



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LOS ERRORES, DE JOSÉ REVUELTAS:
UNA PERCEPCIÓN MÚLTIPLE DE LA REALIDAD

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRO EN LETRAS
(LITERATURA MEXICANA)**

PRESENTA

JESÚS HUMBERTO FLORENCIA ZALDÍVAR

DIRECTOR DE TESIS:

DR. IGNACIO DÍAZ RUÍZ

COMITÉ DE TESIS:

DRA. EUGENIA REVUELTAS ACEVEDO
DRA. EDITH NEGRÍN MUÑOZ
DRA. MARCELA PALMA BASULADO
DRA. CARMEN ÁLVAREZ LOBATO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

en el trayecto, aprendí de:

Ivonne,

tu regreso de la oscuridad me despojó del miedo.

Fátima,

tu forma de comprender el mundo me hizo fuerte.

Alba y Esteban,

por el corazón en un hilo y el universo en la espalda.

Julia,

porque los ángeles existen.

luego de arribar, no tengo manera de agradecerles a:

Dr. Ignacio Díaz Ruíz, por colocarme frente a mi propio espejo.

a la comisión revisora, pero muy especial a:

Dra. Eugenia Revueltas, Dra. Edith Negrín y a la Dra. Marcela Palma,

su voz y palabra me regresaron al campo de batalla.

a la UNAM,

por mis muchas razones que conforman lo que aún creo.

a la UAEM,

por permitirme el intento de mejorar el mundo.

ÍNDICE

Introducción	II
Capítulo I: El tratamiento del narrador y su relación con los personajes	2
1.1. El “estilo” discursivo del narrador	2
1.2. La función dominante del narrador	6
1.3. Personajes espejo	22
1.3.1. Jacobo como narrador (23); 1.3.2. El narrador detrás de los personajes (25); 1.3.3. Mario Cobián: El Muñeco (27); 1.3.4. Mario: <i>Elena</i> (30); 1.3.5. Mario y sus mujeres (37); 1.3.6. Mario entre los comunistas (42)	
1.4. La conformación de las ideas por medio de las miradas	65
Capítulo II: Los diferentes contenidos ideológicos en los discursos	85
2.1. La organización de las voces	85
2.2. Las formas humorísticas que exponen una realidad diferente	109
Capítulo III: La integración de intertextos	139
3.1. La trama policiaca y el estilo folletinesco	147
3.2. Encuentro con la memoria y la autobiografía	160
3.3. Una revisión de la Historia	179
3.4. La perspectiva mítico-ideológica	191
Conclusiones	214
Bibliografía	219

INTRODUCCIÓN

Un autor se mantiene en la constante búsqueda de los recursos que le permitan exponer su forma de percibir el mundo y, en ese sentido, José Revueltas (1914-1976) fue un escritor en permanente indagación y experimentación. Descubrir este proceso no es sencillo, en especial cuando la crítica se concentra en algunos tópicos dentro de los cuales se le ha encasillado.

Posiblemente a eso se deba que los estudios sobre su obra literaria se encuentren desproporcionados en relación con los realizados en torno a la obra de otros escritores; y como lo advierte Edith Negrín, se concentren en artículos y reseñas que sólo recrean o parafrasean los temas de sus textos. Sin embargo, Revueltas es un escritor que trasciende los temas en torno a los comunistas, el mundo marginal, la vida enajenante, o las imágenes grotescas y los asuntos de criminales; es un autor en espera de sus lectores.

Así pues, a partir de *Los errores*, novela para algunos críticos desarticulada (como es el caso de Brushwood), nos proponemos localizar y plantear los elementos que la consolidan, esto es, que le otorgan coherencia temática, así como unidad artística y conceptual. Resulta paradójico, pero el acierto de *Los errores* consiste en proponer, desde la conducción de un narrador, la posibilidad de mirar, entender y explicarse la realidad de manera permanente, imperfecta, inacabada, en una perspectiva constantemente reorientada. Desde la mirada de un narrador, que más adelante se colocará como otro de los personajes, se tratará de ceder a los demás la posibilidad de expresar cómo entienden la realidad que, desde luego, en ningún momento se mantiene estable.

José Revueltas, como creador literario, fue obsesionándose en el proceso de escribir una novela que “reflejara” la realidad con la mayor precisión posible y la forma de resolver

el problema fue a través de la diversificación de esa realidad. Con ello, los diferentes materiales con los que se conforma la novela estarían dispuestos de tal manera para que se confrontaran constantemente y en permanente negación de cualquier posible verdad.

Se entiende entonces que José Revueltas definiera su propuesta de construcción novelística como “realismo dialéctico”; antes que ponerse a aplicar las fórmulas filosóficas a un problema literario, confronta el término con una imagen extraída del pensar popular, es decir, enfrenta los elementos teóricos con una mirada distinta: con la idea de un realismo “del *lado moridor*”.

A su vez, el autor comienza por colocarse en distintas posiciones, en la que afirma y en la que niega. Así, la síntesis obtenida se volverá una nueva posibilidad de negación. De este modo, toda realidad, o más bien, todo resultado de un pensamiento influido por la dialéctica, se negará y complementará por diferentes perspectivas, por su *parte oculta*, la que se localiza, como acabamos de mencionar anteriormente, en o desde su *lado moridor*. Con ello, por medio del realismo dialéctico, perspectiva desde la cual el propio autor pide ser entendido, se obtiene un modelo de pensamiento diverso y “aplicable” para su trabajo literario.

Así, uno de los objetivos que trataremos de resolver es la relación entre texto y contexto, misma que no debiera pensarse solamente en términos de *exterioridad*, ya que la vida del autor y su militancia en el Partido Comunista Mexicano no son los únicos elementos de análisis de una novela, aunque son complementarios. Para mejorar la anterior idea, recuperemos las siguientes palabras de Françoise Perus: “por cuanto se trata de llegar a dar cuenta de los efectos ideológicos específicos que, bajo la modalidad ‘estética’, produce el texto en el interior de un campo ideológico-cultural, cuyos márgenes *no* están definidos por ‘el texto en sí’, sino por las contradicciones de la formación histórico-social

concreta en cuyo marco se produce y reproduce la ‘significación’ de la obra de que se trate” (Perus, 1995: 44).

De este modo, el problema de la interpretación literaria debería concentrarse, siguiendo las palabras de Perus, en dar cuenta de los efectos ideológicos específicos que plantea la novela, que se localizan en el texto literario, precisamente en las contradicciones que se expongan.

Por otro lado, más allá del problema de las lecturas, tantas como lectores, debemos concentrarnos, de acuerdo con Perus, en las interpretaciones que se preocupan por articular, desde la novela, los factores externos, sociales y culturales. Hoy sabemos que el análisis literario no debe atender sólo a las posibilidades de significaciones que le otorgan los modelos formales: “acumulación arbitraria de unos cuantos artefactos, listos para ser consumidos de acuerdo con el gusto del momento, o de cada quien” (Perus, 1995: 54), sino de aquellos que parten del “realismo dialéctico”, desde la postura del “lado moridor”. Entonces, uno de los asuntos que trataremos de resolver en función de nuestro objetivo principal es la composición de los personajes, sus posturas frente a los diferentes acontecimientos y su relación con el narrador.

Veamos pues, desde esta perspectiva, algunas de las lecturas realizadas por la crítica hasta ahora: María Josefina Tejera (1999) se refiere a la narrativa de Revueltas como aquella que se articula desde un “materialismo metafísico”, con lo que no sólo nos invita a apreciar ideas distintas y distantes, sino que propone la alternativa de que éstas sean confrontadas en y desde la literatura; la posibilidad de que el pensamiento sea analizado desde una postura de dualidad: de afirmación y negación, para comenzar a atisbar entre pensamientos, miradas y angustias individuales. Esta propuesta es fundamental, ya que todo

planteamiento lógico puede ser negado y dicha negación será descubierta desde la mediación de un Yo oculto.

Posiblemente en la indagación de ese lado oculto de cada individuo se encuentra la propuesta literaria de Revueltas; esto ya lo podemos apreciar en diferentes novelas como *Los muros de agua*, en donde la experiencia carcelaria y la relación con los otros (más que simples maleantes, son presentados como “espejos”), provocan la mirada interior, como sucede con Rosario, quien, hasta el momento de compartir la experiencia del presidio, el pasado y la vida familiar se revitalizan. La técnica también es utilizada en *Los días terrenales* cuando Gregorio debate consigo mismo, y más que tratarse de un “monólogo interior” como simple reminiscencia a William Faulkner, con la que no estamos de acuerdo, el personaje se mantiene en un proceso de exploración de *una realidad* que no termina de comprender.

Otra interpretación es la que nos ofrece Edith Negrín (1995) quien formula una lectura que se centra en la relación entre la dialéctica y la paradoja. Esto es fundamental para el estudio del narrador y de los personajes de Revueltas; a partir de la palabra, será preciso poner atención en las ideas en los discursos. De lo anterior se desprende que el segundo capítulo se concentre en los contenidos ideológicos y humorísticos localizados en las disertaciones de quienes intervienen en la novela. Con ello, Negrín nos ayudará en la posibilidad de mirar el texto con humor, es decir, con una perspectiva diferente, por medio de la cual un realismo o los postulados ortodoxos puedan ser vistos, incluso vividos, desde ángulos variados, con la mirada serio-cómica, irónica, paródica, burlesca.

Negrín, partiendo del pasado histórico, propone y expone la voluntad del autor por articular “la Historia con la historia extratextual.” Así, “lugares y fechas se explicitan o se sugieren”, llegando al punto en que “se menciona incluso un personaje homónimo del

autor. Por contraste, en el plano del presente, las referencias expresas al contexto casi desaparecen, lo que en cierto sentido parece cerrar la narración sobre sí misma” (Negrín, 1995: 52).

Al parecer, esta idea se vino gestando desde sus primeros textos. Tal es el caso de *Los días terrenales* donde, como destaca Evodio Escalante, el manejo del tiempo se vuelve una obsesión para el narrador ya que se nos presentarán “muchas ‘afirmaciones documentales’ a lo largo de la novela” (Escalante, 1992:198).

De este modo, en el tercer capítulo se pondrá atención en cómo es entendida la autenticidad de la Historia. La mencionada veracidad no solamente le corresponde a los testigos de los hechos, sino a todos los que consiguieron el mejor de los sitios para presenciarla, aunque cada uno la observe, la explique o la interprete a partir de perspectivas propias y con diferentes matices.

Así como toda la producción literaria de José Revueltas, *Los errores* es una novela con múltiples posibilidades de lectura, las cuales se deben a la composición misma del texto. Considerando lo anterior, consideremos las palabras de Medvedev: “esta percepción incluida en una construcción artística dada es tan individual y plena de contenido como lo es la propia construcción, y corresponde plenamente a su singularidad” (Medvedev, 1994: 255).

A partir de la obra, el lector se enfrenta al problema de identificar cuál es la realidad que se está representando; la que describe el narrador o la percibida por los personajes. Pero no sólo eso, de la mano del autor, la voz narrativa dominante y la de los personajes lo obligan a estar constantemente identificando elementos que alteran su percepción del mundo, su espacio de experiencia y su horizonte de expectativas.

Como lo señalara el mismo Revueltas en diversas entrevistas, él pretendía colocar una pluralidad de posiciones y una simultaneidad de acontecimientos y espacios, gracias a los cuales no permaneceríamos como simples espectadores, sino que tendríamos que cuestionarnos sobre las diversas maneras de entender y confrontar la realidad. Más aún, nos invita a percibirla desde posiciones bastante inusuales. Con ello, la intertextualidad juega un papel activo. Prácticamente cada capítulo y personaje se constituyen con el apoyo de diferentes obras y autores.

Entonces, en el caso concreto de *Los errores*, la realidad será representada y percibida desde ventanas sucias, por medio de espejos, en el interior de tinacos o velices, a través de los drenajes de la ciudad, por medio de la confusión provocada por los disfraces o, en el caso más angustiante, apoyada por una memoria terrible y ambigua. En esta disposición, narrador y personajes se conforman una idea acerca de lo que está sucediendo a su alrededor y que paulatinamente irán descubriéndonos sus múltiples y heterogéneas imprecisiones.

En contraposición, la mayor parte de los lectores críticos se concentran en la mitificación de la imagen política y activista de José Revueltas, dejando de lado sus fundamentales aportaciones literarias; y todo trabajo que se centra en torno al autor o a su obra ratifica dicha mitificación. Así lo demuestran las diferentes reseñas, algunas tesis, así como las propuestas de Escalante, Ruffinelli, Domínguez, Ruiz Abreu, entre otros, quienes colocan su visión del comunismo en los diferentes textos literarios.

A pesar de ello y sin ignorar que el comunismo influyó en la vida y en el trabajo artístico de José Revueltas, *Los errores* rebasa por mucho cualquier lectura que la interprete como la novela del comunismo, ya para confirmarlo o para desprestigiar al autor como miembro del partido; igualmente, la novela trasciende la idea de que se le considere como

reflejo de la marginalidad, de la enajenación o de la violencia; o que se le contemple como una simple novela autobiográfica. Si bien el autor otorga a su personaje narratario elementos de su propia vida, a su vez le permite distanciarse de tales sucesos concretos.

El “modelo mitificante” es susceptible de ilimitadas aplicaciones: “Jamás quizá en la historia de un artista ha sido tan cierto como hoy que cuanto más audaz, iconoclasta, absurdo e inaccesible sea, tanto más se reconocerá su valía, se le mimará, se le idolatrará” (Eliade, 1999: 179). Por lo que, siguiendo a Eliade, posiblemente *Revueltas* se encuentre entre los iconoclastas, entre aquéllos que cierto sector de la población mexicana ha idolatrado.

El texto posee todos esos elementos, pero hoy se sabe que también los niega. De continuar por alguno de estos caminos, *Revueltas* seguirá siendo un autor desarticulado y mal comprendido, así es como lo siguen leyendo muchos de los críticos contemporáneos (Durán, Domínguez), con quienes no compartimos del todo sus aseveraciones. Sin embargo, la mencionada desarticulación e incomprensión de la novela no es otra cosa que un rompimiento con otra ortodoxia, no solamente con la ideológica, sino también con las formas de escribir novela en nuestro país. Hay que entender, entonces, cómo cada autor mexicano trata de expresar, representar e interpretar la realidad.

Así, en *Los errores*, México estará representado por una lonchería o por el mundo contemplado desde ventanas o lugares cerrados, que sirven como centro de reunión y atención de los personajes, cuyas vidas se muestran espeluznantes. La lonchería se convierte, de este modo, en una especie de purgatorio en donde van a caer los seres que ignoran si obtendrán su salvación; un purgatorio que permite atisbar a los escasos *ángeles sin compasión*, vistos así por los personajes y a los cuales no les importa lo que suceda a los condenados.

En el purgatorio-lonchería, una de tantas prisiones personales (que no solamente se localizan en una geografía específica, sino en los muchos y variados *cuadrantes de la soledad*, de los que ninguno se salva), los individuos se reúnen para recrudecer sus miserias, pero sobre todo, el dominio del mundo-espacio que habitan. En este sitio específico, El Muñeco y las prostitutas miran a su alrededor y cada uno de ellos se plantea la posibilidad de escapar, aunque para ello no quede más alternativa que la destrucción del de a lado. Junto a ellos, el otro, el de enfrente se les presenta como una figura abstracta, en permanente metamorfosis.

Por otro lado, los hombres comprenden la ideología de manera similar y a su vez distinta, ya que todos entienden las formas de pensamiento de manera análoga, pero las explican a su modo. Uno de ellos, por ejemplo, las conoce desde el impacto de las profundidades más terroríficas, desde donde se aprende a conocer a la humanidad en sus expresiones no-humanas; mientras que otro, un burócrata, las identifica a partir de los cambios sociales, tal y como se explican desde el cerebro central del partido.

Establecidas las reglas del juego, los personajes, llevados de la mano del narrador principal, dejan de ser objetos manejados por la ideología, para volverse voces autónomas con conciencia propia de su realidad. Como si se tratara de varios textos insertos en la historia principal, se perciben voces individuales que poseen características singulares para explicar los diversos acontecimientos que se van manifestando, la novela adquiere, como señala Monique Sarfati-Arnaud, tonalidades proféticas:

Pero es la concurrencia en el texto de tres tradiciones (la bíblica del Antiguo Testamento, la pagana y la neotestamentaria y cristiana) [...] una simbiosis monstruosa, como un sistema ideológico lleno de contradicciones [...] La presencia

de este mito se ve confirmada en el texto por otras imágenes bíblicas que pertenecen al libro del Génesis y al del Éxodo.” (1999: 167)

Revueltas, como otros autores, se vale del “supuesto cultural”, entendido como lo refiere Umberto Eco (1997). Éste consiste en atribuir al lector un determinado conocimiento que le permitirá asimilar ciertas alusiones presentes en los hechos literarios o en los histórico-ideológicos, sin olvidar el riesgo que todo lector corre ante la posibilidad de sobreinterpretar al texto.

Por ello, trataremos de colocarnos como el lector que retrocede en el pasado histórico para buscar y encontrar las formas en las que se aprecian las ideologías o la realidad que pareciera adecuarse a lo que el propio texto nos representa. Señala Eco: “Es posible que muchas cosas sean verdad al mismo tiempo, aunque se contradigan. Pero si los libros dicen la verdad, incluso cuando se contradicen, es que cada palabra tiene que ser una alusión, una alegoría. Dicen otra cosa de la que parecen estar diciendo. Cada uno contiene un mensaje que ninguno será capaz de revelar solo” (1997: 39-40).

De acuerdo con las advertencias de Eco, toda interpretación de un texto, aunque abra ciertas posibilidades de lectura, inmediatamente cierra otras; la posibilidad de buscar un significado inevitablemente conduce al lector a negar sus descubrimientos. Sin embargo, gracias a esa negación, la novela se conecta con múltiples interpretaciones-lecturas: “para salvar el texto –es decir, para transformarlo en una ilusión del significado en la conciencia de que el significado es infinito-, el lector tiene que sospechar que cada línea esconde otro significado secreto; las palabras, en vez de decir, esconden lo no dicho” (Eco, 1997: 51).

Con ello, pretendemos señalar la necesidad de mantenernos alertas a las posibilidades interpretativas que parecieran señalarnos la obra de Revueltas, a pesar de que

éstas puedan ser, en principio, relativamente extensas, exhaustivas, pero coherentes con la obra misma. Revueltas es un autor que, al parecer, arroja falsas pistas a sus lectores para que éstos puedan experimentar con sus posibilidades interpretativas. Mencionemos como ejemplo el caso de la mirada mítica-religiosa, a la que nos hemos referido con anterioridad y que será tratada en uno de los capítulos, pero entendemos que merece un estudio más amplio y supera las posibilidades interpretativas del presente trabajo.

Dicho de otro modo, si el texto es una “máquina perezosa”, como indica Eco, que obliga al lector a colocarse en una postura interpretativa dada, entonces será necesario arriesgarse a observar uno mismo por las ventanas sucias o los espacios cerrados por los cuales mira la realidad cada uno de los personajes de *Los errores*; como también será imprescindible entender los “modelos ideológicos” con los que simpatizaron los comunistas durante cierto periodo histórico, y puesto que, como dice Eco: “en la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto” (Eco, 1979: 73), ello demuestra que nuestra interpretación seguirá quedando limitada. Sin embargo, para efectos de análisis y de discusión con el pasado, también nos vimos en la necesidad de recuperar cierta terminología utilizada por los comunistas y de la que nos referimos como “modelos ideológicos.”

Se comprende entonces que toda lectura no es más que el intento por reconstruir o readaptar una posibilidad interpretativa y, con este criterio, se requiere utilizar diferentes herramientas teóricas, aunque disímiles entre ellas, como los planteamientos de Bajtín, Lukács, Foucault o Ricoeur, entre otros. Lo importante no es la coherencia entre los diversos planteamientos teóricos, sino que éstos nos proporcionen la posibilidad de apreciar la novela como un espectro poli-interpretativo, es decir, como una serie de acontecimientos percibidos desde diferentes posiciones y perspectivas; para lograrlo, nos han parecido

oportunos los planteamientos de los diferentes teóricos abordados a lo largo de nuestro trabajo, y que dan cuenta de la configuración heterogénea de la novela. Al respecto es interesante recuperar algunas palabras de Françoise Perus:

De ahí el carácter “prototípico” de personajes que se definen antes que nada por su forma de pertenencia a una o más de estas colectividades que define la propia heterogeneidad estructural –es decir por los lazos que se nos antojan exteriores pero que son los que definen a la vez su “ser” y su conciencia sociales-; de ahí también que estos prototipos se destaquen casi siempre por encima de masas más o menos anónimas, cuya concreción (en lo subjetivo) y *mise en scène* parecen haber constituido una de las principales dificultades para los autores de la época (Perus, 1995: 181).

Así pues, al parecer, los personajes de *Revueltas* se han ido convirtiendo en caracteres prototípicos, ya que no se trata de individuos que pertenecen solamente a ciertas colectividades definidas y unitarias, sino que forman parte de la heterogeneidad cultural de nuestro país. Pero esto no es todo, ya que la mirada puede colocarse en diferentes ángulos para observarlos desde una perspectiva más profunda, la conciencia de su ser, de su “lado moridor”, cuestión que, conjuntamente con lo anterior, de alguna manera ha determinado la estructura interna de la novela y, sin duda, influyó en la articulación (incluso desarticulación) de nuestro trabajo.

Se desprende, entonces, la posibilidad de mirarse en un espejo, lo que nos permitirá distinguir un reflejo en lo que pareciera ser la autenticidad de una conciencia social, y con el riesgo inevitable de alcanzar a contemplar en los otros, aquellos rasgos que revelan el lado no-humano de los individuos

CAPÍTULO I: EL TRATAMIENTO DEL NARRADOR Y SU RELACIÓN CON LOS PERSONAJES

1.1. El “estilo” discursivo del narrador

El lector de *Los errores* se enfrenta con un mundo caótico, repleto de personajes y situaciones que, de manera no casual, confluyen en tiempos y espacios específicos. Sin embargo, en el aparente caos se impone el dominio del narrador sobre los personajes y, por consiguiente, de sus percepciones del mundo. Podría decirse que se trata, retomando las propuestas de Oscar Tacca (1978) de un relato asumido desde la perspectiva del narrador, esto es, desde su particular manera de contar una historia.

Asimismo, este modo de enunciar la novela también nos remite a las palabras de Luz Aurora Pimentel, cuando pensamos en *Los errores* como un texto manifestado “en distintos sistemas de significación, distintos tipos de discurso y distintos modos de enunciación” (Pimentel, 2002: 15). Por lo tanto, desde la configuración del narrador, el texto se irá componiendo desde las diferentes perspectivas de los personajes, mismas que determinarán los modos de articular la novela.

Con ello y a partir de la posibilidad de enfrentarnos con un texto confuso (Brushwood, 1973; González, 1951), identificamos en el discurso del narrador los elementos que le confieren su coherencia y armonía.

En otras palabras, por medio del narrador se nos proporcionará toda la información de un mundo ficcionado; a través de su discurso, localizaremos cada una de las diversas posiciones en las que se encuentran los personajes, con el claro propósito de introducirnos en sus pensamientos: “Si bien es cierto que sólo el narrador en primera persona puede estar

presente de distintas maneras *dentro* del mundo narrado, no es menos cierto que un narrador heterodiegético, o en tercera persona, puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del *universo diegético*, no necesariamente lo está del *discurso narrativo*” (Pimentel, 2002: 142).

En *Los errores*, el narrador interviene de manera incesante en los pensamientos de los personajes; interpreta sus emociones e incluso los provoca para dar una respuesta desde su particular modo de entender la realidad; hace suyos los pensamientos de los personajes y los ordena a su modo. A ello se debe que los acompañe en cada sitio o rincón en que se localicen, ya sea en la habitación de un hotel de paso, en las cañerías de la ciudad de México, o durante los procesos sumarios en Moscú o, incluso, en el interior de un veliz.

Ahora bien, interiorizar las vidas de los otros, le permitirá participar de la experiencia vivida, colocándolo además en la posibilidad de mirar el mundo desde diferentes posiciones.

En lo general, yo propondría ver en los cambios de discurso un problema de *perspectiva* más que un cambio de nivel narrativo, a menos claro está que el cambio de enunciador conlleve un cambio de voz que narra. Lo que sí es indiscutible es que, a menos de que se trate de una *narración simultánea*, [...] el acto de la narración tiende a producirse en un nivel superior al acontecimiento narrado (Pimentel, 2002: 149).

Las palabras de Luz Aurora Pimentel nos resultan de utilidad para el análisis de *Los errores*. No es una novela desarticulada, ya que el texto parte del discurso de un sujeto ordenador de la trama y de los diferentes materiales; se trata de una voz que narra desde la perspectiva del personaje que acompaña.

Entonces, ya no se trata de “monólogos interiores dialogizados” (Durán, 2002), sino, como bien apunta Vicente F. Torres (1985) en su estudio a *Los muros de agua*, de una búsqueda, de una constante por encajarse en el pensamiento de los personajes. A lo cual podemos agregar que, la mencionada introspección tiene el propósito de que, ahora sí, el narrador mantenga un diálogo con una conciencia en permanente desarticulación: esto es, “la realidad como algo contradictorio” (Durán, 2002: 117).

Pero no sólo Pimentel nos invita a reflexionar acerca de la importancia del narrador; a su vez, Helena Beristáin nos advierte: “El narrador puede ‘ser en la historia’ y saber de ella más que cualquiera de los personajes, ofreciendo así una ‘visión por detrás’ de la escena’, desde una más amplia perspectiva” (Beristáin, 1990: 120).

Al entender el comportamiento del narrador de *Los errores*, vemos que él mismo es la historia. El problema al que se enfrenta no solamente consiste en narrar, sino entender el sentir de cada personaje. La mirada en conjunto del narrador se encuentra por detrás, entre, arriba y sobre todo, en el interior de los personajes, como si se tratara de una especie de conciencia.

En esa misma línea, Beristáin comenta que *Revueltas* apoya su técnica narrativa en un recurso cinematográfico, lo cual significa, nuevamente, que seguiremos a los personajes desde la mirada del narrador. Su presencia y tratamiento son un punto clave de la novela ya que, por medio de éste, es posible advertir un “estilo” discursivo:

Cuando determina la “forma discursiva” en que nos ofrecerá la historia, esto es, el modo como combinará la narración que corre por su propia cuenta con la que estará a cargo de los personajes bajo la forma de parlamentos (narración o diálogo). Esta es la estrategia conforme a la cual plantea, construye y distribuye apartes, monólogos, descripciones, diálogos, narraciones; la forma como utiliza las formas

retóricas y como interrelaciona, en general, todos los factores de connotación, es decir, los recursos tradicionalmente llamados “estilísticos” en atención a que de su manejo resulta el “estilo”, si lo consideramos [...] como el “producto de un uso particular, y en parte único, de la lengua” [...] y en atención a que el “estilo”, así considerado tiende a producir una impresión estética en el lector (Beristáin, 1990: 128-129).

Entenderemos entonces como estilo la utilización de la lengua, la cual posee construcciones sintácticas, entonaciones y reflexiones localizadas bajo el dominio de una sola palabra, la del narrador. Lo anterior nos conduce a leer la novela como una trama apoyada por diferentes “microhistorias” (Beristáin). Este referente nos permitirá descifrar la novela por medio de la autoridad de un narrador, quien a su vez percibe una realidad a partir de las variadas experiencias de los personajes.

Un descubrimiento nebuloso de su propia persona: he hecho *algo*, yo, este que se encuentra aquí, entre los viejos cajones de la azotea. La ventana debió estar rota, porque no se produjo ningún ruido de vidrios. Se habrían oído caer, a pesar de la distancia. Algo cuando menos. Y ahora estaba él ahí echado, vencido, laxo: él mismo y nadie más, con aquella pistola de la que se desprendía un olor seco y rudo (Revueltas, 1979: 19).

De la individual percepción de los acontecimientos, se desprenderá el estilo discursivo del narrador; a través de sus comportamientos y sus experiencias, se nos tratará de mostrar las diferentes formas en las que se muestra una realidad.

Como se puede apreciar en el anterior fragmento de la novela, el narrador conduce e interpreta la experiencia vivida por Mario. Se convierte en su conciencia y hace suyos los acontecimientos: *he hecho algo*. Con ello, narrador y personaje conforman la unidad

discursiva, entre ambos perciben y explican los acontecimientos y el universo que los rodea.

1. 2. La función dominante del narrador

El estilo del narrador está dominado por la ideología del autor. Sin embargo, con este planteamiento no queda resuelto el problema literario de *Los errores*. Jugando con sus lectores, Revueltas crea un personaje con características semejantes a las suyas. Se trata de Jacobo Ponce, activista y crítico del Partido Comunista quien, desde su departamento, se plantea el problema de la inestabilidad de los individuos:

Jacobo escuchó el timbre del teléfono sin moverse, mientras inclinado sobre el escritorio terminaba de escribir, con los trazos nerviosos de su letra, un párrafo más de aquel ensayo en que tenía ya invertidos cerca de tres meses de concienzuda y paciente labor. [...] “El hombre es un ser erróneo –comenzó a leer con la mirada, en silencio-; un ser que nunca terminará por establecerse del todo en ninguna parte”(Revueltas, 1979: 67).

Como puede apreciarse, hay un juego de colocaciones discursivas. ¿Quién narra? Al principio de la novela, es un narrador localizado en un hotel de paso junto con Mario Cobián. Pero, ¿será el mismo que acompaña a Jacobo?, ¿o será Jacobo quien relata y reflexiona? La respuesta queda abierta. Se trata de un sujeto colocado en diferentes ángulos y posiblemente de ahí provenga la inestabilidad referida por el personaje. La importancia de ese *error* se encuentra, entonces, en la dificultad de *establecerse* en un sitio.

El narrador de *Los errores* escucha y comenta las vivencias del personaje, pero además se involucra en la trama: “Ahí a sus espaldas, visto en el cuarto del espejo, a unos

cuantos pasos, entre las cobijas del camastro, dormía el pequeño cuerpo infantil, verdadero hasta lo alucinante, hasta la saciedad” (Revueltas, 1979: 13).

La mirada del narrador hace un recorrido por la habitación hasta llegar a la intimidad del sueño de uno de los personajes. En su discurso incorpora dos frases llenas de tensión: se dice que las imágenes sólo son auténticas mientras perturben a quien las observa; hasta ese momento cumplirán su función. Sin embargo, esa saciedad, siendo parte de lo alucinante, jamás se obtendrá, por lo menos esto queda demostrado en el comportamiento inestable de los personajes y del propio narrador.

Desde el primer capítulo se advierte en el narrador un dominio pleno de los personajes. Esta manipulación es evidente cuando, desde su punto de referencia, el narrador distingue detalles que para los demás son ajenos.

Cuando Mario Cobián dirige su atención a un espejo para contemplarse, el narrador se permite interpretar los gestos y explorar en sus sentimientos. Mirada y sensaciones atraviesan la ventana del cuarto del hotel en donde se hospeda, para penetrar en lo inconsciente. De esta manera, iremos conociendo sucesos que el personaje no se había planteado:

Sonrió. He aquí, empero, unos rasgos: aunque tampoco suyos, tampoco pertenecientes en forma estricta a su persona. Más bien como un recordatorio, como si tuviesen por sí mismos una memoria que ejercer, adrede, puestos ahí por un pasado anterior a su propia vida, anterior a su nacimiento (Revueltas, 1979: 14).

El narrador establece un conocimiento panorámico de los personajes y de las situaciones, lo que también le obliga a excluir todo aquello que desconoce, o finge desconocer. La voz

narrativa así lo sugiere cuando señala que los individuos responderán a estímulos y a acontecimientos que antecedieron a su nacimiento.

Al pretender omitir la personalidad y el pasado de los otros, el narrador intentará explorar en sus experiencias y sus recuerdos con la finalidad de ajustar la vida de los personajes a los propósitos de la novela: “El narrador puede proporcionar u ocultar al lector algún indicio de que él posee el conocimiento de la totalidad de los hechos” (Beristáin, 1990: 101).

Los acontecimientos que los personajes experimentaron, se hallan fuera del dominio del narrador; pero a su vez, éste cuenta con la posibilidad de acompañarlos hasta los espacios cada vez más impenetrables: drenajes, baúles, pero en especial, en su pasado, en esos momentos de sus vidas que siguen atormentándolos, pero que no son capaces de resolver. Esto invita a suponer que la presencia del narrador se diversifica, se escapa hacia diferentes direcciones.

Luego de presentar a los personajes pertenecientes a los bajos fondos, llama la atención que interrumpa el orden progresivo del relato para dar lugar a la intervención de Jacobo Ponce. La importancia de este personaje radica en que primero tratará de entender y conceptualizar lo que para el narrador resultan ser experiencias perturbadoras. Instinto y razón se combinan en la intervención del narrador en la trayectoria de Jacobo.

Jacobo es un intelectual que, en el capítulo VII, se plantea el problema estético, ético y conceptual de cómo visualizar diferentes objetos, perspectivas y momentos desde una sola mirada. Esto sucede cuando el personaje está seguro de la presencia de su mujer sólo por la ubicación de una serie de objetos que le son propios a ella:

Pero, así era: Clementina flotaba en toda su atmósfera, sin existir, como una presencia múltiple y práctica, una especie de extensión de sus brazos, de sus ojos, de sus oídos, a la que siempre se podía dar por supuesta sin necesidad de mirarla, o mirándola, de pronto, con la sorpresa de darse cuenta inesperadamente de que ahí estaba y de que no era él, sino ella, quien hacía todas esas cosas menudas” (Revueltas, 1979: 68).

De este inicial planteamiento, el mismo personaje tratará de extender su presencia y su atención en diferentes lugares y personas. Si el pensamiento de Jacobo puede colocarse en distintos lugares para otorgarle presencia a Clementina, de igual manera podrá trasladar su mirada hacia diferentes momentos de su pasado.

El narrador que acompaña a Jacobo se traslada en la posición de otro personaje: “Olegario era el único para decírselo” (Revueltas, 1979: 70). Y la misma presencia de Olegario se va dispersando; de una habitación, es trasladado a la Unión Soviética durante las pugnas ideológicas; luego se le identifica entre la multitud de la ciudad; y esto sirve de muestra para el ejercicio literario que Jacobo practica, durante el cual, Jacobo mismo se observa desde otro ángulo: “Un método *raciomórfico*, si puede decirse: o sea, en dirección inversa a nosotros, el encuentro, también, de su otro yo de la tierra. Descubierta esto último, las demás relaciones resultarían fácilmente explicables” (Revueltas, 1979: 75). Finalmente concluirá el capítulo proponiendo una comparación: el proceso de colocar el foco de atención en diferentes posiciones es semejante al de Ariadna en busca de su otro yo, el Minotauro, oculto en algún lugar del laberinto.

La mencionada presencia múltiple justifica la necesidad de prolongar su percepción de un mundo poblado por infinidad de experiencias individuales. El narrador identifica, por medio de Jacobo, la posibilidad de sintetizar una realidad por medio de “todas las cosas

menudas”, esto es, entender la naturaleza de los individuos desde los pequeños detalles, los imperceptibles a primera vista, los ocultos.

De esta manera, la colocación del narrador de los capítulos I y VIII (cuya atención se concentra en las acciones de Mario Cobián) es diferente a la antes expuesta. Observa a los personajes panorámicamente y luego se concentra en sus actividades. Se repite el procedimiento, pero en el capítulo VII el personaje escribe y teoriza, además de diversificar su mirada a partir de la mirada de los otros.

Esto hace suponer que la presencia de Jacobo estará vinculada con la del autor. Jacobo Ponce tiene, en su propia experiencia vital, elementos biográficos que lo identifican con Revueltas, especialmente los relacionados con su participación crítica y su expulsión del Partido Comunista. La propuesta literaria sugiere la posibilidad de que la novela se escribe desde el séptimo capítulo: Jacobo realiza una labor de escritura en donde se problematiza en torno a *los errores* humanos, singular ejercicio entre la literatura y la filosofía. Por otra parte, la relación del narrador con Jacobo es de permanente diálogo, en donde discuten las ideas o posturas del mismo Revueltas.

Como Helena Beristáin nos sugiere, la conformación del narrador es indispensable para la composición de la novela: “Este problema de tener que tomar decisiones proviene de que la realidad extraliteraria es de naturaleza distinta a la realidad del relato” (Beristáin, 1990: 36). De esta manera, la naturaleza del narrador, o del mismo Jacobo, será distinta a la de su creador.

Los errores fue planeada para ser contada a partir de diferentes conciencias: en especial la del narrador en su recorrido por el mundo interior de los personajes. Se trata de conciencias “sometidas a su destino propio, extraordinarias y tangibles, más allá de esto, en una especie de infinito” (Revueltas, 1979: 13) que, al ser provocadas por la voz del

narrador, comenzarán a adentrarse en las profundidades de un pasado que ha sufrido alteraciones con el paso del tiempo.

De esta manera, en la novela se establecen las reglas para ubicar al narrador en el mundo “infinito” que está por ocurrir. Entonces, si en el capítulo I se plantea la ubicación del narrador como conciencia de un Mario Cobián que mira desde su ventana y cuya colocación le permite observar distintas imágenes de una realidad; y si en el transcurso de la novela hay un rompimiento de la anécdota inicial, provocada por la aparición de Jacobo Ponce, quien a su vez escribe acerca de los diversos lugares y objetos que le dan infinidad de presencias a una sola persona; por lo tanto, es factible suponer la ubicación de una voz narrativa para cada individuo.

El narrador omnisciente, además de trasladarse hacia los personajes para compartir sus experiencias, (cuando así convenga a la estructura de la novela, ya que este movimiento se relaciona con la intertextualidad) adquirirá la personalidad del otro, ya sea Jacobo Ponce, Mario Cobián, *Elena*, Lucrecia, etcétera.

Los errores, en un primer acercamiento, nos presenta a un narrador que guarda una postura omnisciente en la totalidad del relato, pero con ello no queda resuelta su función total dentro de la novela. Una vez colocado el narrador en la perspectiva de, por ejemplo, Mario Cobián, en el momento de cambiar su posición y situarse en la panorámica del otro, pareciera que se trata de una voz diferente, ya que automáticamente aparenta ignorar, o desconocer, el mundo antes narrado. Esto sucede cuando el narrador se ubica en el interior del veliz para compartir la perspectiva del enano; posteriormente se sitúa junto a don Victorino, acompañando al personaje y desconociendo ahora lo que acontece en el interior de la maleta.

¿Qué sucede entonces cuando se revelan elementos biográficos del autor? Para resolver este problema es necesario identificar la perspectiva desde la cual se coloca la voz narrativa: “no es lo mismo quién narra que la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra.” (Pimentel, 2002: 95). Aunque haya la referencia a José Revueltas, siempre partirá de una voz que narra desde su propio enfoque.

Así, el narrador deja de ser un ente anónimo e imparcial para adquirir características de personaje. En ese sentido, un planteamiento sería el siguiente: hay un narrador que acompaña a Jacobo hasta el momento que este se dispone a escribir; lo que al principio era un texto filosófico, irá convirtiéndose en la narración de acontecimientos propios de una ficción alterna. Por lo tanto, el personaje Jacobo creará un narrador alterno. Además, si Jacobo se encuentra en un proceso de escritura y si posee características que lo asemejan a Revueltas, entonces, es posible apreciar una especie de diálogo entre el narrador, el autor y el personaje.

El efecto obtenido es, como bien señala Jaime Ramírez Garrido, el de reflejos encontrados: “El otro es diferente de mí y a la vez me identifico con él. En él me reflejo y me reflexiono; asumo la diferencia entre él y yo, esa diferencia establece que yo soy otra cosa” (Ramírez Garrido, 1991: 24). Mediante este recurso, la composición de la novela invita a apreciar los diferentes sucesos desde distintos enfoques y, por lo tanto, la percepción de los acontecimientos variará constantemente.

Volvamos con Jacobo Ponce. Como personaje diseñado para reflexionar acerca de los conflictos del Partido Comunista, mediante su escritura construye un narrador que ordena la información; además de formular distintos conceptos filosóficos, entiende que la “verdad” no se localiza en la comodidad de su departamento. El posible reflejo de su otro yo, tan semejante y diferente a él, lo atormenta.

Jacobo decidirá interrumpir su escritura, salir del departamento y relacionarse con la gente. Ese momento es fundamental para la novela, ya que el personaje abandona su posición como narrador para cedérsela a otro.¹ Comprende la incapacidad de una sola conciencia para acompañar y conocer lo que se mantiene oculto en la conciencia del otro, por lo que se coloca como provocador de conciencias, con lo cual le permite mostrar y escuchar sus voces interiores de los personajes.

Al igual que los personajes, el narrador se coloca como si fuese un espejo, que refleja al personaje y a su conciencia. De esta manera, para él y para los personajes, no es fácil distinguir la imagen que le permita reconocer una realidad. *Los errores* está planeada para que el lector siga varios centros de atención y con ello, distintas formas de relatar. El seguimiento de las situaciones será interrumpido continuamente, ocasionando que el mundo sea revelado de manera fragmentada. El narrador, quien multiplica su presencia en cada uno de los personajes, se mueve en sus diferentes círculos sociales, siguiéndolos en cada momento de sus existencias.

Insistimos, acompaña a Olegario en los drenajes (un vientre que lo devora), así como en la asamblea de los comunistas; se introduce en el veliz junto con el enano; pero prácticamente ocupa el cuerpo de Lucrecia cuando es utilizada por los distintos hombres de su vida; y en contraste, asume la posición fascista de don Victorino. En cada caso, el

¹ Son importantes las ideas de Bajtín en cuanto al proceso de comprensión de un texto: “El ver y el comprender al autor de una obra literaria significa ver y comprender la otra conciencia, la conciencia ajena con todo su mundo, es decir, comprender al otro sujeto. Dentro de una *explicación* actúa una conciencia y un solo sujeto; dentro de una *comprensión* actúan dos conciencias y dos sujetos. No puede haber una actitud dialógica hacia un objeto, por lo tanto, la explicación carece de momentos dialógicos (aparte del momento retórico-formal). La comprensión siempre es dialógica, en cierta medida. [...] toda comprensión implica una respuesta” (Bajtín, 1997: 302-302).

narrador se expresa de acuerdo con la conformación de cada personaje, con ello, estará constituido como si se tratara de una conciencia múltiple.

Desde la perspectiva del narrador, cada una de las mencionadas individualidades mira al otro, y luego de mirarlo, se mira a sí mismo. El procedimiento consiste, como advierte Oscar Tacca (1978) en diferentes novelas, en poner atención en el ángulo de enfoque de la narración. En el caso de *Los errores*, la novela adquiere su unidad narrativa cuando el sujeto que narra cuenta los diferentes sucesos desde la perspectiva del personaje, pero contándolos con su propia voz, sabiendo que esto implica la posibilidad de conocer diferentes perspectivas.

Se muestran conciencias que nos revelan su mundo, que el narrador omnisciente no conoce del todo y ante lo cual requiere acumular información de los demás para poderlo relatar. De esta manera, los enfoques se multiplican, obteniendo con ello una “pluriperspectiva” (Tacca) de los diferentes asuntos.

Nos parece que Revueltas comprendió que la perspectiva del narrador es subjetiva, por lo que en *Los errores* trataría de diversificar esa percepción, colocándolo en distintas posiciones; en diferentes espacios y tiempos, gracias a la introspección de cada individuo: “De ahí que el texto recurra constantemente a la expresión interior de los personajes como forma discursiva” (Durán, 2002: 80).

Establecida la posición de Jacobo Ponce como personaje, quien a su vez narra un suceso, se comprenderá cuáles son sus alcances y limitaciones en su intento por explicarse el comportamiento de los demás. Al desconocer la experiencia ajena, permite que su voz discursiva salga del límite de su espacio reflexivo y busque la perspectiva del resto de los personajes.

Jacobo conoce su imposibilidad para establecer una relación directa o visual con los otros; comprende su incapacidad para instalarse en diferentes sitios: “Contemplantaría el espectáculo de la calle colocándose en el punto de vista de un ser racional no perteneciente a la tierra sino venido de algún otro punto del universo.” (Revueltas, 1979: 74). El narrador que mira desde la perspectiva de Jacobo, requiere presentarse como un ser omnipresente que todo lo mira; en ese punto del universo que se encuentra en diferentes individuos.

Identificamos la necesidad de contemplar la mayor cantidad de elementos que se susciten en la calle. Para lograrlo, será preciso buscar la mejor colocación, esto es, desde una perspectiva panorámica para luego ir aterrizando en la percepción de cada individuo.

De esta manera, ya en el diálogo con su propia conciencia, Jacobo recibirá la visita de Eusebio Cano, personaje de escasa aparición pero estratégico para la novela. Además de ser un oponente en busca del liderazgo del Partido Comunista, es utilizado como informante de los acontecimientos del exterior.

Jacobo Ponce conoce los eventos políticos de México y de Moscú durante la década de los treinta y cuarenta (periodo en el que se ubica la novela), “Aquel mil novecientos treinta, que en su recuerdo carecía de cualquier proporción espacial [...] Mil novecientos treinta y uno, treinta y dos, treinta y tres, treinta y cuatro... Tantas cosas.” (Revueltas, 1979: 85), pero le corresponderá al narrador que lo acompaña, indagar en la vivencia de sus protagonistas.

Mediante esa indagación, el lector será testigo de la confrontación del personaje con su conciencia; los individuos serán contemplados como el producto de un pasado que los atormenta de manera perseverante. Por lo tanto, más allá de mostrarnos los crímenes, la vida marginal de algunos individuos, o la derrota ideológica de unos cuantos comunistas, resultará más significativo presenciar la lucha interior en cada individualidad. Mediante esa

confrontación, pareciera decirnos que el principal adversarios del hombre no es aquel representantes de ideologías o intereses contrarios, sino su propia conciencia. El mayor enemigo se encuentra en el interior de los personajes, quien no les permitirá alcanzar la tranquilidad.

Entonces, el mundo percibido se muestra como un caos difícil de resolver. Así queda demostrado en el capítulo denominado “Jacobo Ponce”, en donde el personaje razona el accionar humano por medio de un modo de entender la dialéctica. Sin embargo, lejos de obtener una síntesis objetiva, el comportamiento de los hombres se vuelve aún más confuso.

El referido capítulo inicia con una tesis, con la cual se intenta dar una explicación del título de la novela: “El hombre es un ser erróneo –comenzó a leer con la mirada, en silencio-; un ser que nunca terminará por establecerse del todo en ninguna parte.” (Revueltas, 1979: 67). La antítesis se propondrá con la negación del anterior postulado. Pero lejos de exponer una posible salvación, se piensa en el hombre indefenso ante los juicios de un Dios: “‘Horrible cosa es caer en manos del Dios vivo’, recordó de súbito, no sin asombro, las palabras del Evangelio.” (Revueltas, 1979: 70). Desde una perspectiva religiosa, el Dios vivo resulta implacable, porque adquiere la forma de las culpas en cada hombre.

Advertir en el discurso del narrador la influencia de los textos bíblicos, lo obliga a referirnos quiénes son sus intérpretes: “La respuesta de los sacerdotes era como besar un hierro candente. La historia sería siempre una deidad cruel, *objetiva*. Lo objetivo no admite consideraciones éticas; existe, sucede, transcurre y nada más” (Revueltas, 1979: 71). Sin duda, esto nos remite a un tipo de representante ideológico, aquel que se entrega

ciegamente a la causa, sin cuestionar. Para este tipo de sacerdote, la objetividad no se discute, simplemente se acata.

Como puede apreciarse, desde el escrito de Jacobo se proponen diferentes maneras de observar una realidad. Él continúa con la búsqueda permanente de antítesis, ya que no le convence la supuesta autenticidad de los comunistas, hermanos por la persecución y el encarcelamiento. Sabe que se trata de un llamado a la unidad por parte de quienes simplemente buscan sus intereses particulares.

El anterior planteamiento será confrontado con un dato testimonial, el recuerdo de Emilio Padilla. Jacobo conoce lo sucedido a Emilio, pero como la historia no logra ajustarse con sus ideales de camaradería entre comunistas, “su deidad cruel y objetiva” - como el narrador denomina a la conciencia de Jacobo- lo obliga a pensar en su amigo como un traidor a la causa. Pero se trata de una cobarde justificación, ya que Emilio es el único que podría juzgar el desempeño de Jacobo.

Al final, la posible síntesis nos remite a una irónica percepción del mundo: “Una tibia sonrisa burlona se insinuó en los labios de Jacobo. Exageraba, evidentemente, en su papel de observador cósmico” (Revueltas, 1979: 79). La sonrisa se interioriza porque se trata de una burla revertida; el sarcasmo permite al personaje autoflagelarse. El narrador comprende que la posición asumida por Jacobo, como el que observa desde la mirada de los otros, no deja de ser exagerada.

Cuando parece concluido el planteamiento inicial, el narrador-conciencia da un nuevo giro. El “observador cósmico” es un monstruo que se deja manipular dócilmente. Así lo evidencia al compararlo con personajes míticos: “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. Jacobo también” (Revueltas, 1979: 79).

Jacobo asume el dilema de saberse un simple espectador ajeno de la experiencia colectiva; se reconoce como un narrador que manipulaba las acciones de los otros. Desde su estudio, observando por la ventana, como un dios atormentado, comprende la distancia afectiva e intelectual con el resto de la gente. Él mismo se compara con uno de los tantos minotauros que son conducidos, sin objeción, por el hilo de sus destinos.

Descubrimos entonces a un narrador que conducirá las conciencias de las múltiples cabezas, tan semejantes al minotauro, asumiendo su presencia entre las diversas historias. Esta idea nos remite a los señalamientos de Pimentel acerca de la función del narrador: “En la *focalización cero*, [...] el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia. De este modo, el foco (*foyer*) del relato se desliza constantemente de una mente figural a otra en forma casi indiscriminada” (Pimentel, 2002: 98).

Aunque debiera entenderse que se muestran tantos mundos como “mentes figurales”, algunos críticos insisten en mirarlos desde una perspectiva de clase social: “La composición de *Los errores* [...] cuenta dos historias paralelas que se desarrollan al mismo tiempo y en diferentes lugares, pero opuestas por los personajes que intervienen y por su temática” (Ruiz Abreu, 1992: 378). Las dos historias simultáneas, referidas por Ruiz Abreu, son las pugnas entre comunistas y los conflictos de los delincuentes, pero ahora sabemos que hay tantas historias como personajes.

Christopher Domínguez, por su parte, intuye un tratamiento polifónico. Entiende que los personajes poseen cierta autonomía de la voz narrativa principal: “Introyectó esa

dramatización metafísica de las ideas/personajes que Mijail Bajtín considera como estructura ‘dialógica’ que mueve a Dostoievski. Una vez más la literatura cobraba un poder brutal de desdoblamiento sobre la vida de Revueltas” (Domínguez, 1997: 386).

Encontrar a personajes-idea sólo es posible si escuchamos sus diálogos interiores. Aunque, en efecto, presenciamos la exposición de ideas durante los juicios comunistas, todas se desarrollan a partir de los recuerdos y del conflicto de conciencia de un personaje. La denominada estructura dialógica no se verbaliza hacia los demás, sino para ellos mismos.

De esta manera, por medio de la voz narrativa será posible unificar los materiales literarios. En un primer intento por salirnos de la sola anécdota, en busca de una “reconstrucción” (Perus, 1995) de la novela, se nos permite distinguir tres subgrupos sociales:

I. Los pertenecientes al lumpen-proletariado (Mario Cobián, *Elena*, Lucrecia, etc.) Con ellos, el narrador conduce las acciones hasta un mundo violento y marginado, además de grotesco y escatológico. Ciertas zonas de la ciudad de México son el escenario para sus acciones.

II. Los pertenecientes al Partido Comunista (Jacobo Ponce, Patricio Robles). La mayoría de éstos se mueven en los bajos fondos (Olegario Chávez, Eladio Pintos); son los combatientes, los que ponen en duda sus principios ideológicos. Por medio de estos personajes, el narrador da referencia de diversos temas filosóficos, políticos, históricos y culturales.

III. Los representativos de la clase burguesa o que simpatizan con la política del Estado (don Victorino, el comandante Villalobos, Nazario Villegas, incluso los dirigentes del Partido Comunista). Aunque en menor cantidad, Revueltas no desconoce su importancia histórica y social como dueños del capital, de las herramientas de trabajo y del

aparato que controla a la fuerza de trabajo. Cabe señalar don Victorino emplea a uno de los comunistas para trabajar en su tienda.

Sobre la base de los mencionados grupos, nos valdremos de algunas palabras de Revueltas:

Del mismo modo que existe una dialéctica en el mundo exterior, independientemente del pensamiento, asimismo existe una dialéctica del pensamiento; el pensamiento, a su vez, opera dialécticamente. Esto significa:

- a) que el pensamiento refleja la lucha de los contrarios del mundo exterior,
- b) que procede él mismo por el sistema de contrarios, es decir los interpreta unos a otros dentro de la conciencia y los resuelve,
- c) y finalmente, lo que es esencial, que el pensamiento obra sobre el mundo exterior no sólo para explicárselo, sino para transformarlo. Es decir, aquí se afirma el fenómeno de la voluntad del pensamiento como una verdad dialéctica absoluta, operante sobre la realidad exterior, lo que, en consecuencia, niega el determinismo metafísico de los materialistas mecánicos (Revueltas, 1981: 34).

Al confrontar estas ideas directamente con *Los errores*, entendemos que sea el narrador quien controle el mundo exterior. Se descubre también que en el pensamiento de los personajes se desarrolla una permanente pugna de contrarios, los del pasado y los del presente; entre los sucesos vivenciados (vistos sin claridad) y los que se acumularon en la memoria. Por ello, no hay posibilidad de tener conciencia de los acontecimientos, pues siempre se enfrentan a una nueva y más fuerte inestabilidad. Lo anterior podría explicarse de la siguiente manera: como veo y entiendo el mundo se refleja la manera en que el pensamiento opera sobre la realidad.

Entonces, esa realidad estará conformada por la forma de percibirla y por el conflicto provocado en cada individuo. De ahí que el pensamiento actúe sobre los personajes. Mientras opere en el individuo, podrá transformar la realidad exterior: “El pensamiento que participa en el acontecimiento llega a ser él mismo un acontecimiento y adquiere aquel carácter específico de ‘idea-sentimiento’, ‘idea-fuerza’ que crea la singularidad irrepetible de la ‘idea’” (Bajtín: 1986: 21).

Jacobo intenta dar respuesta a sus interrogaciones mediante fórmulas “aplicables”, pero obtiene resultados insatisfactorios. Reflexionar acerca de una realidad cambiante y pensar que se obtiene la síntesis esperada sería como llegar a la autofagia referida por el narrador.

Gracias al tratamiento que Revueltas otorga a la figura del narrador-personaje, en *Los errores* también se plantea una confrontación hacia el texto literario. El desdoblamiento de la voz narrativa representa una postura dialéctico-sarcástica frente a sus críticos y frente al propio autor. El narrador asume una postura de burla hacia el autor y viceversa, y Jacobo Ponce es el intermediario; pero su posición no es estable ya que los acontecimientos intervienen en sus pensamientos:

Todavía no puedo salir de mi aturdimiento. Estuvo en prisión celular la mayor parte del tiempo (Thomas Wolfe. La llave dentro de la caja de cerillos. “Cada cuarto una celda”) y después fue deportado a una aldea lejana, donde trabajó como zapatero. Logró escapar, y después de varios días de viaje por ferrocarril –la carta dice que una semana- alimentándose de algunos mendrugos de pan que llevaba escondidos entre la ropa, logró llegar a Moscú, donde se presentó a la embajada de México. Había olvidado el español casi por completo y para identificarse invocó el nombre de algunos mexicanos que lo conocían e incluso alguien, como Revueltas, a quien

había visto en Moscú y con quien estuvo preso en el penal de las Islas Mariás (Revueltas, 1979: 214).

En su función de narrador, Jacobo confronta el contenido de una carta con las palabras de Thomas Wolfe y su propia memoria. Con el testimonio se intensifica el efecto literario, por lo que la literatura (como en el caso de Thomas Wolfe) no puede apartarse del testimonio. Pero no basta con hacer evidente el enfrentamiento entre las posturas literarias (el escrito, Wolfe y *Los errores*), es necesario resaltar los nombres. Jacobo, al exponer a Revueltas, además de dar “seriedad” a lo declarado en la carta, juega con la posibilidad de apartarse del sujeto referido, esto es, de colocarlo como testigo. De cierta manera, Revueltas confronta los recuerdos de Revueltas.

A modo de conclusión: hay una búsqueda en la experiencia del otro para exponerla a los demás. Cuando las culpas son evidenciadas, inmediatamente compartirá esa misma decadencia. Entonces, el narrador experimentará la desesperación de una sociedad enferma; enfermedad sostenida por la falta de expresiones humanas en sus individuos. Estas obsesiones acompañaron a Revueltas durante el proceso de construcción de *Los errores*, en especial cuando identificara en una de sus crónicas, más allá de una evidente descomposición, los rasgos carentes de humanidad en la mirada de algunos enfermos de lepra.

1. 3. Personajes espejo

Esta idea de que los personajes son presentados frente a espejos y que ellos mismos funcionan como tales, proviene de la misma novela y es aprovechada por Christopher Domínguez (1997) para sus estudios. Los personajes observan una realidad por medio de

diferentes objetos, como las ventanas y espejos, desde luego. Por otra parte, esos personajes se enfrentan entre sí, logrando con todo ello un efecto de espejos encontrados.

Una de las estrategias literarias consistirá, entonces, en confrontar a cada personaje con su posible antagonista (o su complementario), obligando a los adversarios a dirigir su mirada hacia lo más profundo de sí mismos. Esto es evidente durante el capítulo XV, en la lonchería, donde las miradas de Olegario Chávez y Mario Cobián se encuentran a pesar de que sus historias llevan trayectorias diferentes. A partir de lo observado, cada uno se forma una idea, aunque imprecisa, de la personalidad del otro. Por cierto, esa idea es utilizada por el narrador para atisbar entre las imágenes destapadas en las conciencias de los personajes y con ello, para adentrarse en las calamidades que mantuvieron ocultas. De aquí se desprende el problema de indagar cuántos reflejos se originan a partir de los muchos encuentros que se producen en la novela.

1.3.1. Jacobo como narrador. Cuando Jacobo Ponce insiste en aplicar algunos conceptos teóricos directamente a la experiencia vital de los individuos, reconoce su incapacidad para conocerlos, o para otorgarles una completa autonomía discursiva o ideológica: “El padecimiento inconcreto y frío de su propia razón, de la meticulosa autocrueldad de su inteligencia, y de su búsqueda viciosa del más atroz y constante infierno de las ideas, espantosamente seguro, además, de que no habría nada que satisficiera en ningún momento su sedienta intranquilidad” (Revueltas, 1979: 72).

Jacobo padece una enfermedad proveniente del alma y de la conciencia. Se trata de la búsqueda del infierno personal, de un infierno localizado en las ideas y que no lo dejará tranquilo. Desde su escritorio, sólo podrá funcionar como un narrador dominante de los acontecimientos y de las reacciones de los demás. Pero dominar no equivale a comprender.

Así, dentro de este panorama, Jacobo trasladará su mirada y su voz hacia las experiencias de los otros para acompañarlos como una especie de conciencia.

Pero el planteamiento de filtrar las ideas por medio del narrador aún no resuelve la estructura literaria. Una vez asumida su función como conciencia, perturbará a los personajes en su percepción de la realidad; mientras el personaje observa una imagen, el narrador lo obligará a reflexionar en torno a una situación distinta:

“Ólenka, Ólenka”, pensó. (Era idiota en esas circunstancias, y de igual modo sorprendente y desconsolador, aunque acaso nada más de un egoísmo nauseabundo: con el pobre viejo ahí tirado.) La cantidad inmensa de sangre que puede brotar del cuerpo de un solo hombre. Pero el complejo mecanismo de su pensamiento insistía, como un motor autónomo, libre e irreal. *Ólenka*: estaba ahí en la sangre. La sangre es abstracta (Revueltas, 1979: 178).

Olegario Chávez es quien observa el suceso, pero sus pensamientos se localizan en un lugar distinto. Luego de recordar a una camarada, es juzgado por el narrador por no concentrarse en la tragedia de un hombre que se desangra delante de él.

El narrador adquiere una doble función, da continuidad a dos ideas antagónicas, señala el recuerdo de Ólenka (el pasado) asociándolo con el desangrado de un hombre (en el presente); además, los paréntesis le permiten distanciarse de las acciones inmediatas para emitir su opinión acerca del accionar del personaje.

Posteriormente, este hecho le permitirá al narrador teorizar acerca del pensamiento humano, tan abstracto e irreal como la visualización de la sangre. Los personajes no mantienen un pensamiento estable, pero además, éste los obliga a modificar su personalidad constantemente. Basta con poner atención al inicio de la novela, en donde Mario Cobián confirma, frente al espejo, su nueva personalidad.

Por medio del disfraz, Mario se transforma en El Muñeco. Pero el papel de la conciencia provocadora consistirá en poner en duda al personaje, en desconcertarlo por medio de la imagen observada: “Una incertidumbre distante y vaga, algo todavía incrédulo respecto de la acción propuesta para el hombre del espejo, que también, sin remedio, era Mario Cobián. Hizo algunos gestos estúpidos e infantiles como si esperara una milagrosa desobediencia del espejo, una inopinada rebelión de aquella imagen esclava” (Revueltas, 1979: 13).

Ese reflejo, obediente a los movimientos, pero falso por tratarse de una imagen disfrazada, comienza a dominar la conciencia del personaje. El individuo deja de ser quien supuestamente es, para ceder su personalidad a la imagen contemplada. Desde luego, los movimientos de Mario ante el espejo no son realizados para engañar a la reproducción disfrazada que allí se muestra. Mario tratará de convencerse si aún queda algo de una individualidad mezclada entre sus variados disfraces, pero sin lograrlo.

1.3.2. El narrador detrás de los personajes. Como señala Oscar Tacca (1978), por medio del narrador obtendremos un ángulo de orientación que nos proporcionará una perspectiva de los acontecimientos. Entonces, la realidad estará visualizada por medio de cada discurso, por lo que es posible pensar en los discursos como expresión de una individualidad.

Aunque se pretenda encasillar a la novelística de José Revueltas como argumento testimonial, las anteriores reflexiones nos ayudan a confirmar la propuesta de escuchar la novela por medio de sus voces, todas ellas orquestadas por medio de una especie de triada narradora: un autor que transmite sus ideas a un narrador; mismo que se irá conformando en personaje; y un narrador colocado a modo de conciencia detrás de los personajes: “(Entiéndase –se dijo Jacobo-, no como el *ser absoluto* sino como el absoluto de su

ejercicio, la práctica del ser a su nivel más alto posible, al nivel de la acción casi pura, emancipada al máximo de la gratuidad.)” (Revueltas, 1979: 74).

Jacobo comprende que su colocación como narrador, o su dominio en la voluntad de los personajes, no es absoluto. El ejercicio de Jacobo como narrador consistirá en permitir la expresión de la mayor cantidad de voces, cuyos discursos nos expresen su realidad.

La estrategia empleada se venía desarrollando con novelas como *Los días terrenales*, así nos lo identifica Théophile Kouï, quien señala el principio rector del texto: “asociación, interpenetración de los contrarios, multiplicidad, pluralidad semántica” (Kouï, 1992: 226).

Cuando Jacobo deja de conceptuar, o de controlar la narración plenamente, sale de su habitación, baja del edificio y se incorpora al resto de los personajes. Al integrarse a los demás, los dogmas dejarán de dominar en su mente para buscar su propia voz: “Pero hoy era otro el cuerpo [...] que hacía incompatibles sus pensamientos, aunque, en realidad, este aislamiento moral tenía el sentido de una anestesia aplicada al revés, no para salvarlo a él del sufrimiento, sino a otros, para que otros comunistas pudieran escapar al espantoso dolor de muelas del raciocinio” (Revueltas, 1979: 191).

Jacobo entiende que la percepción del mundo es individual e incompatible. Para quien antes se colocara en la posición del narrador, ahora su propia conciencia lo atormenta; lo observa y juzga por medio de los otros:

¡Qué tontería! –repuso con desenfadada inocencia, en efecto dirigiendo sus palabras hacia el punto intermedio del vacío donde, entre ellos dos, entre sus dos rostros frente a frente, podría encontrarse aquel hilo metafísico. Sus ojos, que tenía puestos sobre los de Jacobo, pero cuya mirada se había detenido a mitad del trayecto sin

llegar a los otros, adquirieron entonces una rara indeterminación, algo como el desdoblamiento de su propia inmovilidad (Revueltas, 1979: 194).

Como puede advertirse, el narrador aprovecha el estado de ánimo del personaje para irse adentrando en su conciencia; dirige la mirada, dejándola “a mitad del trayecto” para luego *desdoblarse*, para mirarse, como si pudiera, a partir del ojo ajeno, contemplarse. De alguna manera, esto abre la posibilidad de un diálogo entre narrador y personaje. Desde la perspectiva del emisor del discurso se entiende como un problema metafísico al proponer la posibilidad de mirar sus dos rostros, opuestos uno del otro. De igual modo, estará listo para experimentar sus propias angustias existenciales: “La memoria de Jacobo se inmovilizó de pronto como en virtud de una cierta pereza del recuerdo. Dobló la carta de Vittorio y la introdujo en el bolsillo interior del saco, idiotamente, pensó, sobre el corazón” (Revueltas, 1979: 195-196).

Un objeto cualquiera, en este caso una carta, servirá como detonador para los recuerdos. El documento obliga al personaje a *desdoblarse*; su conciencia se coloca en dos tiempos, presente y pasado, y con ello puede *contemplarse* desde diferentes perspectivas: “El narrador señala también la ‘distancia entre él y sus personajes’ [...] y puede llegar al extremo de no intervenir cediendo en cambio la palabra, por turnos, a los diversos personajes, para ‘crear el efecto de que la historia se cuenta por sí sola’” (Beristáin, 1990: 115).

1.3.3. Mario Cobián: El Muñeco. Otra manera de contemplar a los personajes, como si se tratasen de espejos enfrentados, es por medio del disfraz. A Mario Cobián, inspirado por su trabajo en un circo, se le ocurre disfrazarse para asaltar una tienda. Por medio de la

alteración de las imágenes que lo reflejan, irá adquiriendo una personalidad diferente, naciendo así El Muñeco: “Eso había sido El Muñeco: él mismo, como dos hermanos siameses, pero que desde ahora se separaban para siempre –pensó Mario.” (Revueltas, 1979: 17).

Esto le ocurre a un individuo que termina por convencer a los otros, por la pura imagen, de su reciente personalidad. En su interacción con los demás, la nueva imagen de Mario ocasiona efectos inesperados, provenientes de meros supuestos: “Olegario intentaba cerrar los ojos, pero los párpados parecían habersele paralizado, unos párpados llenos de arena. Sin embargo, comenzó a ya no comprender nada de lo que ocurría. Una expresión de miedo absoluto y de desolación se retrataba en el semblante de El Muñeco” (Revueltas, 1979: 116).

La imagen percibida por Olegario, desde su colocación en la lonchería, le permite formarse una idea de los posibles acontecimientos entre Mario y las prostitutas del lugar. Aunque intente cerrar los ojos, la visión lo perturba en lo más profundo de su ser; ya no hay nada que lo tranquilice. A su vez, El Muñeco procura comprender la vida del sujeto de enfrente, en este caso, Olegario Chávez. Sin duda, todo reflejo trastorna a quien mira.

Bajo esta perspectiva, se nos presenta un tratamiento existencial en el que la mirada interior se coloca, de manera obsesiva, en diferentes tiempos y espacios. Aunque advertido en *El luto humano*, Edith Negrín reflexiona acerca del aparente *estatismo* en el que se encuentran los personajes de Revueltas, siendo los espacios interiores los explorados por la conciencia individual: “sólo les queda volcarse hacia su espacio interior en interminables reflexiones o en viajes de la memoria. La sucesión de acciones del presente, continuamente interrumpida por divagaciones y recuerdos, parece estancarse en un tiempo casi detenido” (Negrín, 1995:52).

Se plantea un juego de miradas, en donde el observador carece de información acerca del otro. Comprende que el reflejo contemplado es incierto, pues algo de la imagen, de los semblantes y comportamientos, quedan cubiertos.

Rescatemos, como ejemplo, la crónica de Revueltas en su visita a un leprosario, cuyo impacto quedará marcado en posteriores escritos. La experiencia se encuentra en sus memorias (1987), sin ignorar el prólogo a la segunda edición de *Los muros de agua*,² y que dice así:

No quiero sacar conclusiones apresuradas. Miro todos los rostros, busco cuál es el rasgo esencial –no estrictamente fisonómico-, sino el rasgo que me haga posible encontrar una síntesis de cómo son esos rasgos [...] No hay tristeza (y debe haberla profundamente), no hay desesperación (y debe ser insoportable); no obstante, son rostros que deben manifestar algo, pero debe ser un lenguaje diferente a lo humano. No son caras humanas, de eso puede estar seguro (Revueltas, 1978: 12).

El discurso inicia con una advertencia, posiblemente para volvernos cómplices de su testimonio. De este modo, lo interesante y aterrador en las anteriores palabras es la forma en la que nos ayuda a presenciar la situación de los enfermos, como si permitiera colocarnos en la posición del observador.

A Revueltas no le interesa la fisonomía deteriorada, sino lo oculto a sus miradas. Así, supone la presencia de la tristeza y de la desesperación en los rostros imposibilitados para manifestar sentimientos, porque él mismo trata de ubicarse como una especie de conciencia. Dicho de otro modo, el observador de *los poseedores de la tristeza profunda* y de *la desesperación insoportable* hace que, para esos individuos-espejo, la experiencia sea propia.

² La novela fue editada por primera vez en 1941 y el prólogo al que nos referimos apareció veinte años después, poco antes de la aparición de *Los errores*, en 1964.

El resultado de ese conflicto interior, y ya en su postura de ser racional, es la posibilidad de reconocer en los otros los rasgos que niegan su naturaleza humana. Suponemos entonces el interés del autor por las fisonomías indefinidas, de difícil percepción, pero fascinantes como perturbadoras.

1.3.4. Mario: *Elena*. Mario Cobián conforma una unidad delictiva con *Elena*, el enano homosexual que funciona como reflejo al integrarse a los diferentes disfraces adoptados por Mario. Ambos personajes conforman un reflejo siniestro, esto es, una simbiosis tan necesaria como repulsiva para ellos mismos: “Saltó de la cama con la agilidad de una horrible pelota viva, con su estatura apenas unos centímetros mayor que el metro, igual que si rodara, hasta abrazarse a las piernas rígidas, rabiosas, de Mario” (Revueltas, 1979: 24).

Ambos interactúan, igual que el hombre con su títere. Lo paradójico de este vínculo es la posibilidad de invertir sus roles. Mario, al adquirir la personalidad de El Muñeco, dependerá de los movimientos y de la voluntad del grotesco monigote.

Bajo el amparo de esta dualidad *siniestra*, Mario y *Elena* se constituyen como una personalidad decadente, pero de igual manera vital: “El otro aspecto de lo grotesco, empero, lo constituye lo contrahecho y lo horroroso” (Kayser, 1964: 65)

Así lo comprende, por ello, a pesar de la repulsión experimentada, Mario se dulcifica y permite el dominio o manipulación del cómplice: “¡Nadie sabe que estás aquí en el cuarto, nadie es capaz de suponer que venías dentro del veliz! Y primero roncas y después chillas –la voz de Mario se hizo casi dulce, íntima y acariciante, con aquel odio que sentía-. ¡Dime hijo de perra! ¿Ya no chillarás otra vez como un imbécil?” (Revueltas, 1979: 25).

El enano también se presenta como la negación de El Muñeco al confrontar cualquier imagen de macho o *padrote*. Mario domina un territorio y las mujeres que lo habitan, *Elena* será el dominado, carente de la masculinidad representada por el otro: “- ¡Quieto, *Elena*, quieto! –ordenó en el tono con que se ordena a una simple bestia. Le decían *Elena*, un juego de palabras, un divertido apócope de *El Enano*: Elena-no” (Revueltas, 1979: 25).

Como se puede apreciar, para quienes “le decían *Elena*”, tampoco tendrá derecho de llevar un nombre femenino; para los ojos de los demás, el personaje no tiene cabida en esta sociedad, no es hombre, no es mujer, no es un ser humano, y por lo tanto, es un no-*Elena*.

Se trata entonces, atendiendo al trabajo novelístico, de características del personaje observadas desde el exterior, pero que no dejan de confrontar su aparente estabilidad. Así entonces, el planteamiento podría quedar definido de la siguiente forma: Yo podría ser lo que el otro entiende acerca de mí y por ese medio, el otro sólo me permite mirar algunos rasgos de mi interior.

De aquí nace una característica importante en la manera en que Revueltas configura la imagen de sus personajes. Estos sólo se enfrentarán con los individuos que perturben su aparente tranquilidad y será hasta que esa mirada los descubra, cuando aparezca el verdadero terror.

Se veía dentro del marco del espejo como si aquella imagen suya, a la que se abandonaba tan provisionalmente, no fuese sino un préstamo [...] resuelto de antemano [...] a devolverla con creces, de mil modos, con aquella nueva vida que se proponía llevar, con aquella ruptura consigo mismo, con su pasado, con todo el infierno (Revueltas, 1979: 16).

Como se puede apreciar, la búsqueda de la síntesis a la que Revueltas se refería, sólo es posible por medio de lo fragmentado, de lo diverso y difuso, por lo que la conclusión sigue abierta.

Una vez que los personajes se muestran de una forma, que evolucionan tratando de romper con un pasado que los persigue, inmediatamente comprometen su personalidad con una forma de vida ajena, con un disfraz, de manera que se nos presenta la posibilidad de observarlos con sus múltiples rostros, “de mil modos”, con una diversidad de máscaras sin expresión humana, esto es, en una conformación grotesca: “Pero en los personajes de esos dramas [apoyándose en Büchner] no sólo nos topamos con el yo vital y el yo instinto inconsciente representados por individuos, sino que los desdoblamientos son más abundantes” (Kayser, 1964: 162).

Nuevamente es necesario hacer referencia a la crónica del leproso. La posición desde la cual narra se mantiene a cierta distancia de los acontecimientos; quien describe es un sujeto aparentemente apartado de cualquier influencia ideológica y su función será la de un espectador impactado por las múltiples confrontaciones visuales y emotivas. De esta manera, el narrador se desdobra para producir el efecto de inmiscuirse en la individualidad del otro, obteniendo con ello una singular percepción del acontecimiento: pareciera mirarse a sí mismo como uno más de los enfermos, pero con la conciencia del autor.

Simultáneamente, el narrador se coloca junto a uno o más individuos para buscar los rasgos no-humanos en el semblante de los demás, lo que implica encontrarlos en sí mismo. “Lo grotesco implica un sobresalto ante la inestabilidad y la falta de base firme sorprendentemente experimentadas” (Kayser, 1964: 185).

El que observa no encuentra tranquilidad interior ya que la desesperación del otro lo involucra. Resultado de esta múltiple confrontación es, al parecer, la ruptura consigo

mismo, la cual es permanente. Así, en el juego de espejos encontrados hay un momento en el que ambas partes se multiplican infinitamente. Todos los rasgos de los rostros confrontados se unifican, pero a su vez se diversifican.

En *Los errores*, los personajes son intuitivos. Tal es el caso de *Elena*, quien, encerrado en el veliz, intenta formarse una imagen de lo que sucede en el exterior. Las ideas que se establecen desde el encierro proceden de un ejercicio intelectual minucioso y, por lo tanto, poseen un grado de verdad, pero se trata de una realidad alterada:

Un hombre con esa voz debía ser blanco, perezoso, una voz nasal y cóncava, con tonalidades de eunuco pero también de muerto. No lograba sin embargo, imaginar la figura concreta del prestamista, alto, gordo, delgado, chaparro, o vaya a saberse cómo: Sin duda, un viejo cara de buitre, la nariz ganchuda y unos pequeños ojillos diabólicos, con esa voz cruel y fría que lo dejaba en sombra inaprensible, sin atributos, como si se hubiera despojado de su cuerpo, hasta la inocencia (Revueltas, 1979: 39).

Un nuevo enfoque se localiza con Mario Cobián. Para el proceso de afirmación-negación se requiere del otro, así como éste precisa de los demás: Mario y *Elena* conforman una personalidad criminal, con una función precisa: uno depende del otro. Pero cuando dicha personalidad es destruida por la muerte de uno de sus integrantes, se presenta un desorden, una confusión en la estabilidad del sobreviviente y, por lo tanto, requiere de su reordenación.

José Revueltas presenta al hombre como una personalidad inacabada, *desconformado* a partir de su nacimiento; tal es el caso de Mario Cobián. Lo que sabemos de su infancia nos expone a un niño solitario que se refugia en el interior de los tinacos (una

especie de sustitución del vientre materno) para espiar los acontecimientos de su alrededor. Después del alumbramiento forzoso, toda su vida se verá directamente determinada por la relación que guarda con el resto de los personajes al mostrarnos una serie de rasgos de su diversa y multifacética personalidad. Los espacios cerrados son utilizados justamente para confrontar a los personajes; son utilizados para atisbar en las refracciones de su personalidad. De aquí que los espacios sean determinantes en la configuración de la novela y en la imagen de los personajes.

Al igual que en los tinacos donde Mario se oculta, se presentan lugares que imposibilitan la comunicación con el exterior y que obligan a los personajes a mirar su auténtico rostro, su gesto no humano. Así, entre los espacios-espejos, además del tinaco, se encuentra el veliz (este último también funciona como parte de un disfraz), las habitaciones, las cañerías, la tienda del prestamista, la lonchería; y más adelante lo serán las calles y las mismas ciudades. Todos esos espacios descritos son paradas obligatorias para que los personajes se introduzcan voluntariamente en el infierno del pasado.

Los espacios cumplen una función primordial en los relatos de José Revueltas. Se trata de un elemento que años antes llamaría la atención de Mijaíl Bajtín: “La posición desde la cual se desarrolla el relato, se constituye la representación o se ofrece la información, habría de orientarse de una manera novedosa, no con respecto a un mundo de objetos, sino a este nuevo mundo de sujetos autónomos. El discurso hablado e informativo habría de elaborar una nueva actitud hacia su objeto” (Bajtín, 1986: 18).

Con todo, en *Los errores* no hay una sola posición desde la cual se desarrolle la novela: hay tantas posiciones como personajes, personajes como co-relatos; y en cada uno de ellos, una información específica. De este modo, *Los errores* expone la mirada activa, que cuestiona, por parte de los sujetos.

Lo anterior nos permite pensar que la novela está configurada a partir de una heterogeneidad de personajes autónomos. Esto significa que el personaje ha sido constituido como un objeto dominado por la voz narrativa, pero asimismo como sujeto autónomo, con contrastes ideológico-emocionales, de los que el narrador dará cuenta.

Esta forma de presentarnos a los personajes, permite identificar a cada uno con su discurso propio, como si se tratara del protagonista de un correlato. Al respecto, algunas ideas de Bajtín pueden ser de utilidad para el presente trabajo:

Su tarea es la de superar la dificultad más grande para un artista: Crear una obra unificada y al mismo tiempo integrada de toda clase de elementos heterogéneos dispares por su valor profundamente ajenos unos a otros. Es por eso que el libro de Job, el Apocalipsis de San Juan, los textos evangélicos, la palabra de Simeón Nuevo Teólogo y todo aquello que alimenta las páginas de sus novelas y les comunica un tono especial con el periódico, el chiste, la parodia, la escena callejera, lo grotesco e incluso el panfleto. Lanza osadamente en sus crisoles los elementos siempre nuevos, sabiendo y creyendo que en el calor de su trabajo creador los trozos crudos de la realidad cotidiana, las sensacionales narraciones folletinescas y las páginas de los libros sagrados inspirados por Dios, se fundirán, se unirán en una composición nueva y adquirirán un profundo sello de su estilo y tono personal. (Bajtín, 1986: 28-29)

Trasladando las anteriores ideas al texto que estudiamos, por supuesto, la dificultad artístico-estructural propuesta por el autor complica la lectura de *Los errores*. Por momentos da la impresión de que todos los materiales se ajustan de manera forzada, pero todos ellos forman parte de una concepción artística de la novela. En *Los errores* se distingue una serie de elementos heterogéneos que, sin duda, van de la mano con la conformación de los personajes. Dicha visión heterogénea permitirá al autor abordar

algunas formas humorísticas manifestadas por medio de la palabra, además de incluir diferentes estilos literarios a favor de la novela, como el periodismo, el folletín o las hagiografías.

A pesar de este supuesto, no se puede negar que los elementos heterogéneos de la novela tienen una justificación conceptual: los personajes, aunque autónomos y negados a comunicarse con los demás, influyen y son influidos por los otros.

La heterogeneidad de materiales y desde luego de personajes, puede adquirir armonía siguiendo la estructura de los diversos intertextos, como pueden ser los de composición folletinesca o de contenidos religiosos. Aunque se trate de subgéneros literarios totalmente distintos en su forma de plantear la realidad, es posible reaprovecharlos en la novela para mirar al mundo desde diferentes posiciones.

Posiblemente la lectura de Dostoievski le permitió a Revueltas descubrir la posibilidad de disponer, en conjunto, de esa heterogeneidad de personajes, cada uno con su respectiva visión del mundo, con la incorporación, como señalamos anteriormente, de materiales con contenido religioso que forman parte de sus visiones. Este hecho es destacado por Álvaro Ruiz Abreu (1992), quien advierte la importancia de la educación religiosa en la formación intelectual del joven Revueltas, en especial porque determinará su incursión a la ideología marxista.

La incorporación de los diferentes intertextos o géneros discursivos (Bajtín, 1997) permitieron a José Revueltas explorar en la diversidad de una realidad. De aquí que se comprenda la postura interpretativa de algunos críticos que ubican a Revueltas como un autor que trabaja desde una visión mítica (Paz, Sheldon, Domínguez Michael). Por nuestra parte, consideramos que Revueltas no se propone recrear directamente sus fuentes, como tampoco se trata del único recurso que maneja para la construcción de *Los errores*.

A lo anterior se suma que no hay un sólo recurso dominante en la novela; la suma de todos ellos irá determinando el carácter del texto, además de contribuir a la construcción de los personajes. De lo anterior se desprende que, para la conformación de Mario Cobián, el enano o las prostitutas, el autor ha partido de la estructura de la novela policiaca y de folletín; mientras que para Jacobo Ponce, lo ha hecho de la Historia y la Filosofía.

1.3.5. Mario y sus mujeres. La composición de Mario Cobián estaría incompleta si no se analiza su interaccionar con las mujeres que, al ser sometidas, cada una apoyará a la transformación de Mario en El Muñeco, luego en agente viajero y, posteriormente, en un policía “de la reservada”.

La primera en determinar la manera de vincularse con el resto de las mujeres, será la imagen que él mismo se forma de su propia madre; se trata de una imagen porque sólo se le conoce por medio de recuerdos vagos que aún permanecen en su memoria, y quizás no sean suyos:

Ahí estaba su madre [...] Un recuerdo punzante, lleno de silencio, como en las películas de la época, una irrespirable acción sin ruido. La veía sentada en el suelo, de espaldas a la puerta, junto al lecho matrimonial. Algo que inmediatamente ya no era de este mundo. Pero allí estaba, de espaldas, aunque no del todo en el suelo, sino apenas más arriba, como si algo se le hubiera roto en alguna parte, despojada de alguna cosa esencial. Tenía la falda recogida por encima de la cintura y sujeta hacia delante con los antebrazos, genuflexa, equilibrándose con las piernas desnudas hacia fuera como dos gordas asas de porcelana, blancas. Allí estaba, era como para morir, tan irremediable como para eso (Revueltas, 1979: 21-22).

Se trata de un recuerdo, es verdad, pero que únicamente le pertenece a Mario, pues habita en sus silencios. No es la madre, sino la imagen que Mario se forma de ella. Nadie la puede conocer si no es por medio de los recuerdos que se reflejan en su conciencia y que le sirven de guía en sus relaciones con las mujeres.

Entonces, la madre puede ser repulsiva para Mario a causa de la postración, o por el rebajamiento en el que la encuentra. Su rechazo proviene de la comprensión de mirarla con necesidades fisiológicas. Por la manera en la que su conciencia la presenta, es posible asociar a la madre con la representación prehispánica de la maternidad. Se trata entonces, de una imagen de equilibrio, tan irremediable como la muerte y su permanencia en la conciencia de Mario.

Como se puede apreciar, parte de la inestabilidad de los personajes se debe a la atormentadora influencia de un pasado que los acompaña, interviniendo constantemente en la conformación de sus ideas. Así sucede, incluso, con Rosario, la joven comunista de *Los muros de agua*. Rosario experimenta un proceso de adaptación a su nuevo ambiente, pero a su vez, los recuerdos la enfrentan con la imagen de su madre y, por supuesto, la confrontan consigo misma.

En *Los errores*, el incipiente vínculo de Mario con la madre, y lo que provoca en su conciencia, se convierte en una figura a seguir en su relación con las mujeres. A partir de ello, la presencia de Lucrecia también se integra al planteamiento de personajes-espejo.

Mario se crea un retrato de Lucrecia, La Luque, por asociación con la madre. Inmediatamente a la descripción de su modelo que orina, se presenta a Mario una extensión de la imagen materna, la aparentemente real, la que sumará todas sus expectativas: “‘Ese ruido’, pensaba hoy Mario con la misma desolación de entonces, la misma vaciedad en el cuerpo. ‘Ese líquido, esa llave que se iba cerrando.’ Volvía cada vez a sus oídos, terco,

igual. La propia Lucrecia era parte de ese ruido, estaba inodada en aquella especie de conjura, en todos esos turbios y siniestros manejos fisiológicos” (Revueltas, 1979: 22).

De esta manera, una imagen reflejará otra, cada una será complementaria, pero también opuesta. Lo que Mario supone de Lucrecia es totalmente ajeno a la realidad, ya que Lucrecia está muy lejos de representar a la madre. Por lo tanto, Lucrecia se tendrá que ajustar al mundo ideado por Mario: “No había querido prevenir a Lucrecia de nada. Era tan extraordinaria, significaba tanto para los dos esta nueva existencia, que Mario se la ofrecía redonda, limpia, acabada en todos sus detalles, igual que una verdadera bendición caída del cielo [...] Una Lucrecia que le pertenecía más que a quienquiera que fuesen los otros, en esos rincones del tiempo destinados a ellos dos solos, esos rincones del desprecio puro” (Revueltas, 1979: 23).

De la mano de ese narrador-conciencia que acompaña a Mario, se ha podido apreciar cómo, al confrontarse con otros personajes, las imágenes que se reflejan, tanto de Mario como del resto de los personajes, se multiplican. Desde esta perspectiva, vale detenerse a observar otros reflejos femeninos que complementan la personalidad de Mario:

Hasta este momento se daba cuenta Mario de lo espantoso que era el rostro de la mujer, con ese cabello cortado a tijeretazos y los ojos redondos, fijos y muertos, como en un chimpancé tristísimo (Revueltas, 1979: 94).

La Jaiba vestía una tela de colores muy ajustada y corta, con lo que no quedaba sino en puros senos, tórax, muslos, pantorrillas, desnudos y opulentos, lo que hacía un conjunto burdamente incitante al que remataba una cara tosca y hermosa (Revueltas, 1979: 99).

Ahí estaba esperándola este rostro suyo en el espejo, pero, ¡Dios!, tan sólo terriblemente cansada. Tenía unos ojos oblicuos, tenaces, duros y a menudo de una indiferencia total, deshumanizados, como en algún ser de otro planeta, sin odio, sin amor, sin sentimiento alguno. Una nariz corta, de alegre dibujo; labios muy bien definidos, hermosos; los pómulos salientes, agudos, y la barbilla con una marcada hendidura al extremo del mentón (Revueltas, 1979: 129-130).

El estilo que Revueltas utiliza para narrar, repleto de adjetivos, queda acentuado en *Los errores*; conocemos a los personajes por su cuerpo, que perturba a quien lo observa: “*El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste*” (Bajtín, 1988: 285).

Los personajes son descritos con elementos contradictorios: la belleza forma parte de lo grotesco, lo erótico de lo repulsivo, lo vital de lo decadente: “En esa combinación de ‘grotesco’ y ‘comedia’ parece asomar, a primera vista, la vieja equiparación con ‘cómico, ridículo, bufonesco.’ [...] Lo grotesco está por todos lados; por una parte, crea lo deformado y lo horrible, y por la otra, lo cómico y lo bufonesco” (Kayser, 1988: 65).

Los fragmentos de la novela, citados anteriormente, aunque desde distintas perspectivas, muestran tres miradas al cuerpo femenino: mientras que unas expresiones adquieren matices de fijeza triste, un cuerpo se describe con tosca y voluminosa sensualidad; pero cuando una de las mencionadas expresiones alcanza a mirarse con la ayuda del espejo, sus rostros y actitudes adquieren dureza y cansancio. Las mujeres son modelo de una personalidad despojada de sentimientos, pero al analizar su aspecto, recuperan la compasión. Finalmente, como señala el narrador, se trata de tres expresiones

distintas en tres personajes y en situaciones diferentes, pero lo que une a todas ellas es su configuración deshumanizada.

Personajes como la mujer de rostro espantoso, semejante a lo animalesco; en el caso de La Jaiba o La Magnífica, quienes carecen de nombre propio, adquieren importancia en una sociedad clasista, como la mostrada en la novela, gracias a su forma externa, de atracción y de rechazo. Esos cuerpos, con apodo, pertenecen a mujeres vinculadas con la decadencia; se reafirma su individualidad a través de sus expresiones horribles, pero repletas de fascinación; en su configuración grotesca se resalta su hermosura.³

En *Los errores* se explotan las apariencias, el nunca comprender con certeza lo que sienten los personajes, porque el lenguaje corporal y gestual complementa su (in)expresividad. Aunque el narrador que los observa alcanza a percibir algunos elementos que permiten descubrir su lado oculto, esto es, el no humano, lo observado también resulta una realidad parcial, porque en la novela quedan abiertas las posibilidades para que los personajes sean vistos por otros y diferentes ojos-espejos.

Anteriormente se mencionaron los casos de tres mujeres que son vistas desde la panorámica de un narrador; sin embargo, en la novela también se plantea la posibilidad de conocer cómo perciben ellas el mundo. Así sucede cuando dirigen su mirada hacia Mario Cobián: “Así, con la mano en la cintura, examinaba a Mario Cobián de la cabeza a los pies,

³ La imagen del cuerpo, perturbadora y fascinante, parece una constante en la narrativa de Revueltas. Como ejemplo, y a grandes rasgos, concentrémonos en algunos casos de personajes femeninos: en *Los muros de agua*, Rosario es atraída por la constitución física de sus compañeras de prisión; el cadáver de una niña es motivo para escudriñar en la conciencia de los personajes de *El luto humano*; en *Los días terrenales* un Gregorio mítico, profeta y mártir, se entrega sexual y mortalmente al cuerpo enfermo de Epifanía, el cual simboliza la belleza la belleza y lo *monstruoso* (sic), la figura materna y la amante, la vida y la muerte; y no olvidemos a las tres mujeres de *El apando*, la madre, Meche y La Chata, quienes representan diferentes dualidades entre lo sublime y lo horrendo.

tratando de acentuar el fingimiento de la estupefacción que tendría ante un fenómeno sin precedentes o ante un milagro portentoso. [...] y en esos contados minutos que le concediera de estar junto a él, le permitiera nada más mirarlo, quererlo, aspirar a la misma atmósfera, sentir que él estaba allí, ante sus ojos, viviente, tangible, enamorada con todo el cuerpo, unánimemente hasta las uñas, enamorada como un bloque de piedra” (Revueltas, 1979: 117). Si el personaje es contemplado desde la panorámica de los otros, entonces la idea del individuo es fragmentada.

1.3.6. Mario entre los comunistas. *Los errores* se compone de veintisiete capítulos y un epílogo. Cada uno ha sido titulado con el nombre o el mote de alguno de los personajes, con lo que se intuye una inquietud por mostrarnos a cada uno desde distintas posturas. *Elena*, por ejemplo, muestra una faceta de su personalidad durante el encierro en el veliz, pero se transforma a través de la mirada de Jovita Layton, quien lo contrata para un espectáculo circense. Sin embargo, existen dos capítulos que se apartan de los individuos para dar una localización concreta: “El Partido” y “El bazar de antigüedades”, dos espacios específicos, sitios obligados para la reunión de los personajes y en donde podrán mirar a sus espejos, propios y ajenos. Dos polos, en los que se reúnen individuos antagonistas.

Esta configuración nos invita a reflexionar acerca de la importancia que los personajes tienen dentro de las instituciones o del núcleo social al que pertenecen, así como cuestionarnos la postura que adoptan respecto de los acontecimientos de los que simultáneamente son testigos y participantes.

Se combinan esencialmente tanto el contenido ideológico de la imagen del hombre como el de la idea misma de la prueba. Esta ramificación de la novela se iba

preparando en las hagiografías de los mártires y otros santos del primer cristianismo [...] En general, este tipo de la novela de pruebas se caracteriza por la conjunción de problemas psicológicos. Sin embargo, en ella también la prueba se realiza desde el punto de vista de un ideal preconcebido y dogmáticamente asumido (Bajtín, 1997: 203).

Nuevamente Bajtín invita a reflexionar sobre la composición de la novela. Si se advierte que los personajes de *Los errores* no expresan ningún interés por relacionarse con los otros y mucho menos intercambiar experiencias, esto no significa que permanezcan inamovibles en su sitio, esperando que las circunstancias, o los espejos, se les presenten de súbito. La mayoría de los individuos que participan en la novela se han planteado una meta, la cual se esforzarán por obtener.

Así, Mario Cobián le otorga un valor importante al asalto de la tienda del prestamista, pues supone que con las ganancias su forma de vida cambiará: “Voy a convertirme en rata –se dijo-, me voy a volver un rata, pero nada más por esta vez y ahí queda...” “Por esta vez tan sólo, como el jugador empedernido que hace su última apuesta: una sensación enervante y amorosa, llena de fe en la nobleza y la bondad de aquel acto supremo y definitivo que lo hará cambiar de vida” (Revueltas, 1979: 16). La prueba inicial es un acto delictivo que traerá como consecuencia una serie de dificultades que, a su vez, pondrán a prueba la estabilidad emocional del personaje. En el caso de Mario, los obstáculos que debe franquear para subir de nivel social serán físicos (por medio del disfraz) y psicológicos (Mario queda convencido de ser la persona inventada para el asalto).

Otro caso es el de Olegario Chávez. Su objetivo es ideológico al creer en los postulados del Partido Comunista, a los cuales pondrá a prueba a partir de su propia experiencia, la de su participación activa en las tareas del partido: “concentrar todas sus

fuerzas, las fuerzas de su espíritu, toda la energía de su vida, de su lucha política, de su causa misma (igual que si se tratara de la lucha contra el fascismo)” (Revueltas, 1979 :105).

Para este caso, la praxis se vuelve una metáfora, las palabras de esa voz-conciencia lo orillan a remitirse a la experiencia vivida durante su fuga de prisión. Así entonces, la prueba política de Olegario, grotesca por cierto, se irá comparando con el ataque de cientos de ratas que sufriera en las cañerías de la ciudad. En ambos casos el esfuerzo consiste en sobrevivir. En la misma imagen, nadar entre secreciones nauseabundas resulta comparable con las relaciones entre los hombres. Lamentablemente, a pesar de su estoicismo, su mayor obstáculo es psicológico, cuando descubre que las ratas se encuentran en sus propias convicciones, en su vida pasada, en sus silencios.

En estos dos casos, la mirada interior de los personajes es puesta a prueba: cada uno debe enfrentarse a sus creencias, a sus expectativas del mundo, a su Yo; a través de esa mirada apreciamos en *Los errores* la interminable transformación experimentada en la mayoría de los personajes y para ello, los acontecimientos no solamente no son ajenos, sino que son fundamentales para la formación de su personalidad: en su negación se confirma la naturaleza humana.

Veámoslo nuevamente en los sucesos: estamos enterados de las expectativas de Mario Cobián que, como ya dijimos, serán puestas a prueba. Pero las lucubraciones de Mario se fueron gestando paulatinamente, en el pasado, cuando él y *Elena* trabajaban juntos en un espectáculo circense como encantadores de serpientes. El evento mágico y popular, carnavalesco, que engaña a la mirada del espectador, los induce a la posibilidad de llevar a cabo otro juego de verdades, de disfraces y escamoteos, de cajas de sorpresa, que ocultan los desastres.

Al interactuar con los reptiles, ellos mismos conforman una estampa grotesca: “Ahí aparece en los elementos, más fantásticos ya, de su ornamentaria (obsérvese la transición de cuerpos humanos a formas de animales y plantas) e igualmente en la destrucción juguetona de la simetría y el más pronunciado desequilibrio de las proporciones” (Kayser, 1964: 19).

El nuevo truco consistirá en lo siguiente: Mario disimularía su identidad por medio de un traje que lo identifique como agente viajero y con cualquier excusa, dejará abandonado un veliz en el interior de una tienda, sin explicar al propietario del establecimiento su contenido. En su interior se encuentra el enano, quien a su debido tiempo saldría de su momentánea prisión para luego permitir la entrada triunfal de Mario y, una vez juntos, apoderarse libremente de todos los objetos de valor. Como podemos apreciar, ambas representaciones, la del circo y la del robo a la tienda, cuentan con un artificio similar, ya que para los fines de la novela todo acto humano engaña, sorprende, confunde a los demás.

La sola presencia de Mario complica la existencia de los comunistas y viceversa. Para Mario, los comunistas son agentes policiacos que intentan arrestarlo; para los comunistas, Mario simboliza la negación de todo lo que creen:

Olegario no se sentía con fuerzas para abstraerse del diálogo que escuchaba, abandonado a la seducción estúpida [...] Lo asaltó una vivísima molestia contra sí mismo. Eso era: no querer pensar en las cosas cuyo solo nombre le producía una especie de laxitud moral, una desesperación, un miedo infame [...] Olegario, incluso, no supo del todo cómo pudo llegar hasta el puesto de comida. No recordaba en absoluto la forma en que abandonó el local de la Cámara Unitaria del Trabajo, después de que había vuelto a colgar el audífono (Revueltas, 1979: 98-99).

En la novela participan veinte personajes que intervienen directamente en las acciones, más los incidentales, que proceden de distintos sub núcleos culturales. Con ellos, Revueltas busca representar a una sociedad mexicana. El novelista parte de los personajes para exponer diversas ideas acerca del hombre y de la ampliamente discutida identidad nacional. Si la imagen del hombre se percibe fragmentada, la idea de una identidad también lo estaría.

José Revueltas participó en el clima intelectual del medio siglo [...] Habiendo retrocedido ante las pretensiones “mexicanistas” de un José Rubén Romero, Revueltas termina por deslindarse de los filósofos de ese signo. En 1950 sus tesis históricas –que entusiasmaron a Daniel Cosío Villegas- acabaron por coincidir con las que planteaba Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. El moralismo analítico de Paz y la heterodoxia marxista de Revueltas empatan en la necesidad de dismantelar esa jerga ontologizante que velaba la comprensión de la historia mexicana. En su libreta de apuntes de 1947-1951, Revueltas descalificaba la “indigenización” de la filosofía que practicaban Leopoldo Zea y su círculo (Domínguez Michael, 1997: 373).

Analizando estas propuestas, encontramos que en la actualidad se continúa leyendo a Revueltas desde su ideología, no desde su propuesta literaria. Sin embargo, consideramos que la afinidad de Revueltas con el marxismo y su postura frente a los acontecimientos históricos no son suficientes elementos para el estudio de su novelística. En su libreta de apuntes señala la postura que los intelectuales asumen no sólo frente a la cultura indígena, sino también ante las definiciones de México y de lo mexicano, y por extensión, critica severamente la disposición de los novelistas mexicanos para entender los problemas o la realidad del país.

Por su parte, José Revueltas contempla a autores como José Rubén Romero y Mariano Azuela, calificándolos como escritores *transitorios*, pues considera que sólo se dedicaron a describir anécdotas sin un sentido humano. La severidad de sus juicios incluyen a Mancisidor, a Ferretis y a López y Fuentes, por el *tono dulce* en el que transcurren sus temas y por su preocupación por la prédica moral en el tratamiento de sus personajes.

Este último grupo de escritores (refiriéndose a Mancisidor, Ferretis y López y Fuentes) puede decirse que hay la tendencia –plausible si no fuera equivocada– a considerar al pueblo como un dechado de virtudes. Y eso no es exacto, no es honrado, no es revolucionario, porque el pueblo tiene vicios y virtudes, grandes defectos y grandes cualidades; y, por lo que hace nuestro trágico pueblo mexicano, es, simultáneamente, espléndido y espantoso, heroico y cobarde, capaz de grandes empresas y capaz de grandes monstruosidades (Revueltas, 1983: 238-239).

Resultan reveladoras las palabras de Revueltas. En contraposición a los escritores citados, menciona a Martín Luis Guzmán y a Rafael Muñoz, quienes, para él, sí enfrentan el problema de la creación literaria, sin colocar a los personajes en la balanza de entre los buenos y malos. Vemos a un Revueltas que asume el problema de la creación literaria señalando las capacidades y defectos en los otros, porque también los analiza para su propio trabajo. El fragmento que se cita en el anterior párrafo forma parte de un artículo titulado “La novela, tarea de México”, donde se aprecia, con la terminología de un comunista, a un autor en busca de elementos que le permitan construir a sus personajes de la manera más fidedigna en relación con la realidad, sin ampararse en modelos o estilos “predefinidos”, como sucediera, de acuerdo con Christopher Domínguez, con la corriente “mexicanista”, con el llamado realismo socialista o con la novela indigenista.

Por otro lado, es preciso apuntar que el retiro de circulación de dos obras de aparente manufactura anticomunista (*Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad*) es el resultado no de presiones externas, como lo suponen algunos críticos, sino de una necesidad por reestructurar su trabajo literario. Prueba de ello son los comentarios de Revueltas, llenos de burla e ironía, a la crítica que Ramírez y Ramírez, camarada de partido, hiciera a su obra (Revueltas, 1981: 333 a 340).

Ahora bien, a diferencia de los estudios de la obra de Revueltas como los realizados por Evodio Escalante o Christopher Domínguez, encontramos en Edith Negrín una postura diferente, ya que contempla a Revueltas como un escritor que dialogó con distintos elementos culturales que lo influyeron vivencialmente: “El narrador evidencia su superioridad asimismo asumiendo el punto de vista de varios personajes simultáneamente” (Negrín, 1995: 26).

De aquí que, para Edith Negrín, los personajes de Revueltas establezcan un puente entre la filosofía y la experiencia vivida, entre las expresiones serias y las humorísticas, entre lo ontológico y lo materialista, entre las jerarquías establecidas desde la religión y las relaciones destructivas de los delincuentes urbanos. Así, la propuesta dialéctica del autor establece una confrontación entre lo sagrado y lo profano, lo serio y lo cómico.

La afirmación de la omnisciencia, excesiva, totalizadora, redundante, y su cuestionamiento negador no se presentan en el texto como dos actitudes consecutivas; su continua alternancia genera más bien una impresión de simultaneidad.

La integración de ambas actitudes en el texto puede definirse como *paradójica*, entendiendo por paradoja, en un amplio sentido, precisamente el

momento de cruce, el choque o la convivencia de dos posibilidades en apariencia excluyentes (Negrín, 1995: 39).

El recurso de la paradoja es determinante para la configuración de los personajes, incluyendo al narrador quien, constantemente, provoca a los personajes para que se expresen: “Desde la cama Mario tronó los dedos hacia el enano con impaciencia. / -¡Elena! / El monstruo no se movió, la cabeza inclinada hacia el suelo. Parecía un bufón antiguo, deforme, llorando. / -¡Ándale, se hace tarde! –requirió con mayor apremio Cobián, a punto de sentir otra vez rabia ante aquella taimada resistencia con la que el enano trataba de hacerse rogar, conducirlo a cierta situación precisa, a ciertas cosas” (Revueltas, 1979: 26).

De lo anterior se desprende, en un primer momento, que el narrador se limita a describir un par de acciones como tronar los dedos y las cursivas sugieren que se trata de un susurro en vista de que se ocultan de los demás. Pero el autor altera la paciencia del personaje con adjetivos provocadores, especialmente aquellos que obligan a Mario a ver a *Elena* como un monstruo que lo ignora con sus llantos. Cuando Mario habla, sus palabras son solamente de apuro para que su compañero se levante de la cama; pero sin dar tregua, el narrador vuelve a intervenir sugiriendo que el enano, ya no *Elena*, lo ignora con su comportamiento. De esta manera, el narrador inyecta coraje y desprecio en la conciencia de Mario, y lo obliga a percibir cosas, lo “conduce a situaciones” que el propio Mario no ha percibido.

Así, por medio de la paradoja, que enfrenta a los personajes con su Yo oculto, nos permite indagar, por medio de las expresiones humanas, en aquello que permita descifrar los rasgos no humanos que tanto le inquietaban a Revueltas. Cabe, sin embargo, hacer notar que, continuando con la búsqueda de Revueltas de expresiones ocultas, habría que

confrontar el resultado de esa paradoja con otra paradoja, esto es, el efecto paradójico de un personaje colocado frente a su espejo, que posiblemente se encuentre en otro personaje, en el autor, o incluso en el mismo lector.

Los personajes de *Revueltas* provienen de distintas regiones del país, pero la heterogeneidad cultural estará representada en ellos básicamente por su manera de visualizar, de entender y de explicarse los distintos acontecimientos en los que se encuentran y en analogía con las relaciones que se dan con los otros.

Revueltas procuraba que sus personajes desarrollaran ideas en constante evolución y desde su singular entendimiento. Pero esas ideas tienen un origen no necesariamente político (lugar común de la mayor parte de la crítica), como sucede con Lucrecia, *Elena* o Mario, por ello es necesario identificar la trayectoria de dichas ideas una vez que las reconocemos en los personajes. De nada sirve catalogar a Lucrecia como prostituta, a Mario como delincuente, o a Olegario Chávez como comunista, si antes no los escuchamos y los observamos.

Revueltas venía desarrollando, desde *Los días terrenales* (1979), la confrontación de ideas e imágenes visuales entre los personajes, confiriéndoles, además de su inestabilidad interior y física, una carga humorística, de sarcasmo:

Mi intención al escribir esa novela, fue muy otra. No quise hacer la crítica de un grupo humano que lo mismo puede ser marxista que sinarquista; y no porque crea en un arte puro, libre de toda intención política; antes, porque quise, única y exclusivamente, retratar la condición del hombre. Yo no he visto ángeles en torno mío, ni creo que llegue a haberlos en el mundo futuro. El más romántico de todos los grupos intelectuales, formado por las izquierdas mexicanas, tiene una idea muy vaga sobre la misión de los artistas. Califican sus obras de positivas o negativas. El

bien y el mal son en el hombre sentimientos que se dan en el tiempo [...] El bien y el mal pueden alternarse entretejiendo la vida de un hombre, y más frecuentemente convivir con él (Revueltas, 1981: 25).

Desde esta perspectiva y posiblemente influido por la polémica suscitada con sus camaradas de partido por su postura artística, ideológica y literaria, parece que todas estas ideas le sirvieron a Revueltas para reencauzar sus planteamientos, entre los que se pueden destacar, como vimos someramente al principio, la función que el narrador deberá desempeñar en la novela. Este asunto será tratado con mayor detenimiento más adelante.

Si el bien y el mal habitan en todo individuo, tal y como lo proponen las palabras del propio Revueltas, ambos valores se manifestarán cuando sean provocados por las circunstancias o por el resto de los hombres. De esta manera, la multiplicidad de rostros, de gestos, los expresados y los ocultos en cada personaje, no estarán restringidos por juicios moralizantes. Los personajes de Revueltas actúan sin preocuparse de la opinión del otro; son individuos reservados, en ocasiones violentos, y especialmente instintivos, muy cercanos a lo animalesco; lo que motiva sus comportamientos es el posible efecto que sus acciones producen en sus propias personas.

Hay que cuidar, sin embargo, que los árboles no nos impidan ver el bosque. ¿Qué es, esencialmente, la realidad, lo real de una realidad? Hay fundamentalmente dos formas de conocer la realidad: una, mediante la observación y experiencia personales; y otra, mediante la observación y experiencia histórica que se nos transmiten por medios como la educación, las tradiciones y otros. [...] Partamos de que el hecho de existir no da realidad a un fenómeno nada más por el existir mismo. ¿Qué queremos decir con esto? Simplemente que no todo lo que existe es real; para que sea real requiere, a más de existir, ser racional y necesario. [...] Lo racional es

aquello que se percibe y cuyas relaciones íntimas, causalidad y desarrollo, son establecidas por la razón (Revueltas, 1981: 54-55).

Revueltas se propone mirar el bosque y comprende que presentar a un narrador que lo conozca todo no le permitiría entender la naturaleza de uno solo de los árboles; el narrador requiere colocarse detrás de cada árbol para aproximarse a una realidad. El camino del conocimiento es minucioso, porque además faltaría conocer la experiencia histórica del mencionado bosque. De esta manera, el proceso de descripción consistirá en colocar a los personajes en distintas posiciones, los cuales a su vez, observarán y serán vistos desde ángulos contrarios, lo que les posibilitará a enfrentar distintas situaciones.

Recuérdese que, en *Los errores*, se presenta un narrador que funciona igualmente como personaje. Se trata de Jacobo Ponce, quien desde su mesa de trabajo plantea algunos problemas teórico-conceptuales acerca del comportamiento humano. Pero la realidad supera sus especulaciones, por lo que Jacobo no logra conocer la “profundidad del bosque” que él mismo se propone penetrar. Cuando Jacobo entiende que del otro lado de la ventana, en el interior del bosque, esto es en la ciudad, se encuentran otras voces que pueden y deben expresarse por sí mismas, entonces permite que sean los otros quienes se encarguen de reflexionar su propia existencia. Jacobo comienza por dialogar consigo mismo, logrando que su postura como narrador se desdoble.

Expresiones tales como *teóricos pequeños burgueses desligados de las masas, actitudes objetivamente contrarrevolucionarias, desviación de los principios, espíritu antipartido, influencias extrañas a la clase obrera*, adquirirían de inmediato una dimensión sobrecogedora al ser expulsadas de la cavidad de las mandíbulas por

la palanca de aquel pozo impersonal, neutro, y cuyo dogmatismo constituía ya una segunda naturaleza compacta e inexpugnable (Revueltas, 1979: 82).

Como podemos apreciar en la referencia anterior, la voz narrativa mantiene un conflicto latente consigo misma, así como con los individuos a quienes, en su momento, escuchó referir aquellos dogmas que, al transcribirse en cursivas, pertenecen a otras voces, a conciencias diferentes de la suya.

Asimismo, cuando Jacobo permite que su propia voz-conciencia resalte los postulados del dogmatismo, incuestionables entre sus portadores, él mismo evita la confrontación directa con quienes los defienden. Pero no deja de ironizar tales expresiones y, con ello, de otorgarles nueva significación sin que se pierda su contenido original.

Posteriormente, con la aparición de otro personaje, Patricio Robles, se nos plantea un tercer enfoque del problema: “¿De dónde saca usted esas tonterías idealistas, camarada Jacobo, acerca del partido como una noción ética? [...] ¡Pendejadas! El partido es la vanguardia del proletariado. Nosotros representamos en México esa vanguardia. Eso es lo que debe estar claro para todos” (Revueltas, 1979: 88-89).

Con respecto a Olegario Chávez, el narrador lo presenta como un obrero quien, debido a su participación activa en las filas del comunismo, confirma sus preferencias políticas, advirtiendo además que la auténtica lucha no se encuentra en los escritorios de los dirigentes. A pesar de ello, sus propias convicciones no coinciden con la experiencia vivida. De esta manera, conceptos como “actitudes dogmáticas”, “posturas contrarrevolucionarias” o “el partido es la vanguardia del proletariado”, que entre los integrantes del Partido Comunista son aceptados sin cuestionar, desde la conciencia de Olegario los confrontará con su experiencia individual. Para él no es tan grave que lo arresten por motivos

ideológicos, al fin de cuentas es un riesgo asumido por pertenecer a una agrupación semiclandestina; lo que perturba sus convicciones es el comportamiento de sus camaradas, idéntico al de los fascistas contra los que pelean, igual que las ratas furiosas y hambrientas que habitan en las cañerías de la ciudad. Otra posición se localiza en el sector social no incluido en la “clase obrera”, ni entre los burgueses; se trata de los marginados, o el hampa, como los denominara Christopher Domínguez.

Cuando el autor configura personajes como El Muñeco, *Elena*, o las prostitutas, mostrándolos con un sentir individual respecto de su propia situación: “Respuesta de mariguano, pensó Mario Cobián. Tuberculoso y mariguano. Se contestaba a sí mismo, a sus tercos y miedosos pensamientos, no a los que había oído” (Revueltas, 1979: 93), Revueltas nos encamina hacia personajes que perciben su cuerpo y sus costumbres, así como el cuerpo y las costumbres de los otros. Dicha percepción, por no ser la más acertada, los obliga a modificar su naturaleza ante la mirada ajena.

Se entiende que la capacidad de los personajes para reflexionar cada circunstancia también los vuelve sujetos inestables. No es necesario que pongan a discusión sus ideas, basta la presencia del otro para modificar su aparente seguridad.

Los personajes reaccionan de acuerdo con las acontecimientos que los motivan: “Claro, los muy mulas nunca andan solos, siempre en parejas. Así es como trabajan los policías secretos, en la misma forma que los rateros. El Muñeco estaba perdido; había que salvarlo a toda costa” (Revueltas, 1979: 119). Para Mario Cobián, alias El Muñeco, los individuos sentados frente a él sólo pueden ser policías, de tal modo que hace planes para evadirlos. Sin embargo, a los lectores se nos señala que la realidad percibida por los personajes no es la correcta. Esos policías que parecen rateros son dos obreros planeando

un mitin, Olegario Chávez y Eusebio Cano quienes a su vez, también les inventan una historia a El Muñeco y a sus acompañantes.

Mientras esto sucede, los pensamientos de Mario (El Muñeco) se trasladan hasta el lugar de su crimen. Los planes no salieron como esperaba, pero obtuvo ganancias; de inmediato piensa en Lucrecia, el objeto de su amor y sus rencores, y comienza a maquinarse alternativas de vida junto a ella. Mario especula distintas posibilidades de movimiento, de accionar, y cuando aparentemente tiene resuelto el problema, regresa a la idea de su posible persecución por parte de los supuestos policías y, por asociación de conjeturas, de inmediato se pregunta por el destino de su cómplice de fechorías, el Enano, en caso de que aún se encontrara en el interior del veliz, y a quien arrojó a un río de aguas sucias.

La sucesión de ideas es constante y vertiginosa y cuando el personaje se decide por cualquiera de ellas el resultado no es el esperado. Jamás lo será. Por ello, Revueltas construye sus personajes desamparándolos de la razón, ya que ni la inteligencia más coherente se libra de cometer errores, que expondrán y pondrán en evidencia sus “auténticas” personalidades. De este modo, las equivocaciones adquieren el valor de aciertos, porque permiten ver, en los personajes, un fragmento de los rasgos no humanos que el reflejo del espejo ha ocultado. Al mismo tiempo, el narrador lleva su atención de un personaje a otro. Como si se tratara de espejos encontrados, el posible espectador, en este caso el lector, coloca su interés en cada una de las partes. Luego de inclinar la mirada en Mario Cobián, el narrador nos remite de nuevo a Olegario Chávez y Eusebio Cano.

Desde la mesa de los comunistas se dan a conocer las condiciones de una posible huelga de transportistas y de la realización de un mitin en el Zócalo. A pesar de la aparente armonía en los diálogos, el narrador interviene, más bien los provoca, para escarbar nuevamente en el interior de los personajes: “Pero, ¿acaso podría planteárseles un problema

tan arduo, de naturaleza tan contradictoria y amarga, como el de Emilio Padilla⁴ o más aún..., el de otras persecuciones, o los casos de *supresión física* de comunistas (que él mismo, Olegario, había conocido) en la URSS?” (Revueltas, 1979: 123).

Nuevamente, los personajes están involucrados en situaciones contempladas desde distintos ángulos. Al concluir el capítulo, ninguno de los conflictos interiores o exteriores ha sido resuelto, pues no basta con exponer la lucha de contrarios para obtener una verdad.

El problema de la novela es, pues, hacer de lo que en la conciencia del novelista es *abstracto y ético*, el elemento esencial de una obra en la que esta realidad no podría existir más que a modo de una ausencia no tematizada [...] o, lo que es igual, de una presencia degradada. Como dice Lukács, la novela es el único género literario en el que *la ética del novelista se transforma en un problema estético de la obra* (Goldman, 1975: 22).

Sin embargo, nos parece que la “ética del novelista”, junto con la de los personajes, es confrontada con la mirada del Otro. Por ello la importancia de Jacobo Ponce, con características similares a las de Revueltas. Jacobo observa la “realidad” desde su habitación, por lo que no se libra de mirar y entender el mundo por medio de una contemplación opacada, tal y como le sucede al resto de los personajes, testigos de esa

⁴ Revueltas aprovecha el momento psicológico de los personajes para indagar en su propio espejo, en sus culpas. Álvaro Ruiz Abreu plantea que Emilio Padilla es en realidad Evelio Vadillo, quien “misteriosa e inexplicablemente desapareció; regresó a México en 1955, enfermo, prematuramente envejecido, venía de los campos de concentración del estalinismo más que decepcionado, arrepentido de haber puesto en duda alguna vez la redención del hombre en el socialismo. [...] Vadillo estuvo muchos años preso en Alma Atá, campo de concentración de la Rusia oriental acusado de ‘agente’ y ‘traidor del comunismo internacional’. Perdió contacto con la realidad hasta que pudo salir de la URSS ayudado por la embajada de México en ese país. A su regreso, Revueltas lo vio, intentó saber su ‘historia’, pero el camarada de las Islas Marías le respondió con el silencio. Murió de un ataque cardíaco en el Café La Habana y su ‘caso’ es un misterio” (1992: 96- 98).

realidad, colocándose detrás de las ventanas sucias o desde lugares cerrados, ya sean prisiones, taxis o velices.

Revueltas pedía que el autor no se colocara a la distancia de los fenómenos sociales; decía que la misión del escritor era la de comprender y encontrar “el movimiento dialéctico de la vida, de la historia, de la naturaleza” (Revueltas, 1983: 213). La palabra “dialéctico” ha provocado mucho ruido entre los estudiosos de la obra de José Revueltas, porque supone un modelo de pensamiento filosófico aplicable a la creación literaria. Ajustar dicho modelo es posible; sin embargo, el planteamiento debe ser más delicado. Un movimiento dialéctico en el comportamiento de los seres humanos posiblemente sea difícil de descubrir porque, como el propio Revueltas advertía, todos poseen rasgos indescifrables, no humanos, que el espejo no alcanza a reflejar.

Las ideas, [...] no son otra cosa que el reflejo, en la mente humana, del mundo circundante [...] Pero todo esto, en conjunto y en última instancia, no es un producto de nuestra voluntad soberana, ni de nuestra pretendida independencia, sino un producto de nuestra condición como seres sociales. Esta parte de la sensibilidad que no viene de otros y que en cada uno se forma de una manera particular tomando en consideración situaciones de medio, de familia, etcétera, constituye la aportación “individual” al estilo. Lo demás del estilo lo forma el pueblo (Revueltas, 1983: 212).

Por lo tanto, si el mundo es circundante, para tratar de contemplarlo los individuos no pueden permanecer estáticos; entonces las ideas no son concluyentes, evolucionan de acuerdo con la forma en la que se presenta ese mundo. Revueltas lo comprende y, como autor de *Los errores*, procura el fluir de conciencias sin que una sea la dominante de la otra. Así se plantea las relaciones entre los personajes, sin diálogo directo, a partir de supuestos.

Sin embargo, el narrador principal no deja de intervenir en sus pensamientos y en sus acciones.

Para resolver este problema, Revueltas sensibiliza a sus personajes de manera particular, permite conocerlos y que ellos mismos se conozcan en sus ambientes, que exploren en su pasado y, para ello, el narrador merece un tratamiento especial. El narrador cumple la función de conciencia, de voz interior; una voz para cada personaje y con la cual dialoga:

Lo habrían descubierto con aquel ruido, claro está, pero *Elena* estaba dispuesto a esperar hasta el último momento antes de hacer nada, hasta el momento en que *ellos* abrieran el veliz. ¿Ellos?, se interrogó. En realidad no sentía que fueran más de uno, en tal caso de Victorino nada más, sin duda. Imaginaba cómo habría sido para él: primero escuchar ese ronquido de *algo* dentro del veliz, la sorpresa, el miedo. Ese miedo que no lo dejaba hacer ruido –y simultáneamente, el deseo de defenderse, de poner en juego toda su astucia y el dominio de sí: porque *aquello* había dejado de roncar de pronto, y entonces era lógico que estaría en guardia, dispuesto también a luchar del modo que fuese, quien sabe con qué recursos (Revueltas, 1979: 52-53).

Como podemos apreciar, las sensaciones, inquietudes y suposiciones son interpretadas desde el narrador, quien propone las posibles respuestas. Se trata de un narrador que acompaña a *Elena* en el interior del veliz, o para ser más precisos, en el interior de *Elena*; un narrador que se pregunta y le pregunta al personaje sobre los acontecimientos del exterior. El narrador y *Elena* forman una unidad interpretativa y juntos construyen suposiciones acerca de las posibilidades de pensamiento de la gente de afuera.

Sabemos que Revueltas hace referencia al pueblo debido a su formación ideológica, pero esta palabra encierra una completa cosmovisión del mundo, pues no sólo se refiere a

los obreros o a la gente marginada, sino que trata de abarcar el mayor número de representantes de la heterogeneidad social y cultural que conforman las grandes ciudades de nuestro país.

Para José Revueltas, el pueblo no es una musa ambigua, sin rostro, abstracta. Cuando menciona al pueblo, habla del mayor número de componentes de una sociedad, y quizá de una nación; involucra a los burgueses, a los comunistas y a los que no tienen una preferencia ideológica.

Durante muchos años, la crítica de las obras narrativas de José Revueltas consistió básicamente en reseñas y comentarios periodísticos de diversa calidad. Una revisión de estos escritos permite apreciar que los críticos consideraban al autor como un narrador de talento, prometedor, pero lamentablemente inacabado, defectuoso. Con frecuencia se trata, en las reseñas, de un rechazo a la desmesura de Revueltas. Ello aparte de las valoraciones morales o políticas; a veces los juicios de esta índole entorpecían la visión de una novela o un libro de relatos como un universo autónomo, que responde a exigencias distintas de las meramente ideológicas. Novelas como *Los días terrenales* o *Los errores* padecieron este tipo de crítica (Negrín, 1995: 15).

Revueltas no estuvo ajeno a las ideas de sus contemporáneos, ni a la crítica de su trabajo, por ello consideramos que los planteamientos acerca de México y lo mexicano son importantes para la construcción de sus personajes. Aunque recibieron con agrado *El luto humano*, obra cercana a las expectativas literarias de entonces, se sabe que parte del desdén al trabajo de Revueltas se debió a que los intelectuales del momento veían una realidad diferente de la expuesta por el autor de *Los días terrenales* y *Los errores*.

Para los herederos de la revolución de 1910 (señalado por Paz, Escalante y Domínguez, entre otros), también era importante el pueblo mexicano. En *Los errores* se muestran ciertos ambientes que hacen suponer una posible ubicación entre las décadas de los treinta y los cuarenta, precisamente un periodo en el que los discursos políticos y culturales pretendían descifrar la naturaleza del mexicano y, por ello, era importante que nadie se quedara afuera; campesinos, obreros e indígenas, el pueblo, era nombrado para justificar campañas o expresiones culturales. Ricardo Pérez Montfort nos proporciona más información al respecto:

El “ser” del mexicano preocupó a filósofos y a literatos, fue objeto de regodeo en los teatros populares y en el arte “culto”, se plasmó en los colores de los artistas plásticos y sonó en la naciente radio, formó parte de los argumentos diplomáticos y buscó la creación de estereotipos en el cine nacional. Políticos, escritores y artistas se lanzaron a un sinnúmero de polémicas, que tenían como aparentes temas centrales: la revolución, la nacionalidad, la historia, la cultura, la raza, etc., pero cuyo primordial afán era darle un contenido a eso que llamaban “el pueblo mexicano” (Pérez Montfort, 1986: 345).

José Revueltas se incorporó a esa polémica, pero sin comulgar con ninguna de las posiciones, ni con la oficial referida por Ricardo Pérez Montfort, ni con la de sus camaradas comunistas, inclinados éstos a la corriente conocida como realismo socialista. Pero si hubo alguien con quien establecería un diálogo en torno a “lo mexicano” sería con Octavio Paz.

Octavio Paz, sin separarse de la postura oficial, recrea estereotipos, pero sabiendo señalar rasgos no evidentes en la naturaleza del mexicano. Paz y Revueltas intentan descifrar lo que hay detrás de la vestimenta, de los comportamientos, de los gestos del llamado -en abstracto- pueblo mexicano. Ambos autores, desde ángulos opuestos de la

postura oficial, entienden que los individuos no debían ser vistos y entendidos solamente como un reflejo, y a partir de ese reflejo, establecer conceptos concluyentes acerca de una identidad, tal como lo hace el discurso político.

Detengámonos un momento para apreciar a uno de los personajes de José Revueltas bajo la mirada de Octavio Paz. Desde luego, se trata de dos maneras distintas de mirar el disfraz. Mientras que para Revueltas es sólo un aditamento que le permite reflejar la imagen de un individuo que en realidad no es, para Paz queda asumido como una forma de ser. El sujeto apreciado desde diferente perspectiva es Mario Cobián, quien al metamorfosearse en pachuco adquiere una personalidad y configuración diferente, que lo confronta consigo y a su vez lo reafirma como El Muñeco. Por otra parte, rescatemos las palabras de Octavio Paz que se refieren al mismo individuo denominado pachuco:

El pachuco es un clown impasible y siniestro, que no intenta hacer reír y que procura aterrorizar. Esta actitud sádica se alía a un deseo de autohumillación, que me parece constituir el fondo mismo de su carácter: sabe que sobresalir es peligroso y que su conducta irrita a la sociedad; no importa, busca, atrae la persecución y el escándalo. Sólo así podrá establecer una relación más viva con la sociedad que provoca: víctima, podrá ocupar un puesto en ese mundo que hasta hace poco lo ignoraba; delincuente, será uno de sus héroes malditos (Paz, 1984: 15).

Revueltas y Paz hacen referencia al pachuco, pero el primero demuestra, como si se tratara de una contestación al intelectual, que el disfraz no es sólo un aditamento utilizado para el espectáculo de la autodestrucción y que a la única sociedad que irrita es a la que se ubica fuera de la heterogeneidad cultural de la que proviene el pachuco. Mario, con su disfraz, se desenvuelve libremente entre los habitantes de la ciudad, pero jamás escandaliza, como

observa Octavio Paz. La diferencia radica, al menos en *Los errores*, en que el ropaje permite al personaje reflejar una imagen diferente para cada individuo que lo observa.

Para Octavio Paz, lo que distingue al individuo también lo aísla del resto de la humanidad. Señala que para afirmar su individualidad, deben combinarse dos actitudes frente a los demás: mostrando sus sentimientos de inferioridad, de autohumillación, y volviéndose agresivo, violento.

En *Los errores* aparece un Mario Cobián vestido como un pachuco. Se trata de un adorno que llama notoriamente la atención y está pensado para resaltar un rasgo de personalidad que no le es del todo ajeno. El propósito de la vestimenta es para que las personas que lo miren mantengan en su memoria los elementos distintivos en relación con los demás. En la medida en que la gente cree en el engaño visual, esto le irá otorgando seguridad a sí mismo, al grado que el propio Mario comienza a definir su individualidad por medio del disfraz:

Le había costado un enorme y divertido esfuerzo encontrarse a sí mismo entre la multitud de parroquianos de la cantina cuando trató de localizarse en el gran espejo de frente a la barra. Un agente viajero. Volvió a reír. No podía imaginarse así: en medio de la gente su figura cobraba una veracidad extraordinaria; no era él de ningún modo. Otro tipo, un infeliz cualquiera, de ningún modo Mario Cobián, Mario Cobián, alias El Muñeco. Se examinó larga, detenidamente pero ya sin sonreír (Revueltas, 1979: 172).

Nuevamente hace falta un espejo, un enorme espejo en el que se refleje toda una comunidad para que el personaje pudiera distinguirse de entre los demás. Se trata, sin duda, de una distinción por medio de lo “extraordinario”, incluso podría decirse que de lo

ridículo, como propone Kayser para algunas imágenes pictóricas. Lo que nuevamente nos remite a una caracterización grotesca del personaje.

Mario permanecía inconsciente de su personalidad hasta el momento en el que se mira por medio de un ojo diferente. Lo que Mario observa no es una imagen real, sino trastocada, en donde los objetos, las personas y sus comportamientos se colocan de manera inversa; le agrada lo que ve, lo convence, lo asume como verdadero, precisamente porque deja de parecerse a lo que él comprendía como verdadero.

Ropaje, comportamiento, gestos, visión, forman parte de la personalidad que el personaje procura negar. El disfraz es empleado como engaño a la vista, pero además implica una afirmación y deformación de su personalidad.

La configuración de los personajes se enriquece gracias a la influencia que el exterior ejerce sobre de ellos. Los individuos se ven precisados a utilizar distintas máscaras para convivir con los demás. De esta manera, descubrimos a Mario Cobián como un hombre camaleónico.

Cada personaje fue pensado para que pudiera desenvolverse con autonomía, para que pueda colocarse en el lugar preciso que le permita poner en duda todo lo que observa. La realidad, o más bien, *la percepción* de dicha realidad, se mantiene en constante transformación.

Los errores es una novela que cuestiona y no ofrece soluciones; son tantas las puertas que deja abiertas como personajes intervienen. La propuesta no es arbitraria, tampoco ingenua. “Puesto que todos los elementos se determinan mutuamente, el principio de representación del héroe se relaciona con cierto tipo de argumento, con una concepción del mundo, con una determinada composición de la novela” (Bajtín, 1997: 200).

Las palabras del teórico ruso invitan a reflexionar acerca de la manera en que han sido colocados todos los elementos de la novela, y uno de ellos es la participación de los personajes. Por consiguiente, si la configuración de los personajes permanece inacabada, esto es, con la posibilidad de descubrir rasgos contradictorios a los que se muestran a la vista, entonces la composición de la novela quedará en fragmentación permanente; esto significa que la obra planteará la posibilidad de percibir la realidad de manera múltiple.

Si, como afirma la crítica, se destacan situaciones extremadamente violentas y cuyos participantes carecen de compasión. Si además sabemos que detrás de esas imágenes-reflejo permanecen ocultos los rasgos que profundiza en su auténtica naturaleza, entonces el mundo no puede presentarse más terrible. Más allá de los crímenes, de las calles ganadas por las prostitutas o de la desilusión causada por el fracaso del comunismo, ¿cuál es la verdadera desesperación que se gesta en el interior de los personajes?

Cuando Mario Cobián se observa en el enorme espejo, antes de expresarse de manera verbal, primero se reconoce con su nueva identidad, se identifica como individuo; lo que antes le parecía un reflejo risible posteriormente lo asume como suyo, como algo que corresponde a su ser.

La sensación excepcionalmente aguda de lo *suyo* y lo *propio* en la palabra, en el estilo, en los matices y volutas más delicadas del estilo, en la entonación, en el gesto discursivo, en el gesto corporal (mímica), en la expresión de los ojos, de la cara, de las manos, de toda la apariencia, en el mismo modo de sostener el cuerpo [...] En todo aquello en que el hombre se está expresando hacia el exterior (y por consiguiente, para el otro) –desde el cuerpo hasta la palabra- tiene lugar una intensa interacción del *yo* y del *otro*: su lucha [...] se realiza en todo aquello mediante lo cual el hombre se expresa (se revela) hacia el exterior (para otros), y acaba desde el cuerpo hasta la palabra, incluso la última, la palabra confesional (Bajtín, 1997: 336).

Hasta los personajes incidentales están configurados para expresar una parte de su yo en el otro, para influirlo. Sin embargo, la paradoja en el tratamiento de los personajes de *Los errores* se presenta cuando la confirmación del yo es mostrada junto con su negación; como si negando la propia personalidad también pudiera negarse la individualidad del otro.

Insistimos entonces en que el ser humano que nos muestra Revueltas en la novela se vincula con el exterior por medio de una personalidad inacabada, no cosificada y que, en el intento por confirmar su individualidad, lo que demuestra es su negación. Mediante este procedimiento, vale detenerse para tratar de descifrar las ideas que van evolucionando por la conciencia de los personajes.

1.4. La conformación de las ideas por medio de la mirada

Los personajes de *Los errores*, como ya habíamos mencionado, son representativos de una heterogeneidad social y por lo tanto cultural, pero lo más interesante es que poseen distintas posturas frente a los acontecimientos, a pesar de que por momentos den la impresión de mostrarse con conductas semejantes, impulsivas. Al respecto, la crítica (Domínguez, Ruiz Abreu, Torres, Durán, Blanco) señala que la violencia los asemeja, permitiéndoles romper con las fronteras clasistas, como si todos juntos formaran un solo ojo severo. De esta forma, todo indicaría que los personajes se mueven bajo un solo eje, esto es, la violencia, pero desde nuestra perspectiva esto no es así.

Los personajes fueron colocados en un sistema de por sí violento, pero no lo asumen como si se supieran las víctimas desprotegidas del mencionado sistema. La personalidad de los personajes, al igual que sus apreciaciones acerca de los acontecimientos, es influida por

los otros. Es el caso de don Victorino, el prestamista, quien se expresa con un rostro frente al indígena que le solicita ayuda, otro diferente al relacionarse con el supuesto agente viajero (Mario Cobián) y de sumisión, cuando Nazario Villegas lo invita a participar como miembro de la Unión Mexicana Anticomunista. De esta manera, la violencia no se presenta como imagen abstracta, sino que se muestra bajo distintos semblantes y posturas.

Pero aún más que señalar las situaciones, será importante distinguir lo que esas individualidades observan a su alrededor: escuchar qué dicen y cómo se expresan de ese mundo incomprensible.

Cualquier palabra existe para el hablante en sus tres aspectos: como palabra neutra de la lengua, que no pertenece a nadie; como palabra *ajena*, llena de ecos, de los enunciados de otros, que pertenece a otras personas; y, finalmente, como *mi* palabra, porque, puesto que yo la uso en una situación determinada, la palabra está compenetrada de mi expresividad. En los últimos aspectos, la palabra posee expresividad, pero ésta, lo reiteramos, no pertenece a la palabra misma: nace en el punto de contacto de la palabra con la situación real, que se realiza en un enunciado individual (Bajtín, 1997: 278).

Las expresiones de los personajes en *Los errores* están notoriamente influidas por los enunciados ajenos. Para cada individuo, hay una conciencia que lo acompaña. La voz de esa conciencia interviene a cada instante en las decisiones del personaje. De esta forma, sólo hasta que los enunciados ajenos logran inquietar a los sujetos, es cuando se vuelve idea propia. Pero el tratamiento de dichos enunciados no concluye con la apropiación de una palabra, porque en el momento de asimilarla vuelve a pertenecer a otro.

Lucrecia, por ejemplo, se sabe que intenta escapar de Mario, quien se propuso sacarla de la prostitución, gracias a las ganancias obtenidas por el asalto a la tienda.

Lucrecia es una mujer inestable que actúa siguiendo la opinión de los otros. Aunque se trate de una alternativa para salir de ese ambiente marginal, la conciencia de Lucrecia no termina por aceptar la posibilidad del cambio, especialmente cuando esa conciencia le permite escuchar las voces-enunciados de otras personas.

Todos los enunciados ajenos e integrados por las palabras de su madre y las de sus amantes del pasado se vuelven tuyas, complementan su conciencia, pero a la vez son tan vitales que no terminan por conformarse en su personalidad. En Lucrecia se apreciará un proceso de deshumanización específico: dejará de ser una mujer individual, con un carácter propio, para convertirse en aquello que los otros le permiten que sea.

Para que la literatura pueda cumplir con su papel de agente transformador (y no sólo reproductor) de las formas de la conciencia social, es menester convertir a la lectura en la de-construcción -y no re-construcción (paráfrasis)- *de esta unidad, tan ficticia como necesaria*, en la que toda obra literaria busca aprisionar al lector incauto. Unidad ficticia que sólo se vuelve comprensible a partir de las *contradicciones* que la constituyen como tal, y de la *materialidad* de los elementos ideológico-culturales en los cuales se asienta la ilusión que produce (Perus, 1995: 63).

Como parte de esa *deconstrucción*, es preciso poner atención en la mirada de los personajes, en los objetos que contemplan, así como en la idea que se conforma a partir de esa mirada. Los personajes son promotores de ideas, trabajadas de manera independiente e intercaladas con las del resto de los personajes.

La primera dificultad con la que se topa el lector es la reconstrucción de la novela. Apoyándonos en las palabras de Perus, parece que la mayoría de los críticos, como lo demuestra Edith Negrín (1999), sólo han estudiado la obra de Revueltas desde la paráfrasis.

Siguiendo con esta línea interpretativa, la novelística de Revueltas seguirá siendo la denuncia o la exaltación del comunismo.

El problema de este tipo de interpretaciones es el contenido ideológico que soportan o sustentan los ensayos y, por lo tanto, se aprecia de trasfondo solamente la conducción de los lectores hacia la identificación de fuerzas ideológicas en pugna que están inmersas en el texto literario, pero que no conforman la totalidad de la novela y, por consiguiente, mucho menos las ideas en los personajes.

Otras nociones aparecen abundantemente expresadas en el relato y una de las más importantes es la que califica a la novela como lenguaje, como voz. La voz de la novela es precisamente ésa, el texto que *dice* y no calla, el texto que se coloca en el vórtice de la polémica para *hacerse oír*, para *romper un silencio*, para obligar a *hablar* (Ruffinelli, 1977: 115).

Lo que Ruffinelli entiende por voces que dicen, “que rompen el silencio”, son las expresiones lingüísticas de un solo sujeto emisor del discurso, en este caso, identificado directamente con el autor. Por supuesto que la palabra cumple esa función, pero cuando el personaje se enfrenta consigo mismo, cuando la realidad percibida sufre transformaciones desde su entendimiento, entonces ese “dejarse oír” es sólo una idea en una sola voz. A partir de esta primera etapa, todavía falta escuchar la voz ajena luchando en el interior del personaje tratando de exponer lo que en realidad se oculta.

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

[...] Lo que Revueltas quiere –y, que se sepa, nadie en América Latina ha formulado este objetivo con tanta audacia ni claridad- es producir una literatura que sea al mismo tiempo materialista y dialéctica. Nadie, tampoco, se ha empeñado tanto en lograrlo, a través de una vía y un esfuerzo singulares, que no reculan ante la posibilidad de verse desmentidos o de encontrarse de pronto desertores o expulsos frente a las ortodoxias sean marxistas o literarias (Escalante, 1990: 15-16).

Efectivamente, Revueltas no construye sus novelas con el propósito de describir una realidad inmediata, sino, como Evodio Escalante lo menciona, para procurar captar el movimiento interno por el cual esa realidad se mueve, se expresa, se esconde. El prólogo al que Escalante hace referencia es el que aparece en *Los muros de agua* le sirve de base para explicar la importancia de José Revueltas como autor literario, gracias a que sus producciones son materialistas y dialécticas.

Aquí se reubica el problema del realismo dialéctico al que tantas veces Revueltas se refirió para poner en predicamentos a sus lectores porque, por medio de esa expresión, se trató de aplicar un modelo de pensamiento filosófico directamente en la forma y en los contenidos novelísticos. El resultado de esta lectura, como afirma Perus, es sólo la recreación de los acontecimientos, la mera paráfrasis, mediante la cual solamente se obtiene la conclusión de que Revueltas fue un escritor comprometido con las pugnas sociales; y efectivamente, Revueltas siempre se mantuvo en la lucha, tanto en las calles como en la confrontación ideológica. Sin embargo, el trabajo literario supera este referente.

La realidad descrita en la novela es en extremo grotesca, pero es justamente en este realismo grotesco donde puede apreciarse o percibirse, de acuerdo con Escalante, el movimiento interno. “¿En dónde está eso que lo hace distinto? De pronto me doy cuenta. En los ojos [...] Los ojos de este leproso parecen no tener párpados, están al descubierto de

una manera extraña e inmóvil, sin inteligencia, imbéciles y blandos” (Revueltas, 1981: 11-12).

Ojos sin párpados, ojos sin descanso, contenedores de los rasgos grotescos y, a pesar de ello, blandos, con la posibilidad de contrastar cualquier expresión imbecil. Revueltas busca, como vimos, las características que vuelven distintas a las personas entre las expresiones detrás del rostro, y con ello hace evidente el proceso de la re-construcción a la de-construcción, de la paráfrasis a la interpretación.

Como podemos apreciar, los personajes estarán configurados para perturbar por su “carencia de párpados”, por aquello que los afirma y por su negación como individuos, esto es, por ese ojo que nunca se cierra, su conciencia y posiblemente el divino:

Lo más terrible, lo más desconcertante de todo es que hasta ese momento aún no hemos tropezado con un rostro verdaderamente horroroso. No son horrorosos. Un poco asimétricos. Mucha gente no leprosa también tiene rostros asimétricos. ¿Entonces? Bien, lo que pasa es que el horror está por dentro. El horror radica en que no son horrorosos de un modo completo, sino apenas. Pálidos, con una palidez que jamás podrá encontrarse en ninguna otra piel humana que no sea la de un leproso; no es blanca, ni mate, ni ambarina esta palidez. Algo de la epidermis de un muerto que no está muerto, un muerto de varios días que ya no tiene sangre. Si a todo esto se le agrega el aspecto mexicano; sombrero de palma, huaraches, pantalones de dril, el conjunto adquiere una dimensión extrañamente realista, simple, natural y pavorosa (Revueltas, 1981: 12-13).

Como se observa, insiste en la atención a los rostros, ya que ni la simetría o la enfermedad los vuelve horrorosos. El horror no se encuentra en las máscaras, y aún menos en el papel que los individuos desempeñan en el grupo social al que pertenecen. Al fin de cuentas,

mucha gente posee expresiones de leproso. Revueltas señala que las características perturbadoras se localizan en donde “apenas” la mirada exterior distingue lo repulsivo.

Entonces, el auténtico pavor no se encuentra en los aspectos grotescos del enano, ni en la violencia extrema de El Muñeco, tampoco en la imagen de las ratas intentando devorar a Olegario Chávez; la “dimensión extrañamente realista” se percibirá en el contraste de un enano capaz de sepultarse en vida con tal de seguir unido a Mario, en la posibilidad de El Muñeco por redimir a una Magdalena contemporánea, en la resquebrajada confianza de Olegario a sus propias convicciones.

Distinguimos un Revueltas que dialoga consigo mismo, como si se encontrara en un proceso no científico en donde el objeto observado no terminará por ser descrito, ya que en su interior permanece latente algo que lo perturba con mayor intensidad. No se conforma con observar algo de la epidermis, le hace falta indagar en los sentimientos, en los pensamientos; le falta descifrar cuál es la particular visión de esos hombres y mujeres poseedores de una configuración específica.

¿Cuál es entonces la “dimensión realista” que inquieta al escritor? Es la forma de los rostros, la utilizada para emitir valores de juicio sobre los personajes; es la sensación que transmiten en quienes los observan con mayor atención; es el cambio de postura del observador frente al objeto observado, la de-construida, y que desvía nuestra curiosidad por el horror provocado inicialmente, pero que a su vez lo acentúa al tratarse de elementos ridiculizantes.

A la idea original se agrega multiplicidad de imágenes, de significados, de posibles interpretaciones. Para ello, el lector deberá recibir distintos referentes de un mismo objeto, no necesariamente verbales. Para conocer a los personajes es preciso detenernos en su interior, en “los párpados transparentes”, en preguntarnos qué miran y cómo lo miran.

Los personajes recurren a momentos específicos de su pasado para dialogar con su conciencia (especie de monólogo interior) y tratar con ello de entender y adaptarse a las circunstancias: “Se ha dicho con insistencia que Revueltas es heredero de la ‘escuela de perspectiva múltiple’ de Faulkner, y en efecto, en esta novela tal procedimiento es eficaz” (Trejo Fuentes, 1984: 16).

Ignacio Trejo Fuentes resalta en el trabajo novelístico de Revueltas su capacidad de colocar diferentes perspectivas sobre un acontecimiento o persona, dentro de esas perspectivas se encuentra la mirada ridiculizante. Por otra parte, José Joaquín Blanco dice lo siguiente: “El patetismo de sus páginas más sentidas se debe al impacto del realismo cristiano de Gogol o Dostoievski [...]; el melodrama y los tipos caricaturescos recuerdan más a [...] Balzac, o a [...] Dickens que a ningún novelista del siglo veinte” (Blanco, 1985: 27).

Recuperar las palabras de Trejo Fuentes y de Blanco, a pesar de contradecirse en algunos aspectos, permiten reforzar la idea de que en la novela se han colocado todos sus componentes con el propósito de apreciar la realidad desde diferentes ángulos y dimensiones, opuestos entre sí, y en ocasiones complementarios.

Por otro lado, llama la atención la lectura que José Joaquín Blanco hace de la narrativa de Revueltas. Para Blanco es evidente la intención de caricaturizar a los personajes, y esto significa que abre la posibilidad de encontrar rasgos humorísticos en la novela. Este asunto lo abordaremos en el siguiente capítulo, cuando nos detengamos a analizar el manejo de la palabra en el texto literario.

La influencia de Faulkner posiblemente sea aprovechada por José Revueltas, pero para dar un nuevo giro a este recurso literario. El escritor estadounidense desarrolla la “perspectiva múltiple”, permitiendo a su narrador que ordene la participación de los

personajes y la forma en la que éstos presentan al mundo; quienes intervienen en el relato confirman el asunto expuesto por el narrador. Cada perspectiva aporta elementos que nos permiten seguir la trayectoria de la novela y conocer los diversos acontecimientos. Pero esas perspectivas no son confrontadas entre los personajes. En *Revueltas*, el suceso observado no refleja directamente la realidad, sino que provoca una constante inestabilidad en los personajes.

(*Revueltas*) encontró la manera de hacer que sus ideas tuvieran cabida más natural en la idiosincrasia de los personajes: el mecanismo de la relación protagonista-antagonista es la clave de esta naturalidad, porque los discursos de uno y otro [...], al chocar, al enfrentarse, generan la posibilidad de mayores intervenciones lógicas, ya de parte de los otros personajes, ya de parte del narrador omnisciente (Trejo Fuentes, 1984: 19).

Para Ignacio Trejo, el autor, en sus ideas, se deja sentir en la forma de pensar de los personajes, como si todos y cada uno estuvieran dominados por una fuerza superior a la de ellos. De alguna manera está en lo correcto, esa fuerza podría localizarse en sus traumas o complejos, o en esa obsesión por buscar en su pasado algo de su propia personalidad. Lamentablemente, los personajes ya no pueden estar seguros de que lo vislumbrado en ese pasado en verdad haya sucedido tal y como lo recuerdan:

Una alusión al encuentro –no se sabía exactamente si de su padre y de su madre- en algo como un camerino de teatro, de donde habría ocurrido alguna escena infame; esto último era lo único seguro. Lucrecia conjeturaba después lo que le venía más a la mano: si su madre fuese acaso cómica y la sorprendiera entonces su padre con un

amante; o si su padre habría sido víctima de alguna humillación espantosa en aquel camerino (Revueltas, 1979: 113).

Lucrecia, en el mejor de los casos, conjetura, procura armar un pasado a partir de las escasas piezas que aún recuerda. El pasado posee un rostro desarticulado que debe reconstruirse como le sea posible, y con ello, conformar su propia personalidad.

El antagonismo al que Ignacio Trejo se refiere se encuentra en el interior del personaje; en un psicologismo empleado para “sacar a flote las zonas más profundas, las complejidades de la mente donde se entrecruzan lo normal y lo enfermo” (Trejo Fuentes, 1984: 9-10).

Se trata de indagar entre lo oculto de los individuos, pero sin llegar a juzgarlos, sin colocarse en uno solo de los lados separados por una frontera moralizante; más bien comprendiendo la inestabilidad emocional, psicológica o ideológica de las personas: “Un método *racionómico*, si puede decirse: su objeto era el mismo objeto racional de este mundo nuestro; o sea, en dirección inversa a nosotros, el encuentro, también, de su otro yo de la tierra. Descubriendo esto último, las demás relaciones resultarían fácilmente explicables” (Revueltas, 1979: 75).

Para identificar el otro yo de los personajes, analizaremos el caso de Mario Cobián, quien entre sus antagonismos lejos de tratar de conformarse a partir tan sólo de las inconexas etapas de su vida, aparentemente aisladas una de la otra, trata más bien de articularlas a su personalidad. Será preciso mencionar los siguientes rasgos:

I. Una infancia en la que se entretenía disparando hacia las ventanas de unos edificios elegidos, aparentemente, al azar. Durante esta actividad, al principio sin un propósito definido, va tomando forma como su principal satisfacción, en especial cuando

imagina las posibles consecuencias o el daño que podría causar con sus actos. Las ideas que se generan en el personaje son conducidas por el narrador para que el personaje trate de reconocer el origen de sus satisfacciones, que se vinculan con la identificación de tanta violencia: “Se había dado cuenta que no imaginaba ninguna otra cosa que la misma alcoba de su madre, [...] y esto le provocó de pronto un embriagador, un insoportable empalagoso deseo de volver a disparar” (Revueltas, 1979: 20).

II. Cuando conoce al enano, copartícipe de sus empresas. Juntos realizaron un falso número de encantamiento de serpientes. Para ello utilizaron un veliz que servía ilusionar a un público, haciéndolo creer que el enano se encontraba en trance y, por medio del cual, sería imposible que lo atacaran los reptiles. El efecto provocado entre los espectadores dará lugar, posteriormente, a la idea del asalto a la tienda del prestamista. Nótese además las expresiones que el narrador utiliza para explicar el vínculo que une a los personajes: “La voz de Mario se hizo casi dulce, íntima y acariciante, con aquel odio que sentía” (Revueltas, 1979: 25). La idea irá conformándose a partir de sentimientos contradictorios.

III. Al adoptar Mario Cobián la personalidad de El Muñeco, permitiéndole saberse otra persona. De esta manera, gracias al proceso camaleónico, Mario deja de ser un sujeto con una sola función, esto es, la del individuo que evidencia sus culpas tras los recuerdos de la infancia. Mario aprovecha su nueva condición, observa y percibe la forma en la que se constituye su mundo, para luego adaptarse. Para sobrevivir, comprenderá que es imposible cambiar ese mundo, así como a las personas que lo habitan; para sobrevivir, será indispensable simplemente que los individuos sepan adaptarse e interaccionar en las circunstancias que se les presenten.

Sin duda, el personaje sirve para dar un efecto de ironización, por lo que el texto exige la constante re-construcción de los significados que se vayan obteniendo: “Si lee

debidamente, no puede dejar de advertir ya esa cierta incongruencia en las palabras o entre las palabras y algo más que él sabe. En todos los casos, incluso en los más simples en apariencia, la ruta que lleva a nuevos significados pasa por una convicción tácita que no puede reconciliarse con el significado literal” (Booth, 1986: 36)

Ahora bien, las anteriores conclusiones también cuentan con su lado paradójico. Se aprecia en Mario a un individuo que vive del crimen, que actúa impulsivamente sin medir las consecuencias, pero que se compadece de sus víctimas:

Rió, sin que pudiera remediarlo. Le había costado un enorme y divertido esfuerzo encontrarse a sí mismo entre la multitud de parroquianos de la cantina cuando trató de localizarse en el gran espejo de frente a la barra. Un agente viajero. Volvió a reír. No podía imaginarse así: en medio de la gente su figura cobraba una veracidad extraordinaria; no era él de ningún modo. Otro tipo, un infeliz cualquiera, de ningún modo Mario Cobián, Mario Cobián, alias El Muñeco. Se examinó larga, detenidamente pero ya sin sonreír (Revueltas, 1979 : 172).

La evolución de Mario-El Muñeco no concluye con la exposición de las tres etapas antes mencionadas, las que sólo han servido para demostrar que el realismo dialéctico propuesto por Revueltas se distingue desde el interior de cada personaje, desde sus ideas, desde la forma de percibir esa realidad. De esta manera, los personajes de Revueltas exponen ideas que van más allá de la lucha de clases o de los valores de uso y de cambio. Se trata, más bien, de personajes incapaces de comunicar verbalmente sus pensamientos, pero acostumbrados a observar con atención lo que sucede a su alrededor, con lo cual se forman una idea de lo que es, debe o puede ser el mundo.

Las mencionadas transformaciones se deben, en gran medida, al encuentro con el resto de los personajes. Este recurso no es casual. La sola presencia del otro influye en el modo de apreciar la realidad. Así como los comunistas perturban la estabilidad de Mario, él altera la percepción que las prostitutas tienen de su entorno: “Lo que subrayaba al mismo tiempo cierto orgullo varonil por el amor que El Muñeco despertaba en todas las mujeres. No había una que no” (Revueltas, 1979: 99).

Sin embargo, cada una de las mujeres tiene distinta reacción o diferente postura frente a ese “amor”. Excepto Lucrecia, las mujeres carecen de nombre, solamente son La Jaiba y La Magnífica, pero su mote nos da referencia de lo que para ellas significa el mundo y lo que ellas representan para ese mundo. De esta manera, Lucrecia será la eterna resignada a funcionar de acuerdo con las órdenes del dueño en turno; La Jaiba será simplemente un cuerpo voluminoso y provocador, consciente de su función como aquella que sólo complace a los desesperados; y La Magnífica, quien sostiene su soledad y su trabajo por medio de muchas frases religiosas.

A la manera de los escritos *autobiográficos*, pasajes en la vida de los personajes son relatados por un narrador que reúne a un grupo heterogéneo de individuos, pero que a su vez los presenta como si los uniera un vínculo familiar; en algunos casos es suficiente con referirnos a ciertos momentos para conocer sus desórdenes interiores, igualmente para motivar las ideas del antagonista. Por lo tanto, podemos decir que *Los errores* está construida a partir de múltiples relatos-ideas (los que a su vez se relacionan con algún subgénero literario, como el folletinesco o el biográfico, y que más adelante abordaremos), que requieren ser representados por diversos personajes que asuman el papel protagónico, al menos por un instante.

Veámoslo ahora con otro de los personajes-relato: Olegario Chávez. En la lonchería, le permite al grupo formado por El Muñeco, La Jaiba y La Magnífica que lo observen. Contemplar resulta suficiente para que el personaje, desde su perspectiva, se sienta cuestionado. Igualmente los demás son identificados y cuestionados desde la percepción de Olegario. Ninguno toma la iniciativa de expresarse ni de indagar acerca de sí mismo o del otro; será suficiente con la imagen que se forman a partir de supuestos. Durante ese intercambio de estímulos visuales, el narrador desempeña un papel importante al motivar el desarrollo de las ideas en el interior del personaje.

Sabremos que Olegario labora en la tienda de don Victorino. Paradójicamente, ambos desconocen sus formaciones ideológicas, por lo que la relación de trabajo no se ve afectada en ningún momento. Incluso se descubre que ni las convicciones comunistas de Olegario, ni las anticomunistas de don Victorino, resultan aplicables a su experiencia directa. De alguna manera, ninguno está conciente de su situación de clase.

Los personajes de *Revueltas* enfrentan a su Yo con el Otro, por lo que no dependen de una decisión para afirmarse, simplemente porque no existe la posibilidad de ser libres. Los analistas que lo comparan con Sartre nos dicen que el hombre está sólo para poner a prueba su ser. *Revueltas* reaprovecha la postura del existencialista y propone que todos los hombres son responsables de la deformación ideológica y de la marginación de cada individuo. La única síntesis que posiblemente se pudiera plantear en *Los errores* no proviene del narrador y mucho menos de alguno de los comunistas, sino de una prostituta que, al final de la obra sentencia:

-Ya no importa lo que seas, Muñeco –dijo una voz que la desesperación hacía delicada y quebradiza como el más fino cristal-. Puedes hacer de mí lo que quieras.

Pegarme, maltratarme, humillarme. Sé que no puedo escapar de ti –Lucrecia hablaba ya casi en sollozos-. Viviré a tu lado para sufrir todo eso hasta que llegue el momento en que me mates, porque eso es lo que va a suceder. Entonces será el momento en que salga de mis penas. Es mi destino de pinche puta desdichada (Revueltas, 1979: 277-278).

Resulta singular que los personajes de personalidad múltiple son los que mejor se desenvuelven en la comunidad, precisamente porque no aportan referencias exactas de su ser. ¿No serán acaso la materialización de un imaginario? Los personajes son lo que aparentan, y así lo asumen ellos mismos, por lo que la apreciación de la realidad tiene diversas variantes y depende del ojo con el que se mire.

Olegario y Eusebio, por ejemplo, dialogan entre sí, pero es un diálogo interno en el que uno cuestiona y el otro se responde, por lo que se trata de un dialogismo con ideas de hombres y mujeres de distintos tiempos y ciudades. Olegario se convierte en voz que, al orientarse hacia diferentes momentos y personas, consigue que esa voz y sus ideas se multipliquen.

En la autoconciencia del personaje penetra la opinión ajena acerca de su persona, en el enunciado del personaje germina la palabra ajena sobre él; la conciencia ajena y el discurso ajeno producen, por una parte, los fenómenos específicos que determinan el desarrollo temático de la autoconciencia, sus rupturas, evasivas y protestas, y por la otra, asimismo, el discurso del personaje con sus rupturas enfáticas y sintácticas, repeticiones, reservas y redundancias (Bajtín, 1986: 293).

En la actitud de Eusebio, Olegario comprende la postura de su interlocutor hacia él; Olegario sabe que el otro utilizará la información para atormentarlo indirectamente. De esta

manera, en el desarrollo temático de la conciencia de Olegario, Eusebio pregunta sobre el paradero de algunas personas, acerca de las reuniones de los camaradas en la Unión Soviética y respecto de una supuesta fuga de la cárcel, lo que produce en Olegario una profunda introspección, ya que aún no tiene resueltos los acontecimientos de ese pasado, aún no termina de comprenderlos, aún afectan su inestabilidad.

Supongamos que dos réplicas de un diálogo sumamente intenso, la palabra y la contrapalabra, en vez de seguir una a otra y ser pronunciadas por diferentes personas, se superpusieran y se fundieran en *un solo* enunciado de *una sola* persona. Las réplicas van en sentidos opuestos, chocan entre sí; por eso su superposición y su fusión en un solo enunciado lleva una desviación muy enérgica. La colisión de réplicas enteras, autosuficientes y con un solo énfasis se transforman ahora, en el nuevo enunciado obtenido de la fusión, en una ostensible disonancia de voces opuestas en todo detalle, en todo átomo de dicho enunciado. La colisión dialógica se retrajo hacia el interior, en los elementos estructurales más finos del discurso (y respectivamente, en los elementos de la conciencia) (Bajtín, 1986: 294).

De manera vertiginosa pasan los recuerdos y, por lo tanto, las palabras de diferentes individuos, por la cabeza de Olegario Chávez, exponiendo las ideas de los otros respecto de sí mismo. Se trata de un diálogo de muchas voces que se reúnen en un solo enunciado.

Olegario carga con una culpa que nadie conoce y cuya responsabilidad se acentúa al comprender que sigue siendo un ser obediente al grupo ideológico al que pertenece, aunque no le parezcan adecuadas las reglas del juego. Olegario se mira imposibilitado para tomar una decisión propia, ya que forma parte de un mundo inalterable; es testigo de crímenes “legales”, pero sigue formando parte de ese aparato de legalidad. En palabras de Bajtín, claramente se descubre la colisión de réplicas, de voces opuestas que torturan la conciencia

del personaje. Preferiría no pensar, pero los pensamientos se asocian, se acumulan en su conciencia: la contemplación de las prostitutas lo remite a un verso de Mayakovski, de ahí a las calles de Moscú, los procesos a comunistas “disidentes”, para finalizar en los caños de los drenajes por donde se fugó de la cárcel de Belén.

Cada momento en la vida de los personajes está repleto de individuos con los que dialoga, con las que mantiene ideas en pugna:

Lo imagino, lo imagino todo –dijo con una voz contenida y sorda-, porque yo también lo he vivido. [...] Un caño de agua sucia, como el tuyo. El paraíso de las ratas. Los burócratas por todas partes, incoloros, diligentes, siempre dispuestos a enaltecer hasta la ignominia y el crimen, llevados de un falso celo dogmático, de una ortodoxia fingida, tan sólo en busca de las pequeñas comodidades y de las condecoraciones. [...] Dicen que deben preservar sus vidas para que puedan comparecer como testigos de curso más adelante, cuando las masas del partido despierten (Revueltas, 1979: 108).

La ironía se convierte en diálogo, en discusión de ideas por medio del humor. Revueltas asocia dos imágenes diferentes y con ello obtiene el efecto de ironía. Las ratas que atacan a Olegario en una cañería que le sirvió para fugarse de prisión, son comparadas con los enfrentamientos de los burócratas del Partido contra Emilio Padilla.

El lector lo que hace es desenmascarar [...] o detectar detrás de un “personaje-máscara” o “persona” las facciones de quien está hablando verdaderamente. Esta metáfora tiene cuando menos la gran ventaja, sobre términos como “descifrar” o “decodificar” o “traducir”, de que sugiere la complejidad y singularidad de las personas, no la mera sustitución de un mensaje sencillo por otro mensaje también sencillo. Desde este punto de vista, el significado de una ironía incluye

necesariamente el compromiso dramático de una persona con otra –en forma de observación y desenmascaramiento (Booth, 1986: 65).

El escape de Olegario por los drenajes de la ciudad y el que haya sobrevivido al ataque de las ratas, comparándolo con los procesos políticos, bastan para encauzarnos hacia una realidad distinta; para que asociemos y podamos imaginar los horrores que pudo experimentar. Es necesario bajar a las profundidades, una especie de infierno cristiano y castigador, o estómago carnavalesco que lo ingiere, para compararlo con lo que sucede en el exterior.

El mundo de abajo, de los abismos, el subterráneo, el del Yo de los personajes, no es distinto del de arriba, el de las relaciones entre los individuos, pero la diferencia consiste en que uno debe bajar para comprender la naturaleza humana. Al interiorizarlo, las imágenes de horror pueden multiplicarse.

Las condiciones para que surja un objeto de discurso, las condiciones históricas para que se pueda “decir de él algo”, y para que varias personas puedan decir de él cosas diferentes, las condiciones para que se inscriba en un dominio de parentesco con otros objetos, *para que pueda establecer con ellos relaciones de semejanza* [...] el objeto no aguarda en los limbos el orden que va a liberarlo y a permitirle encarnarse en una visible y gárrula objetividad; no se preexiste a sí mismo, retenido por cualquier obstáculo en los primeros bordes de la luz. *Existe en las condiciones positivas de un haz complejo de relaciones* (Foucault, 1970: 73).

Aunque Revueltas señala momentos históricos precisos, no solamente de México sino de los representantes del comunismo internacional y de un preciso periodo histórico, se sabe que no se trata de una novela de denuncia, como afirman Christopher Domínguez o Ruiz

Abreu, mediante lo cual ellos entienden y explican el retiro de la circulación de *Los días terrenales*.⁵ Más bien faltaban las condiciones para que los diferentes acontecimientos pudieran mirarse o apreciarse con diferente perspectiva. Así sucede con el lector. Para que puedan darse las condiciones de semejanza, aún faltan las condiciones para poder hablar sobre la obra, para lograr fundamentar cualquier interpretación.

Las reflexiones vertidas por cada individuo se multiplican en posibilidades de interpretación o, como señalara Ricoeur (1980: 134), de significaciones, a partir de ciertas relaciones de semejanza. Cada una de las ideas le pertenecen al personaje que las emite, pero también a otras personas, incluyendo al lector con su propia experiencia vital.

Cualquier concepto o postura estética, sean planteamientos o gárrulas objetivas, tal como señala Foucault, corren el riesgo de ser apreciadas por el lector en su propio interior, siempre que el mundo observado no le sea ajeno. Por otra parte:

Un valor estético se actualiza cuando el espectador se halla en el interior del objeto contemplado; en el momento de experimentar su vida desde su mismo interior, en el límite, el que contempla y lo contemplado coinciden. Un objeto estético es sujeto de su propia vida interior, y en el plano de esta vida interior del objeto estético en cuanto sujeto se actualiza el valor estético, en el plano de una sola conciencia, en el plano de la vivencia de sí mismo experimentada en conjunto por el sujeto, dentro de la categoría del *yo* (Bajtín, 2000: 88).

De acuerdo con Bajtín, los riesgos tomados para las interpretaciones no son otra cosa que actualizaciones del objeto artístico. Las ideas se vuelven propias, las interiorizan sus

⁵ Superando la trama, en donde desde luego se cuenta la historia de unos comunistas y su intención de adoctrinar a pescadores veracruzanos (documentado por Ruiz Abreu), *Los días terrenales* está repleto de referentes míticos (Sheldon), debates (Florence Olivier), de lecturas intertextuales (Negrín).

portadores y las transmiten a los otros. Por medio de este recurso, la novela se aproxima a la idea del realismo dialéctico o “del lado moridor”, definido así, como dijimos, por el propio Revueltas.

CAPÍTULO II: LOS DIFERENTES CONTENIDOS IDEOLÓGICOS EN LOS DISCURSOS

Si en el primer capítulo analicé los personajes desde su configuración, tratando de distinguir qué reflejan y ocultan, ya por su sola presencia o por el disfraz que utilizan, y una vez apreciada la función del narrador como conciencia provocadora, el siguiente paso consistirá en tratar de descifrar los contenidos en los discursos.

Gestos y disfraces, tiempos y espacios, estuvieron diseñados para mostrarse de manera perturbadora, con la finalidad de inquietar al otro e indagar, desde su interioridad, qué lo atormenta. Para ello, la palabra es un motor fundamental. Las palabras, aun en sus manifestaciones más directas o violentas, en realidad no expresan en su totalidad lo que el personaje trata de explicar.

Los personajes están imposibilitados para comunicarse con los demás de manera verbal directa, pero entablan un diálogo con su conciencia, la cual se expresa por medio de diferentes voces, lo que significa que la palabra recibe la influencia de las experiencias de los otros. Además, si recordamos el caso del leproso descrito por Revueltas (abordado en el capítulo anterior), en el que procura evidenciar los rasgos no humanos en aquellas personas y de cuya experiencia ha permitido observar a los personajes con distinta perspectiva, ahora corresponde identificar cómo se expresan estos seres.

2.1. La organización de las voces

Revueltas trataba de utilizar los recursos que le permitieran mostrar un fenómeno desde distintas perspectivas. Para lograrlo, el manejo de la palabra cumple una función determinante: mostrar y ocultar múltiples verdades; y detrás de cada verdad, fue posible

que encontrara una variedad de voces. Por la manera en la que se presenta el discurso, confrontado en el interior del personaje, podemos apreciar un segundo o múltiples mensajes.

Mostrar verdades implica su exposición de manera ordenada, que su acumulación y confrontación tengan el propósito de descubrir su unidad, permitirá apreciar que los personajes son conformados con una idea particular del mundo. El problema a resolver consistirá, entonces, en escuchar y distinguir cómo la palabra logra representar ese pensamiento.

La lingüística conoce, por supuesto, la forma composicional del “discurso dialogado” y estudia sus particularidades sintácticas y léxico-semánticas, pero lo hace como fenómenos puramente lingüísticos, es decir, en el plano de la lengua, y puede no referirse en absoluto a la especificidad de las relaciones dialógicas entre réplicas. Por eso, al estudiar el “discurso dialogado”, la lingüística debe aprovechar los resultados de la translingüística (Bajtín, 1986: 255).

Para apreciar el “discurso dialogado” en la novela se debe distinguir, primeramente, la presencia del narrador principal confrontándose como personaje. En ocasiones, Jacobo Ponce organiza el discurso en función de los distintos personajes, sin embargo, hay momentos en los que cede la posición de narrador para observarse y para mantener distancia consigo mismo y con los acontecimientos: “A la dirección del partido le tenían sin cuidado las formulaciones teóricas. Arriba se encogían de hombros, un tanto con miseratativamente. Jacobo era así: más o menos un iluso deplorable, incapaz en absoluto de entender nada de política” (Revueltas, 1979: 88).

Por medio de este desdoblamiento en el que la conciencia observa al personaje, Jacobo se vuelve el objeto de la ironía al saberse en el interior de una lucha ideológica que lo rebasa. Dialoga con los otros cuando reflexiona acerca de la dirección del partido, porque su discurso se dirige hacia quienes se encogen de hombros; pero también hay una voz cargada de adjetivos para consigo mismo. Y si además se piensa que el personaje posee características que lo asemejan con el autor, entonces la ironía puede aplicarse a las convicciones del propio Revueltas.

Para el análisis de la palabra se puede retomar el anterior fragmento de la novela. Un estudio lingüístico nos señalaría un mensaje directo: el partido actúa sin razonar y, por lo tanto, los que teorizan, como Jacobo, no comprenden el auténtico funcionamiento de las relaciones políticas. Desde esta perspectiva, sólo se parafrasearía el texto original, pero será necesario identificar que el empleo de adjetivos transforma el mensaje. Cuando el narrador utiliza el término de “iluso deplorable” para agredir verbalmente a Jacobo (y de cierto modo, a sí mismo) y luego de haber señalado a quienes especulan con la política, resulta entonces que el objeto ironizado no es el que inicialmente habíamos pensado.

De este modo, las relaciones dialógicas son de carácter extralingüístico, pero al mismo tiempo no pueden ser separadas del dominio de la *palabra*, es decir, de la lengua como fenómeno total y concreto. La lengua sólo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes. La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la *vida* de la palabra. Toda la vida de una lengua en cualquier área de su uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada de relaciones dialógicas. Pero la lingüística estudia la “lengua” misma con su lógica, dentro de un carácter *general*, como algo que *vuelve posible* la comunicación dialógica, abstrayéndose metódicamente de las propias relaciones dialógicas (Bajtín, 1986: 255).

La comunicación dialógica en *Los errores* no se desarrolla entre los hablantes de manera directa. Los personajes de *Revueltas* son herméticos, sólo proporcionan de sí los referentes que le permiten desenvolverse en la comunidad, pero difícilmente expresan al sujeto de enfrente su auténtico sentir o qué piensan respecto de los diferentes acontecimientos; son individuos que confrontan las diferentes ideas en su interior, son individualidades con una fuerte necesidad de hablar, aunque no sean escuchados por el resto de los personajes.

A pesar de ello, las diferentes voces que el personaje se permite escuchar adquieren un carácter de representación en la palabra; en el momento en que el propio personaje *se escucha*, que se comunica dialógicamente con las voces interiores, éstas adquieren dimensión y perspectiva. Al disponerlas al diálogo, la conciencia del personaje otorga un nuevo valor a los contenidos ideológicos:

Se había echado a meditar [...] enervado por la sensación física de ese destino común que en él se expresaba sin haberlo buscado, y que, por ello mismo, constituía la comprobación de que él era –como siempre lo había pensado– el prototipo de los suyos, el ser superior, el señalado, el elegido, el mesías de los de su casta. Los comunistas lo habían señalado a él y no a ningún otro, en la misma forma que Judas escogió a Jesús; en la misma forma en que Judas estaba destinado a Jesús, inevitablemente para atestiguarlo (*Revueltas*, 1979: 160).

El narrador dispone la situación, en la cual el personaje tiene la oportunidad para analizar diferentes contextos de los que fuera testigo. Al momento de entablar el diálogo, narrador y personaje se encuentran a distancia de los acontecimientos, por lo que el discurso del

primero estará afectado por diferentes voces, las de los comunistas y las del sentimiento religioso.

Se aprecia al narrador compartiendo las sensaciones del personaje, pero tiene además la oportunidad de juzgar al otro, de señalarle sus debilidades, ya que, al ser testigo, lo compromete con los acontecimientos. El diálogo adquiere matices de confesionario, en el cual se advierte, de alguna manera, que ésa es la oportunidad, aunque de manera parcial, para enfrentarse con una verdad.

Inevitablemente, como señala el narrador, el pasado persigue a los elegidos, porque, de entre tantos testigos, son unos cuantos los que tienen la capacidad de mirar aquella realidad de diferente manera. Como si la Historia señalara a quiénes corresponde el papel de Judas y a quiénes el de Jesús, y de acuerdo con la posición en la que fueron colocados, interpretar los acontecimientos a su modo.

Ante todo, esto era Olegario para don Victorino: la presencia que se contemplaba [...] Analizaba, atento y apasionado, lo que era Olegario Chávez, con la meticulosidad que un investigador científico pondría en el examen del virus de una peste contra la cual es preciso dar la batalla mediante el uso más completo y concentrado de la inteligencia entera (Revueltas, 1979: 160).

Nuevamente el narrador-conciencia interviene en los pensamientos del personaje. Se involucra en la contemplación del personaje y lo conduce a tratar de observar más allá de la imagen que se le presenta.

Por otra parte, las voces de los comunistas y del sentimiento religioso cambian de tonalidades o de intenciones. Una vez que el narrador ubica la participación del personaje en la Historia, comparando su comportamiento con personalidades claramente

identificables, como Jesús y Judas, el narrador comprende quién es el personaje al cual se dirige y al que va provocando para que escuche las diferentes voces sublimadas en el inconsciente.

Como pudimos apreciar anteriormente, luego de ser observado con atención, Olegario es remitido a la experiencia directa: todo lo anterior adquiere importancia luego de compararlo con su relación laboral con don Victorino, su enemigo ideológico. Olegario y su narrador-conciencia intentan analizar, de manera científica, los conceptos discutidos por los ideólogos, además del espíritu religioso, confrontándolos con la experiencia de Olegario como trabajador. Con ello, la posible lucha de clases adquiere dimensiones diferentes.

Los encuentros con los demás resultan suficientes para que el personaje explore en su interior y con ello para enfrentar al personaje con las voces de su pasado, especialmente con aquéllas que contribuyeron a la conformación de su pensamiento. Pero el personaje ya no es el mismo, su consciencia se ha transformado y su apreciación de la realidad es diferente. De esta manera, el diálogo se da entre ideas, entre voces, mas no entre presencias.

En el manejo de los tiempos, que es inseparable de la organización de las voces, se distingue un personaje con pensamientos en permanente evolución. Todo adquiere una importancia temporal. “Lo visible concreto carece de estatismo y se correlaciona con el tiempo. El ojo que ve en todas partes busca y encuentra tiempo, o sea desarrollo, formación, historia” (Bajtín, 1997: 220). El pensamiento es expresado desde su interior y es expuesto, cuestionado y confrontado con aquello que lo originó. El personaje habla consigo mismo, pero somos los lectores quienes escuchamos constantemente las voces referidas.

La novela de José Revueltas rebasa el planteamiento de la ideología cuestionable, ya que está repleta de voces que se entrecruzan o sobreponen unas a otras:

Todo miembro de una colectividad hablante se enfrenta a la palabra, no en tanto que palabra natural de la lengua, libre de aspiraciones y valoraciones ajenas, despoblada de voces ajenas, sino que la recibe por medio de la voz del otro y saturada de esa voz. La palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos, su propio pensamiento la encuentra ya poblada. Es por eso que la orientación de la palabra entre palabras, la percepción diversificada de la voz ajena y los diferentes modos de reaccionar a ella, quizá aparezcan como los problemas más importantes del estudio translingüístico de cada palabra, incluyendo el discurso literario (Bajtín, 1986: 283).

Como explica Bajtín, las palabras están repletas de voces, propias y ajenas, que chocan entre ellas mismas en el discurso del hablante para tratar de explicarse la realidad cambiante que les rodea. Por otra parte, y como se pudo apreciar en los fragmentos anteriores, la palabra está llena de contextos y colmada de sentidos. El problema radicará, entonces, en la capacidad de percibirlos.

Recordemos, por ejemplo, el momento en el que Lucrecia, conocida en los bajos fondos por La Luque, trata de escapar de El Muñeco porque experimenta un incontenible terror hacia su *padrote* y porque su conciencia lo asocia, o re-valora con los diferentes contextos que conformaron su personalidad: la relación destructiva con su madre y con sus anteriores amantes, uno de ellos su hijastro, sin ignorar la desagradable y a la vez seductora posibilidad de su maternidad.

De nuevo aparece el conflicto de la concepción y en Lucrecia adquiere dimensiones espeluznantes, por lo menos en su propia conciencia. Se trata del conflicto ético del personaje. La posibilidad de ser madre está vinculada con su situación como hija

atormentada por la violencia filial.⁶ A pesar de ello, el instinto la seduce, especialmente porque el padre podría ser el muchacho que años antes fuera adoptado.

Finalmente, todo el cúmulo de sentimientos aún vivos se resumen en uno solo, en el miedo que experimenta por El Muñeco. Cada una de las voces se concentra en su conciencia, y aunque todos esos momentos suceden en los pensamientos de Lucrecia, es ella quien nos da referencia de los hechos, ordenándolos desde su voz:

Huir de Mario –huir más o menos de todas las cosas, en cierta medida una forma neutral del suicidio- antes que matarlo o matarse, alternativa inexorable si continuaban juntos. (Aquello que materialmente ya no cupiese en la maleta – pensaba maquinalmente en los seis vestidos sobrantes- habría que dejarlo en herencia a La Magnífica.) Estaba segura de que terminaría matándolo como estuvo a punto de hacerlo desde el comienzo, apenas se conocieron (Revueltas, 1979: 130).

En un solo párrafo es posible identificar un pensamiento en constante confrontación. La voz del narrador señala al personaje la necesidad de escapar de “todas las cosas” que conforman su ser, pero le advierte que esa fuga sólo puede llevarla al suicidio. Pero, con el planteamiento, tampoco pretende resolver el problema existencial; antes que el pensamiento del personaje elija uno de los caminos antes expuestos, le señala una tercera o cuarta alternativa: aquello de lo que huye puede ocasionar la muerte de alguno.

⁶ La imagen materna es terrible en la novelística de Revueltas. Mario la recuerda con el fluir de orines (grotesco-escatológico); pero la relación de la madre y Rosario en *Los muros de agua* de aparente indiferencia pasa a la agresión; y no olvidemos que en *El apando*, aquella mujer es presentada con escasas muestras de ternura y compasión con su hijo, pero con características monstruosas.

Inmediatamente, la asociación de ideas traslada al personaje de un pensamiento catastrófico a lo aparentemente intrascendental, como el número de vestidos de su posesión y que podría cederlos a otra persona.

El narrador comenta que todas esas cosas de la vida pueden precipitarse a través de la conciencia del personaje. Finalmente expone que los individuos no son capaces de separar o confrontar los silogismos con el propósito de plantear un nuevo pensamiento: “El discurso manifiesto no sería a fin de cuentas más que la presencia represiva de lo que no dice, y ese ‘no dicho’ sería un vaciado que mina desde el interior todo lo que se dice” (Foucault: 1970: 40).

Los personajes de *Revueltas* eligen no decir al otro lo que piensan, porque para ellos no está claro lo que perciben. Las voces se vuelven represoras de la conciencia; los personajes son colocados en situaciones extremas y, sin medir las consecuencias, captan la primera voz que se les viene a la mente y la razonan como solución a los problemas inmediatos. Así, la posibilidad de un crimen resulta tan relevante como el destino de los seis vestidos sobrantes, porque dos acontecimientos, carentes entre sí de relación lógica, son importantes para la conformación del pensamiento. Así, la palabra adquiere un doble significado, el que describe la sensación inmediata y su significación contraria:

El asco más perfecto, más depurado, más desprovisto de compasión. Con Ralph llegó a sentir un asco idéntico, pero era un asco con misericordia, porque lo quería; nunca se le hubiera ocurrido matar al buen, al odioso, al insufrible, al cínico de Ralph. Por su mente pasaron, en racha, un montón de cosas a la vez. “Bueno, también lo que sucede es que soy muy puta”, se dijo seria y consciente, con gravedad, sin sombra de disimulo, mientras aquel montón de cosas emergía en su memoria desde todos los rincones y los años de su vida (*Revueltas*, 1979: 130).

La voz-conciencia trata de plantearle al personaje cuál ha sido su sentimiento más puro y quién se lo provocó. En el anterior fragmento de la novela, la conciencia del personaje sigue expresándose en constante confrontación de ideas, como “un montón de cosas a la vez”, pero ahora se incorpora un nuevo elemento: la voz del personaje. La voz de Lucrecia le responde a su propia conciencia, como tratando de disculparse consigo misma, pero con el tono de quien no espera compasión: “Bueno, también lo que sucede es que soy muy puta”. De esta manera pueden apreciarse diferentes contextos separados en tiempo y distancia, pero asociados por el personaje; éste se observa a sí mismo como en una especie de desdoblamiento.

La personalidad de Lucrecia va conformándose por la influencia de todos los sucesos de su pasado, guardados en la memoria y desde “los rincones y los años de su vida”. Por lo tanto, el tiempo es determinante para la formación de la individualidad del personaje y, desde luego, dejará abierta cualquier posibilidad para que Lucrecia siga desarrollándose.

Pero no todos los sucesos de su pasado serán acumulados en la memoria, sino también, aquellos que le permitan ocultar su verdadera personalidad, su aspecto no humano. No basta con aceptar la categoría de puta en una sociedad diseñada para marginar a los más débiles, pues, aunque se tratara de un acto de sinceridad consigo misma o con la conciencia que la atormenta, en el tono de sus palabras, graves y sin disimulo, se puede escuchar una segunda voz, oculta, tratando de negar la condena de sus propias palabras.

Lo que importa en el proceso de reconstrucción del pasado del personaje es que indague en aquellos sucesos que la han motivado a comportarse como puta, según ella, pero cuya conciencia está influida por los otros. Las voces se manifiestan para acentuar la carga emocional del personaje y para obtener un estado anímico contradictorio.

Por otro lado, en su aspecto lingüístico, las frases están construidas con el propósito de enunciar la mayor cantidad de asuntos, ocasionando con ello que las voces desorienten al personaje, a la vez de confrontarlo consigo mismo y con los individuos de su pasado. En este sentido, las palabras no son emitidas para convencer a nadie, ni para poner en claro los pensamientos; al contrario, todo discurso lleva implícito su negación; además de que toda voz se acompaña del silencio, esto es, de aquello que el personaje intenta ocultar a los otros acerca de su personalidad.

Fue en ese punto donde Jacobo se sintió apesadado por ese extraño monstruo de la percepción preestablecida, de esa hipertrofia oscura y desquiciadora del ver con otros ojos, aquel mareo interno, la sensación, aniquilante hasta las náuseas, de saberse a sí mismo en su desdoblamiento vital, de haberse encontrado en el destino de otro, de haberse descubierto y visto en la otra parte de su propio destino, que habría caminado hacia él desde quién sabe cuánto tiempo antes, para que se enlazaran y se fundieran en el presentimiento y rendición de su factum (Revueltas, 1979: 211).

Nuevamente es posible apreciar el desdoblamiento de los personajes tratando de percibir la mayor cantidad de realidades. Por una parte, Jacobo intenta separarse del narrador que lo acompaña para tratar, con ello, de adquirir cierta autonomía como personaje, como individualidad que posee una visión propia del mundo.

Por otro lado, Jacobo es sorprendido dialogando con su Yo interior, quien le indica “ver con otros ojos” para descubrirse a sí mismo en ellos. De alguna manera, el personaje está consciente de ser perseguido por sus voces, con las cuales discute y recibe respuesta. La individualidad de Jacobo sólo podrá identificarse por medio de la mirada de los demás.

El personaje (y en cierta forma también al lector) tiene la posibilidad de “ver con otros ojos”, de descubrir-nos diversas realidades, a partir no de la mirada del personaje que lleva las acciones, sino de los ojos ajenos que perciben y se forman una idea acerca de dicho personaje. “Debido a que tenemos más ideas que palabras para expresarlas, debemos ampliar las significaciones de aquellas palabras que sí tenemos más allá de su empleo ordinario” (Ricoeur, 1995: 61).

Al parecer, el diálogo, el enfrentamiento entre los distintos modos de apreciar un acontecimiento o una idea, fue un procedimiento que el autor trataba de perfeccionar desde las primeras novelas, especialmente con *Los muros de agua*, con especial atención con *Los días terrenales*, hasta que pudo vislumbrarlo con mayor detenimiento en *Los errores*:

El ritmo del relato, en efecto, gracias a los sucesivos cambios de punto de vista, refleja muy bien su carácter de debate, si aquí entendemos que los puntos de vista narrativos coinciden con los “puntos de vista” ideológicos y éticos que reconocemos como términos del debate (Escalante, 1992: 263).

Entiéndase entonces que los mencionados cambios en las apreciaciones de los acontecimientos llevan consigo, además de diferir de la postura del otro, que el personaje observe la realidad con distintos ojos. Por consiguiente y de acuerdo con las propuestas teórico-literarias del propio Revueltas (1981:34), en el pensamiento se ha constituido un cambio que se reflejará en el exterior.

La mirada múltiple requerirá la reflexión del pasado como si fuese una voz oculta que atormenta a los personajes constantemente. El pasado se mantiene vivo en uno y en los otros, presentándose y reconstruyéndose desde la memoria de cada individuo. Gracias a este procedimiento, es posible que el personaje se traslade hacia diferentes espacios

geográficos, tanto los subterráneos como los localizables en la Unión Soviética; esto permitirá conocer las costumbres de los diferentes personajes, pero en especial su modo de entender su realidad.

Los espacios se convierten en centros vitales, porque en ellos se concentran los diferentes tiempos. Cada personaje es el portador de uno o varios tiempos, de uno o varios presentes como pasados, que sólo se podrán conocer por medio de la presencia de uno o varios contrarios que provoquen los recuerdos: “Recordemos que todo juego temporal que se presenta en un texto literario, desde el más elemental hasta el más complejo, se establece a partir del acto de *anunciación* asumido por un narrador, acto que impone un orden específico al material preliterario (cronológico-lineal) y produce el anunciado, el texto propiamente dicho” (Negrín, 1999: 174).

En cada capítulo se presenta la anunciación del juego de realidades que el narrador pretende mostrar. Mientras que en los primeros capítulos los personajes miran, por medio de un reflejo, lo que sucede a sus espaldas, conforme avanza el relato la realidad percibida se va distorsionando aún más. Los espacios, los pasados y las palabras mismas se convierten en celdas dentro de las prisiones de cada personaje. Lo que el narrador nos anuncia es su visión del mundo, que se expande y se explica por medio de diferentes voces, convirtiéndose cada una de ellas en un modo de percibir el terror personal.

De lo anterior se desprende una siguiente inquietud: ¿por qué denominar diálogo a un discurso en el que, aparentemente, se carece de un interlocutor que cuestione los conceptos del personaje y que a su vez proponga sus propias ideas, las que nuevamente deberían ser cuestionadas? Dice Foucault al respecto:

Un lenguaje no puede representar al pensamiento, de golpe, en su totalidad; es necesario que lo disponga parte a parte según un orden lineal. Ahora bien, éste es extraño a la representación. Es verdad que los pensamientos se suceden en el tiempo, pero cada uno forma una unidad [...] el lenguaje es el análisis del pensamiento: no un simple recorte, sino la profunda instauración del orden en el espacio (Foucault, 1984: 87-88).

El ordenamiento de las voces tiene una lógica en el pensamiento; no se escuchan con la finalidad de presentarnos una mente psicótica, aunque debemos reconocer que los personajes de *Revueltas* se encuentran en el límite de la cordura. Más bien se trata de sujetos in-adaptados (o re-adaptados) que viven en una sociedad en caos.

Para presentar ese pensamiento en su totalidad, ha tenido que extenderse en otras voces, en distintas miradas, que requieren moverse en los tiempos. Presente y pasado son dos fuerzas en constante pugna, se encuentran en la mirada interior (lo que sabe de sí) y exterior (lo que sabe del otro) de los personajes. Por ello, para entender la totalidad de su pensamiento, será necesario expandir el campo visual, que el mayor número de individuos observe y explique sus vivencias. Lo paradójico del asunto es que ninguna de las respuestas es la acertada, por más que el narrador trate de darles un orden lógico.

Los episodios en los cuales los personajes, desde cuyo punto de vista se asocian los hechos de los que tomaron parte, podrían constituir relatos breves, más o menos autónomos, con un movimiento espacio-temporal propio. En el plano del pasado, el espacio textual “se abre” a la multiplicidad anecdótica introducida por cada personaje; se desdobra en historias dentro de historias, produciendo una impresión de multidimensionalidad (Negrín, 1995: 48).

Como señala Edith Negrín, en la forma de estructurar las diferentes voces que acompañan a los personajes, tal pareciera que se plantea la posibilidad de construir diferentes y pequeños relatos en el interior de la novela. Presenciar una realidad a través de sus múltiples dimensiones le permitieron al autor trabajar con diferentes tiempos y espacios, los que a su vez se acompañan con diversas estructuras textuales. Esta propuesta será analizada en el siguiente capítulo.

Lo que importa en este momento es que se cuestiona cualquier concepción en torno al denominado realismo literario de Revueltas. Al respecto, Françoise Perus (1995) apunta el problema que se manifiesta en algunos escritores de nuestro continente cuando la crítica intenta colocarlos en alguna de las posturas ideológicas preestablecidas para certificar su autenticidad, y justamente Revueltas se encuentra entre los casos en los que se les exigía un “compromiso” como escritor apoyado en la identificación de una realidad a la cual debía apegarse.

Revueltas ya señalaba lo que Perus intenta explicar en sus planteamientos. Las fallas, o en términos literarios los errores, no se encontraban en las ideologías, sino en su desconocimiento. Volviendo con las paradojas, los que se proclaman como los principales marxistas, tal parece que son los que menos lo comprenden.

Entendido como un desapego a sus creencias más arraigadas, Revueltas trataba de responder a las posturas intelectuales y culturales que lo determinaron en su “estilo” literario. La influencia más directa serían sus creencias filosóficas, pero no estaba alejado de un cierto apego a la corriente que trataba de explicar la idea del *ser mexicano*. Con lo cual resultaba un tanto difícil la comprensión del “realismo dialéctico” propuesto por nuestro autor, especialmente cuando las corrientes literarias se debatían entre las ideologías y la búsqueda de lo nacional apoyada en las expresiones culturales populares. Por lo que se

puede suponer que el retirar de la circulación un par de sus producciones literarias correspondía, más que un arrepentimiento a la crítica vertida en sus escritos, a una frustración personal por no haber obtenido los resultados esperados en la construcción de su literatura.

Como parte activa de un proceso cultural general, la literatura no podía permanecer ajena ni a los requerimientos del proceso histórico ni a las formas generales que éste determina. Así, la selección del género narrativo como forma predominante obedece a la necesidad de reconstruir procesos –vale decir, de aprehender la realidad presente como el resultado de una herencia histórica que puede ser transformada en uno y otro sentido–, mientras el hincapié en el propósito realista responde a la voluntad de objetividad que caracteriza al quehacer intelectual en su conjunto (Perus, 1995: 169).

En su proceso de construcción literaria, el propio Revueltas tuvo que aprender a construir, o más bien, de-construir, para luego reconstruir una realidad, como bien señala Françoise Perus, aunque para ello tuviera que partir de una propuesta planteada desde la perspectiva realista. De alguna manera, más allá de una visión realista y tratando de resolver el planteamiento del diálogo entre los personajes, se identifica una confrontación entre la búsqueda de lo racional con lo incongruente. En este sentido, los personajes se debaten entre los instintos y la razón.

Aunque no sean individuos con los que se pueda intercambiar las experiencias más significativas, existe el interlocutor con el que confrontan sus pensamientos. Se encuentra en las ideas y, por supuesto, en las voces de los otros, las cuales se mantienen en constante provocación de la conciencia de los personajes.

Por consiguiente, no es uno sino varios los interlocutores que se localizan superpuestos, introyectados en cada personaje, y sus voces son escuchadas de acuerdo con la experiencia vivida. Es posible identificar ciertas características ideológicas e intereses específicos, mas no como un grupo homogéneo. Cada voz es escuchada de manera individual, con sus propias tonalidades, inquietudes y perspectivas de la realidad, pero no como colectividad abstracta. Revueltas, de esta manera, no ocultará su preocupación por la falta de discusión de las ideas, tampoco por las posturas ortodoxas con intereses ocultos. El problema no se encuentra en la ideología, sino en el modo de interpretarla e incluso de utilizarla.

En el capítulo XVII de *Los errores*, Olegario Chávez testifica la defensa de Eladio Pintos a Ólenka Delnova ante el Comité Central en la Unión Soviética. Olegario es el que conduce la narración del capítulo, pero al retroceder hacia el pasado (para confrontar sus propias ideas) para colocarse de nuevo en el momento que se llevó a cabo el juicio a la camarada Ólenka, las voces se exteriorizan en su presente, por lo menos las que todavía alcanza a identificar.

Olegario ve y describe una situación que, sólo en el presente, sabe que estaba abandonada. Al trasladar sus recuerdos hasta el momento previo al veredicto, Olegario decide ceder la palabra a Eladio Pintos; necesita escuchar (que escuchemos) su voz:

¿No nos atrevemos a decirle a la Comisión Central de Control que nuestro organismo partidario es un organismo comunista sano, limpio y de camaradas honestos, tan sólo por el miedo de que se nos acuse de falta de *vigilancia revolucionaria*? Yo no llamo *vigilancia revolucionaria* a descubrir trotskistas donde no los hay y saboteadores y espías donde se le ocurre imaginarlos a un intrigante o escalador cualquiera (Revueltas, 1979:142).

A pesar de la defensa, desde el discurso de Eladio Pintos se posibilita una intención de diálogo con los demás. Las palabras están expresadas con la misma carga ideológica que la de los jueces, representados éstos por un nombre cualquiera, como lo sería el de Daría Milskovskaya. Acentuar el tono en algunas construcciones lingüísticas pre-fabricadas invita al lector a re-planteárselas. El personaje, y se espera que el lector mismo, cuestione los postulados revolucionarios, o que intente analizarlos desde diferente perspectiva. Poner énfasis en un postulado incuestionable, como la “vigilancia revolucionaria”, comienza a adquirir diferentes dimensiones.

No obstante, el tono distinto y la intención diferente en los enunciados de Eladio (planteados desde la perspectiva de un Olegario-narrador) son aseveraciones formuladas en forma de pregunta, con lo cual resalta y cuestiona a la vez las supuestas virtudes de los comunistas. El resultado es la ironización de los individuos, no de la filosofía.

Con el ejemplo anterior se escuchan, por lo menos, tres voces de manera ordenada: la voz de Olegario sobre la de Eladio, ya que Olegario, al recordar, re-ordena el discurso del otro; la de Eladio que plantea formulaciones teóricas, puesto que las ideas provienen de un individuo; y la que posee un tono ironizante que se burla de los voces anteriores.

Las elecciones estratégicas no surgen directamente de una visión del mundo o de un predominio de intereses que pertenecerían en propiedad a tal o cual sujeto parlante; pero que su misma posibilidad se halla determinada por puntos de divergencia en el juego de los conceptos; se ha mostrado también que los conceptos no estaban formados directamente sobre el fondo aproximativo, confuso y viviente de las ideas, sino a partir de las formas de coexistencia entre los enunciados; en cuanto a las modalidades de enunciación, se ha visto que estaban descritas a partir de la posición que ocupa el sujeto de relación con el dominio de los objetos de que habla. De esta

manera, existe un sistema vertical de dependencias: todas las posiciones del sujeto, todos los tipos de coexistencia entre enunciados, todas las estrategias discursivas, no son igualmente posibles, sino tan sólo aquellas que están autorizadas por los niveles anteriores (Foucault, 1970: 120).

De acuerdo con Foucault, es posible apreciar que la novela parte de una visión parcial del mundo, la de un narrador que domina la situación inicial, pero que a su vez se sabe acorralado en la comprensión de los acontecimientos, o del entendimiento de una realidad que lo supera.

El narrador comprende que está rodeado por diversas visiones del mundo, que él mismo está imposibilitado para comprender del todo, precisamente porque no conoce el proceso vivencial-histórico de cada personaje, sin contar que los mismos personajes se mueven a partir de intereses individuales.

Así, la novela se irá enriqueciendo a partir de la mayor cantidad de divergencias (y posiciones) que puedan plantearse y que, dialécticamente, conforman el pensamiento del mismo narrador, o de acuerdo con las palabras de Foucault, se trata de dependencias verticales, porque las voces de los otros también cohabitan en el pensamiento del narrador.

Véase desde diferente perspectiva: en el discurso del hablante habitan las diferentes ideas de los otros, de personas que habitan otros espacios y tiempos. Aunque se distinga la forma de entender el mundo por parte de un sujeto, en sus palabras se encuentran muchas otras voces.

A partir de la palabra de un solo individuo, es posible percibir la coexistencia de diferentes maneras de apreciar la realidad, pues al seleccionar algunas ideas y rechazar otras, el resultado es un discurso con ideas confrontadas, con voces que dialogan: “Dos enunciados alejados uno del otro en el tiempo y en el espacio y que no saben nada uno del

otro, si los confrontamos en cuanto a su sentido y si manifiestan en esta confrontación alguna convergencia de sentidos (aunque sea un tema parcialmente común, un punto de vista, etc.), revelan una relación dialógica” (Bajtín, 1997: 317).

Al respecto, el propio Revueltas tenía muy clara la función de la palabra cuando permitía que distintas voces discutieran, a pesar de la distancia temporal. Para el escritor mexicano, aunque las palabras tengan un destino y se dirijan hacia un objeto en particular, tienen diferentes contenidos: “Las palabras tienen intenciones, a veces expresas y a veces ocultas, y hay tras de ellas un fondo claro o turbio, pero que en todo caso es indispensable esclarecer” (Revueltas, 1981: 50).

Este enfoque otorga a la narrativa de Revueltas un principio de dialogismo, que se cumple en el interior de Olegario-narrador o en Eladio Pintos. Por medio de la distancia temporal se pretende que los resultados obtenidos del diálogo sean lo más objetivos posible, ya que, gracias a la colocación de los personajes en distintos tiempos, se logra mantener cierta distancia ideológica y emocional de los acontecimientos.

Sin embargo, este tratamiento se vuelve aún más complejo si consideramos, además, que todo discurso está influido por la posición que guarda cada individuo frente a los sucesos: cada sujeto interpreta la realidad de acuerdo con su propia experiencia vivida. Pero no se trata de un desordenado y sin sentido agrupamiento de voces-ideas, sino que el personaje orienta los distintos discursos desde su propia voz o enunciación.

Porque el estar juntos, condición existencial para que se dé la posibilidad de cualquier estructura dialógica del discurso, parece una forma de transgredir o superar la soledad fundamental de cada ser humano. (Soledad entendida) en un sentido más radical, a que lo experimentado por una persona no puede ser transferida íntegramente a alguien más. Mi experiencia no puede convertirse

directamente en tu experiencia. Un acontecimiento perteneciente a un fluir del pensamiento no puede ser transferido como tal a otro fluir del pensamiento. Aun así, no obstante, algo pasa de mí hacia ti. [...] La experiencia tal como es experimentada, vivida, sigue siendo privada, pero su significación, su sentido, se hace público (Ricoeur, 1995: 29-30).

Para los personajes de José Revueltas, dialogar con las voces de su pasado significa acentuar la soledad hacia la cual la misma sociedad los ha arrinconado. Posiblemente en ello radica la automarginación del propio Revueltas, que se reflejará en sus personajes.

Sin importar clase o ideología, todos los personajes experimentan una soledad existencial que los imposibilita a compartir con los demás sus experiencias vividas, aunque el otro intuya por instantes lo que el personaje siente o piensa; de ahí surge que el personaje constantemente recurra a sus voces interiores para dialogar, ya sea para compartir ideas o, en el mejor de los casos, para discernir con los demás.

La única experiencia que los personajes se permiten emitir es la de reconocerse como seres incompletos, aún no humanos, marginales; lo que el otro intuye en el personaje de enfrente no es otra cosa que fragmentos de su propia personalidad. Olegario Chávez no explica a nadie lo que experimentó durante su fuga de prisión por los drenajes de la ciudad, pero con su sola actitud transmite en el otro (y en el lector) las muchas sensaciones percibidas en el interior de una cárcel aún más terrible que las conocidas por cualquier maleante.

El descenso a los abismos podría entenderse como un castigo a causa de los “pecados” cometidos. Las cañerías también representarían un purgatorio o lugar intermedio entre el paraíso y el infierno. Sin embargo, el mundo caótico, escatológico y grotesco de los drenajes se asemeja a un enorme vientre y su conducto, tuberías, que ha digerido a

Olegario. Al ser degradado hacia ese mundo *inferior*, la experiencia le servirá a Olegario para *renacer*, pero cuyas consecuencias serán terribles. “Así, dentro de la idea de las tripas el grotesco anuda indisolublemente *la vida, la muerte, el nacimiento, las necesidades naturales y el alimento; es el centro de la topografía corporal en la que lo alto y lo bajo son elementos permutables*” (Bajtín, 1988: 147).

Solamente Olegario Chávez posee la experiencia vivida en las profundidades de la ciudad, pero lo que transfiere en el otro es el temor de trasladarse en los drenajes de su propio inconsciente, en su auténtico Yo o, como el propio Revueltas lo señala, en su lado no humano.

Por lo tanto, quienes consideraron a Revueltas como un hombre arrepentido y temeroso de sus camaradas de partido al retirar sus textos de circulación descubrirán que la posición del autor era la de provocar: “Cuando un novelista pronuncia una frase cualquiera en la vida diaria, y luego la hace figurar tal cual en el manuscrito que redacta, atribuyéndola a un personaje, o incluso dejándola pronunciar por esa voz anónima que pasa por ser la del autor, no se puede decir que en los dos casos se trate del mismo enunciado” (Foucault, 1970: 173).

Por esta razón es preferible hablar de voces, esto es, la voz del autor que se transmite a un narrador que se expande a los diferentes narradores que influirán en la conciencia de los personajes. Como voz, el personaje es un sujeto inacabado, cuya realidad se transforma constantemente, por lo que requiere de un rostro o una expresión distinta para cada momento. La voz se orienta hacia una realidad que no alcanza a definir, porque siempre hay algo o alguien que altera el posible orden de sus pensamientos.

Se utiliza el término de voces, en vista de que ninguno de los personajes ha sido trabajado con la finalidad de re-presentarse como el reflejo inmediato de la realidad.

Aunque sean identificados como simpatizantes de una ideología específica, tampoco son una masa uniforme con idénticas reacciones, experiencias o apreciaciones de la realidad.

De esta manera, los personajes de *Los errores* no han sido construidos con el propósito de que los identifiquemos como tipos, definidos así por una sociedad de clases y con características perfectamente identificables. Baste recordar nuevamente el momento en el que las prostitutas, a simple vista, confunden a los obreros por la sola vestimenta; para ellas, en función de la realidad que están acostumbradas a apreciar, se trata de dos policías disfrazados y en ningún momento sospechan que pudieran ser un par de comunistas poniéndose de acuerdo para definir las condiciones de un mitin que está a punto de llevarse a cabo en el Zócalo de la ciudad.

Pero al rechazar este espejo-que-sólo-refleja, Revueltas resume su obsesión por los espejos cóncavos que registran y devuelven una imagen negativa, una mueca perturbadora. A Revueltas, como a tantos, fascinó la célebre definición de Stendhal sobre la novela como espejo en el camino, pero su interés por el espejo/reflejo ya estaba en *Los días terrenales* (Domínguez, 1997: 404).

Acertadamente Domínguez descubre una búsqueda de autor. El simple reflejo sólo refleja una realidad parcial. Detrás de las muecas y de las imágenes perturbadoras existe un ser humano con características aún más aterradoras y al cual desconocemos o evitamos conocer, evitamos su presencia, y se trata justamente de quien habita en el interior de cada uno de nosotros.

Christopher Domínguez señala: “la mueca perturbadora” expresada en el camino invita a pensar en la posibilidad de descubrir infinidad de interpretaciones en la novela, ya sea por parte del lector o del testigo de los acontecimientos: “Revueltas trató de desarrollar

una teoría del realismo fincada en los movimientos internos de la imagen en el espejo, por encima de la reproducción servil de las contradicciones diseñadas por Lukács” (Domínguez, 1997: 408). *Los errores* se desarrolla en distintos tiempos y espacios, lo que le permite a sus personajes enfrentar y enfrentarse con diferentes voces que no dejan de atormentarlos.

De acuerdo con algunos estudios de la obra de Revueltas, esto sólo podría suceder en una sociedad como la nuestra, clasista y en permanente proceso de industrialización: “Producto alienado de una sociedad de clases y de la cruenta historia humana que de algún modo nos determina, los hombres no alcanzamos a conocernos sino en el espejo deformante en que esta sociedad nos obliga a mirarnos” (Escalante, 1992: 212).

Las propuestas de Evodio Escalante, las que a su vez provienen de una simpatía con la izquierda, advierten una preocupación por parte de Revueltas por denunciar los procesos de alienación propios de las sociedades de clases, esto es, de las estructuradas en una economía capitalista.

Para Escalante, el espejo que sólo refleja imágenes deformadas de los individuos proviene de los procesos históricos que determinan a las sociedades. Pero lo más lamentable es que en dichos procesos la imagen del hombre que se refleja en ese espejo no es la auténtica, sino que se trata de un reflejo preconstruido, el de un Ser que no corresponde al de la humanidad, pero que las sociedades han adoptado como suyo.

El eje de la conciencia que se materializa en la introspección de los personajes, en la evocación de sus recuerdos, en sus monólogos interiores, funciona como una materia implacablemente corrosiva frente al eje de los acontecimientos, desvelando no sólo sus ambigüedades, sino también sus motivos secretos. [...] La conciencia implica en efecto la lucidez, el conocimiento, la libertad. Se trata de salvar la vida

humana de la invasión de la mecánica ciega de la tecnocracia (Escalante, 1992: 234).

Aunque se trate de una necesidad, de una búsqueda primordial, la orientación de los personajes es distinta al hallazgo de la libertad. De lo contrario, la libertad resultaría ser simplemente una abstracción introyectada en los individuos, tal como advierte Escalante, ya sea por el grupo social al que pertenecen, ya por el sistema de competencia individualista, a sabiendas además de que dicha introyección tiene el propósito de generar la falsa esperanza de un algo que nunca se obtendrá. “Soy alguien, soy gente [...] me tratan como lo que debe ser: un hombre humano y no un hombre que sea nomás bestia” (Revueltas, 1979: 277). Por lo tanto, la posibilidad de obtener conciencia de una o varias realidades sólo propiciará mayores perturbaciones emocionales y sociales.

2.2. Las formas humorísticas que exponen una realidad diferente

Aunque en los anteriores apartados se pudo distinguir un breve esbozo de la utilización del recurso del humor como parte de la conformación del personaje y de su discurso, cabe destacar que no se trata de un elemento dominante en la representación de la novela. Por lo tanto, se intentará explicar cómo fueron incorporadas algunas formas humorísticas al texto literario.

En un principio, el tratamiento de los personajes y del narrador llamaba la atención por el cambio constante de postura frente a las distintas circunstancias que iban vivenciando, porque su visión de la realidad no es estable y porque invita a reflexionar acerca de cómo se utiliza la palabra, específicamente en *Los errores*.

Por otro lado, y de acuerdo con Mijaíl Bajtín, se sabe que los personajes poseen una fisonomía discursiva, esto es, se conforman a partir de sus propios discursos, por la forma de entender el mundo y por la información que se ocultan a sí mismos y a los otros; la palabra puede presentarse y re-presentarse con características discursivas específicas: “Cuando no existe la ‘última’ palabra propia, toda concepción artística, todo pensamiento, sentimiento y vivencia han de refractarse por medio de la palabra ajena, del estilo y manera ajena con las cuales no puede fundirse directamente sin reservas, sin distancias, sin alteración” (Bajtín, 1986: 283).

En un primer acercamiento al texto literario, difícilmente se pueden apreciar las distintas orientaciones del discurso o la refracción hacia el discurso ajeno, pues la carga ideológica, especialmente la de contenidos comunistas, resulta ser la más evidente o, por lo menos, así lo evidencian los estudiosos de la obra de Revueltas.

Sin embargo, cuando los protagonistas perciben la realidad en constante transformación, gracias a que el resto de los personajes influye en dichas transformaciones, se coincidirá entonces con la idea de que la “última palabra” siempre corresponderá a la inestabilidad de los otros, provocada por las mismas circunstancias vividas.

Ahora bien, hemos visto que los personajes no dialogan directamente con la persona que se encuentra a su lado. El interlocutor funciona, más bien, como un detonador de los pensamientos y, por consiguiente, de los diálogos con individuos de otros tiempos y geografías. Cuando esto sucede, el protagonista se traslada al pasado y su discurso se dirige hacia otras personas y, por lo tanto, hacia otros discursos.

El discurso propio, su enunciación, ha cambiado de sentido, de tonalidades, de manera de apreciar esa realidad del pasado. De esta manera, tanto el autor, el narrador y los distintos personajes, como su palabra, han sufrido cambios, tal vez no tanto ideológicos, pero sí en la manera de percibir la realidad.

El discurso se presenta, en ocasiones, con características propias de algún intertexto específico; seguirá siendo bivocal, con una orientación múltiple, como sucede con las formas humorísticas; por lo menos, así lo señalan los especialistas del tema. En *Los errores* se incorporan distintos subgéneros discursivos (Bajtín) o intertextos (que analizaremos en el siguiente capítulo), aprovechados para otorgar a la novela un sentido humorístico; se tratará, en especial, de burlas a los portadores de algunos discursos ideológicos, incluyendo al propio novelista.

La utilización del humor en la novela no tiene el propósito de provocar la risa desenfadada o abierta, más bien, y de acuerdo con los estudiosos de esta expresión, se presenta como una risa reducida o incluso podría apreciarse como una antítesis frente a lo que podríamos considerar como serio, solemne o digno de nuestro respeto. Así, el humor muestra una diferente perspectiva de los acontecimientos. Freud (1986) lo concebirá como “aceptación múltiple”. Esto significa que el humor representa otra realidad y quien ríe así lo acepta.

Complementando a la idea anterior, Wayne C. Booth advierte una necesaria relación de complicidad entre los participantes del humor: “La auténtica unión espiritual se da cuando dos personas cualesquiera tienen un sentido del humor o de la ironía en la misma nota exactamente, de forma que cuando contemplan un determinado tema sus miradas se entrecruzan como si fuesen los haces de varios reflectores” (Booth, 1986: 40).

Pero también podría entenderse como una realidad en permanente contradicción, ya que se trata de una realidad entendida desde diferentes perspectivas: “Lo cómico depende del mundo vital concreto en cuyo marco ocurre [...] es una forma de filosofía, que muestra los límites de la razón frente a la inmensidad de la realidad” (Berger, 1999: 72).

Primeramente hubo que explicar el mundo al que Revueltas se refiere en su novela, esto es, identificar qué es lo que realmente ocurre más allá de los elementos anecdóticos. Luego será necesario señalar el giro que Revueltas da a la configuración de sus personajes y sus discursos para identificar otra forma de percibir la realidad. El siguiente paso es observar el objeto al que la risa de Revueltas se dirige.

La posibilidad de reírnos de algo o de alguien, o la capacidad de experimentar humor por una situación, un objeto o un individuo, se presentará, en un primer momento, en función de la configuración de los personajes y de sus comportamientos, además de la confrontación de las voces que habitan en sus palabras. Para ello, el papel del lector es indispensable, en especial a partir de su capacidad para identificar los elementos humorísticos contenidos en la novela, identificando también a las personalidades ocultas en los discursos y entre los mismos personajes: “Al leer una metáfora o símil, como al leer ironía, el lector ha de reconstruir significados no formulados mediante deducciones sobre las afirmaciones superficiales que por alguna razón no pueden ser aceptadas tal como aparecen a simple vista” (Boorth, 1986: 50).

En *Los errores* el humor va dirigido hacia las instituciones y las personalidades de una época determinada. Parece que la novela presenta momentos en los que se ridiculizan conductas, ideas y, por lo tanto, a sus portadores, quienes son posiblemente localizables en pasajes de la historia de México. Porque, de acuerdo con los estudiosos de las formas humorísticas, un individuo que se muestra con alguna especie de disfraz, o que parece haberse disfrazado, se vuelve un sujeto cómico.

Pero no solamente el disfraz inmediatamente identificable, como el de Mario Cobián por ejemplo, resulta humorístico, sino también, y posiblemente con mayor fuerza, es la risa dirigida hacia una sociedad. Podemos suponer que las formas humorísticas

desarrolladas en *Los errores* no solamente quedan representadas con la forma corporal de El Muñeco o de *Elena*, o con sus comportamientos ridículos, como es el caso de Mario Cobián al abandonar el botín frente a sus supuestos captores; el humor resalta los elementos exteriores de los individuos, con los cuales también evidencia el carácter de una sociedad.

Los especialistas consultados para este apartado (Freud, Booth, Berger) coinciden en que el humor, con sus diferentes expresiones, como la ironía, la sátira, la paradoja o la parodia, exponen las costumbres que los individuos y las sociedades pretenden ocultar, esto es, nos muestra esa doble moral, o como el mismo Freud advierte:

Lo cómico se produce en primer lugar como un hallazgo no buscado de los vínculos sociales entre los seres humanos. Se lo descubre en personas, y por cierto en sus movimientos, formas, acciones y rasgos de carácter; originalmente es probable que sólo en sus cualidades corporales, más tarde también en las anímicas, o bien en sus manifestaciones [...] No obstante, lo cómico puede ser desasido de las personas cuando se discierne la condición bajo la cual una persona aparece como cómica (Freud, 1986: 180).

Freud advierte que la comicidad se descubre. Se trata precisamente de un hallazgo, pues concentrándose en la obra de Revueltas, el lector en ningún momento se plantea que *Los errores* esté construida con una intención humorística.

Conforme avanza la lectura, llama la atención el tratamiento de los personajes, quienes efectivamente poseen rasgos cómicos, un tanto grotescos como sucede en la configuración del enano, pero no sería su corporeidad humorística si no fuera acompañada de sus comportamientos. A pesar de ello, aunque se ridiculicen algunos aspectos de los

personajes, el auténtico sentido del humor se localiza en las condiciones en las que ellos se encuentran, en las condiciones y en las instituciones que representan.

Identificar el carácter humorístico en la mayoría de los personajes es un trabajo que requiere mayor atención; se debe incluir al narrador principal, que es quien aprovecha toda oportunidad para responder de manera burlona a sus propias reflexiones y, quizás, para exponer a un Revueltas involucrado en la ortodoxia y en la falta de discusión de las ideas que él mismo criticó. Revueltas pudo desacralizar, con toques humorísticos, las condiciones en las que se dieron las purgas comunistas y el desmoronamiento del Partido Comunista en circunstancias y momentos históricos específicos.

Exponer al ridículo un acontecimiento o a una persona lleva consigo la posibilidad de rebajarlos a un plano inferior al que se venían desarrollando. Ni las instituciones, ni los hombres con sus ideas, no son lo “grandiosos” que suponían.

Además de lo que uno considera como mensaje final, hay siempre otras creencias no formuladas que pueden servir o no como bases firmes; hay siempre procesos de inferencia entre estas bases y las conclusiones que se apoyan en ellas; siempre hay una incongruencia de contenido y una diferencia deliberada de “elevación” entre las dos “conclusiones”, una de ellas no formulada; y por lo tanto hay siempre una aspiración implícita a la superioridad de la visión total en la concepción final de quienes ven la ironía y por lo tanto una posible mirada de condescendencia hacia los que están abajo, en el error (Booth, 1986: 71).

Para analizar los casos específicos de los personajes que son expuestos al ridículo, es preciso comenzar por los personajes, en este caso con Mario Cobián, por tratarse del individuo más camaleónico que aparece en la novela. Mario modifica su aspecto y su comportamiento frente al resto de los individuos por medio del disfraz, y una vez adquirida

su nueva personalidad, lo observamos en distintos momentos cometiendo actos ridículos. Así sucede cuando, con torpeza, pone a prueba su disfraz de agente viajero ante el encargado de un hotel; o en las dos ocasiones en las que asiste a la tienda de don Victorino, especialmente cuando se desconcierta al presenciar el crimen cometido por su cómplice; y al demostrar a Lucrecia su afecto por medio de golpes, entre otras acciones grotescas.

Otro ejemplo es el de don Victorino, cuya valentía frente a un indígena no deja de ser exageradamente ridícula, especialmente cuando tanta soberbia es disminuida al comportarse avaricioso con el supuesto agente viajero; o cuando se humilla ante el líder del grupo fascista al cual pertenece; o al demostrar cobardía cuando el enano sale del veliz para atacarlo.

Sucede entonces que, para ridiculizar el principal objeto de su atención, Revueltas parte de los personajes pertenecientes a los “bajos fondos” o por los mismos comunistas. Lo que significa que las situaciones o los individuos ridiculizados podrían parecer aún más expuestos al humor, sólo si el lector los sigue desde su nacimiento y su desarrollo, si se conoce su origen y, desde esta perspectiva, reconstruir su historia.

De esta manera, si además se informa que don Victorino participó en la revolución de 1910 contra los zapatistas, el contraste de sus comportamientos demostrarán el intento por ironizar al personaje, pero además, a lo que él representa.

Revueltas ataca y con el ataque establece su distancia con los grupos y las mentalidades de esos grupos a los que se dirige, siendo los comunistas uno de aquellos. Al asumir una postura humorística y por tanto subversiva, establece marcadas diferencias con dichos grupos. “La ironía se contempla normalmente como algo que socaba claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que

subyace en el fondo de cada afirmación” (Booth, 1986: 13). Así, resulta errónea y *distorsionadora* la imagen de un Revueltas arrepentido y tristemente abandonado por los colegas:

(El humor) establece una distancia con respecto al mundo y sus legitimaciones oficiales [...] La marginación es, sin embargo, curiosamente dialéctica. El individuo marginal margina a su vez al mundo que elige como blanco por efecto de la magia de su ingenio. Éste deja de ser *el* mundo para convertirse en *un* mundo, y un mundo ridículo, además. Esta marginación –o relativización, como también podríamos llamarla- del mundo es lo que hace peligroso, potencialmente subversivo, al ingenio (Berger, 1999: 251-252).

De acuerdo con Berger, resulta significativa la postura dialéctica proveniente de la marginación conseguida por el humor, que se vuelve un arma potencial contra cualquier postura que haga prevalecer la política oficial. Revueltas expone a ciertos individuos exagerando su comportamiento; además de los personajes como Mario o *Elena*, le interesan las personas que ocultan su auténtico rostro, que se interrelacionan como en una mascarada social; el autor evidencia, por ejemplo, la doble moral en la que se rigen los líderes, privilegiando sus intereses a los ideales marxistas.

Se trata, por lo tanto, de una realidad presentada por medio de un narrador. El mundo se vuelve relativo y nada de lo que en él se expone puede tomarse en serio; nada, excepto tal vez, la forma en la que se ridiculiza, siendo la ironía la sonrisa que mejor se puede disimular. Entonces, no debe extrañar que si los personajes poseen uno o varios rostros que se ocultan, la novela misma no exponga abiertamente la variedad de sus

semblantes, y en este caso, la utilización del humor: “El humor es un juego con la razón y con sus formas” (Bajtín, 1989: 128).

Christopher Domínguez, por su parte, señala a la novela como un juego de espejos encontrados; así se puede pensar que el mundo presentado en la novela está colocado en diferentes posiciones, al revés, a los lados, a la distancia y de cerca, disponiendo los diferentes objetos, las palabras y sus contenidos ideológicos, frente a los personajes para que estos confundan la realidad percibida.

Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones (Bajtín, 1989: 110).

La novela dirige sus palabras hacia una forma de entender el mundo, que en su momento debía permanecer inalterable. Pero si en la utilización de las palabras, además de ridiculizar a las personas, se pone atención a sus expresiones, entonces el humor estará concentrado en aquello que los individuos representan.

De este modo, el narrador principal nuevamente se convierte en una pieza importante, ya que su aparente pasividad sirve para provocar que el otro exprese sus ocultas intenciones o, en su defecto, para auto-ridiculizarse: Jacobo Ponce, en su doble posición, como narrador y personaje, y por su vínculo directo con el autor, encauza el diálogo para que Patricio Robles revele sus propósitos, los cuales se esconden detrás de un discurso marxista-leninista en pro de las clases trabajadoras.

Patricio pretende dirigir al Partido Comunista Mexicano y representarlo ante los comunistas del mundo, abandonando con ello, la lucha social o la defensa de sus propios compañeros durante las purgas ideológicas. El discurso de Patricio se apega a los lineamientos provenientes de la burocracia comunista, aprendidos de memoria, pero sin reflexión, sin confrontarlos directamente con la experiencia vivida.

Será que el humor se concentra en atacar la utilización de algunos discursos que se exponen con tonalidades filosóficas. Será que detrás del personaje literario se disimula la identidad de una o varias personalidades identificadas con la historia del comunismo en México y durante un periodo específico.

Si se acepta que se puede reconocer en Jacobo a un Revueltas oculto, entonces vale preguntarse quién es la personalidad representada por Patricio Robles. Para poder identificarlo será preciso, como señalan los teóricos de la comedia, conocer el contexto histórico:

La sátira, más que ninguna otra expresión de lo cómico, está condicionada por su carácter social y esto le confiere un carácter fugaz distintivo [...] Si bien, por consiguiente, la sátira está condicionada temporalmente, esta trasciende en sus mejores manifestaciones su objeto inmediato de ataque y transmite un sentimiento de liberación que rebasa el momento histórico concreto (Berger, 1999: 257).

Llaman la atención dos puntos de las anteriores reflexiones: el humor, especialmente la sátira, en su carácter fugaz, tal vez subjetivo, permite al burlador liberarse de la persona o situación que lo reprime, además es utilizado para atacar al otro no solamente en su aspecto físico, sino intelectual; y como resultado del ataque, se logra la “liberación” o desquite de quien emite la burla.

El humorista no actúa solo, requiere de cómplices, especialmente de aquéllos que logren identificar al, o lo satirizado, puesto que al hacer referencia de la risa, se trata a la risa de un grupo que simpatiza cierta postura ideológica frente a sus contrincantes. Por muy oculta que sea la ironía contra alguien, por lo general se presenta un prejuicio de asociación, esto es, un sentido de complicidad con los otros que se sientan imaginarios y que logren comprender la situación humorística. Se confirma la idea de que la risa trasciende los límites temporales. Se trata, como puede apreciarse, de un método para rebajar a la persona y a las voces que lo acompañan.

La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importantes (tal vez más) que el punto de vista serio: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo (Bajtín, 1988: 65).

Cabe insistir que al mencionar la risa, en el caso de la obra de José Revueltas, no se trata de la provocación de una hilaridad, ni de formular chistes intrascendentes, en todo caso, el efecto humorístico es contenido, más bien reservado a la posible comprensión del lector, es el tipo de la *risa reducida* mencionada por Bajtín. Como señala este autor, o el mismo Booth, para percibir el efecto humorístico hace falta una concepción del mundo y de los objetos que lo conforman, ya sea del hombre mismo o de los procesos históricos referidos en la novela.

Gracias al recurso del humor, Revueltas intenta que sus lectores tomen una postura de complicidad con el autor, ya que la mayoría de la gente prefiere colocarse de parte del

burlador que del burlado, en especial cuando el carácter de la persona parodiada ha sido expuesto.

Los individuos son ironizados, pero sus comportamientos y sus palabras son expuestas a la parodia. Lo que se parodia es su particular manera de entender y “aplicar” la dialéctica. Si es contemplada desde una postura rígida, siguiendo la línea impuesta desde los congresos internacionales, como sucede con Patricio Robles, entonces la filosofía marxista pierde fuerza y su posibilidad de trascender en la historia de cualquier país.

La forma de razonar la dialéctica y de adoctrinar al pueblo no se cumplen; en *Los errores*, el pueblo es entendido por los dirigentes comunistas como una masa amorfa y hacia la cual no existe ninguna intención de aproximarse. Por lo tanto, la formación del Partido está ajeno a sus principios. La novela plantea problemas de entendimientos filosóficos y de rechazo a la crítica interna por parte de los jefes comunistas

Así lo entiende Revueltas y re-encausa el efecto dialéctico, ya que la posible síntesis también puede adquirir un sentido humorístico. Para el mismo Wayne C. Booth, la ironía puede ser un sinónimo de dialéctica (1986: 14). Sin embargo, parece que el efecto dialéctico propuesto desde el humor también se revierte contra el que ríe o quien comprende la burla:

El origen aquí elucidado del placer cómico desde la comparación de la otra persona con el Yo propio –desde la diferencia entre el gusto empático y el propio- probablemente sea el más sustantivo en lo genético. [...] En algún momento hemos aprendido a prescindir de tal comparación entre el otro y el Yo, y a procurarnos la diferencia placentera desde un solo lado, sea el de la empatía, sea el de los procesos del Yo propio, con lo cual queda demostrado que el sentimiento de superioridad no posee un nexo esencial con el placer cómico (Freud, 1986: 186).

Las palabras de Freud son igualmente ironizantes y reveladoras. El placer cómico es posible por medio de la comparación con el Yo del lector. Las características expuestas a la burla por parte del otro se pueden localizar en uno mismo, incluyendo al autor. Esta empatía con cualquiera de las partes es lo que vuelve aún más punzante la crítica de Revueltas, ya que ninguna de las partes involucradas alcanza una superioridad sobre el otro. Todos somos motivo de burla, como en el carnaval.

De esta manera, cuando Revueltas utiliza el humor en contra del narrador, por ejemplo, identificado éste como Jacobo Ponce, el autor se convierte en el objeto de la burla. Con ello, si Revueltas critica la postura de sus camaradas de partido, igualmente asume sus propios “errores” en la historia del comunismo en México; en esta especie de diálogo de Revueltas con el Revueltas del pasado, le fue posible apreciar la realidad desde distintos enfoques.

Un paréntesis: fueron muchos los comunistas que señalaron, y aún señalan, las contradicciones de Vicente Lombardo Toledano al frente de los intereses del comunismo en nuestro país. Pero hubo quienes lo apoyaron en la conformación del Partido Popular, entre ellos José Revueltas. Este asunto será abordado en el siguiente capítulo.

Con el mismo rigor de autocrítica, Jacobo Ponce se relaciona con el resto de los personajes; desde su cómoda habitación, como pasivo testigo de los acontecimientos, sólo se permite dar referencia de lo que alcanza a distinguir del exterior. Aparentemente mantiene controlada la narración hasta que recibe la visita de Patricio Robles, su interlocutor, para confrontarlo. Jacobo es mostrado entonces como un combatiente de escritorio, que guarda silencio en los momentos de juicio político, volviéndose con ello cómplice de los líderes que momentos antes juzgaba.

Los mencionados líderes, con doble moral y discursos contradictorios, luego de servir al autor para ridiculizar a Jacobo, son expuestos a la ironía por el narrador, manteniendo así la relación dialéctica:

La voz del partido es la voz de Dios.

-Cierto –replicó Patricio con aire adusto-. No porque Dios exista; eso está descartado. Sino porque nosotros representamos la única verdad, la verdad histórica –Patricio no pudo impedir que se translucieran, en el tono y la actitud con que dijo estas palabras, su convicción íntima y su orgullosa seguridad de que había dicho algo muy importante y profundo que, por otra parte, no paraba mientes en obsequiar a su interlocutor, así nomás, en una simple charla, con el inaparente y natural desprendimiento de quien ofrece cigarrillos a sus amigos de tertulia (Revueltas, 1979: 269).

La cursivas con las que inicia párrafo, además de resaltar las palabras, tratando con ello de revalorar su contenido, también le confiere un contraste. Una posible verdad, al ser resaltada, adquiere matices de burla, de ironización; ridículo que vuelve a acentuarse con la afirmación automática de uno de los personajes, en este caso, de Patricio, el devoto fiel a esas aseveraciones. Como si se tratara de una conciencia superior a su capacidad de reflexión, las palabras que aparecen en cursivas resultan dogmáticas, introyectadas, incuestionables.

Por momentos, Patricio Robles se muestra con axiomas firmes y con aires de seguridad frente a un rival político que no le dará batalla. Sin embargo, el dogma es ironizado cuando plantea silogismos sin relación entre sí, esto es, en el momento que Patricio anula al partido dando prioridad a los intereses personales: Si la voz del partido es la voz de Dios y si Dios no existe, ya que entre comunistas eso no debe discutirse, luego

entonces, la síntesis no se cumple; ese “nosotros” y su actuación en la historia política de México efectivamente se convierte en “su verdad”, pero separada de cualquier ideología.

Pero el narrador no abandona a su objeto de burla. Vuelve a exponerlo al ridículo cuando resalta el mensaje con la postura que asume el personaje. Un hombre como Patricio Robles no merece respeto, ni siquiera como rival ideológico, ya que sus palabras se asemejan a las de quien ofrece un cigarrillo y no del que representa “la verdad histórica”.

Posteriormente el narrador resaltará el comportamiento absurdo de quien pretende la dirigencia del partido. Patricio permanece ignorante de la situación absurda en la que él mismo ha caído, pero el narrador no dejará pasar la oportunidad para mantenerse a la distancia del personaje al ironizarlo, al rebajarlo:

El rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal. Hemos hablado del columpio grotesco que funde el cielo y la tierra en su vertiginoso movimiento; sin embargo, el acento es puesto allí no tanto en la ascensión como en la caída: es el cielo que desciende a la tierra y no al revés (Bajtín, 1988: 334).

Sin tratarse de una propuesta carnavalizante, como lo sería el estudio de Mijail Bajtín, en *Revueltas* sí es posible identificar un intento por derrumbar lo que para algunos comunistas, incluyéndolo a él mismo, resultaba sagrado y elevado. Además, pensando en la configuración de ciertos personajes, *Los errores* adquiere rasgos que lo aproximan al realismo grotesco, denominados así por Kayser y Bajtín. De esta manera, el realismo

literario, o dialéctico, examinado por Revueltas, adquiere otra dimensión o una nueva perspectiva.⁷

Hacer que los dogmas descendan o rebajen a sus portadores es posible gracias al humor. Cuando el narrador resalta y ridiculiza las palabras que Patricio Robles asume sin cuestionar, ya que le permitieron colocarse en una especie de cielo de los comunistas, el efecto que consigue es enviar al mismo Patricio, y a sus posibles simpatizantes, hacia el polo opuesto, hasta los infiernos.

Por medio de este recurso, sorprendiendo a los individuos en sus propias palabras contradictorias, se plantea la posibilidad de exponer la realidad de una manera diferente y que, de acuerdo con la definición de Bajtín, se trata del realismo grotesco. “De donde resulta que lo grotesco es siempre satírico. Allí donde la perspectiva satírica está ausente, lo grotesco no existe. [...] La interpretación de la imagen grotesca, comprendida como algo puramente satírico, es decir, denigrante, es hartamente conocida” (Bajtín, 1988: 276).

La intención de satirizar y, por lo tanto, de presentarnos otra realidad no sólo se presenta para burlarse de los comunistas, también del resto de los personajes; esto sucede con aquéllos que son considerados como marginados:

⁷ Existen varios ejemplos en la narrativa de José Revueltas que nos permiten comprender su visión grotesca de la realidad. Así sucede en la descripción de los rostros de los enfermos de lepra que anteriormente fue referida. También se presenta cuando el *dios cruel* de “Dios en la tierra” se muestra en una guerra por el agua dando por resultado que a un traidor se le atraviesen las entrañas con un palo que lo mantiene *sostenido a la tierra*; lo vemos en el vientre “satisfecho” representado por el barco que traslada a las islas marías a los prisioneros de *Los muros de agua* y en donde se libra una batalla de deyecciones; se aprecia también en “Cama Número 13”, en donde defecar es síntoma de reestablecer la vida; y desde luego no podemos pasar por alto la imagen de el Carajo quien, junto con el preso que se asoma por una rendija semejando la “cabeza del bautista”, conforman una de las muchas estampas grotescas de *El apando*.

Inmóvil y muerto, invadido por aquellas serpientes que lo abrazaban como una túnica helada. *Elena* parecía un pavoroso dios azteca, bárbaro y sobrenatural, horrible y distante, con su cara de caballo sin ojos, allá abajo en el serpentario. Los reptiles lo envolvían, se enroscaban en su torso, ascendían por su cuerpo con el sediento avance de una yedra de tallos múltiples e intranquilos, hasta envolverlo por entero, oculto y silencioso como una pieza arqueológica cubierta por las raíces de la selva (Revueltas, 1979: 41).

Lo grotesco no deja de ser fascinante, por lo menos para algunos lectores. Lo profano y lo sagrado se entremezclan en el cuerpo de un enano para causar el efecto de encantar aterrorizando. El efecto provocado es el de cierta risa maliciosa, pues el mundo mítico es rebajado al relacionarlo con el espectáculo circense en el que se encuentra *Elena*: lo horroroso termina fascinando.

Como puede apreciarse, la realidad es exagerada. Un enano, con expresiones animalescas y absorbido por una maraña de serpientes, encantan a los anónimos espectadores que no esperan otra cosa sino que las imágenes sean llevadas hasta sus límites, de manera que, entre más monstruoso sea el espectáculo, más atractivo se vuelve, hasta provocar la mayor de las satisfacciones. Pero más adelante se sabrá que el cuerpo de *Elena* posee la capacidad de modificarse, de embrutecerse con el alcohol, de experimentar odio y amor, además de transformarse en una especie de feto aprisionado y protegido en el veliz.

Elena simboliza al nonato que, al romper la placenta y nacer, y ver la luz, provocará la muerte de quien se encuentre en el exterior: “Como ya hemos señalado, *el cuerpo grotesco* es un *cuerpo en movimiento*. No está nunca listo ni *acabado*: *está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo*; además, este cuerpo *absorbe el mundo y es absorbido por este*” (Bajtín, 1988: 285). El cuerpo de *Elena* se adapta a las diferentes circunstancias que es obligado a vivir; al final de la novela, porque

nadie puede asegurar que el cuerpo de *Elena* haya desaparecido, se sabe que ese mundo, por la vía de un canal de desagüe, absorbe el cuerpo de *Elena*.

En los dos casos antes señalados, la imagen grotesca del cuerpo se ridiculiza, obteniendo así un efecto de humor amargo, doloroso. El mismo Booth comenta que *destacar los rasgos de la figura humana* otorgándoles cierto aspecto *macabro, siniestro, o abismal*, esto es, *el mundo trastornado*, y al ridiculizar dicho cuerpo, es posible que le otorgue afectos humorísticos: “es el contraste pronunciado entre forma y argumento, la mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículos y al mismo tiempo producen horror” (Booth, 1986: 60).

En este sentido, la obra de José Revueltas sigue siendo punzante, no por la simple burla que, por cierto, hirió a muchos de sus contemporáneos, sino porque esa realidad grotesca se revierte contra el hombre contemporáneo: “Yo veo el mundo y al otro a través de los ojos de mi propio doble en el espejo; un doble externado, ‘distanziado’, pero en realidad se trata de un doble que ha ensuciado toda la visión, al llenar el horizonte con su propia persona” (Averintsev, 2000: 64).

Entonces, en la posible risa provocada por el realismo grotesco, o dialéctico, propuesto desde la perspectiva novelada de Revueltas, se combina la fascinación y cierto placer por las imágenes presentadas, pero además el espectador, o aquél que *se mira* por medio de los ojos de aquellos personajes, al comprender que su Yo no logra establecer por completo una distancia, ya que su ser ha sido tocado (o absorbido por el mundo mostrado en *Los errores*), no deja de experimentar cierto grado de terror.

Evodio Escalante indica que la densidad del lenguaje, “que no sólo es denso sino que muestra un movimiento circular, obsesivo, casi paranoico, por su tendencia envolvente, a cerrarse sobre sí mismo como una malla o una celda de palabras”, (Escalante, 1990: 32)

cobra una vital importancia, porque esas palabras aprisionan tanto a los personajes, como al lector. Aquello que se mira, que se escucha y a lo que se da una explicación, va envolviendo a los individuos, como si se tratara de una cárcel sin escapatoria. Como se puede apreciar, a partir de la posición establecida por el Yo de los personajes respecto de las situaciones expuestas, son diversas las formas en las que se presenta el humor, y todas ellas abren o cierran la percepción de la realidad.

Ante la crítica literaria y política, José Revueltas aprendería a utilizar la palabra como arma crítica no para atacar directamente a sus adversarios, sino para satirizarlos. Si es verdad que la sátira obliga al lector a aproximarse al contexto social que se critica, esta expresión humorística resulta educativa, pues quien recibe el mensaje, partiendo del ejemplo de Patricio Robles, terminará por comprender la degradación en la que han caído individuos con estas características y, por lo tanto, asociará lo indeseable de su comportamiento.

La degradación inicial se extiende hacia el resto de los personajes, ya que las ideas que expresa Patricio Robles son asumidas, a su vez, por Ismael Cabrera, como si se tratara de verdades doblemente elevadas por provenir de su jefe inmediato; “estas técnicas pueden entrar al servicio de tendencias hostiles y agresivas. Uno puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle títulos de dignidad y autoridad” (Freud, 1986: 180). Por lo que, en esta siguiente escala, el señalamiento de la mediocridad en los personajes se vuelve más incisivo. Se trata de un efecto dialéctico o, en palabras de Freud, de una comparación de contrastes, o de una confrontación de “realidades”, de la cual el Yo del lector buscará una orientación y, en el mejor de los casos, ironizar o reírse de sí mismo.

Ahora bien, posiblemente sea la ironía la forma más corrosiva y mordaz del humor. La ironía se concentra en algunos rasgos de carácter y, sobre todo, en lo más profundo del

ser. En este sentido, Lukács afirma que la ironía sucede cuando el sujeto es confrontado con el mundo exterior, ocasionando que la representación de ese mundo se escinda de sus valores internos. Pareciera entonces que se trata de una lucha desde el Yo de cada individuo, entre dos maneras de comprender (de intentar comprender) el mundo.

Dicha polaridad, de acuerdo con Lukács, parte de las necesidades y limitaciones existenciales del sujeto, las cuales le permiten darle forma al mundo desde una subjetividad individual: “Esto despoja a la ironía de toda superioridad fría y abstracta que pudiera reducir la forma objetiva en sátira, y la totalidad a aspecto, pues obliga al sujeto contemplador y creador a aplicarse a sí mismo su conocimiento del mundo, a tomarse a sí mismo como libre objeto de la libre ironía” (Lukács, 1985: 342).

Además de la sátira a los comportamientos y las mentalidades de los otros, la ironía ofrece la oportunidad de involucrar en la exposición humorística no solamente a los personajes, sino al narrador y seguramente al autor. De nuevo con Lukács, el planteamiento se fundamenta en la medida en que haya un sujeto que observa o que intenta comprender el mundo que le rodea, porque entonces dicho sujeto aporta algo de su Yo a la explicación de cómo se conforma ese mundo o esa realidad.

En ocasiones, el personaje caricaturizado no reconoce el ridículo en el que ha caído o procura ocultarlo, ya que no modificará su conducta, como sucede con Patricio Robles o el mismo don Victorino a lo largo de su trayectoria. Pero con la ironía, el individuo queda desvalido frente a su propia existencia. La ironía permite al autor enfrentarse consigo mismo; así como la ironía profundiza aspectos de la realidad, una realidad cotidiana, escondida entre verdades a medias. De acuerdo con Booth, se trata de un humor que parte de la experiencia individual y que hierde cuanto más sofisticadamente se presente.

La novela *Los errores* está repleta de ironía. Por más que traten de ocultarlo verbalmente, los personajes muestran lo que debiera ser simulado y ellos mismos suponen que ésa es la realidad. Tratan de hacer creer al otro que así es la vida, sin conseguirlo. Así sucede en la relación de Mario con *Elena*, quienes actúan suponiendo el convencimiento del otro por lo que están a punto de realizar; Mario repite el comportamiento al conjeturar el incuestionable amor de Lucrecia hacia él; o Jacobo Ponce y su extraño vínculo, amoroso fraternal o ideológico, con una inestable Magdalena. La ironía queda acentuada en el convencimiento de que el camino elegido por los personajes los llevará a su salvación o, en su defecto, que no les queda una diferente alternativa de existencia.

En esta parte con seguridad interviene la mano del autor al arrebatarse mucho de su inicial autonomía a los personajes, ya que se muestra la intención por ajustar en ellos sus ideas, esto es, la presentación del carácter no humano. Mientras más expresiones ironizantes se localizan en la novela, los personajes pierden la autonomía de sus propias ideas, ya que Revueltas se ha encargado en presentarlos en permanente descenso hacia lo más profundo del mal y de la manera más contundente.

La ubicación espacial de los personajes resulta interesante para acentuar el efecto de ironía. Mario, en la habitación de un hotel de paso, distingue lo que quiere mirar: de espaldas a la “realidad”, observa un reflejo, por medio del cual elige incluir a su cómplice de fechorías:

Ahí a sus espaldas, visto en el cuadro del espejo, a unos cuantos pasos, entre las cobijas del camastro, dormía el pequeño cuerpo infantil, verdadero hasta lo alucinante, hasta la saciedad. [...] Comenzarían cuando se aproximara a despertarlo, esto era indudable. Cuando se aproximase a sacudir con la mejor de sus rabias, con ese odio, al pequeño cuerpo, para sacarlo de sus puercos sueños, los sueños viciosos

en que estaría metido de la cabeza a los pies. El pequeño y sucio cuerpo de *Elena* (Revueltas, 1979: 13).

Se trata de una realidad alucinante, seductora, perturbadora hasta la saciedad; una realidad que cumple todas las expectativas del personaje, la que en ese momento le satisface y que le permite rechazar o ignorar a la realidad del exterior. Mario se construye una realidad ya existente desde antes de sueño, pero que interactuará con el mundo (indudable, palabra que le permite dudar) en el momento de abrir los ojos.

La conciencia de Mario se entrecruza con el sueño de *Elena*, como si ambos estados tuvieran relación entre sí. Mario y *Elena* están unidos no solamente por los actos criminales, sino por una singular forma de percibir y entender el mundo. De alguna manera los “puercos sueños” de uno cohabitan en las expectativas de ambos; Mario y *Elena* conforman un pequeño cuerpo, del que ambos dependen, y a su vez los dos odian.

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 por los actos a que el disfraz se destinaba. Una incertidumbre distante y vaga, algo todavía incrédulo respecto de la acción propuesta para el hombre del espejo, que también, sin remedio, era Mario Cobián..(Revueltas, 1979: 13).

Mario, parado frente a su otro Yo, prefiere no contemplar a Mario, sino a El Muñeco, aquella personalidad que, sin *Elena*, está incompleta. La metamorfosis sólo es posible gracias a la simbiosis entre los dos personajes, y a su vez con su ambiente. Por ello el disfraz se vuelve sólo un pretexto, lo que importa es la conciencia de su corporeidad y lo que esto provoca en sus estados de ánimo. Paulatinamente, mientras que Mario va

comparando lo distinguido en el espejo con el mundo exterior, con la ciudad y su gente, comienza a inventarse un pasado, una historia que lo involucra a él y a esa imagen apreciada en el espejo, con esa ciudad.

Se veía dentro del marco del espejo como si aquella imagen suya, a la que se abandonaba tan provisionalmente, no fuese sino un préstamo, la cantidad que necesitaba para su rescate, resuelto de antemano, en su fuero interno, como cuestión de honor, a devolverla con creces, de mil modos, con aquella nueva vida que se proponía llevar, con aquella ruptura consigo mismo, con su pasado, con todo el infierno. A la luz de esos propósitos, el sobrenombre con el que se le conocía en su mundo era lo que cobraba ante sus ojos un sentido más insólito y más aparte de su ser. [...] El Mario Cobián real, irreflejable y secreto, aquel conjunto de hechos, situaciones y relaciones que era El Muñeco, como lo llamaban (Revueltas, 1979: 16).

Mario es absorbido por la imagen, aunque él trata de convencerse que sólo será provisionalmente. Se aferra a esa creencia, pues intuye que gracias a la metamorfosis podría salvarse del terror personal, de sus odios más arraigados. Considera que la salvación se encuentra en la “ruptura” con su Yo, aunque para ello deba adquirir una deuda existencial impagable, consistente en dividir su personalidad de mil modos, como señala el narrador, y que finalmente son los mil modos de involucrase en el infierno.

Ni los inciertos recuerdos de su madre, ni el asalto a la tienda de don Victorino, ni la eliminación del estorboso enano servirán para cumplir con su objetivo principal, el de rehacer el camino con una nueva vida, entendida esta como la escapatoria del actual mundo que lo atormenta. Instinto y razón son fuerzas que impulsan al personaje hacia la ridiculización, hacia la exposición de sus rasgos no humanos, en especial cuando el sobrenombre o apodo de El Muñeco es lo único que lo mantiene con cierta estabilidad

emocional. Vuelve la ironía a acentuarse cuando, en la carencia de nombre, el individuo adquiere una personalidad.

Con el sobrenombre, El Muñeco, al igual que *Elena*, Luque, La Jaiba, La Magnífica, hay un intento de igualar a los personajes en la escala social, pero conforme exponen su individualidad a los demás, el lector se entera de su revaloración. De esta manera, con el sobrenombre adquieren características de ambigüedad, ya que el nombre ennoblece y el apodo destruye.

Cada uno de los personajes presentados con un apodo, son individuos en transición; apodo e individuo están diseñados para cumplir una misión en las relaciones sociales y, una vez que la realizan, tienden a desaparecer, como es el caso de las prostitutas y del enano. Pero con Mario, su apodo se vuelve propio, memorable, con más fuerza que el nombre mismo. De esta manera, El Muñeco se ha renovado, o revalorado por una sociedad, en donde lo que importa es el reflejo o la tipificación que ese individuo expresa hacia los demás.

De acuerdo con Bajtín (2000), el apodo está relacionado con el nacimiento y la muerte, por ello su carácter de renovación, ya que al individuo con mote recibe de la sociedad una distinción, una individualidad que antes no tenía, pero además deja latente la posibilidad de destruirlo en cualquier momento.

Podría decirse entonces que la realidad se reinterpreta constantemente, pues el personaje es visto como los otros quieren verlo. Entonces, la relativa conciencia del personaje, a partir de la mirada ajena, a su vez transgrede la forma de apreciar esa realidad. Por lo tanto, la novela sugiere la posibilidad de leer o de reinterpretar los acontecimientos con diferentes ojos. Cuando se identifica a una persona con un sobrenombre, también se

expone al observador a cierta ridiculización; lo que significa que el efecto humorístico se comparte.

Condición de la génesis de lo cómico es que nos veamos movidos a aplicar a la misma operación del representar, *simultáneamente* o en *rápida sucesión*, dos diversas maneras de representación entre las que sobreviene la “comparación” y surge como resultado la diferencia cómica. Tales diferencias de gasto surgen entre lo ajeno y lo propio, lo habitual y lo alterado, lo esperado y lo que sobreviene (Freud, 1986: 221).

Entre las formas más complejas de humor se encuentra la paradoja, ya que resulta de un esfuerzo de *comparación simultánea*; de acuerdo con Freud, el símil deriva de lo habitual y lo modificado, o de entre lo esperado y lo sucedido. Se espera, entonces, que el lector conozca un poco de referentes contextuales, para que el narrador pueda confrontar esos conocimientos con una lógica distinta.

Con esta visión del mundo, la novela adquiere un carácter abierto, ya que pueden entenderse los acontecimientos desde distinta perspectiva. Al exagerar la realidad por la vía del humor, es posible descubrir nuevas posibilidades de lectura. Se trata entonces de identificar la risa que había permanecido callada, de la risa oculta a causa del oscurantismo ideológico al que Revueltas se enfrentó. Y si es posible reírse de los poderosos, el autor comprende que la burla también se dirige a su propia debilidad.

Por otra parte, Edith Negrín explica que la paradoja se plantea desde la posición del sujeto narrador quien por momentos deja de colocarse por encima del resto de los personajes para permitirles cierta autonomía; ya no se trata, por tanto, del “narrador omnisciente” que asume la postura de conocerlo todo: “El sujeto-narrador es una instancia

teórica de intermediación entre el narrador localizable dentro del texto y el escritor José Revueltas, fuera del mismo” (Negrín, 1995: 44).

El papel del sujeto narrador será confrontar las distintas verdades asumidas por cada uno de los personajes. Esto será posible en la medida en que se reconozca la imposibilidad de resolver cualquier problema por medio de la integración de contrarios, esto es, de aplicar la mirada de la dialéctica a una realidad no concreta.

De acuerdo con Edith Negrín, la paradoja permite explorar en la conciencia de los individuos, por lo que la percepción que éstos tienen de la realidad se vuelve subjetiva. Entonces, todo lo mirado y explicado desde la perspectiva cambiante del otro adquiere un sentido parcial de la realidad.

La paradoja suele expresar una visión del mundo que se define por una angustiada búsqueda de totalidad. Se trata de aprehender “la verdad” de una realidad que se percibe ambigua y contradictoria, de donde surge el imperativo de integrar en un todo positivities y negatividades. Dicha aprehensión es en última instancia imposible, y la paradoja ha sido con frecuencia un medio idóneo para expresar tal imposibilidad, la visión trágica (Negrín, 1995: 41).

El mundo abierto por la individualidad de los personajes vuelve a cerrarse por la vía del humor, al tratar de totalizar una realidad o de imponer su verdad. Los personajes de *Los errores* que se valen de supuestos para tratar de comprender las ambigüedades sucedidas a su alrededor habitualmente son impulsivos, en especial cuando los resultados se les revierten. Así sucede con El Muñeco, el enano y las prostitutas. Sin embargo, no es casual que Patricio Robles e Ismael Cabrera, o don Victorino y Nazario Villegas, se comporten de manera similar. Pero la comparación entre los personajes permite reflexionar sobre lo paradójico de sus comportamientos y del mundo que ellos mismos conforman.

La exposición de los personajes queda reforzada cuando, lejos de salvarlos, el narrador acentúa la extraña sensación de estar cometiendo un ridículo, pero sin comprender las causas; los personajes intentan apoyarse en sus recuerdos para encontrar una coherencia a los acontecimientos, pero a la vez todo indica que esos recuerdos pertenecen a otro, como si se tratara de un yo diferente. De esta manera, los personajes tratan de “autorrelatarse la forma en que ocurrieron las cosas” (Revueltas, 1979: 103).

A pesar de que, posteriormente, los recuerdos se vuelven nítidos, sólo sirven para volver a desorientar a los personajes. Por ejemplo, las seguetas que permitirán a Olegario Chávez fugarse de la prisión se asocian con las manos de Gabriela, la camarada que le proporciona los medios para escapar. A su vez, el posible afecto de y hacia la mujer es comparado con el ataque de unas ratas. Posteriormente, la lucha contra los roedores es cotejada con las relaciones entre los integrantes del comunismo en el mundo.

La integración de cada uno de los recuerdos, que han sido presentados con repetidas interrupciones por la falta de confianza de que la memoria haya conservado con fidelidad todas las evocaciones o que el tiempo las ha alterado, produce que todos esos elementos, aparentemente dispersos, obtengan un rebajamiento de lo considerado como glorioso. De este modo, si es posible identificar la destrucción de algunas figuras sublimes, si se localiza detrás de los protagonistas a las personalidades y sus acciones en la historia de México, el efecto es la parodia. Se trata entonces de un mecanismo de desenmascaramiento, para el cual el autor requiere de cómplices. Gracias a la constante interconexión de voces y de su diferente colocación en el tiempo y el espacio, es posible intuir un principio de diálogo, de confrontación entre verdades o, como señala Mijail Bajtín, de permanente orientación hacia el discurso ajeno.

En resumen, el discurso ajeno está influido por distintas voces, que no se fusionan en una sola sino que, como en el ejemplo de Olegario Chávez, luchan entre sí, conduciendo al personaje hacia diversas direcciones. En el discurso de Olegario se escucha la voz de Jacobo-narrador a modo de presentación, estableciendo el silogismo hipotético del hombre como un ser erróneo, “que nunca terminará por establecerse en ninguna parte” (Revueltas, 1979: 67), tratándose entonces de una voz que asume su condición revolucionaria y, por lo tanto, trágica. Posteriormente, la convicción ideológica es parodiada con la doble idea de que los hombres establecen vínculos más estrechos en la prisión, porque los expone tal como son, “idéntica a la confiada naturalidad con que se usa el WC” (Revueltas, 1979: 70).

Hasta entonces se conoce la complicidad de Jacobo-narrador con Olegario Chávez; el narrador funciona como provocador de la memoria del personaje, y una vez logrado su propósito, permite que sea la conciencia del personaje quien se coloque en el discurso como voz narrativa. Sin embargo, este recurso resulta por momentos engañoso. Una vez que el personaje asume su función momentánea como narrador, es posible distinguir distintas voces en su disertación. Lo que parecía una sola voz, se desdobra en dos conciencias, como si se tratara de un solo comunista, cuya personalidad está dividida entre Jacobo, el ideólogo, y Olegario, el combatiente.

La actitud del héroe hacia sí mismo está indisolublemente relacionada con la actitud hacia el otro, y con la actitud de este último hacia el héroe. La conciencia propia constantemente se percibe sobre el fondo de la conciencia del otro con respecto a uno, el “yo-para-mí” aparece sobre el fondo del “yo-para-otro”. Por eso la palabra del héroe acerca de sí mismo se construye bajo la incesante influencia de la palabra del otro acerca de él (Bajtín, 1986: 290).

Identificadas las conciencias, aún falta señalar que el discurso del narrador se multiplica en diferentes voces, entre las cuales se escucha hasta a un personaje incidental, en este caso Clementina, la compañera que lo enlaza con Eusebio Cano, Patricio Robles e Ismael Cabrera. Así, la conciencia del protagonista ya no argumenta su discurso con autonomía, sino que recibe influencia de los otros.

Se incorpora a su discurso la apreciación personal que posee de las ideas marxistas, al igual que la lectura del escritor norteamericano Thomas Wolfe; con idéntica importancia intervienen las nociones de algunos momentos históricos, en particular acerca de la guerra cristera o del stalinismo en Moscú (Revueltas, 1979: cap. VII), sin ignorar que aparecen en el razonamiento del personaje individuos perfectamente identificables en la lucha comunista de nuestro país, como David Alfaro Siqueiros y Hernán Laborde.

Por consiguiente, para que la parodia obtenga mayores alcances, en la novela se incorporarán y confrontarán distintos subgéneros literarios o intertextos. Gracias a ello el objeto de burla son las personas, pero además lo son las ideas y, en particular, el modo de observar, comprender y presentar una realidad por parte de cada personaje.

A modo de conclusión, las diferentes formas humorísticas permiten que se amplíe la experiencia de la realidad, precisamente porque están directamente conectadas con la variedad de individuos, de visiones que conforman la sociedad que desde luego adquiere un sentido de denuncia y que se expone en *Los errores*. Acerca de la percepción humorística, los especialistas señalan: “El sentido del humor no es simplemente una expresión de sentimientos subjetivos, [...] sino más bien un acto de percepción que forma parte de la realidad del mundo que se extiende más allá de la propia conciencia. [...] esta percepción está muy influenciada por la historia y la localización social” (Berger, 1999: 328).

Por lo tanto, el humor tiene una función cognoscitiva; primero, porque intenta provocar en el lector la posibilidad de pensar un hecho en más de una dimensión. La idea que se tiene de la sociedad, de sus discursos, de lo aparentemente cotidiano, logra trascenderse, porque así como permite pensar la realidad de manera distinta, el humor deja sin protección a los individuos ante la posibilidad de un contraataque. Como si se tratara de un torneo de inteligencias, quien ríe aísla al otro, la risa coloca a los antagonistas, simultáneamente, como simpatizantes de un grupo y de sus ideas, pero con ello en el mismo instante (dialécticamente) los expone como objeto de burla desde la perspectiva del contrario. La importancia del humor radica en la posibilidad de percibir, por lo menos, dos hechos por completo independientes y que pueden interpretarse en sentidos distintos.

La anterior idea, por tanto, nos obliga a aceptar la parcialidad de nuestra lectura y a reconocer cierto grado de objetividad en quienes considerábamos que desvían las verdaderas intenciones de José Revueltas como autor. Sin embargo, el hecho de reconocer distintas lecturas, permite admitir que la realidad expuesta en *Los errores* también se ha percibido de muchas maneras.

CAPÍTULO III: La integración de intertextos⁸

Un autor como José Revueltas, reconocido entre otras cosas por utilizar un amplio espectro cultural para configurar su novela, corre el riesgo de ser encasillado dentro de uno o varios estilos literarios, artísticos o ideológicas, como ha venido ocurriendo con la crítica. Como complemento, además de identificar los diferentes estilos que se integran a la novela, el investigador podría y debería revisar algunos de los ensayos del escritor mexicano, o la correspondencia que aparece en *Las evocaciones requeridas* (Revueltas, 1987), a manera de enterarse de sus pasiones intelectuales.

Falta entonces señalar el objetivo del presente capítulo. El autor pretende aprovechar los diferentes estilos con sus respectivas visiones del mundo proporcionados por algunos subgéneros literarios con la intención de integrarlos en su novela; esto le permitirá no solamente profundizar en la búsqueda del lado no humano de los individuos, sino que demostrará que la realidad también puede ser percibida y comprendida de diferentes maneras a partir de la estructura de algunos intertextos.

⁸ Se trata de un concepto desarrollado por Julia Kristeva a partir de los trabajos de Bajtín. Kristeva explica lo siguiente: “El término de *intertextualidad* designa esa transposición de uno (o varios) sistema (s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de ‘crítica de las fuentes’ de un texto, preferimos el de *transposición*, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema signifiante a otro exige una nueva articulación de lo teórico –de la posicionalidad enunciativa y denotativa” (1997: VII). A su vez, Gérard Genette complementa la idea: “Yo lo defino, por mi parte, de una manera ciertamente restrictiva, por una relación de copresencia entre dos o más textos, de una manera ciertamente restrictiva, por una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, idénticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro” (1997: 54). Finalmente, para Hans-George Ruprecht: “El término intertexto, considerado en calidad de término que remite a un concepto pretórico, designa, sumariamente, un objeto cultural cuya formación y modos específicos de significación se refieren estructuralmente, siguiendo prácticas de interconexión diferenciadas e históricamente determinadas (procedimiento de creación/recepción de semejante objeto)” (1997: 26).

Por ello vale la pena recuperar una cita de Thomas Wolfe que se incluye en el interior de la novela, de cuyas palabras se adueña el autor que parecen permear a lo largo de *Los errores*: “¿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...” (Revueltas, 1979: 212).

A partir de una primera lectura, el narrador nos advierte la existencia de muchos horrores, pero alguien trata de no darse cuenta de lo que sucede. En este sentido, los personajes de *Revueltas* ven la monstruosidad en la formación de su conciencia, pero tratan de ocultarla, de evadirse, señalando en los otros la responsabilidad de sus acciones; creen que colocarse como simples espectadores los podrá liberar de las culpas. Por ello, la anterior frase resulta contundente, pues por más que se oculte el evasor, del otro lado de su conciencia hay ocho millones de rostros atentos al horror personal; ocho millones de individualidades que potencialmente procuran encubrir el espanto de reconocer ese horror inseparable a sus personas.

Luego de las preguntas, el narrador concreta. La imagen de un individuo que mira por la ventana vuelve a repetirse como una de las tantas constantes en la novela, y en este caso, como si presenciara una ciudad de noche, pone atención en cada una de las luces provenientes de cualquiera, de ninguna y de todas partes. Pero la luz no significa la posibilidad de salvación, más bien le permite señalar el lugar exacto, un cuarto, en el que la humanidad es aprisionada voluntariamente. La mayor de las prisiones se localiza en los temores de cada persona, en sus horrores, sus culpas, es por ello que todos son su propia celda a prueba de fugas.

Sin definir su procedencia, las palabras de Thomas Wolfe son reaprovechadas, tratando de evidenciar lo que *Revueltas* venía explicando desde las primeras líneas de la

novela. De manera patente, los textos, las palabras, las voces de otros autores, son incorporadas al texto principal. Con ello, las diferentes estructuras literarias servirán para ampliar la visión de la realidad y para demostrar la inestabilidad socio-emocional de los individuos.

Ahora bien, señalar la multiplicidad de obras que han sido utilizadas y reinterpretadas en función de la creación novelística podría resultar un trabajo interesante pero inagotable, pues las influencias además de literarias son filosóficas, pictóricas, musicales. Lo que resulta más valioso para el objetivo de la tesis será analizar la novela a través de la mirada de las estructuras de los diferentes subgéneros literarios, conocidos también como intertextos o como géneros discursivos (Bajtín, 1997).

De acuerdo con Bajtín, los mencionados géneros discursivos poseen un estilo particular de ordenar y configurar a los personajes, los discursos y sus acciones, por lo que en la novela es posible reorientar esos estilos con un propósito artístico e ideológico.

Cada género discursivo o intertexto nos revela una realidad o, si se prefiere, una postura o visión ante los acontecimientos. La mirada que ordena al mundo, valiéndose para ello de una estructura literaria o intertexto específico, no proviene del narrador principal, sino que guía a las voces-conciencias que acompañan a los personajes. Además, es posible relacionar a los personajes y su conciencia con uno o varios intertextos.

Conciencia y personaje se relacionan entre sí formando una unidad discursiva, que a su vez está controlada por el sujeto narrador principal. Así, aunque por momentos se comporten como sujetos autónomos, conciencia-personaje-narrador se unen en una especie de monólogo interior, intelectual y coherentemente articulado en *Los errores*, para dar un efecto de lucha, de confrontación, entre la parte instintiva y la razonada:

-¿No lleva ninguna cosa que se rompa, verdad? –se justificaba don Victorino por aquella estúpida forma de acomodar el veliz. *Elena* escuchó cómo Mario tosía antes de responder. Esa tos, se dijo ciego de cólera, esa tos con la que Mario trataba de disimular la risa que lo estaría acometiendo. Ninguna cosa que se rompa, claro está, fuera de un pinche enano, de un infeliz enano que no tiene importancia. Mario se aguantaba la risa, podría jurar que se la estaba aguantando el hijo de perra. (Revueltas, 1979: 43)

Las voces de don Victorino, la conciencia de *Elena* y del narrador se interpolan para tratar de poner orden a una situación simple, visible y en apariencia controlable: acomodar un objeto en cualquier parte de la tienda. Posteriormente, una frase cualquiera, que no inicia ninguna conversación, sirve como detonador para escuchar los supuestos de un personaje localizado en la oscuridad del veliz.

De esta manera, el narrador colocará la atención del lector en un punto ciego, desde el cual la realidad será percibida, a través de la cual, el narrador incitará las sensaciones de *Elena* e incrementará una furia imposible de controlar. Al final del párrafo, el propio narrador se encargará de dar la puntilla, las conclusiones, utilizando para ello una expresión que no corresponde a la conformación del carácter de ninguno de los tres individuos que participan en las acciones. Ni don Victorino, ni *Elena*, como tampoco Mario, utilizarían el enunciado “hijo de perra” para referirse al otro. El narrador hace propia la situación y manifiesta su sentir por medio de una frase más cercana a expresiones utilizadas en la literatura norteamericana.

En un primer momento, el narrador se limita a darnos referencia de las acciones; se instala en el sitio de *Elena*, y desde la percepción de éste va explicándose los movimientos de los otros personajes. Por medio de esta dualidad conformada por el personaje y su

conciencia (y en ocasiones tríada, si se piensa en la intervención del narrador), los capítulos y los intertextos se irán conectando entre sí. Nuevamente los personajes son determinantes para darle lógica a los diferentes discursos. Los encuentros entre los personajes, aparentemente casuales, tienen el objetivo de provocar en el otro una serie de recuerdos-reflejos y, a su vez, un modo de apreciar y ordenar la realidad, sin descuidar que ese orden cuenta con una forma específica de articularse.

Mijail Bajtín nos advierte de la importancia de que todo enunciado pueda ser contestado, es decir, que el sujeto emisor del enunciado adopta una postura tal, que potencialmente es posible esperar una respuesta. Al responder, dicho sujeto elige un estilo narrativo en particular o, en términos bajtinianos, un género discursivo determinado.

La memoria del vaivén del veliz, que conservaba como cuando se baja a tierra después de un largo viaje por mar, hacía que las formas oscilaran, unidas a ese movimiento en una yuxtaposición alterna y cambiante de negro sobre negro. Quería comprender ese mundo, ese principio del hombre. Un tiradero sideral lleno de antiguos desperdicios cósmicos, cuerpos extrañamente rectangulares, en un universo sin sol, orlados por un resplandor espectral que no salía, no dimanaba de ellos, sino de las cintilaciones de los propios ojos que los miraban, una memoria de la luz, pero una luz no vista, sino oída, una luz para el tacto (Revueltas, 1979: 44).

La esperada respuesta proviene del mismo interior de la maleta. Por la forma de expresarse, tal pareciera que el narrador es otro; ya no se trata de un narrador que se comunica con furia y rencor, o que intente interpretar las sensaciones de *Elena*; ahora mantiene distancia con el personaje, además de que se comunica de manera racional. La selección de palabras le ayudan a *yuxtaponer* diferentes ideas y le permiten responder al anterior planteamiento modificando su forma discursiva.

Así sucede con el querer comprender el principio del hombre (metáfora en la que se compara la valija con el útero materno), relacionado con un encierro que amplía la percepción de la realidad, ya que la oscuridad del veliz se convierte en un cosmos repleto de objetos. A su vez, esos objetos provocarán a la memoria, ya no por la vía de la mirada, sino por la del tacto y el oído. Con ello cambia la forma del discurso, aproximándose al filosófico y al poético.

En medio de este dialogismo entre los diferentes estilos o intertextos, el Yo de los personajes de *Los errores* no termina de expresarse, ni se logra completar. Como se dijo, se trata de individuos en evolución, entendida ésta como la permanente búsqueda de su individualidad. Considerada como una novela desarticulada (Brushwood), carente de unidad, ahora se sabe que *Los errores* fue pensada para proponer un modo distinto de apreciar la realidad y, por tanto, con una enorme coherencia.

Identificado como un autor que utiliza la literatura para confesar algunos pasajes de su vida en el interior del Partido Comunista, hoy Revueltas es entendido como un novelista que maneja más de un recurso, más de un estilo para articular su narrativa. De igual modo, cada estilo está determinado por la manera de utilizar los lenguajes, definidos por Gilbert Durand de otra manera:

El mito es un “metalenguaje” [...] admite la necesidad de un postulado metalingüístico para escapar del “círculo lingüístico” [...] Más aún, el “lenguaje semántico” sólo puede nacer de la reunión de tres “metalenguajes”: “un lenguaje descriptivo, o traslativo, en el que las significaciones contenidas en la lengua-objeto podrán formularse, y un lenguaje metodológico, que defina los conceptos descriptivos controlando su cohesión interna.” Por fin, a estos tres niveles

metodológicos se añade un cuarto metalenguaje, el lenguaje epistemológico (Durand, 1993: 66).

Los metalenguajes a los que Durand se refiere, en este caso relacionados con la búsqueda del mito, son inseparables al discurso, ya que está vinculado con las descripciones y con la exploración de significaciones. En el proceso de describir se requiere de un lenguaje específico, de una manera o método para articular las ideas. Estas mismas metodologías, que buscan su armonía interna, son confrontadas entre sí como si se tratara de una pugna por la supremacía de la verdad. Durand, quien habla acerca del universo simbólico que nos rodea, señala que sólo será humano ese universo hasta que alguien o alguna comunidad no le dé sentido al caos en el que se presenta: “Entonces la estructura es aquella forma que cobra sentido por el llenado dialéctico del Otro” (Durand, 1993: 170).

De aquí se desprende una idea que puede parecer contradictoria. El universo simbólico de *Los errores* sólo podrá ser humano mientras más se desarrollen las expresiones no humanas de sus personajes; además, la estructura y el sentido artístico-ideológico-literario de *Los errores* estará determinado por la mirada de quienes jamás entenderán la verdad que los rodea.

Por otra parte, si se piensa en la posibilidad de incluir la mayor cantidad de miradas, de conocer las interpretaciones de los otros, entonces nos enfrentamos a una novela que posibilita y provoca la búsqueda de múltiples sentidos. De acuerdo con Durand, es ahí en donde logran acomodarse los modelos arquetípicos. Por lo que, entonces, el arquetipo será “aquello que anda buscando un punto de aplicación distinto, un campo de complementariedad [...] es decir que reúne en una obra única y viva, conflictiva, paradójica, formas y materiales dispares” (Durand, 1993:171).

Si el problema se encuentra en el interior de la novela, entonces estaremos de acuerdo con señalar que los estudios literarios deberán ampliar sus metodologías y no ceñirse, en la medida de lo posible, a un solo recurso. A *Revueltas* se le han reconocido diferentes orientaciones de sus discursos (Negrín), se le ubica como un autor autobiográfico (Ruíz Abreu), como un reorientador de las figuras mítico-religiosas (Sheldón) y, en especial, como el eterno combatiente desde la trinchera del comunismo (Escalante, Ruffinelli); pero su obra también puede situarse como un camino con diferentes bifurcaciones.

La obra, en cuanto cuerpo sonoro real con cierta duración, ocupa un lugar definido que le corresponde en la vida. Este cuerpo está situado entre la gente organizada de un determinado modo. Esta orientación inmediata de la palabra en cuanto un hecho o más exactamente, en cuanto un hacer histórico en la realidad circundante, es la que determina todas las variedades de los géneros dramáticos, líricos y épicos. [...] Cada género es capaz de abarcar tan sólo determinados aspectos de la realidad. Cada género posee determinados principios de selección, determinadas formas de visión y concepción de la realidad, determinados grados en la capacidad de abarcarla y en la profundidad de penetración en ella (Medvedev, 1994: 210).

Los errores se presenta con un mecanismo complejo, cuyos materiales se mantienen interactuando entre sí. Según Medvedev, si toda enunciación concreta representa un acto social, entonces los materiales y los intertextos asumirán una postura ante la realidad que representan para contestarse y confrontarse unos con otros. La novela plantea la necesidad de buscar e incorporar distintas formas que le permitan explicar que no se trata de una sola realidad, sino que es posible percibir y distinguirse diferentes realidades.

3.1. La trama policiaca y el estilo folletinesco

Se trata de dos géneros discursivos, cuya permanencia en el gusto de cierto público y de su estrecha cercanía al periodismo (la denominada nota roja y las ficciones folletinescas) cobran importancia cuando son revaloradas o reencaminadas por algunos novelistas, tal y como sucede con José Revueltas, en quien al parecer dichos intertextos llegan por dos vías.

Evidentemente, su labor periodística influyó en su formación como escritor. Baste recordar las reseñas y artículos que realizara para diferentes diarios (*El machete*, *La voz de México*, *La opinión de Los Ángeles*, entre otros) para comprender la importancia de los diferentes subgéneros en la organización de la novela.

Aunque Evodio Escalante nos encausa hacia la nota roja como una técnica composicional de *Los días terrenales*, resalta que “aquí el narrador introduce una trama de ‘nota roja’: el asesinato de una mujer que es victimada a golpes hasta causarle la muerte” (Escalante, 1992: 211), sin duda el procedimiento se repite en *Los errores*. Así sucede cuando Mario tortura a Lucrecia hasta casi matarla; cuando *Elena* sale del veliz, sorpresivamente, para asesinar al viejo prestamista; o el mismo asalto de los anarquistas a las instalaciones de los fascistas.

La segunda vía proviene de la confrontación con Dostoievski. Ocasionalmente Revueltas (1983) manifestó su preferencia por este autor, en especial por la temática que para el escritor mexicano le parecía relevante, destacándose la postura política, la visión religiosa y el sentir de un mundo en permanente sufrimiento. Las reflexiones de Revueltas se concentraron en los alcances hacia los cuales podría conducirle la composición de la trama policiaca o folletinesca.

Por una parte, los estudios sobre la obra de Dostoievski señalan precisamente el manejo de la técnica folletinesca que intuyó y que le sería de utilidad para su propio trabajo: “Dostoievski eleva a norma literaria los procedimientos de la novela de folletín.” (Medvedev, 1994: 247). Por otro lado, *Revueltas* es estudiado desde esta perspectiva; además, los mencionados procedimientos son revalorados por él mismo:

-Entre los recursos técnicos que ha utilizado usted se encuentra el suspenso: ¿no están demasiado entrelazados algunos de sus cuentos y novelas con asuntos policíacos?

-Ésa es parte de una técnica novelística que usan los grandes novelistas. En *Los días terrenales* (y sobre todo en *Los errores*) la trama policiaca es la base para introducir el problema filosófico o sicofilosófico –como hicieron Tolstoi o Dostoievski-, lo cual demuestra que no es ilegítimo. Lo ilegítimo hubiera sido desarrollar la trama sola, porque la trama policiaca no tiene contenido (Andrea Revueltas, 2001: 52).

Cuando se cuestiona a Revueltas sobre los recursos empleados para la novela, el autor resalta que su trabajo no sólo se fundamenta en un recurso, como si el texto literario tuviera el simple propósito de mantener en suspenso al lector. Revueltas hace evidente que se trata de una técnica que él mismo pudo distinguir en otros novelistas. Por lo que la notoria diferencia entre recurso y técnica consiste, para el escritor mexicano, en que la técnica proporciona contenido a la trama.

Los errores aprovecha la trama policiaca para observar la realidad desde otra perspectiva; es notorio que a los personajes se les colocará frente a diferentes pruebas, que el lector deberá seguir de manera interrumpida, tal y como sucede con los subgéneros

policiaco y folletinesco, ya que en su estructura interna esas pruebas estarán relacionadas con un sentido de la aventura.

El tiempo de la aventura tiene en la novela una vida bastante tensa; un día, una hora, e incluso un minuto *antes* o *después*, tienen siempre una importancia decisiva, fatal. Las aventuras se entrelazan una tras otra en una serie atemporal, y, de hecho, infinita, ya que puede alargarse infinitamente. Todos los momentos del tiempo infinito de la aventura están dirigidos por una sola fuerza: *el suceso*. Pues, (...) todo ese tiempo está compuesto de simultaneidades y no simultaneidades casuales. “*El tiempo del suceso*” de la aventura es el *tiempo* específico de la *intervención de las fuerzas irracionales de la vida humana* (Bajtín, 1989: 247).

Aunque pareciera tener una estructura diferente, la trama policiaca y el folletín poseen una forma de desarrollo del tiempo similar al de la novela de aventuras. Todas las acciones en el presente de *Los errores*, como los asaltos o el mitin y sus consecuencias, transcurren durante veinticuatro horas, para ello los movimientos de los personajes y cada instante han sido medidos con precisión.

Entonces no existe la casualidad, ya que todas las aventuras y cada personaje se entrelazarán unos con otros con la finalidad de intensificar las relaciones entre los individuos, así como el tiempo que se toman para analizar las diferentes situaciones. Con ello el lector conservará en su memoria los sucesos pues, como señala Bajtín, uno de los propósitos de este tipo de novelas consistirá en exponer la naturaleza irracional de la humanidad.

Christopher Domínguez (1997) advierte que en *Los errores* se recurre al tratamiento de una novela de pruebas, por medio de la cual, pone en evidencia al realismo socialista y al materialismo que, según Domínguez, el escritor mexicano intentaba evitar porque así se

lo reclamaba su postura marxista y estética. José Revueltas destaca la inutilidad del denominado realismo socialista, pero la conclusión a la que llega Christopher Domínguez no es la más acertada, ya que precisamente el materialismo es la herramienta permitió a Revueltas afianzar su postura marxista y, por extensión, la estética. Recuérdese que hasta el último momento de su existencia, Revueltas insistió en la búsqueda de una literatura apoyada en el realismo dialéctico.

Cabe señalar entonces que la base del marxismo es el materialismo, histórico y dialéctico. Así lo advierten especialistas en el tema, como Louis Althusser o Marta Harnecker. Revueltas así lo concibió, explicándolo en diversos escritos, por lo que este asunto será tratado más adelante.

Christopher Domínguez muestra a un escritor cuyo propósito es unir el mundo del hampa con la militancia comunista. Explica también que estos dos grupos marginados, al embonar, gracias a su naturaleza podrida, encuentran la razón de su existencia. Posteriormente agrega:

El capítulo titulado “El bazar de antigüedades” es tratado a la manera del relato folletinesco: Trata del asalto al cuartel general de los fascistas por parte de los anarquistas; ya de entrada, el ambiente descrito nos remite al género policiaco (novela negra) y al del reportaje periodístico (en especial con la nota roja), con ello, el autor juega con su lector al intercalar diversas acciones, mismas que serán continuamente interrumpidas para dejarlas en suspenso (Domínguez, 1997: 395).

Nuevamente se evidencia la integración de diferentes intertextos en el cuerpo de la novela. A Domínguez le parece que tanto el *género* policiaco, como el folletinesco y la nota roja,

poseen una estructura similar, esto es, un juego de acciones simultáneas, intercaladas e interrumpidas con la finalidad de dejar al lector en suspenso.

Pero el mencionado suspenso es reaprovechado por Revueltas para analizar el mundo interior de los personajes. Así queda demostrado cuando dichas acciones son interrumpidas para transportar al personaje hacia el pasado, hacia una realidad diferente, la cual lo sigue atormentando; pero desde la perspectiva del presente, ese pasado se vuelve difuso, aún más incomprensible.

Lo anterior puede sintetizarse con el inicio del capítulo XX, titulado “Ólenka Delnova”. En él, Olegario Chávez visualiza tres realidades diferentes y confusas: se mira en la lonchería siendo interrogado por Eladio Pintos; los cuestionamientos del camarada lo trasladan a la Unión Soviética durante el juicio en contra de Ólenka; y este enjuiciamiento, a su vez, le permite recordar la imagen de un don Victorino asesinado y tirado sobre una cama de sangre, billetes y monedas.

Ólenka, Ólenka, la pequeña Ólenka, con sus borrosos ojos blanquiazules de pestañitas rojizas, tan fea, tan tierna, junto a la patética madre borracha, sobre el extenso charco de la sangre de don Victorino salpicada aquí y allá por monedas de plata, igual que redondas flores de loto que sobrenadaran en un lago cuya superficie hubiera sido enrojecida para siempre por un crepúsculo sin fin. (“¿Volviste a saber *algo* de Ólenka? *Se supone* que nada en absoluto. ¿*Se su-po-ne*? Bien, si quieres saber ese *algo*, se condensa en una sola palabra: *desaparecida*.”) Enrojecida, desaparecida, enrojecida. Desaparecida para siempre (Revueltas, 1979: 179).

El párrafo inicia y concluye con la misma insistencia de palabras. Con la repetición constante, los recuerdos martillean la memoria de Olegario, quien por la vía de su conciencia procura de entender qué hay detrás del rostro de una Ólenka inexpresiva; cuál es

la realidad más dolorosa para ella, el juicio, la constitución contrastante de su rostro (entre la hermosura y la fealdad), o si debe soportar la borrachera de la madre. Todas estas imágenes, semejantes a una disolvencia cinematográfica, se combinan con la estampa, igualmente bella y horrenda, del crimen de don Victorino.

Luego, la composición de metáforas vuelve a interrumpirse cuando escucha una voz interior, confundida entre los recuerdos y el mundo exterior, que le pregunta con insistencia sobre el paradero de Ólenka. Pero la tortura interior no se interrumpe, ahora adquiere matices de ironía, que señala al personaje y a los jueces: “Se supone”. Finalmente, para tratar de mantener la conciencia tranquila, una voz trata de justificar el caos de la vida de Ólenka y, a la vez, el crimen de don Victorino: “Desaparecido”.

Pero los horrores internos no pueden desaparecer. Así lo comprende el narrador-conciencia de Olegario para revertir las palabras en su contra. El proceso de Ólenka y el crimen de don Victorino se mezclan, se asemejan, porque ambos fueron desaparecidos, ambos enrojecidos. Con ello, el recurso de la trama policiaca, que consiste en la interrupción persistente de las acciones, se convierte en técnica cuando es utilizada por el autor para profundizar en el ser del personaje.

Asimismo, si *Revueltas* propone la negación constante de todas las síntesis obtenidas, podría pensarse que la técnica también se pone a prueba. A diferencia de las novelas policiacas o de folletín, en las que al héroe se le plantea una meta y para cumplirla debe superar algunos obstáculos (o interrupciones por diversas acciones intercaladas, como señala Domínguez), en *Los errores* el lector sigue a más de un protagonista con su particular responsabilidad de aclarar los hechos, que a su vez no logran esclarecerse.

Lo anterior se debe, entre otras cosas, a la forma de perturbar las conciencias de los personajes por medio de la mirada. Nótese que en el capítulo nombrado “El bazar de

antigüedades”, el cual posee un estilo heterogéneo y complementario a los demás, el tiempo transcurre vertiginosamente, por lo que el narrador necesita interrumpirlo, dejarlo en suspenso, para remitir al lector a diferentes acciones.

Frente al testigo y minuto a minuto, el narrador presenta acciones simultáneas. La irrupción de los anarquistas a las instalaciones de los fascistas, es antecedida por la relación de las vivencias de sus integrantes. Hasta ese momento se sabrá que la decisión del asalto se debe a circunstancias poco razonadas, más bien instintivas. Es el caso de Olegario Chávez, quien llega hasta ese momento debido a su experiencia en prisión y, de acuerdo con su voz-conciencia, por su escaso compromiso en los juicios políticos llevados a cabo en la Unión Soviética.

Sucesivamente, el choque entre los grupos divergentes se enlaza con la huida de un Mario Cobián acorralado por sus miedos injustificados. Mario supone que los anarquistas son agentes judiciales que lo persiguen a causa de sus crímenes, por lo que decide entregarse voluntariamente a sus supuestos captores.

Con ello, el autor expone que en las relaciones humanas el elemento fortuito es un detonador para la toma de decisiones; que del factor casual provienen las acciones más trascendentales en la historia de la humanidad. Entonces se entiende una de las ideas expuestas por la voz dominante en la novela: “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, inapacible.” (Revueltas, 1979: 67)

De esta manera, el hombre alcanza su plenitud humana e intelectual precisamente por su inestabilidad, por su carácter inconcluso e instintivo; razón e instinto se complementan, pero al hombre le seguirá produciendo desconcierto. Cuando se le

cuestionó a qué se le debe dar más importancia, Revueltas respondió: “La lucidez es una racionalización del impulso, no podemos separarlos.” (cf. Andrea Revueltas, 2001: 83)

En la estructura de los intertextos, José Revueltas reconstruye el estilo de la novela policiaca clásica y la de folletín, ya que en el fondo no se presencia una investigación, como tampoco importa que los demás escuchen los testimonios de los implicados en los crímenes, pero se vale de la técnica policiaca para *inducir* hacia una o diversas y posibles verdades. Igualmente proporciona información precisa sobre la organización e intenciones de los grupos en choque, cuyos integrantes se relacionan con personajes aparentemente ajenos a sus empresas.

Por medio de la inducción, de acuerdo con Narcejac (1986), el lector asume una postura frente a los sucesos, esto es, *deducirá* el tipo de comportamiento, con frecuencia absurdo, en el que los personajes incurrieron al interpretar los acontecimientos de manera equivocada.

Un caso singular, en cuanto al recurso de la inducción y la deducción, es el de Mario Cobián, como se ha dicho; el narrador nos presenta al personaje como un niño que acostumbra esconderse en las azoteas de los edificios para disparar a las ventanas abiertas. La voz que domina la narración induce hacia la posibilidad de haber destruido un cuadro familiar y al caos provocado en los habitantes del departamento a causa de la agresión. La voz concluye, no sin antes dejar abierta la posibilidad de una muerte, o cuando menos así lo supone, ya que sólo cuenta con la percepción auditiva de las sirenas de una ambulancia.

Más adelante, cuando el lector supone que nada tiene relevancia por tratarse de recuerdos ambiguos, el narrador se remite nuevamente al pasado, como si aún le faltara un asunto por recordar: el padrastro es llevado a prisión al ser implicado en la muerte de la

madre de Mario. Los policías no creen en la defensa del inculpado, quien se ampara con la explicación de que el supuesto crimen se debió a una bala perdida que entró por su ventana.

Luego de proporcionar los suficientes elementos, primero desde la perspectiva de Mario, luego a la distancia por medio de una conciencia que provoca los recuerdos imprecisos de Mario, el lector deducirá lo que en el capítulo se obvia en explicaciones.

De acuerdo con los conocedores del subgénero: “El problema policiaco debe resolverse con ayuda de medios estrictamente realistas.” (Narcejac, 1986: 99). La postura se entiende porque en este tipo de literatura, se cuenta la historia de individuos comunes colocados en situaciones excepcionales.

Aunque objetable, lo que puede rescatarse de la anterior idea es que, desde luego, se trata de una manera de presenciar y presentar una realidad: “Como cualquier otra cosa, la conducta humana es un devenir. Por esa razón, lejos de ser anomalía, el crimen es el efecto de una violencia que lo rebasa y deriva de un estado colectivo de desequilibrio. La novela policiaca termina allí donde empieza la dialéctica.” (Narcejac, 1986: 205)

En la vida de los personajes constantemente ocurren asuntos importantes, dejando una latente sensación de que están por suceder acontecimientos inagotables. Por ello, de acuerdo con Narcejac, la aparición de la violencia resulta lógica, porque la dinámica misma de la vida provoca inestabilidad en los individuos.

En *Los errores*, Revueltas advierte que en un mundo caótico los crímenes pueden apreciarse como actos cotidianos. Y aún más, señala la posibilidad de volverlos aceptables, como acontecimientos naturales, en una sociedad violenta en donde los controles legales forman parte de esa criminalidad.

De esta manera, un subgénero puede supeditarse a diferentes intertextos; la técnica policiaca se permite evocar otras formas de contar la realidad. “La ideología en cuestión

embaucadora de las esperanzas populares, alentadora del sacrosanto respeto al orden y a las estructuras, inamovibles, del sistema, no sólo permanece irremediablemente inalterada, sino que logrará consolidarse” (Brunori, 1980: 36).

Al emplear la técnica de la trama policiaca, Revueltas da un giro a los propósitos de embaucar a los lectores con la posibilidad de hacerles creer en un mundo falso; no manipula al lector recreando las esperanzas populares (tampoco se consuela en la recreación de utopías) pues, como él mismo lo declaró, tampoco le parece que se deba idealizar al pueblo mexicano. Posiblemente mantenga la idea de que el sistema se ha consolidado, pero esta postura surge luego de identificar los rasgos no humanos (paradójicamente los más humanos), o el “lado moridor” del mundo que describe.

De nuevo se encuentra el señalamiento de la elección de un tipo determinado de individuo para ponerlo a prueba. Al igual que los personajes extraídos de la trama policiaca o del folletín, se considera que la prueba gravita en la posibilidad de exponer a los diferentes sujetos a una serie de sufrimientos y tentaciones, esto es, se reconoce el conflicto interior de cada personaje y la alternativa de elegir uno o varios caminos.

José Revueltas utiliza la estructura del estilo policiaco o del folletín para transmitir una ideología, pero no a favor del sistema (como advierte Brunori) o de las contradicciones del comunismo, sino precisamente para romper con las formas “embaucadoras de las esperanzas populares.” Para Revueltas no existe esperanza alguna, pues la criminalidad se presenta como algo cotidiano y cualquier expectativa de salvación es superada.

Como puede advertirse, José Revueltas no busca efectos sensacionalistas. Más allá de los señalamientos de Brunori, se debe destacar que estos subgéneros literarios son aprovechados en *Los errores* para resaltar una realidad que sobrepasa al mundo familiar y armónico que el sistema se ha empeñado en construir.

A diferencia de los intertextos aquí identificados, en donde “El héroe siempre se representa como un ente concluido e invariable, donde ‘todas sus cualidades se presentan desde el principio, y a lo largo de la novela únicamente se comprueban’” (Bajtín, 1997, 202), en *Los errores* la meta y trayectoria de los personajes no queda establecida a partir de un solo capítulo, por lo que ese mismo capítulo no determina las características del intertexto. No hay un solo protagonista que determine las condiciones de la novela, ésta modifica permanentemente el punto de atención, de aquí que la síntesis o comprobación quede determinada por la posibilidad de identificación del desequilibrio de los personajes en una lucha contra su Yo interior o, en palabras de Revueltas, de su lado no humano.

Para lograr la intriga, el suspenso, el asalto, características propias del intertexto policiaco y folletinesco, el narrador previamente tuvo que informar al lector acerca de los conflictos interiores de algunos personajes, ausentes, por cierto, de cualidades definidas.

Los personajes carecen de objetivos definidos y esto los obliga a variar con frecuencia el rumbo de sus intenciones. Se puede decir entonces que el autor se vale del intertexto para exponer, además del carácter, la conciencia de los individuos: el Yo del sujeto, además de su percepción y entendimiento de los diferentes sucesos es lo que resulta preponderante en la prueba, sin ignorar que ese Yo refleja una imagen del hombre y que, en todo caso, lo que se pondrá a prueba es a la sociedad.

La nota roja unida a la literatura policíaca ha producido desde hace más de un siglo una masa desmesurada de “relatos de crímenes” en los cuales aparece sobre todo la delincuencia a la vez como muy cercana y completamente ajena, perpetuamente amenazadora para la vida cotidiana, pero extremadamente alejada por su origen, sus móviles y el medio en que se despliega, cotidiana y exótica. [...]

En esta delincuencia tan temible, y venida de un cielo tan ajeno, ¿qué ilegalismo podría reconocerse? (Foucault, 1976: 293).

Los conceptos de Foucault permiten matizar que la conciencia de los personajes no se coloca entre la elección del bien o del mal; esas fronteras moralizantes finalmente se han desvanecido. Adjetivos como criminal, ratero, loco, anormal, forman parte de la vida cotidiana, aunque se enseñe en las sociedades que sólo se trata de casos excepcionales; finalmente los límites de la legalidad quedarán establecidos por cada individuo.

Los errores muestra personajes afectados en su percepción de la realidad y, por lo tanto, de sus vidas. Son individuos que requieren de la experiencia vivida para tratar de identificar lo que sucede a su alrededor, y una vez que parecen empezar a comprender, dicha experiencia afectará sus siguientes determinaciones. Entonces, ¿de cuál personaje, desde el lugar en donde se para, se obtiene la referencia más clara de la realidad? O en su defecto: ¿quién representa la verdad?

Los comunistas recurren a los mismos procedimientos de choque y marginación que los fascistas; el comportamiento de ex guerrilleros de la Revolución, don Victorino participó contra los “desarrapados y mugrosos zapatistas, tan *miserablemente idénticos* en todo al indígena de hoy.” (Revueltas, 1979: 48) es idéntico a los hábitos de los representantes del régimen contra el cual combatieron; los encargados en hacer cumplir la legalidad (comandante Villalobos) reclutan en sus filas a delincuentes.

Para concluir este apartado vale destacar una cuestión. Además de la identificación de los folletines y de la novela policiaca, en donde la incursión de prostitutas forma parte del tipo de mundo que se describe, y es indispensable para las diversas confabulaciones e intrigas, en *Los errores* éstos son los únicos personajes que expresan cierta honorabilidad.

Lucrecia marcha a contracorriente, desde la infancia, tratando de salir de una realidad violenta de la que ya no desea formar parte; o La Jaiba, como La Magnífica, quienes ocultan a El Muñeco de los supuestos judiciales, considerados por ellas aún más temibles que los propios criminales; o nuevamente La Jaiba, solidarizada con La Luque por las agresiones sufridas por su hombre; sin ignorar a aquella prostituta sin nombre, esperpéntica, que se le aparece a Mario a mitad de la noche y en medio de la ciudad solicitándole auxilio, ya que los procuradores de la ley la acorralaron para aplicarle un castigo sólo por tratarse de una mujer que ejerce un oficio que ofende a “las buenas costumbres”.

No hay tregua para los personajes femeninos. La conciencia de las mujeres también es puesta a prueba. Baste recordar el proceso interior que las encamina hacia una degradación en la escala social, y esto no sólo sucede entre las que trabajan como prostitutas; también son expuestas las camaradas comunistas, que carentes de voluntad ejercen el oficio de complacer las necesidades políticas de los ideólogos comunistas. En la siguiente escala valorativa, consideradas como seres más inferiores, se encuentran las madres, cuya corporeidad grotesca de eternas defecadoras es repudiada (Mario recuerda a su madre por los sonidos producidos en el baño); o las esposas que, por involucrarse en los asuntos de sus maridos (en este caso, Januario López, integrante del grupo de asalto al cuartel de los fascistas), son merecedoras de degradantes escarmientos: “El chofer la tiró de los cabellos con una mano y con el puño de la otra le dio un golpe seco y preciso en los labios. Su voz tenía el mismo diapasón opaco, suplicante y amoroso. / -¡Cáallese, cabroona! Usté no sabe de esas cosas –y luego, hacia Mario-. No le haga caso, señor –en un tono cortés, de disculpa.” (Revueltas, 1979: 96)

Así, las mujeres dejarán de ser conocidas por su nombre para adquirir finalmente una función “determinante” en la historia de la humanidad: la madre en la letrina, la esposa impertinente, la cirquera con poderes mágicos, las camaradas comunistas utilizadas para facilitar un proceso de purga, las que abastecen de herramientas para escapar de prisión, o las amantes domesticadas a punta de golpes.

3.2. Encuentro con la memoria y la autobiografía

La narrativa de José Revueltas es identificada con la autobiografía (Ruíz Abreu, Christopher Domínguez), como una de sus características predominantes y constantes. A pesar de ello, es posible asegurar que ninguno de sus textos narrativos se constituye absolutamente como un escrito biográfico.

Posiblemente hay la necesidad por comprender un pasado, vivencial, recurriendo para ello a este tipo de escritura, la cual le permitiría reflexionar sobre momentos específicos de la Historia de México.

Ir a lo más humano de nuestro propio ser, y claro, dentro de su contradicción interna, también a lo no humano o antihumano que nuestro ser lleva implícito, excluye por igual a los dos extremos anteriores: ni el esnobismo desenfadado, ni la flagelante humillación cristiana. Nos está permitido decirlo todo, menos faltar a la verdad con verdades incompletas o con verdades enajenadas al martirio (Revueltas, 1987: I, 48).

En el intento de evocar, José Revueltas se mantiene en permanente estado de confrontación consigo mismo; sabe que las memorias son un proceso de contradicciones internas en las que el escritor puede, o no, ocultar la parte más oscura de su ser; llamar a la memoria puede

ser arriesgado, ya que se corre el peligro de colocarse, como él mismo lo advierte, entre el elogio o la autohumillación, y con ello descuidar la principal preocupación del novelista: la búsqueda de la esencia humana en lo no humano.

A pesar de esta aparente claridad intelectual, dialéctica, que se posee al enfocar a los individuos, la fórmula no embona con la realidad directa o con la vivida por quien se dispone a recordar. El individuo que intenta auto observar su personalidad desde el pasado, en lugar de resolver su existencia, genera un desequilibrio, volviéndose, en palabras de Revueltas, *antihumano*. Pero entiéndase esta característica no solamente en el aspecto físico, sino del ser.

Revueltas parte de la memoria y de los sucesos vivenciados por él mismo para tratar de obtener una base *realista* en sus relatos. Pero, como él mismo confiesa, hace falta incluir diversos elementos que permitan reforzar la temática o propósitos internos de la novela y, de esta manera, no abandonar al texto en el simple referente anecdótico.

El escritor mexicano comprende las ventajas e inconvenientes del recurso de la escritura autobiográfica utilizada para la novela, ya que si bien es verdad que le permite acercarse a una forma de distinguir la realidad, puesto que nadie podría cuestionar lo que la persona ha vivido como testigo directo de los acontecimientos, asimismo enfrenta a los lectores al problema de reconocer que se trata de la perspectiva de un solo individuo y, por lo tanto, se podría perder dicha veracidad.

En *Los errores* tratará de superar este obstáculo, colocando las distintas miradas, con sus recuerdos personales.

Aunque no consideramos a *Los errores* como propiamente novela histórica, son importantes los señalamientos de Cristina Pons en cuanto a la literatura que aprovecha el testimonio como recurso: “En el caso de que la novela histórica refiera a un pasado

inmediato, podríamos considerar la posibilidad de una ‘discursivización’ de la Historia no necesariamente inscrita en el texto (por ejemplo, los testimonios orales de participantes o testigos). Un rasgo fundamental de la novela histórica es que trabaja, ya sea en una relación de fidelidad o de infidelidad, sobre un pasado histórico documentado (discursivizado en los textos producidos por los historiadores, en los documentos mismos y en versiones orales de testigos o participantes) e inscrito en la memoria colectiva” (Pons, 1996: 65).

El autor juega con la posibilidad del *desdoblamiento*, esto es, se inventa un personaje con características propias, Jacobo Ponce, con el que dialoga por medio de las intervenciones del narrador. Jacobo y el narrador son construidos con conciencias antagónicas y a su vez complementarias; comparten el mundo con una mirada semejante, pero difieren en cuanto a su interpretación.

Cuando Jacobo, durante su trabajo de escritura, dirige la mirada hacia la conciencia de otro personaje, como Olegario Chávez, esto le permite recabar referencias de una verdad. Sin embargo, tampoco podría asegurarse que se trate de un testigo del todo confiable, pues su ángulo visual y conceptual es igualmente propio, personal, y por lo mismo, incompleto.

Con el proceso de memorizar, los personajes seleccionan y confrontan una selección de recuerdos dudosos con un presente que los apabulla. Aunque el recurso tiene sus desventajas, la memoria de cada personaje permite al narrador obtener diferentes perspectivas de las experiencias vividas.

Al respecto, Georges May menciona: “El propio acto de poner por escrito el recuerdo que se tiene de un acontecimiento del pasado implica inevitablemente una aproximación o un enfrentamiento entre el pasado del recuerdo y el presente de la escritura” (May, 1982: 91).

Este procedimiento, denominémoslo memoria múltiple, entre los diferentes recuerdos unificados por la escritura del presente, seguramente refuerza la búsqueda, como el propio Revueltas lo señaló, de lo humano en lo no humano, en su confrontación o auto negación.

Como resultado del enfrentamiento entre los tiempos y, en especial, de la permanente negación de su naturaleza humana, los personajes sufren una inestabilidad psicológica. La verdad errónea, o mejor dicho, la verdad que los personajes creen entender, que finalmente niegan, los coloca en una situación límite en la que no alcanzan a identificar su “verdadero” Yo.

Así sucede con Mario Cobián. Las diferentes acciones lo inducen a confundir sus propios recuerdos. De alguna manera los niega y a su vez los reafirma en una nueva dirección. El asesinato de su madre, tan edípicamente querida, está en su memoria difusa, esto es, como posibilidad de haberlo cometido él o su padrastro. El acontecimiento de la infancia queda ligada con su actual asociación con *Elena*, Jovita Layton y Lucrecia; para Mario, las tres presencias femeninas poseen algo de la madre; las tres despiertan tanto su lado humano (ternura, compasión) como el antihumano (furia, odio, desprecio), los cuales a su vez ocultan su lado no humano.

Otro elemento importante en la narrativa de Revueltas es la incorporación del testimonio para cuestionar a la Historia y a sus protagonistas, problema que lo lleva a examinar a los representantes de la autodenominada “vanguardia proletaria.” Para ello se vale del arma que en ningún momento de su vida abandona: el marxismo. Por medio del materialismo dialéctico, herramienta indispensable para el marxismo, revisará los modelos ideológicos.

Los teóricos marxistas, como Louis Althusser (1974), advierten en el materialismo dialéctico una ciencia que no ha terminado de desarrollarse por tratarse de una tarea que sólo puede corresponder a los mismos pensadores marxistas, ya que este materialismo se encarga justamente del estudio de la historia del pensamiento y del análisis de las ideas. Más adelante se volverá a tratar este asunto.

Algunos críticos (Escalante, Ruffinelli, Domínguez, Marta Portal) relacionan al marxismo con el cristianismo, especialmente porque ambos mantienen la esperanza de que en algún momento la humanidad llegará a “la edad de oro” o nuevo paraíso. “En Revueltas, esa ausencia de cielo se acentuará con la inflación metafórica de signos religiosos. ‘The interpolation of traditional Christian accessories to a quasicommunist doctrine [...] is a characteristic means of embellishing Marxist philosophy with orthodox iconographical attributes’” (Escalante, 1992: 294). Esto viene a colación porque ambos modelos de pensamiento comparten la búsqueda de una nueva sociedad, y mientras se espera alcanzarla, las civilizaciones tratan de aprovechar su pasado histórico.

Cualesquiera que sean los caminos que las ideologías eligieron para alcanzar la nueva condición social, éstas se fundamentan en la espera: “Eso presupone, ni más ni menos, la consideración de la totalidad del hombre: la espera. Entre los fenómenos de la sociología, la espera es uno de los más próximos a la esfera psíquica y fisiológica conjuntamente, y es uno de los más frecuentes” (Le Goff, 1991: 86).

Se trata, de acuerdo con Jacques Le Goff, de una fase “autonecrofágica” de la civilidad, esto es, la necesidad de remitirse al momento histórico muerto, por lo que las sociedades se obligan a recordar.

Lo anterior nos remite, como posibilidad de abrir un nuevo diálogo, a las palabras de Octavio Paz respecto a la muerte: “Si nuestra muerte carece de sentido, tampoco lo tuvo

nuestra vida. Por eso cuando alguien muere de muerte violenta, solemos decir: ‘se la buscó’. Y es cierto, cada quien tiene la muerte que se busca, la muerte que se hace” (Paz, 1984: 48).

Se trata de una percepción no festiva de la muerte (celebración a “todos santos” que Octavio Paz explica) que contrasta con la visión carnavalesca que *Los errores* adquiere por momentos. Si los hombres carecen de salvación, la idea de “autofagia” (Revueltas) o “autonecrofagia” (Le Goff) de la historia y de la existencia misma, es desalentadora.

La historia no es un mecanismo y las influencias entre los diversos componentes de un hecho histórico son recíprocas, como tantas veces se ha dicho. Lo que distingue a un hecho histórico de los otros hechos es su carácter histórico. O sea, que es por sí mismo y en sí mismo una unidad irreductible a otras. Irreductible e inseparable. Un hecho histórico no es la suma de los llamados factores de la historia, sino una realidad indisoluble. Las circunstancias históricas explican nuestro carácter en la medida que nuestro carácter también las explica a ellas (Paz, 1984: 65).

La postura de Octavio Paz se contrapone al concepto de materialismo histórico y podría decirse que los personajes de *Los errores* son el resultado de esa “realidad indisoluble”. Sin embargo, la novela no deja posibilidad para que nadie alcance una explicación, porque la comprensión del mundo no concluye y, por lo tanto, poderse amparar en una idea del hombre, de su ser, de su accionar en esa Historia, es cambiante, inconclusa.

Entonces, es posible pensar en un *renacimiento* (Bajtín en la propuesta del carnaval), pero éste sólo se alcanza desde la exposición de lo monstruoso, de lo horrendo, de la negación de lo humano (y con ello, afirmar su naturaleza).

Por su parte, Le Goff nos aclara:

La memoria, como capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas (...) El proceso de la memoria en el hombre hace intervenir no sólo la preparación de recorridos, sino también la relectura de tales recorridos (Le Goff, 1991: 131-132).

Los individuos que tratan de apoyarse en la memoria corren el riesgo de imaginar o de suponer que así sucedieron los acontecimientos. La memoria no es una fuente del todo confiable, y la relectura realizada de los diferentes sucesos va acompañada también de un reordenamiento del pasado y, por tanto, de una nueva manera de entender la realidad, misma que será revalorada al presentarse ante la conciencia inestable de los personajes: “La memoria de Jacobo se inmovilizó de pronto como en virtud de una cierta pereza del recuerdo” (Revueltas, 1979: 195).

La preocupación de Revueltas por mostrar la naturaleza no humana de los individuos se encuentra en ese Yo que jamás logra expresarse en su totalidad, en el proceso de traer a la memoria situaciones vivenciales que se complementan con su alteración y con aquello que no se vivió.

Así, por ejemplo, en *Los errores* se manifiesta un narrador omnisciente que relata, desde la mirada de Olegario, los procesos de purgación en la Unión Soviética. Esos mismos juicios serán recordados por Olegario Chávez junto con las imágenes de los drenajes de México, para luego reaccionar tratando de poner orden a sus pensamientos en un presente que lo confunde aún más: “Giró en torno de don Victorino hasta colocarse dentro del ángulo que incidía con la dirección imaginaria que trazaba la barbilla en alto, los ojos del

usurero en cierta medida vueltos hacia el interior del cráneo y hacia arriba, ahora mirándolo. No estaba muerto” (Revueltas, 1979: 180).

La mirada angustiante del moribundo recostado en una cama de sangre lo remite a los gestos de las ratas atacándolo entre las aguas de la cañería y, a su vez, la memoria lo traslada hacia la mirada de Ólenka al ser enjuiciada. Todo esto lleva a Olegario a confundir el orden de los acontecimientos en el pasado, con lo cual se puede decir que todas esas verdades son insustituibles, autónomas y, valga el término, verdaderas, pero que a su vez, son imprecisas, colectivas y engañosas.

Al hacer memoria se nos invita a pensar en la experiencia personal. Aunque en el proceso se gane algo de objetividad, se corre igualmente el riesgo de perder detalles, posiblemente importantes. Sin embargo, lo rescatable de la escritura autobiográfica es que proporcionan un sentido a cada una de las historias que se integran en la novela. Con ello, para los propósitos de la novela, se podrá considerar a los personajes como sujetos autónomos, con su particular experiencia y postura de los sucesos. Se supera la idea de que *Los errores* se concentra solamente en determinados grupos sociales o en un pueblo, entendido éste como una masa amorfa, sin rostro, que espera ser salvado por los comunistas de la enajenación provocada por el capitalismo.

Ahora el hombre se hace protagonista capaz de convertirse en figura central de la obra, por su capacidad interna de vivencia como poética y de configuración de la vida. Allí (en la épica) el mundo externo se tenía que crear de nuevo según el modelo de los ideales; aquí (en la novela biográfica) una interioridad que se cumple en sí misma como material adecuado para su autoformación (Lukács, 1985: 385).

Recurrir a la memoria ayuda a la autoafirmación, pero recordar algunos acontecimientos no es suficiente. Para los personajes de *Los errores* esa autoafirmación trata de fundamentarse en el conocimiento de las causas y los efectos de sus acciones, esto es, se cuestionan y cuestionan en el otro la forma que plantean la historia; por lo tanto, hay una necesidad de indagar y de conocer, aunque los resultados obtenidos no sean los que supusieron como los auténticos.

Cada una de las figuras centrales de la novela que recurre a la memoria para tratar de autoafirmarse realiza una especie de confesión, no hacia los demás, sino con su propia conciencia. Aunque ninguno de los personajes dialoga abiertamente delante del confesor, justo a la manera como se hace en el cristianismo o ante el psicoanalista, la presencia del otro es determinante para provocar la autoconfesión. Al respecto, Carl Gustav Jung explica:

Pero en la medida en que para la conciencia actual religión significa todavía esencialmente *confesión*, y por lo tanto un sistema colectivamente reconocido de expresiones religiosas codificadas y formuladas como principios dogmáticos, tiene estrechas afinidades con la conciencia colectiva aunque sus símbolos expresen arquetipos primitivamente operantes. Mientras existe objetivamente una conciencia social de pertenencia a una iglesia, la psique goza (...) de una situación de equilibrio (Jung, 1970: 166).

Aunque en la novela se presentan individualidades que se encuentran como frente a un confesionario, lo que unifica a todas ellas es la forma en la que tratan de resolver sus conflictos interiores, esto es, en procurar justificar sus acciones y en la búsqueda de una tranquilidad espiritual, sólo posible en el encuentro con sus fantasmas.

El afán por recordar, pero en especial, cuando a su propia memoria se han incorporado momentos no vividos, nos permite sospechar sobre la inestabilidad psíquica-emocional de los personajes. Se trata de un elemento distintivo que, de acuerdo con las palabras de Revueltas, buscaba intencionalmente, ya que en las expresiones de un individuo, especialmente en las ocultas, se identifican las del pueblo. Se trata entonces de una conciencia colectiva en permanente sensación de culpa y cuyo equilibrio existencial se logra por breves instantes: “Se abrirán grietas en las calles para que fuesen vomitados como detritus de esa lucha criminal, pero también de las horrendas grietas brotarían arroyos de sangre purificadora. Nazario juraba por la salvación de su alma que así lo haría” (Revueltas, 1979: 260).

En la mayoría de los casos, la idea del equilibrio significa la no conciencia de su caída, de su destrucción, de su incapacidad de salvarse. Son personajes cuyas culpas provienen de una memoria inexacta, pero a su vez apabullante.

Lamentablemente para los personajes, la posibilidad de salvarse tampoco se alcanza con el olvido de los acontecimientos: “La ausencia o la pérdida voluntaria o involuntaria de memoria colectiva en los pueblos y en las naciones, puede determinar perturbaciones graves de la identidad colectiva” (Le Goff, 1991: 133).

Al no olvidar, los personajes se integran a su sociedad, a su colectividad enfermiza. Así sucede con Olegario Chávez, presente en las denominadas *shishka* o limpias soviéticas; con Lucrecia, al analizar cómo se inició en la prostitución, hasta que termina bajo el control de El Muñeco; con Jacobo Ponce, quien por medio de la filosofía trata de entender sus propios errores en el interior del Partido Comunista; incluso con los miedos de un Victorino, que busca valor en sus experiencias como militar porfirista o en la justificación de sus acciones durante la infancia:

A menudo le ocurría recordar de modo involuntario el pasado, próximo o distante, en virtud de un aislamiento espontáneo de los sentidos en que éstos, conforme a la naturaleza de su funcionamiento, escogían la cualidad más sustantiva de las cosas o los hechos que por su propio impulso –sin consultárselo, sin su consentimiento- la memoria reclamaba. Era una especie de rescate de sí mismo con el que un determinado acontecer o un acontecer cualquiera se vengaban o complacían de haber acontecido (Revueltas, 1979: 164).

Ocurre como un fenómeno apartado de los sentidos. Basta un detonador para que la memoria se vuelva automáticamente en contra de los personajes. Cualquiera que sea el elemento impulsor, como el olfato en el caso de don Victorino, la memoria selecciona las imágenes que provocan comportamientos específicos: “por entre sus labios rencorosos que se habían juntado con violencia en una ondulada y amarga línea llena de despecho contra su memoria” (Revueltas, 1979: 167). La experiencia se vuelve existencia, ya que las angustias toman el rostro de los rencores o, en algunos casos, de los miedos más arraigados en los personajes.

La memoria se convierte en un acto de autodestrucción. Este efecto se presenta en la mayoría de los personajes. Tal pareciera que la biografía de los individuos se vuelve experiencia vital de una colectividad. Las causas que provocan a la memoria son distintas para cada persona, pero los efectos son los que se comparten.

Una vez identificado el tratamiento de memoria colectiva, aún falta localizar los modelos arquetípicos que son reproducidos y de los cuales se hablará más adelante. A Revueltas, así lo admite en una entrevista, le interesan las reproducciones míticas de los

pueblos y, por tanto, la idea que ese pueblo tiene de la confesión de los pecados. Este concepto tiene relación con los postulados de Mircea Eliade, quien explica:

Aun en las más simples sociedades humanas, la memoria “histórica”, es decir, el recuerdo de acontecimientos que no derivan de ningún arquetipo, el de los acontecimientos “personales” (“pecados” en la mayor parte de los casos), es insoportable. Sabemos que en el origen de la confesión de los pecados se halla una concepción mágica de la eliminación de la falta por medio físico (sangre, palabra, etc.) (Eliade, 1972: 78).

Señalado por el filósofo rumano, aunque las personas traten de observarse desde cierta distancia, ser testigo de los hechos resulta insoportable, pero señal asimismo, una clara intención de evitar que desaparezcan aquellos acontecimientos, pues a los personajes tampoco se les ha prometido un perdón, una curación, o la salvación por su proceder en el pasado. La posible distancia, consciente, se presenta como un acto voluntario de rechazo a la presencia de elementos obsesivos que se recapitulan por medio de la memoria.

Disponer con un orden los diferentes acontecimientos críticos en la vida de los personajes, o el resumir los distintos tiempos, personas y geografías en el presente de quien organiza los materiales, permite descubrir en *Los errores*, más que la historia de grupos sociales específicos, la deshumanización que se manifiesta en todas las sociedades, en sus individuos. Como si la mayor de las luchas se diera en el interior de los seres humanos, reforzada, desde luego, por su condición, no tanto de clase, sino de especie:

¡Eso mismo, Dios omnipotente y eterno! Don Victorino resoplaba, convulso, con una respiración potente y espesa. (El mismo fuelle zoológico que *Elena* escuchaba desde el interior del veliz.) Olegario Chávez había acertado hasta el fondo. “¡Un

profundo, ardiente y apasionado desprecio por los hombres!” Nada más cierto ni más justo, aunque Olegario lo dijese desde el otro lado de la ecuación: la tabla de valores diferente dentro de la que consideraba a los hombres y a lo humano (Revueltas, 1979: 162).

El narrador se involucra en los acontecimientos y se ve afectado en lo más profundo de sus creencias al invocar a Dios. Pero tiene además la capacidad de razonar y comparar sus sensaciones y las de Olegario con las de un personaje ajeno a lo que ocurre en esos momentos. Con ello, la lucha se interioriza y se comparte con diferentes personas. La voz del narrador cumple una función importante al unificar experiencias emocionales, las del mismo narrador con las de Olegario, don Victorino y *Elena*. Aunque por diferentes caminos, la conclusión es semejante: el desprecio a lo humano.

Los escritos biográficos, de acuerdo con Georges May (1982), se mueven en la frontera de lo aparente y lo verdadero, lo razonado y lo intuitivo, y señala además que estos intertextos permiten reflexionar, desde una experiencia distinta, acerca de las preocupaciones vitales del lector.

La importancia de la incorporación de este recurso a la novela, aunque se sabe que posee elementos de no autenticidad, también propone la viable existencia de las personalidades mencionadas, especialmente la de los comunistas, ya que algunos de ellos admiten conocer al militante José Revueltas.

En la forma biográfica se pone en reposo y equilibrio, se transforma en ser, la aspiración sentimental irrealizable a unidad vital inmediata y a conclusiva arquitectónica del sistema. Pues la figura central de la biografía, no tiene significación más que por su relación con un mundo de los ideales que se levanta

por encima de ella; pero este mundo no se realiza sino por su vida en ese individuo y por los efectos de esa vivencia (Lukács, 1985: 344).

Confirmado por Lukács, el sistema estructural del intertexto biográfico mantiene a los personajes en la frontera de sus aspiraciones irrealizables (Mario desea rehacer su existencia con Lucrecia) y las posibilidades efectivas de alcanzarlas, siendo éstas las que le proporcionan un sentido al ser.

La estructura de la biografía no es la dominante en *Los errores*, sino que se incorpora a la novela como elemento creador, que señala el problema existencial de los personajes y concede un nuevo sentido a sus vidas. La experiencia vital se reafirma en la constante transformación de los individuos, en su inadaptación en cualquier tiempo o espacio, en el saberse, como lo reconoce el propio Olegario Chávez, insoportablemente humanos.

Entre los elementos que la memoria y la biografía rescatan para *Los errores*, se encuentra la descripción de los juicios. El más evidente y que se presenta con mayores detalles es el que se desarrolla en la Unión Soviética, con el proceso que se lleva en contra de la camarada Ólenka Delnova; otro proceso, pero más oculto, sucede en las filas del Partido Comunista Mexicano en contra de Jacobo Ponce y de Eladio Pintos; finalmente, se hace evidente en la posición de las mujeres, en especial la de Lucrecia, frente a una severa moral patriarcal.

Para cualquiera de los casos, el castigo es el resultado lógico y poco analizado: Ólenka será trasladada a una escuela de reeducación, o mejor dicho, de readaptación; a Jacobo lo expulsarán del partido luego del frustrado intento por asesinarlo, mientras que a Eladio lo espera un verdugo desconocido; por otra parte, Lucrecia, luego de ser golpeada o

suavizada, terminará bajo la custodia y protección de El Muñeco, mientras que Mario Cobián, una vez reconocidas sus capacidades criminales, será admitido como representante de la justicia.

En todos los casos, quienes quedan peor parados son los encargados de emitir la sentencia. Son los apoderados de un aparato que administra la legalidad, que determina el tipo de castigo de acuerdo con la magnitud de la falta, al daño cometido a la sociedad, a partir de sus criterios. Y si bien a través de los aparatos legalistas puntualizados en la novela los críticos (Christopher Domínguez, Ruíz Abreu) se detienen para alertar sobre el problema de la descomposición de las organizaciones comunistas, vale apuntar que los habitantes del otro sistema tampoco se salvan en cuanto al modo de aplicar la justicia se refiere.

En ese sentido, el problema que José Revueltas señala en *Los errores* va mucho más allá de la simple revisión de los malos funcionamientos de un grupo simpatizante de una ideología. A pesar de las limitaciones señaladas, el autor pretende reaprovechar el recurso de la memoria para explorar lo que sucede en la conciencia de los individuos, en su sentir oculto, frente a sucesos concretos.

Cuando Jacobo Ponce sale de su habitación para reencontrarse con su pasado, para ir en busca de respuestas, indaga en los dolores compartidos con el autor de la novela. Jacobo y Revueltas (referido éste como parte de los recuerdos del personaje) se conocieron en las Islas Marías a un camarada que aprisionaron en la URSS por el supuesto rechazo al stalinismo y por simpatías con Trotsky. Mientras que a Revueltas no le informan de los acontecimientos, Jacobo se vale de contactos internacionales para localizar a Eladio Pintos.

Mientras que a Jacobo le basta con saber que las pocas palabras en español que Eladio aún recordaba -entre ellas, el nombre de José Revueltas- le permitieron recuperar su

identidad, el narrador de *Los errores* requiere indagar entre sus propias culpas, temores y obsesiones, en busca de respuestas al problema de la naturaleza humana.

La idea de las prisiones contenidas en cada individuo, así como la metáfora de la autofagia, de la alimentación de lo mismo que destruye a los individuos por tratarse de la esencia humana, invita a reflexionar acerca de quiénes son los encargados en cuidar que esas prisiones personales sigan funcionando con tanta precisión, y preguntarse quiénes deciden las zonas o crujías que se deben ocupar. Porque “la vida real, no es sino un símbolo misteriosamente escogido por una ansiedad que quiere romper su cerco y que necesita expresarse o ser expresada de algún modo.” (Revueltas, 1979: 203)

A partir de una primera interpretación, es posible recordar, como si fuese alguno de los ideólogos que se apegan al modelo stalinista, a la figura del comandante Villalobos, quien actúa como representante de la legalidad del Estado y en quien recae la responsabilidad de mantener su funcionamiento. A pesar de ello, como posteriormente señalaría Revueltas en *El apando*, los vigilantes, o monos, son prisioneros del mismo espacio físico que cuidan. Pero existe un sitio aún más angustiante o degradante del que es imposible obtener la libertad y que sabe colocar a cada persona en el apando que le corresponde. La ansiedad que se muerde la cola y esa autofagia a la que se refiere Revueltas es la profesión (o rol social) de cada uno, la que se vierte en contra, igual que una prisión personal.

En el juicio llevado a cabo en la Unión Soviética, se describe un proceso de defensa y la espera del posible castigo, justificadas dichas posibilidades por una serie de códigos legales y moralistas que son ajustados por lo que un grupo específico considera que es la verdad o la justicia; también remite a un sentir religioso del juicio y del castigo la idea del

martirio que, ante los ojos de Dios, representa una prueba de fe, y que será tomada en cuenta a la hora del juicio final.

Pero más allá de la procuración de justicia, queda acentuada en los personajes una fuerte sensación de culpas, odios, rencores y venganzas. La memoria, los recuerdos, son motivados por estas sensaciones, porque ello da sentido a sus existencias. De esta manera, los procesos por lo que son conducidos los personajes no ponen en orden a la sociedad, sino que reafirman el poder que unos mantienen sobre los otros.

Así, por ejemplo, Don Victorino justifica la expulsión de un indígena de su tienda porque lo asocia con los zapatistas contra quienes peleó en la revolución; Olegario Chávez precisa saber si el martirio sufrido en los drenajes de la ciudad ha servido de algo en la lucha a favor del socialismo; y Lucrecia se entrega a un amante que es la síntesis de todos sus torturadores.

De acuerdo con Michel Foucault: “Se trata, en apariencia, del descubrimiento de la belleza y de la grandeza del crimen; de hecho es la afirmación de que la grandeza también tiene derecho al crimen y que llega a ser incluso el privilegio exclusivo de los realmente grandes” (1976: 73).

Confirmado por la caída de los comunistas más honestos, por la más sufrida de las prostitutas y, desde luego, por el encumbramiento de los criminales, se descubre que la memoria personal trae consigo una profunda desesperación; que crece, sin ser distinguida a simple vista, en el interior de los individuos.

Quienes eligen el camino de mantener su humanidad en confrontación son los que terminan marginados, catalogados de criminales (Olegario Chávez o Eladio Pintos) o de “pinches putas desdichadas,” como se define a sí misma Lucrecia. Pero el punto de

coincidencia entre los personajes es que todos, sin excepción, pasan por un proceso disciplinario que modifica o reafirma sus conductas:

El individuo es sin duda el átomo ficticio de una representación “ideológica” de la sociedad; pero es también una realidad fabricada por esa tecnología específica de poder que se llama la “disciplina”. Hay que cesar de describir siempre los efectos de poder en términos negativos: “excluye”, “reprime”, “rechaza”, “censura”, “abstrae”, “disimula”, “oculta”. De hecho, el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. El individuo y el conocimiento que de él se puede obtener corresponden a esta producción (Foucault, 1976:198).

Resultan reveladoras las anteriores palabras, pues las realidades que se construyen en *Los errores* son las que se entienden e interpretan desde la mirada de una sociedad disciplinada. No existe la exclusión o la marginación, más bien se trata de individuos que cumplen con una función determinada en la sociedad. Todos vigilan y son vigilados.

Las fuerzas en pugna son producto de esa disciplina y constituyen grupos sociales antagónicos, a quienes se les ha otorgado la definición de comunistas, fascistas, judiciales, prostitutas, intelectuales, obreros o revolucionarios, pero que en realidad se compaginan a la perfección.

La realidad producida desde las distintas miradas, desde las diferentes biografías, no permite defensa. Los personajes observan y son observados. El pretenderse conocedor de la identidad del otro y suponer que el de enfrente conoce los movimientos de su observador produce un modelo de control entre los individuos.

Todos son vistos por alguien y así lo comprenden. Mientras atienden sus propios asuntos, la mirada no deja de colocarse en puntos diferentes: “El Muñeco aún se dejó

admirar durante unos segundos más, con una sonrisa retorcida y satisfecha, mientras adelantaba los labios en una especie de simulada repulsa (...) Olegario había vuelto a poner la vista en la pareja desde que los dos comenzaron a empujarse uno al otro en una forma tan incomprensible” (Revueltas, 1979: 99-100).

La novela sugiere la posibilidad de manipular, consciente e inconscientemente, la memoria de los personajes: “El recuerdo del cadáver de su padre tampoco lograba añadir un rasgo diferente en la desolada inexpresividad del rostro de Lucrecia. Giró un poco para tirar del cordón de la persiana situada a contraluz, a un lado del espejo, lo que la hizo descubrirse presa de pronto. Ahora estaba presa, un rostro preso tras de las rejas de sombra que proyectaba la persiana” (Revueltas, 1979: 132).

Pensar en el pasado provoca que los personajes introyecten y oculten sus dolores y penas más profundos. Al igual que los existencialistas, entre más angustiante sea la experiencia vivida, los rostros se vuelven aún más inexpresivos. Así lo evidencia el narrador, quien transporta al personaje, a la manera del lenguaje cinematográfico, hacia imágenes a contraluz, encerrando a Lucrecia en la prisión que se le ha elegido, la de su propio Yo. La voz del narrador conduce a Lucrecia a aceptarse como su propio observador, su juez y su vigilante.

En *Los errores* constantemente se recurre a la memoria para confrontar al individuo desde diferentes ángulos temporales. Pero cuando dan seguimiento a los recuerdos, el hombre que ha sido transformado en el presente también modifica su perspectiva del pasado: Olegario, de quien se conoce su convencimiento por la ideología comunista, por el ideal de la liberación del pueblo, finalmente acaba en las filas de los anarquistas; Mario, el cirquero que aprende a *padrotear* a mujeres y a homosexuales, adopta a Lucrecia como la sustitución de la madre, demostrándole su afecto por medio de la violencia, para luego

convencerse que fueron factores que lo llevaron a ser “un hombre humano y no un hombre que sea nomás bestia” (Revueltas, 1979: 277).

Posteriormente, la suma de las memorias personales, inestables e inacabadas, destacarán el problema de la interpretación o sobreinterpretación de la historia: “Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia son revelaciones de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva” (Le Goff, 1991: 134).

Para concluir es preciso sugerir y señalar que esas fuerzas oscuras que aparentemente controlan y manipulan la memoria se encuentran en el interior de cada persona, tal y como lo señala el propio Revueltas cuando intenta buscar en los rostros los elementos ocultos en los que se localiza la identidad no humana, esto es, la prisión interior de cada individuo. Con lo cual, la novela deja abierta la incógnita de a quién pertenece la memoria, y si ésta no ha sido penetrada con detalles ajenos a la experiencia vivida.

3.3. Una revisión de la Historia

Con frecuencia, la narrativa de José Revueltas atisba la historia de México y, en ocasiones, dirige la mirada hacia otras regiones, especialmente hacia la antigua Unión Soviética. Historia y anécdota se entrelazan para reforzar el planteamiento “realista” de la novela y para sorprender a los participantes de la trama en sus contradicciones.

La Historia mira la realidad con diferentes perspectivas y, aunque puede apoyarse en la memoria de algunos individuos para ayudar a reconstruir los hechos, los toma como

factores parciales. “Por un lado, qué se entiende por pasado histórico; por otro, qué tan distante tiene que ser el pasado para ser considerado histórico” (Pons, 1996: 51).

Señalada la Historia como una característica en la narrativa de Revueltas, sus personajes se miran y son vistos en distintos tiempos y en diferentes espacios: “El plano del pasado de la novela está informado por una lectura política, de clase, de la historia nacional en el siglo XX. Más allá de la referencia explícita, el texto novelesco está penetrado por la o las visiones de la historia en su construcción misma, en el funcionamiento del tiempo y el espacio” (Negrín, 1995: 121).

De acuerdo con Edith Negrín, pensar la historia desde su construcción misma y a partir de diferentes visiones invita a reflexionar, más que en la relación precisa de los distintos acontecimientos, políticos o de clase, en la manera en que los individuos los entienden, o interpretan esa historia nacional: cada hombre construye y reconstruye la Historia a partir de su particular entendimiento; de esta manera, la Historia adquiere la posibilidad de ampliar sus lecturas o sus territorios de comprensión.

Revueltas proporciona la crónica directa de nombres, fechas y lugares, sin embargo, la información es dispuesta en la novela para que el lector los confronte con la ficción. Así, la malicia del narrador invita a comparar y enfrentar el carácter *erróneo*, inacabado de los personajes de ficción con el de los históricos, obteniendo con ello un efecto paródico; para lograr el efecto burlesco, el autor necesita proporcionarnos los referentes históricos.

Con todo, no debe negarse la inclinación de Revueltas por el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, como un momento trascendental en la historia de México. Durante el cardenismo, la clase trabajadora cede su representatividad a los intereses del Estado. Durante una entrevista, Revueltas declararía:

Lombardo-Cárdenas son dos partes de una misma educación política unidas como vasos comunicantes muy sólidos, de tal suerte que el partido no podía separar la política hacia Lombardo de la política hacia Cárdenas en ambos casos idéntica, por cuanto Lombardo era el orientador político de las tácticas del partido en relación con el gobierno mismo. El punto de arranque de esta situación estriba en el error histórico fundamental de haber renunciado a la alianza obrero-campesina y de haber entregado los campesinos a Cárdenas (Pacheco, 1975: 209).

Efectivamente, José Revueltas, como otros comunistas, gracias a la “política de masas” del cardenismo, apoyó la alianza entre Lázaro Cárdenas y Vicente Lombardo Toledano. Por entonces, Revueltas afirmaba que las Juventudes Socialistas Unificadas de México (JSUM) podrían transformarse en una organización revolucionaria importante bajo la tutela del cardenismo. Explicaba también que su participación consistiría en cooperar con el gobierno en un programa social para combatir el analfabetismo y proporcionar apoyo técnico en las regiones donde más se necesitara.

Los dirigentes, especialmente Lombardo, obligaron a sus grupos de base a acatar las resoluciones del partido. Lombardo Toledano encabezaba el movimiento comunista en México y fue uno de los fundadores de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y enlace con el gobierno de Cárdenas. Théophile Kouï comenta lo siguiente:

Esa problemática, sustituida por la ontología de la mexicanidad, inscribe a la novela psicológica de los años cuarenta en la línea de la estrategia de ocultación de la burguesía nacional en el momento en que consolida las riendas del poder, gracias en parte a la base económica que le proporcionaron las nacionalizaciones llevadas a cabo en 1938 por Lázaro Cárdenas. Colocada en la necesidad de controlarse ideológica y políticamente a las masas populares y particularmente al proletariado como condición del ejercicio de su hegemonía política y económica, la burguesía

nacional había forjado una ideología de la identificación entre el individuo y la comunidad nacional con los distintos aspectos de un discurso ideológico que se manifiesta por primera vez en México con el Ateneo de la Juventud y que se expresa hoy en día en los planos filosófico y literario a través de Leopoldo Zea, Octavio Paz, Carlos Fuentes, etc.” (Koui, 1992: 241).

Sin embargo, a pesar de la obediencia al partido y a sus lineamientos de aquella época, el propio Revueltas ya ponía en tela de juicio el comportamiento de sus colegas y los resultados de la mencionada política:

Nosotros los comunistas, y yo en particular, somos muy culpables desde el punto de vista de nuestra actividad política. No hemos sabido convencer a los camaradas que nos rodean de la justeza de nuestra línea; hemos sido a la vez estrechos y sectarios, dejándonos arrastrar en muchas ocasiones por situaciones de hecho que considerábamos inevitables (Revueltas, 1987: I, 131).

El pensamiento de Revueltas confrontaba las verdades que le proporcionaban. Hay que recordar especialmente dos novelas para comprender los conflictos intelectuales originados en ese entonces: *Los días terrenales* (1949), en donde sus protagonistas son enviados a una comunidad marginada en Veracruz con el propósito de organizarlos para la defensa de sus derechos laborales y cuyos resultados son infructuosos; y *El luto humano* (1943), en la cual se aprecia que el programa económico de la revolución nacionalizada resultó un fracaso.

Pero, ¿cuál fue la situación política que intervino en las obsesiones literarias de Revueltas? De acuerdo con los especialistas, el Partido Comunista Mexicano estuvo conformado por una base heterogénea de trabajadores y de anarquistas; según Barry Carr (1996), ya desde su creación estaría destinada a los desacuerdos ideológicos. Es por ello, al

parecer, que durante el congreso efectuado en 1926 pensarán en reorganizarse por medio de células de talleres, fábricas y oficinas.

En aquel entonces, el camino señalado desde el seno del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) sería el que se dirigía hacia el ultraizquierdismo, esto es, que los comunistas del mundo debían colocarse de lleno contra los fascistas o contra los grupos social-demócratas, cuyo portavoz, según Guadalupe Pacheco Méndez (1975), era Bujarin, el representante del ala derecha en el interior del PCUS.

A pesar de ello, en 1940, poco después de iniciar la guerra, Stalin pactará con Hitler, con lo cual los comunistas darán un nuevo giro ideológico y político. Esto resulta significativo, ya que al interior de *Los errores*, el narrador o conciencia que acompaña a Olegario Chávez parece defender a Bujarin frente a las posturas de Stalin. Esto se deduce cuando el narrador, luego de analizar los procesos de Moscú, en los cuales involucran la participación de Bujarin, rompe con los recuerdos, como tratando de negarlos: “Olegario lanzó un profundo suspiro con el cual parecía borrar sus reflexiones. Estaba de nuevo ante la realidad viva, inmediata, de su existencia: luchar.” (Revueltas, 1979: 225)

El problema político cobija a la novela de José Revueltas:

Mañana la historia reivindicará como héroes, a despecho de los errores, vacilaciones y debilidades de su vida, a los gloriosos seres humanos que supieron y pudieron aceptar un estigma infame ante el mundo entero, los nombres de Bujarin, Piatakov (Revueltas, 1979: 198).

Enterarse de todos los pormenores del curso que sigue el “proceso de los 16” (el proceso del “centro trotskista-zinovievista”, como se le denomina oficialmente) (Revueltas, 1979: 221).

La culpabilidad verdadera y la razón (o justicia) de los fusilamientos de Zinóviev y sus amigos (así como de los que les sucedieron después, Bujarin, Sokolnikov, Serebriakov y demás) había que deducirla de nociones muy complejas, de naturaleza abstracta en absoluto (Revueltas, 1979: 222).

Al igual que en la cúpula rusa, el Partido Comunista Mexicano ya se fragmentaba desde sus inicios a causa de la división de intereses políticos. Por la dirección nacional pelearon el grupo de lombardistas, encabezado por Enrique Ramírez y Ramírez, quien, efectivamente, fuera amigo de Revueltas y el mayor de sus detractores. Los apuntes que José Revueltas realiza sobre la crítica que Ramírez y Ramírez hace en su contra, no solamente al trabajo literario sino a su postura política frente a los más recientes acontecimientos, (Revueltas, 1981: 333 a 340), están repletos de ironía y desprecio hacia quien antes respetara ideológicamente.

Evodio Escalante recupera la importancia de Ramírez y Ramírez en *Los días terrenales*: “Juliac, Dorantes y Ramírez, junto con Lombardo Toledano, representan personajes de carne y hueso, todavía más, son sus compañeros de lucha (Ramírez, sin duda alguna, viene a ser nada menos que Enrique Ramírez y Ramírez, el ideólogo que habrá de defenestrar al autor de *Los días terrenales*” (Escalante, 1992: 206).

Esta idea será confirmada y resaltada por Florence Olivier: “Investido del poder que le confería cierto prestigio de teórico marxista, dirigente del Partido Popular al que pertenece entonces José Revueltas, Ramírez y Ramírez se erige en fiscal de la izquierda para condenar sin miramientos *Los días terrenales*. Según él, esta novela mal escrita, mal construida, injuria deliberadamente el realismo en cuanto a su forma; respecto al fondo, y pese a su bajo grado de conciencia, no se puede sino constatar su carácter peligroso que va en contra de cualquier humanismo y, claro está, del socialismo” (Olivier, 1992: 252).

Finalmente, para complementar esta idea, recurramos a los apuntes del mismo José Revueltas, mismos con un alto contenido ironizante y que fueron recuperados y comentados por Andrea Revueltas y Philippe Cheron a propósito de la crítica de Ramírez y Ramírez a *Los días terrenales*:

JR: “Le falta a R y R el sentido del humor para entender el párrafo que mal cita.”

Revueltas, seguramente ayudado por el “contacto existencial”, anuncia ya la revolución de mañana, “la revolución contra el remordimiento”, “dentro de un mundo comunista” [...]

JR: “¡Por favor, demagogia no! ¡Eso es sanchezcardenismo puro!”

Inmediatamente después decía R y R:

¿No basta con decirles que sus luchas no tienen ninguna razón de ser? ¿También hay que depurarlas?

JR: “¡No llores, querido hermano!”

Su libro respira ironía, acritud hacia el marxismo. Llega, en algunos casos, a dar eco, en sus páginas, a la propaganda que los periódicos de más acendrada línea reaccionaria publican contra el sistema socialista” (Revueltas, 1981: 338).

Mientras tanto, motivados por Lombardo y gracias a la movilización de la masas por medio de la bandera antiimperialista, los comunistas comienzan a inclinar sus simpatías hacia la figura del presidente Cárdenas y su política encausada hacia el proletariado, cuando en realidad la idea consistía en organizar a los trabajadores y campesinos en una corporación que los mediatizara:

Pero todo esto no se tradujo en el desarrollo de la conciencia de clase de los trabajadores, pues el sentido de su politización no fue revolucionario; al contrario, se les condujo a trocar su desconfianza frente al Estado y la fascinación hacia

Cárdenas (...) Incluso a nivel de las relaciones de trabajo los obreros fueron conducidos a abandonar su más inmediata reivindicación: el trato directo con los patrones en sus conflictos sin la intervención oficial, y poco a poco se les impuso un arbitraje obligatorio (Pacheco, 1975: 40).

La razón de las movilizaciones obreras frente a los intereses individuales, encaminados por la dirección del partido, es claramente señalada en *Los errores*: por un lado, se informa de la organización de un mitin de transportistas que será desarrollado en el Zócalo, mientras que Ismael Cabrera y Patricio Robles se movilizan entre los camaradas para tratar de informarse acerca de quién pudiera hacer sombra a su carrera política.

Cuando el narrador permite a la Historia juzgar las acciones de los comunistas, en especial las de Ismael Cabrera y Patricio Robles, en realidad cabe preguntarse en qué sujetos históricos estaba pensando. No lo aclara y seguramente su propósito no es precisar una comparación exacta entre los personajes de la novela y los de la Historia, ya que Ismael y Patricio sólo son una caricatura ante cualquiera de las personalidades políticas de los años treinta y cuarenta en nuestro país.

Sin pretender afirmar que se trata de una novela histórica, sino que *Los errores* se vale de sucesos históricos, como intertextualidades que apoyan a su composición, nos parecen importantes las palabras de Cristina Pons en cuanto a la necesidad de aprovechar a la Historia para detenerse a “revisar” ese pasado aún sin comprender.

Un tipo intermedio sería lo que Jitrik denomina novela histórica funcional, en la que ya no se trataría de perseguir un objetivo individual ni una recuperación arqueológica, sino que su finalidad se vincula a ‘una necesidad global de extender un conocimiento que se supone incompleto o deficiente en el orden intelectual (Pons, 1996: 53).

A pesar de ello, es posible apreciar ciertas semejanzas en los discursos de algunos comunistas. Mientras que Ismael Cabrera defiende al partido como la vanguardia del proletariado, Lombardo idea el Frente Popular como el bastión contra el feudalismo, y a los trabajadores como el motor que impulsaría la industrialización, con vistas a promover la independencia económica de México.

El ambiente político descrito en *Los errores* es ambiguo. Mientras que los comunistas tienen la posibilidad de organizarse libremente, sin represiones (hecho que invita a pensar, oficialmente, en el periodo cardenista), los fascistas se agrupan de manera clandestina, a pesar de que en sus filas se encuentra gente involucrada con el gobierno, como es el caso del comandante Villalobos. Frente a ello, queda acentuada la participación del aparato legal para desprestigiar a los comunistas; acciones que prosperan gracias al descuido de los líderes del partido.

La crisis política de junio y diciembre de 1935 fue la coyuntura que los círculos gobernantes, encabezados por Cárdenas, aprovecharon para desarrollar, con más éxito, una labor tendiente a transformar al PNR en un instrumento acorde con las necesidades de la política de masas. (...) De esta manera, desde que Portes Gil asumió la dirección del partido oficial, se inició una campaña de “depuración” política, de “limpia radical en las filas de la revolución, extirpando a los *elementos desprestigiantes*” (Anguiano, 1980: 66).

Arturo Anguiano advierte las condiciones que establecieron el doble discurso del partido oficial. Por un lado, la apertura ideológica, y en el interior, la “depuración”. La política de la Unidad Popular se cocinaba con el apoyo de los comunistas, pero con la firme intención

de desarticularlos; las diferentes fuerzas políticas propiciaron la creación de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), pero una vez logrado el propósito de consolidar a los sectores populares, el Partido Nacional de la Revolución (PNR) articulaba la forma de eliminar a los “elementos desprestigiantes”; desde luego, se trataba de los comunistas. La oposición a tales procedimientos fue inmediata. Sin embargo:

Como todos los partidos comunistas del mundo el PCM dependía estrechamente de la Internacional, y por ende los dictados del VII Congreso constituyeron la señal para el viraje político. La delegación mexicana al congreso mencionado, integrada por Hernán Laborde, Miguel A. Velasco y José Revueltas, fue la encargada de delinearse a la nueva política en una carta al comité central del partido (Anguiano, 1980: 107).

A pesar de la mencionada comisión, los comunistas debían alinearse a las decisiones de su líder principal. Así, nuevamente la presencia de Vicente Lombardo Toledano desempeña un papel trascendental en la historia del comunismo en nuestro país; Lombardo era el representante legal ante la Unión Soviética, por lo que el resto de los comunistas debían acatar sus resoluciones. Luego entonces, se entiende la imperiosa tarea de dirigir al partido.

La política de “unidad a toda costa” significó la renuncia del Partido Comunista de México a la lucha por la hegemonía en la CTM y en el movimiento obrero en general. Debido a su incondicional sometimiento a la antes denunciada dirección de Lombardo y Velásquez, el partido perdió gran parte de la influencia que había logrado entre algunas organizaciones sindicales, ya sea a causa de las maniobras burocráticas del comité nacional o a causa de la pérdida de confianza de los núcleos obreros que habían visto en el PCM una posible alternativa distinta a la que los fidelistas y Lombardo estaban activando (Anguiano, 1980: 113-114).

Mientras esto sucedía, el PNR aprovechó los procedimientos de los comunistas para fortalecerse: se depuró realizando sus propias purgas internas, eliminando a los indeseables; y de forma abierta, trabajó en una extensa campaña propagandística tratando de llegar hasta las comunidades más apartadas.

La suerte estaba echada, sólo faltaba la expulsión, bajo las presiones de Lombardo, de los ideólogos más peligrosos, y entre los hombres más conocidos se encontraban Hernán Laborde, Valentín Campa y José Revueltas. En este panorama comienza el periodo del Frente Popular y de las purgas entre los comunistas. En paralelismo con la novela, quienes más cuestionan, quienes más participan directamente en la lucha social y cuyos resultados crean conflicto en sus propias convicciones serán los marginados del partido: Jacobo Ponce y de Olegario Chávez.

-¿En qué razones se apoyarán para expulsarme? –preguntó entonces Jacobo con brutalidad, ya un poco ebrio de náuseas. La expresión de Ismael no se había alterado al responder; prodigiosamente no sufría el menor cambio para decir las cosas opuestas a sus proposiciones anteriores. (...) –Se te expulsará –dijo- por incurrir de modo deliberado y consciente, al servicio del enemigo, a través de tus clases y tus escritos, en las más graves y dañinas deformaciones revisionistas de la teoría, que te colocan, *objetivamente*, en la situación de un traidor de la clase obrera y a la causa del comunismo (Revueltas, 1979: 196-197).

La experiencia personal de Revueltas, ya que él mismo trabajó en diferentes comunidades impartiendo clases y escribiendo desde aquellas regiones diferentes artículos y ensayos, le sirve para enfrentar al personaje Jacobo con las contradicciones de los representantes del

partido. Vuelve a llamar la atención tratando de identificar al personaje histórico que se caricaturiza; el auténtico culpable de traicionar a las clases trabajadoras se mantiene oculto

Ahora la culpa no se encuentra en él o en los otros; los errores de la Historia se localizan en un Yo atormentado: “¿En qué momento, en qué sitio, de labios de quién había recibido la encomienda de este crimen? El partido, sí; de otro modo no se lo explicaba. La disciplina del partido. Mas el partido aparecía ante sus ojos como una nebulosa impersonal, como una masa indeterminada de centenares de rostros. ‘El partido soy yo’, exclamaba cada uno y desaparecía en la negrura de la noche.” (Revueltas, 1979: 251)

La respuesta a la pregunta inicial podría recaer en cualquiera. Tan criminal es el asesino como el juez, el partido y sus centenares de rostros, o el líder y el hombre que se mantuvo en silencio mientras que la Historia seguía su curso.

Los personajes de *Los errores* se debaten en el conflicto existencial, en esa sensación de culpa constante que no los suelta en ningún momento; cuestionan sus propias acciones y lo que pudieron hacer; son personajes imposibilitados para expresar sus ideas, por lo que la lucha se realiza entre los cientos de rostros, de voces que intervienen en su conciencia.

Por otro lado, recuperar el ambiente de una época será determinante para mostrar el carácter de un grupo de individuos; quienes podían cuestionar las decisiones de los dirigentes se mantuvieron mudos, mientras que el resto de la población obedecía con fidelidad a la imagen del líder o gobernante:

La falta de discusión, el autoritarismo, la aplicación de las ideas estalinista y leninista en forma doctrinaria impidieron que el partido llevara a cabo dos de sus funciones principales. En primer lugar, no cumplía con la actividad de reflexionar

mediante la discusión y el debate sobre la caracterización de la sociedad para dilucidar el camino más pertinente en la práctica militante. En segundo, se veía impedido para establecer un intercambio con los movimientos sociales, enriquecerse con ellos y proporcionar una educación (Rousset, 2000: 36-37).

Rousset destaca un elemento substancial que cimentará la construcción novelística de *Revueltas*; al autor le importa que de la voz narrativa dominante en la novela se desprendan otras voces y que se involucren con los personajes a modo de conciencias. De esta manera, la imagen es la del hombre en permanente conflicto interior, imposibilitado para comunicarse con el otro. Y llevando la lectura a una posible interpretación, a que la Historia se enfrente a la Historia, para que los demás intenten descifrar los posibles reflejos.

A ello se debe que *Revueltas* no termine de otorgarle a los personajes una total libertad de expresión individual: el narrador principal los sigue controlando: “El hombre no se encuentra aún a la altura de ese nivel que le permita resistir al desencanto de sí mismo, digamos, la autocrítica radical con la que se deshumanizará en definitiva” (*Revueltas*, 1979: 198).

Para ello, *Revueltas* ha necesitado reflexionar la no humanidad desde diversas perspectivas y matices, desde diferentes experiencias vitales e individuales, porque el hombre, entendido como masa, como abstracción sin rostro, con facilidad podrá esconderse de los demás, se volvería un hombre objeto, incapacitado para no ser afectado por los otros.

3.4. La perspectiva mítica-ideológica

Otro aspecto a destacar es el diálogo que establece con dos maneras de articular o de organizar la realidad: la ideología marxista y el pensamiento religioso, específicamente el judeo-cristiano.

Indicado por los estudiosos de la obra de Revueltas, ambos planteamientos, aunque divergentes, se muestran semejantes en cuanto a la manera de establecer jerarquías, es decir, en la espera de un mundo ideal, en la propuesta de establecer mejores relaciones humanas y en la forma en la que aplican justicia, entre otros muchos factores. Sin embargo, cabría preguntarse qué hace distinto a Revueltas en comparación con otros escritores señalados como comunistas o cristianos.

Resultan interesantes los planteamientos que Octavio Paz registra desde su lectura a *El luto humano* (1943). El amigo de Revueltas advierte un lenguaje vertiginoso, desde un narrador que intenta explicar todo en un breve lapso; Paz aprecia sensaciones contradictorias, donde el amor y el horror anidan entre los personajes. Este ensayista asegura que ha iniciado “algo que todavía no termina” y en donde “la crónica épica de Revueltas está minada, por decirlo así, por el simbolismo religioso” (Paz, 1987: 575).

Efectivamente, José Revueltas es un autor comprometido con sus obsesiones estéticas e intelectuales; su novelística está impregnada de simbolismos religiosos, que se localizan en la mirada de sus narradores y personajes. Conducidos por el autor, marxismo y cristianismo dialogan en la conciencia de los personajes para obtener conclusiones que serán confrontadas perseverantemente.

Aunque Revueltas advirtiera que no le preocupaba recrear los símbolos cristianos en sus novelas, en *Los errores* se acota una serie inagotable de alusiones al punto de vista religioso; algunas son: “en esa cabeza el Bautista” (p. 25); “el Ángel de la Anunciación” (p.

30); “convertido ahora en una estatua de sal” (p. 61); “La pregunta de Poncio Pilato” (p. 71); “al revés de Adán cuando fue expulsado del paraíso” (p. 128), entre muchísimas más.

Por otro lado, cuando Octavio Paz menciona a la crónica y la épica entre las características en la narrativa de *Revueltas*, también proporciona referentes de un escritor que precisa colocar a su narrador-cronista frente a una misión importante; esto es, su conciencia, su ética, frente a las disposiciones sociales o divinas. Paz advierte la presencia de diferentes sujetos narradores por medio de los cuales es posible observar al mundo desde una perspectiva heterogénea.

Esta idea se vincula con las propuestas de Françoise Perus, quien explica que las poéticas de las narrativas latinoamericanas tienden a buscar soluciones al problema de la heterogeneidad cultural, las cuales “coexisten en un mismo espacio dado por ‘nacional’” (Perus, 1998: 21). Una de esas formas es el discurso de las hagiografías, así como el de la crónica. Perus agrega:

Sugerido por Lotman en *La estructura del texto artístico*. Este considera en efecto que toda literatura descansa en la exploración de las posibilidades que ofrece la forma que le dio origen, y que su historia consiste en el despliegue de las potencialidades de esta forma primigenia. En cuyo caso, y para la narrativa hispanoamericana, una al menos de estas matrices fundamentales bien podría ser la crónica, con la que se emparentan los relatos de viaje –ficticios o no- y, en un sentido mucho más profundo, el reiterado gesto escritural que consiste en interpretar una realidad cultural a la luz de otra (Perus, 1998: 21).

En el caso de *Revueltas*, entre los géneros de origen, gracias a los cuales le es posible indagar en la estructuración e interpretación de la realidad, se encuentran justamente el Antiguo y el Nuevo Testamentos, en donde el testigo presencial de los hechos le señalará a

quien no pudo advertirlo acerca de la vida de un hombre o mujer “extraordinarios”. Con esas alusiones a la terminología judeo-cristiana, es posible proponer en la poética de Revueltas que la realidad es observada a través de una mirada mítica, que recibe la influencia del narrador principal, quien se obstina, a la manera de la crónica y la épica, en ser quien controle la narración con un propósito específico: el texto debe presentar o mostrar acciones y visiones simultáneas, complementarias, pero a la vez divergentes.

El nexa entre el cristianismo y el marxismo es la historia; uno y otro son doctrinas que se identifican con el proceso histórico. La posibilidad del marxismo es la misma que la del cristianismo: la acción sobre este mundo. A su vez, la oposición entre marxismo y el cristianismo se manifiesta aquí en la tierra: para cumplirse y cumplir su tarea del hombre revolucionario tiene que desalojar a Dios de la historia. El primer acto revolucionario es la crítica del cielo. La relación entre marxismo y cristianismo implica, simultáneamente, un vínculo y una ruptura (Paz, 1987: 578).

En el caso de Revueltas, cristianismo y marxismo son fuerzas en pugna, pero el autor no ignora los elementos conceptuales que ambas posturas comparten: la idea del hombre en busca de un mundo ideal, utópico, sin clases, perfecto.

Vínculo y ruptura permanecen en constante rotación, ya sea a través de las imágenes o por las expresiones de los protagonistas. El autor provoca que las ideologías interactúen en el interior de los individuos, ocasionando con ello su inestabilidad, entendida por Revueltas como expresión de lo no humano, expresiones que son el resultado de lo que Paz entendió como el accionar de los hombres en este mundo: “Estos libros sagrados eran algo más que don Victorino, del mismo modo en que una religión siempre está por encima de

sus jerarcas, y así, él, don Victorino, el sacerdote supremo de la religión del poder, sería simplemente suplantado como su intérprete” (Revueltas, 1979: 165).

El tono en el que se expresa el narrador demuestra cierta inclinación hacia el comunismo, ya que tiene identificado al personaje en una determinada clase, entre los que tienen el poder. Una vez establecida esta postura, el siguiente paso consiste en colocarlo en una cierta jerarquía, con un rango, tal y como son presentadas las personalidades en los libros sagrados.

Por lo mismo, la idea religiosa no puede desalojarse del todo de la historia, Dios cohabita en y entre los hombres; es verdad que el autor procura negarlo, pero en la acción de negar se tropieza con su afirmación:

La historia del Hijo del Hombre comienza con el Nacimiento y culmina con el sacrificio; la Revolución obedece a la misma lógica. Esa lógica es racional, “científica”: el materialismo histórico; y es sobrenatural: la trascendencia. Lo “científico” es explícito; lo sobrenatural implícito. La trascendencia divina desaparece pero, subrepticamente, a través de la acción revolucionaria, continúa operando (Paz, 1987: 579).

Para Octavio Paz, quien a su vez analiza al Revueltas artista e ideólogo, el Hijo del Hombre debe ser revolucionario, porque en su imagen se combina el concepto de que todo sujeto transformador de las relaciones sociales surge de los procesos históricos de cada región (materialismo histórico). Pero con ello no ignora que la posibilidad de trascender se debe al toque divino de ese hombre rebelde.

Por lo tanto, todas las acciones deberán ponerse en duda, ya que en los personajes de Revueltas hay una marcada confrontación entre actuar de manera racional o impulsiva.

Jacobo Ponce y Olegario Chávez, llevados de la mano por la voz narrativa que domina, constantemente racionalizan los acontecimientos. Así, Jacobo posee la capacidad de intelectualizar el problema de la lucha comunista, pero queda incapacitado para relacionarse con sus compañeros comunistas.

El propio Olegario, cuya conciencia resuelve de manera analítica el trauma causado por el ataque de las ratas durante su fuga por las cañerías de la ciudad, al integrarse a un grupo de choque, anarquista, paradójicamente cree resolver su conflicto intelectual sin antes analizarlo.

Algo similar sucede con los personajes marginados, como El Muñeco, quien planea el robo a la tienda de don Victorino, estudiando hasta el menor de los detalles, pero al final precipita sus decisiones, perdiendo el control de la situación. Resulta extraordinario el caso de *Elena* quien, durante su encierro en la reducida prisión, vislumbra una serie de posibilidades que le permitan vivir con Mario Cobián, su cómplice de fechorías, al tiempo que, impulsivamente, surge del veliz para matar a su víctima. Seguramente ello tiene que ver con la propia lucha interior del autor, quien escribiera: “También podía llamarse yo soy mi infierno, yo soy mi límite, mi cielo, mi caída, yo soy mi cárcel, mi nada, algo donde me quemo y me sustento; esto es: *yo soy mi casa*” (Revueltas, 1987: II, 181).

No cabe duda que Revueltas se mira en el interior de una celda, esto es, en su propia existencia. Los personajes serán vistos igualmente como si fuesen ángeles caídos y protectores, o sucios, de acuerdo con el imaginario de Lucrecia: “-El ángel sucio –dijo Lucrecia. Mario no comprendía, aunque le pareció estúpido que lo dijera-. Ahí está el ángel sucio –había añadido-. Mi sucio ángel de la guarda que me protegerá y me salvará. El ángel que todo lo ve –con una trémula voz de niña, pero ronca, de niña borracha.” (Revueltas, 1979: 174). Consiste en una voz y una mirada transformada, pervertida, necesitada por

creer en algo, porque ese ángel no la ha visto, ni la protegerá; ese ángel se mantendrá en silencio mientras que atestigua su caída.

Además de las alusiones bíblicas, directas, seguro se vinculan con otros referentes míticos. Las cañerías, el veliz, la lonchería como lugares cerrados, abismales, se vuelven una especie de vientre que ha devorado a los personajes. El vientre insaciable es entonces un universo caótico, el proceso de regeneración, un mundo invertido, grotesco, en cuyos interiores se va conformando la conciencia de los personajes, éstos se vuelven equivalentes a deidades monstruosas. (Kaiser, Bajtín).

A lo largo de *Los errores* se percibe una idea del permanente descenso; no tanto el permanecer adentro, como la inevitable sensación de ir cayendo en las celdas individuales, en los infiernos personales; el doloroso reconocimiento de no poder traspasar los límites de las culpas, la cordura o de la nada; en donde, como Revueltas reconoce, en las angustias se localiza el sustento del Yo: “Jacobo mismo cerró la puerta a sus espaldas y advirtió que el muchacho parecía haber perdido de pronto la noción del sitio donde se encontraba y tenía la expresión triste, patética, de sufrir un absoluto vacío mental, sin norte, sin asideros” (Revueltas, 1979: 210).

Considerada por Evodio Escalante como “pieza maestra”, *Los errores* se permite “ordenar la realidad” por tratarse de una novela materialista que se estructura a partir de los principios de la dialéctica literaria. Para Escalante, la novela está concebida con el fin de mostrar la lucha de contrarios, esto es, para aplicar el modelo dialéctico:

Lo que está haciendo Revueltas prácticamente es involucrar a sus lectores dentro de una dialéctica de la degradación que, lejos de ser espontánea, o de haber surgido por sí sola como un reflejo mecánico de la realidad, se plantea de una manera metódica

como la articulación propia de lo real, o cuando menos, de lo real tal y como se constituye dentro del proceso de la producción literaria (Escalante, 1990: 18-19).

Involucrar a los lectores en ese proceso de la degradación es aproximarlos a un intento por confrontar dos maneras de apreciar la realidad; la constituida por la novela y la que se refleja desde la mirada del lector. Aunque no de manera directa, en el texto literario se sugieren algunos vínculos con el imaginario religioso popular, o al menos así lo intentó Revueltas al incluir en las diferentes expresiones de los personajes algunos referentes arquetípicos.

Desde esta perspectiva, el mismo Escalante interpreta la novela de Revueltas como un intento por señalar el devenir del mundo hacia su fin histórico; el devenir de un mundo circundante y circunstanciado por el capitalismo y el socialismo que se manifiesta en una realidad cotidiana, mexicana.

Hasta el momento, las apreciaciones de Paz y Escalante se enfocan directamente al materialismo histórico y al materialismo dialéctico, ajustándose al modelo ideológico de la teoría marxista-leninista con la que Revueltas se identificó. Para tratar de entender esta perspectiva, es necesario recurrir a los especialistas:

Según Louis Althusser (1974), todos poseen, aunque de manera espontánea, una concepción del mundo. Luego entonces, al confrontar ésta con el problema novelístico, el lector se enfrenta a la conceptualización del autor, y a través de éste (la voz dominante), el mundo será visto por medio de los personajes. Cabe, sin embargo, recuperar las palabras de Althusser:

El materialismo histórico es la ciencia de la historia. Puede ser definida con mayor precisión como la ciencia de los modos de producción, de sus estructuras propias, de sus constituciones, de sus funcionamientos, y de las formas de transición que hacen pasar de un modo de producción a otro. El capital representa la teoría científica del modo de producción capitalista (Althusser, 1974: 26).

Por medio del materialismo histórico se averiguará, precisamente, en la historia de las relaciones humanas cuáles fueron las que determinaron los modos de producción. Indagará en los procesos que fueron desarrollando las relaciones de trabajo y, por lo tanto, que acondicionaron a los hombres por jerarquías.

El materialismo histórico se preocupará entonces por conocer las causas que determinaron las relaciones de clase, es decir, entre los que poseen las herramientas de trabajo y los que sólo cuentan con su fuerza de trabajo y que, por lo tanto, son los transformadores de la naturaleza y los productores del capital.

El materialismo dialéctico o filosofía marxista es una disciplina científica distinta del materialismo histórico. La distinción de estas dos disciplinas científicas reposa en la distinción de sus objetos. El objeto del materialismo histórico está constituido por los modos de producción, su constitución y sus transformaciones. El objeto del materialismo dialéctico está constituido por los que Engels llama “la historia del pensamiento” (Althusser, 1974: 29).

En este sentido, el materialismo dialéctico, en el que siempre se amparó Revueltas, invita a reflexionar en torno de las ideas, y muy en particular de las estructuras literarias, en la historia del pensamiento y en la articulación de ese pensamiento que se vuelve contradictorio en la mayoría de los individuos que participan en la novela. Es

imprescindible indagar cómo se representa el mundo desde la articulación de la novela; qué es lo que une a los personajes, tan diferentes y diversas en su conformación tanto física como ideológica.

De ahí que se debe procurar averiguar la forma en la que son articuladas dos formas de mirar la realidad, en este caso, la marxista y la religiosa: “El advenimiento de este instante había comenzado a madurar desde que Nazario le comunicó que en su propio negocio, dentro de su casa, junto a él, acechaba, esperaba, medraba un agente comunista: Olegario Chávez.” (Revueltas, 1979: 158). El narrador, supone la presencia de un profeta con una anunciación relacionada con la venida de un acontecimiento divino, el cual se compara con la presencia de un comunista.

El mundo configurado por Revueltas se ha materializado en la mitologización de una realidad. En cada capítulo participa la conciencia de un personaje distinto y, aunque se trata de conciencias autónomas e individuales, la mano del autor los conduce a explicar y entender el mundo desde una perspectiva mitologizante.

Lo anterior es posible gracias a que, como el propio Althusser apuntó, los contenidos teóricos sólo pueden existir en estado práctico en la teoría o desde el trabajo de los partidos comunistas: “No es verdad que se esté en lo verdadero por el solo hecho de estar en la ‘práctica’, así como no es verdad que se está en lo verdadero por el solo hecho de que se decida ‘decirlo’, es decir por el solo hecho de que se produzca un discurso de aspecto ‘teórico’, por el simple hecho de que se ‘haga’ teoría.” (Althusser, 1974: 100)

Este principio apuntado por Althusser parece haber sido desconocido por los camaradas de Revueltas. Ni la praxis ni el discurso por sí mismo es verdad ni teoría. Sin embargo, los estudiosos de la obra de Revueltas ya han advertido que, para los propósitos de la novela, el marxismo adquirirá un sentido religioso.

Ambas posturas ideológicas, dispares en muchos de sus planteamientos, distintas y a la vez semejantes en la manera de mirar el mundo, en la novela dialogan entre sí, discuten, se confrontan. Sin que ello signifique necesariamente un acuerdo común, marxismo y cristianismo dirigen sus esfuerzos hacia una posible salvación; unos de la explotación por parte de la clase burguesa, otros de la caída del alma a los infiernos. Pero en *Los errores*, las dos posturas perseveran en una salvación que nunca llegará, en cuanto es humana.

Las dos ideologías se encaminan hacia la búsqueda de una especie de paraíso prometido: “Es por ello que al término de la filosofía marxista de la historia se encuentra la edad de oro de las escatologías arcaicas” (Eliade, 1972: 143). Como punto en común, el materialismo dialéctico se vincula con las escatologías arcaicas, entendida ésta como la búsqueda del conocimiento, del ser, o dicho desde otra perspectiva, del indagar en la historia del pensamiento. Eliade apunta en otro de sus libros:

En cuanto al comunismo marxista, no se han dejado de poner de relieve sus estructuras escatológicas y milenaristas. Hemos señalado hace poco que Marx había vuelto a tomar uno de los grandes mitos escatológicos del mundo asiático-mediterráneo, es decir, el papel redentor del justo (en nuestros días, el proletariado), cuyos sufrimientos están llamados a cambiar el estatuto ontológico del mundo (Eliade, 1999: 175).

Consciente de ello, el trabajo de Revueltas como novelista gravitará en examinar aquello que la teoría no puede explicar. Revueltas le dará un giro a la conceptualización del realismo dialéctico para confrontarlo con el pensamiento religioso, pero desde el imaginario popular, con el fin de apreciarlo desde el “lado moridor”. Vale la pena resaltar algunos ejemplos al respecto para la mejor comprensión de la novela:

El narrador-conciencia de Mario observa la cabeza de *Elena* igual que la del Bautista, como un eterno recordatorio de sus culpas y temores; don Victorino escarbará en su memoria de militar revolucionario las palabras de uno de sus subalternos: “-El pobre no se morirá ni el día del Juicio, por más que le buigan: ansina estuvo boquea y boquea nuestro Señor Jesucristo –se escuchó una voz extraña junto al agonizante. Hubo un estremecimiento de misteriosa certidumbre y pavor.” (Revueltas, 1979: 50); o el caso de Jacobo, cuya conciencia marxista observa la realidad de la siguiente manera: “‘Horrible cosa es caer en manos del Dios vivo’, recordó de súbito, no sin asombro, las palabras del Evangelio” (Revueltas, 1979: 70). Sin ignorar las implicaciones que en su nombre lleva.

José Revueltas denominará a este planteamiento realismo del “lado moridor”. Como señalara en entrevistas y artículos, el escritor deberá penetrar en los diversos significados ocultos en los mitos populares, en la mirada del pueblo, en la forma de explicarse la realidad.

Busca en su obra hasta demostrar que existe una pasión divina, un dios desconocido, un chispazo de fe inconsciente pero actuante. Yo creo que los ateos se han ocupado de Dios, porque el fenómeno de la fe es fundamental para entender cualquier cultura; creo que los ateos son capaces aun de hacer teología desde su incredulidad, porque a ningún hombre comprometido con el hombre, lo humano le es ajeno, y la fe es una expresión humana (Negrín, 1999: 265).

De acuerdo con Enríquez, el propio Revueltas busca en las creencias religiosas populares las palabras que le permitan explicar una realidad, y en el camino también proporciona las pistas para darle seguimiento a los elementos míticos, en especial a los judeo-cristianos.

Además de los títulos de sus novelas y relatos, ciertas frases acentúan la idea de un mundo dominado por la mirada religiosa. Constantemente la conciencia de los personajes se explica la realidad por medio de expresiones sagradas. Es posible suponer que las mismas palabras, conteniendo en ellas la cosmovisión de los personajes, se vuelvan en su contra como si se tratara de una prisión ideológica: “Se trata de una ansiedad autófaga, que se revuelve dentro de su propia sustancia, mordiéndose la cola, y entonces hace el obstáculo que se le opone la materia misma de la cual se alimenta, de la que se nutre para no escapar de su propia prisión” (Revueltas, 1979: 203).

Un Yo devorándose a sí mismo por la cola con una ansiedad y una saciedad incontrolable e inacabable, convirtiéndose esta misma imagen en una especie de celda o cárcel de sí mismo. La imagen resulta elocuente para tratar de explicar un tratamiento existencialista utilizado en la novela: el ser que lucha, confrontándose consigo mismo, desde el principal demonio que se localiza en los pensamientos, con lo que los hombres tienen por carcelarios a sus propios instintos.

Pero más adelante, Revueltas insiste en exhibir la negación de ese Yo, esto es, de confrontar lo humano con lo no humano; los desafíos ideológicos o sensoriales se hallan, inseparables, en el interior de cada individuo. Con ello no se plantea una nueva fórmula que permita mirar, o separar, al marxismo por un lado y al cristianismo por el otro. La realidad se interioriza como una locura que atormenta a los personajes por separado. Cada uno es su propia afirmación y su constante negación:

Dos personas independientes una de la otra, dos caras de un espejo unido por las espaldas, cráneo con cráneo, cada quien con la mirada dirigida en sentido opuesto.
Dos conciencias centrífugas: una, para sentir el miedo; otra para analizarlo (...) Se

rió de la analogía: un Cristo loco, Jesús desdoblado en su demonio, sin ninguna excusa desdoblado en el hijo del hombre (Revueltas, 1979: 241).

Desde esta perspectiva se entiende mejor entonces que el mito cobre vida, porque afecta directamente las relaciones y las conductas de los personajes. Lo importante es apreciar la imagen del individuo que se desdobla. El ser queda dividido por dos fuerzas que tiran cada una por su lado: la razón y el instinto; Cristo y su demonio; y que sin ninguna disculpa desestabilizan al ser humano.

Más allá de una simple visualización moralizante entre el bien y el mal, en la que el lector deba tomar bando, se distingue en el fragmento de la novela que, al ser desdoblado el hombre, su visión del mundo lo colocan de espaldas contra su conciencia. Entonces, entendido de esta manera, es posible colocar a los personajes sufriendo el “diálogo” entre el cielo y el infierno; entre la afirmación y la negación.

Comparado este hecho por Christopher Domínguez, Revueltas se vale de una articulación testamentaria: “El Génesis y el Apocalipsis son extremos que se tocan: semejante incertidumbre revela alguna confianza en los poderes primigenios y destructivos del Creador” (Domínguez, 1997: 367). Asimismo, esta idea se fortalece con la forma que la Iglesia utiliza para enseñar al pueblo su doctrina; recuérdense los planteamientos desde los Evangelios y el tratamiento que dan a las genealogías. De ahí que sea asociado este principio con la manera de estructurar la información en la novela; para cada capítulo de *Los errores*, como vimos, el autor utiliza el nombre de un personaje, gracias al cual, desde su percepción de la realidad, podrían ser seguidos los diversos acontecimientos. En esta idea, lo divino desciende al terreno de lo humano. De igual manera, cuando Revueltas habla

del realismo dialéctico, esto es, del realismo apoyado en la doctrina marxista, reproduce modelos arquetípicos, que de algún modo le otorgan un carácter religioso.

Helia A. Sheldon relaciona la “cosmogonía cristiana” directamente con la Historia, enfatizando con ello un proceso de mitificación. Igualmente, apoya su tesis en un Revueltas que dispone a sus personajes en constante conflicto con sus valores éticos. Sheldon enfatiza sus ideas con las palabras de Erich Newmann, provenientes de *Depth Psychology and a New Ethic*:

This can lead to a conflict with collective values: the decisive ethical authority no longer rest with collective values of good and evil and with a conventional “conscience” but with *an inner “Voice” –a constant challenge to individual decision and responsibility, even where may lead to rejection of collective morality.*

It is a radical ethic, based on *the most stringent demand for individual choice and courage.* It involves a continuous confrontation of man with the problem of good and evil arising from the honest acceptance of human totality –the totality of the individual and the totality of mankind (Sheldon, 1985: 23).

De esta manera, la posición ética se vincula con los valores colectivos del bien y del mal, los cuales se transmiten desde una voz interior que constantemente modifica las decisiones y, más que desde las propias responsabilidades, la postura que asumen los individuos frente a los diferentes acontecimientos. Las decisiones individuales son afectadas por la moralidad colectiva.

Sin embargo, si seguimos lo que para Sheldon significa una lucha directa entre el bien y el mal, conducida por una voz interior que confronta a los personajes hacia una elección individual y “responsable”, ya que representan la moralidad colectiva,

convertiríamos a la novela en un asunto acabado, sin posibilidad precisamente de una nueva confrontación, todo lo contrario de lo que Revueltas se proponía.

Por consiguiente, será fundamental que los personajes sepan escuchar su “voz interior”, aquella que corresponde con los “valores de la humanidad”; desde esta perspectiva, Helia A. Sheldon otorga a los personajes de Revueltas una configuración semejante a los héroes del Antiguo y del Nuevo Testamentos, identificándolos también como éticos, por las decisiones que toman ante los conflictos sociales. En vista de que se trata una idea en torno al *héroe*, como representante de valores éticos, llaman la atención las propuestas de Georg Lukács:

Los personajes novelescos son seres que buscan. El simple hecho de la búsqueda indica que ni las metas ni los caminos se pueden dar de modo inmediato, o que su ser dado psicológico, inmediato e inmovible, no es un conocimiento evidente de conexiones verdaderas o de necesidades éticas, sino sólo un hecho psíquico al que no tiene por qué corresponder nada en el mundo de los objetos ni en el mundo de las normas (Lukács, 1985: 327-328).

Del mismo modo, no se puede asegurar que los personajes de *Los errores* busquen algo conscientemente, más bien se trata de individuos que son llevados por diferentes circunstancias hacia diferentes regiones espaciales, en especial, psicológico-culturales. Cuando suponen que han localizado las causas de sus conflictos, se muestra una equivalencia con el descubrimiento de la razón de su existencia en ese mundo repleto de celdas, de prisiones, semejantes a las múltiples celdillas de un panal y de la que todos dependen.

Posteriormente, Sheldon identifica un proceso de desmitificación, y explica que, para lograrlo, Revueltas se vale de diversos recursos, como la degradación y el humor. A dicha degradación, aunada con imágenes grotescas y escatológicas (ahora relacionada la palabra con las secreciones), desde luego le concierne la idea del descenso a los infiernos y, como señalamos anteriormente, a una *renovación* grotesca.

Las caídas son permanentes: los personajes de *Los errores* descienden a las cañerías, son arrojados a las aguas negras, son marginados de su comunidad o llegan voluntariamente a su purgatorio personal; esto puede apreciarse en la lonchería, en donde convergen los distintos personajes como punto intermedio, como sitio de paso entre la gloria y el infierno; la lonchería es una especie de purgatorio, un sitio en donde todos va a sufrir en silencio o a desear sexualmente el cuerpo del otro; en donde cada uno es encausado a explorar en sus culpan y en donde la presencia del otro es perturbante. Todos se concentran en la lonchería, pero al salir, el mundo los abruma: “Era como salir uno de su cuarto y encontrar, a la vuelta, todo en distinto sitio, todo, pero lo abrumador y absurdo que, de modo imperceptible, ceñido a una lógica propia y rigurosa” (Revueltas, 1979: 114).

Aunque representado físicamente por un espacio concreto, el sitio de las purgaciones se localiza en la Tierra, en sus habitantes, “aquí, en este otro hemisferio del vacío, en la tierra de nadie” (Revueltas, 1979: 191), y en el cual todos permanecen hasta el día de su muerte. Mientras esto sucede, deberán vivir sus pesadillas personales. Así lo explica Magdalena, la inestable camarada por quien Jacobo siente afecto:

Estoy en este barrio sórdido de lumpenproletarios, rodeada de maleantes solícitos y engañosos; me cercan, sonríen, tratan de conducirme, saben que el barrio no tiene salidas para nadie que no sea de ahí ni pertenezca a esa cofradía siniestra donde

están conjurados todos sus habitantes, incluso los perversos niños, hipócritas, sonsacadores y llenos de maldad. Intento salir, evadirme, cada vez con mayor angustia, pero ante todo sé que no debo demostrar el miedo, el miedo enloquecedor que me domina, pues al menor síntoma, al más pequeño descuido, se desatará sobre mí, en las formas más abyectas, la cínica, la inmundada agresión de una canalla delirante, hombres, mujeres, niños y ancianos, ebrios de obscenidad. [...] los callejones sombríos que a la vuelta de una cuadra, cuando creo encontrar la salida, están cerrados por una pared impávida (Revueltas, 1979: 202-203).

Las imágenes descritas señalan claramente un lugar sin salida, en donde toda expresión de naturaleza humana es utilizada en su contra. Las únicas llamas lacerantes, entendidas así por el imaginario cristiano, se encuentran en la multiplicación de cuerpos, de miradas pervertidas, acechantes y persecutorias. La diferencia con el infierno es que por lo menos, aquí, la salida está localizada, lo que falta es traspasar esa pared.

Una nueva comparación con la visión religiosa de la realidad se distingue con el diálogo entre Jacobo Ponce, Patricio Robles e Ismael Cabrera, comparado con el que establece Jesús con el demonio en el desierto, ya que en ambos casos se plantea un juego de seducción o de tentaciones. Esta idea surge de la siguiente propuesta: “El concepto metafísico de Satanás tomado del libro de Job y de Zacarías (...) El nombre ‘Satanás’ viene, según el concurso general, del verbo satan = impugnar, retar, perseguir, y en forma más especial: impugnar por medio de acusaciones” (Jung, 1962: 128).

Literalmente, Patricio impugna a Jacobo: “¿De dónde saca usted esas tonterías idealistas, camarada Jacobo, acerca del partido como una noción ética?” (Revueltas, 1979: 88), y a pesar de haber previamente conceptualizado las posibles respuestas, Jacobo permite a Ismael (nombre que nos remite a los profetas) que responda en su lugar; ambos habían discutido los preceptos con los cuales encausarían los trabajos del partido, pero la respuesta

se vuelve ambigua frente a las dos posiciones: “Bueno, no puede decirse de una manera rotunda –Ismael nunca decía nada de una manera rotunda- que las posiciones de Jacobo sean *reversionistas* –o *antipartidarias* o *liberales* o lo que fuesen-, pero de todos modos *contienen elementos* peligrosos, premisas muy graves de una seria deformación ideológica –la forma típica de Ismael de colocarse siempre en las posiciones intermedias” (Revueltas, 1979: 89).

La conversación entre Jacobo, Patricio e Ismael no se da en términos de quién es el que posee la verdad o quién de ellos es el representante del bien o del mal. Simplemente se trata de una lucha de fuerzas en las que se confrontan, al tiempo que se complementan. Frente a las diversas posturas, frente a la severidad de una parte y la flexibilidad de la otra, llama la atención que el narrador sea quien marque la posición en la que deba de *colocarse* Ismael. Ismael se convierte, de esta manera, en el elemento mediador, en el proporciona el equilibrio entre las fuerzas.

El “uno” y el “otro” constituyen una antítesis, lo que no sucede con uno y dos, que son simplemente números, que sólo se distinguen por su valor aritmético y no por otra cosa. Pero el “uno” trata de conservar su calidad de uno y único, en tanto que el “otro” aspira a ser precisamente otro frente al uno. El uno no quiere liberar al otro, porque de esa manera pierde su carácter, y el otro trata de desprenderse del uno, para existir. De esta manera se establece entre el uno y el otro una tensión de antítesis (Jung, 1962: 236).

Nuevamente se observa un símbolo mítico-religioso: la tríada. Cada parte, Jacobo y Patricio, procuran a su modo defender su individualidad, sabedores también de que, sin el otro, el uno no podría existir. De ahí que la participación de Ismael trate de equilibrar,

como elemento conciliador, frente a la postura condenatoria. La idea del tres, de trinidad divina, también es la de la antítesis; se plantea la alternativa de que ni uno ni otro sean los poseedores de la verdad.

La idea del tres, de acuerdo con Jung, involucra al impugnador, con lo cual puede suponerse que se trata de la propuesta de Revueltas acerca de un Cristo paródico. Sheldon confirma la lectura que se viene proponiendo:

Olegario descubre varias baldosas, entrada al “infierno”, defendidas por unas rejas en cruz. El caño mismo, el escaso diámetro, es como un vientre en el que el cuerpo apenas se desliza. La aventura está presidida por el concepto ternario. Olegario, como el héroe mítico, tiene que superar tres obstáculos, tres rejas que median entre él y su libertad y cuyos barrotes debe serrar. El carácter triádico se repite. Olegario pasa tres días –equivalente a la jornada de la noche en el mar, cuyo estereotipo es la estancia de Cristo, por tres días, en el infierno (Sheldon, 1985: 139-140).

Jung denomina a todos los elementos simbólicos que han podido localizarse como arquetipos, porque se trata de un Yo inseparable a los modelos colectivos, donde la vivencia de uno está relacionada con la del otro. Con ello, desde la vivencia de cada individuo, lejos de unificar mentalidades o visiones del mundo, las incrementa. Así, el arquetipo aumenta sus alcances, amplía su lectura.

Los modelos arquetípicos se confirman en la mirada de los personajes, pero igualmente se vuelven hacia su negación, confrontan al Yo. Los dioses se introyectan en formas psíquicas, en complejos, en miradas distorsionadas, en realidades inconstantes. “Los arquetipos son complejos de vivencias, que aparecen fatalmente, o sea que fatalmente comienza su acción en nuestra vida personal” (Jung, 1970: 36).

Aquellos modelos arquetípicos que los personajes alcanzan a percibir, o más que los personajes, la voz narrativa que sirve de conciencia, también amplían la forma que se tiene de mirar la realidad; dichas imágenes multiplican la percepción de los acontecimientos.

En Lucrecia, por ejemplo, la imagen asumida como prostituta se confronta con su conciencia, tratando con ello de entender la conformación de la realidad inmediata: “desnuda entre las sábanas junto al cuerpo también desnudo del otro hombre (¿quién, quién, por la santísima Virgen?) a lo mejor hasta los dos riéndose, mientras Mario golpeaba la puerta como un endemoniado.” (Revueltas, 1979: 110); o el caso de La Magnífica observando a su amante en un proceso de erótica transformación: “Sentía una dulzura tranquila, un apacible agradecimiento al mirarlo vestirse, al mirar cómo se transformaba, al revés de Adán cuando fue expulsado del paraíso: una hoja de parra que se multiplicaba en diez formas distintas” (Revueltas, 1979: 128).

Esta forma de discusión coloca a los modelos arquetípicos en una posición dialéctica; los personajes proyectan en su discurso los mencionados modelos, que adquieren una nueva significación, de acuerdo con las situaciones que los personajes viven y experimentan. Con ello, el narrador-conciencia que acompaña a cada personaje expone al símbolo mítico en diferentes experiencias; lo exhibe para que se mantenga vivo; pero al ser expuesto, también lo arriesga a experimentar varias muertes.

Vida, muerte, renacimiento del símbolo mítico forman parte de la percepción de la realidad desde cada uno de los personajes; éstos y su conciencia otorgan al símbolo un valor para sus propias vidas. Por lo tanto, ellos los perciben como reales, porque en el símbolo mítico sagrado se encuentran elementos del propio carácter, del ser, del Yo de los individuos. Si se reflexiona la representación del símbolo mítico desde la articulación de

cada personaje, o desde la proyección de cada inconsciente, esto se debe a que el autor jamás se propuso simplemente recrear figuras arquetípicas, sino re-estructurarlas.

Con el ejemplo de Olegario, cuando pasa tres días en las cañerías, el propósito no es el de comparar directamente al personaje literario con el Jesucristo arquetípico: “Hay que tener siempre conciencia de que lo que entendemos por ‘arquetipo’ es irrepresentable, pero tiene efectos merced a los cuales son posibles sus manifestaciones, las representaciones arquetípicas” (Jung, 1970: 159).

Luego entonces, la visión que Revueltas tiene de la humanidad no puede ser más aterradora; gira en torno de la búsqueda de los rasgos no humanos (así identificados por el mismo autor), los ocultos a simple vista; y si en el subconsciente descansa una serie de símbolos sagrados, que son revitalizados desde la visión de cada personaje, entonces el hombre sólo puede expresarse a sí mismo por medio de arquetipos violentos.

La abolición del tiempo profano y la proyección del hombre en el tiempo mítico no se reproducen, naturalmente, sino en los intervalos esenciales, es decir, aquellos en que el hombre es *verdaderamente él mismo* en el momento de los rituales o de los actos importantes (alimentación, generación, ceremonias, caza, pesca, guerra, trabajo, etc.) (Eliade, 1972: 42).

Si, como dice Eliade, el hombre alcanza a expresarse por medio de los rituales, ¿cuáles son entonces esos ritos en los que se manifiestan los rasgos no humanos, que tanto le preocuparon a Revueltas y que también se constituyen como actos importantes e inseparables de su ser?; ¿cuáles son las ceremonias realizadas por los personajes de *Los errores*?

La respuesta no sería solamente la enajenación, que forma parte del rito (contrario a su actualización), más bien podría pensarse, en términos míticos sagrados, en un Apocalipsis permanente, que desde siempre ha existido y que nunca concluirá; la idea del Génesis y el Apocalipsis (a la que Christopher Domínguez se refería), pero no como unidades polares, sino como un solo cuerpo autofágico.

Cuando un sentido adquiere semejante fuerza y semejante potencial, tanto expresivo como proyectivo, la historia, el mito, la leyenda, no forman más que un magma en el que lo “real” positivo y el “imaginario” se confunden en el imperioso servicio que prestan para el advenimiento del sentido (Durand, 1993: 146).

El mundo mítico decadente expuesto desde la mirada de los personajes, utilizando las palabras de Durand, sólo forma el magma de una realidad. Esto permite apreciar, desde la construcción de los personajes, la introyección de los símbolos míticos en sus constantes contradicciones. La realidad mítica tampoco es conclusiva, sino que se reconstruye y reafirma en la humanidad gracias a su aspecto no mítico.

De esta manera, los mitos dominantes en la cultura nacional serán expuestos y revalorizados; y los modelos arquetípicos que intervienen en el Yo de cada individuo, contribuirán para que la realidad sea vista de manera diversa, multiplicada, heterogénea.

CONCLUSIONES

Proponer que *Los errores* de José Revueltas se plantea como un concierto de voces que, bajo la orquestación de un narrador, de una conciencia, se puedan percibir múltiples y diferentes realidades, seguramente deja demasiadas puertas abiertas, a pesar del fantasma del comunismo, que sigue recorriendo los escritos de Revueltas.

Una mirada que identifica los temores de cada habitante en su propia prisión y de quienes no terminan de comprender lo que sucede a su alrededor, a pesar de sus esfuerzos por mantenerse con una coherencia salvadora en un mundo dantesco; una mirada que atestigua la realidad percibida desde diferentes tiempos, ángulos y enfoques heterogéneos, lleva al ocultamiento de los rasgos humanos para colocar los no humanos (que más interesaban al autor) en la sensibilización y en la racionalidad del lector.

El trabajo no es sencillo y a esto se debe la obsesión del autor por indagar en el “lado moridor” de los individuos, en las angustias que no son visibles de manera directa, pero que deben ser intensas; en el semblante dibujado por un doloroso encarcelamiento en una prisión aún más terrible que las delimitadas por las paredes estatales, y más sofocante que una cárcel, es la celdilla de un Yo refugiado en máscaras físicas y sociales.

El lector debe concentrarse en los rostros que seguramente manifiestan una desesperación por salir de su calabozo, o “apando” corporal; por ello y parafraseando a Revueltas (específicamente su prólogo a *Los muros de agua*) el problema consistió en saber escuchar ese lenguaje diferente a lo humano y poder asegurar que no es humano.

En las miles de luces, de ventanas, de individuos multiplicados por sus espejos, de cárceles personales, en ese enorme panal vivo, zumbante, atormentador, se localiza el

“realismo dialéctico” como herramienta diseñada por José Revueltas para proponer la escritura de sus novelas.

Entonces, si ésta es la postura asumida frente a *Los errores*, saber que entre las muchas relaciones establecidas por los personajes y que los constantes atisbos a un Yo inestable provocan una persistente variante en la manera de entender el mundo o la realidad, obliga a aceptar que las conclusiones de la misma tesis poseen un semblante oculto, esto es, su propia confrontación.

El texto difícilmente permite obtener una categórica conclusión al problema literario, estético o intelectual, y así lo demuestran los diferentes estudios realizados a la obra de José Revueltas, por lo que el presente análisis no ha cerrado todas las posibilidades de lectura, más bien deja la sensación de haberse escapado a la vista algunos hilos sueltos que se multiplican interminablemente, corriendo el riesgo de que se desmorone la propuesta y que obligue a leerla de manera diferente y con distinta perspectiva.

Pero esta seguridad se debe, más que a un afán de autoprotección, a la continuidad de la idea original: todo concepto obtenido desde el enfoque del realismo dialéctico de Revueltas obliga a tratar de localizar su espejo, esto es, a indagar en las imágenes grotescas, o en su propia negación.

Revueltas expuso un par de trabucos para todo el que estudie su narrativa, empezando por la propuesta de una novela realista, dialéctica, apreciada en la panorámica de diferentes estilos, obteniendo con ello una literatura no realista, también dialéctica. Pero ahí no concluye el tratamiento, piénsese, a su vez, que esta idea se confrontó con el trazado de una narrativa apreciada desde el enfoque del *lado moridor*, nuevamente dialéctico.

Las tres propuestas dialécticas se confrontan y complementan, las tres luchan en favor de su verdad, las tres se mueven entre la razón y el instinto, las tres poseen su propio espejo que refleja y que niega.

Inmediatamente los estudiosos de la obra de Revueltas se concentran en indagar o en aplicar el modelo dialéctico a la literatura. Pero ello trae un nuevo problema ya que, de acuerdo con los filósofos, empezando por Platón, ha habido diferentes escuelas que perfilan su particular manera de entender el planteamiento dialéctico. De hecho, ni los mismos marxistas han podido ponerse de acuerdo acerca de cuál debería ser la definición más acertada, no digamos si se trata de entender el término de realismo, cuyas discusiones más bien se trasladan hacia el campo de la separación entre lo que representa lo burgués o lo proletario.

En este último punto Revueltas se vio inmerso en discusiones y confrontaciones, internas y con sus camaradas. Por lo tanto, el realismo dialéctico, desde la mirada de José Revueltas, podría estar conformada por todos los enfoques y a la vez por ninguno. Con ello, Revueltas no se propuso, desde la literatura, observar los diferentes planteamientos; en todo caso, es posible que solamente se haya valido de ellos. Recuérdese que le interesa la mirada popular, el tono burlesco, la respuesta ironizante, la actitud de desparpajo, de odio y reto, en suma, el *lado moridor*. Será necesario dejar abierta la permanentemente posibilidad de confrontación de la síntesis.

A todo ello, al incorporarse la técnica de los diversos intertextos, su manera de apreciar la realidad, es entonces cuanto más se conoce el texto literario, cuando se intensifica la impresión de que el autor se valió del discurso literario para parodiar la forma de proponer los enfoques dialécticos, esto es, lo dogmático y su utilización dogmática y simplificadora en la práctica misma. Tal pareciera entonces que se intenta parodiar la

“postura dialéctica” de algunos ideólogos; para ello el autor se vale de la utilización de los diferentes recursos literarios, que para algunos lectores de Revueltas les parecieron confusos, artificiosos y sin sentido.

Al no vislumbrar las reglas del juego del humor, de la mirada múltiple de la realidad, sólo se puede obtener una lectura parcial de la novela. Con ello, el lector intuye la posibilidad de haberse colocado en la misma posición de los críticos, de haber cerrado las posibilidades de lectura.

A pesar de ello, al identificar las muchas confrontaciones desde la lectura, al abrir mayores posibilidades de acercamiento al texto literario, el análisis adquiere múltiples dimensiones, esto es, se aproxima a la idea de una literatura que se concentre en el realismo dialéctico y a su vez, *moridor*. Ésa es la trampa que Revueltas ha puesto a sus lectores; no le interesó la reconstrucción de modelos míticos-religiosos, pero están presentes.

Otro dilema surge con la propuesta de llamar a la totalidad de su obra “Los días terrenales”, lo cual invita a una investigación más exhaustiva, más seria o compleja, ya que lejos de considerar a *Los días terrenales* como la novela mejor terminada, la que sintetiza todas sus obsesiones, tal parece que proponía el objetivo central para su poética.

El epígrafe con el que inicia la publicación de las obras completas de José Revueltas, obtenido a su vez de una entrevista, proporciona los indicios para suponer que el autor pensaba panorámicamente, esto es, en el gran libro que incluyera al resto de los libros, los que a su vez contarán los episodios en las vidas de la mayor cantidad de individuos encerrados con su Yo atormentador, con sus conflictos individuales.

Se trataría de un libro que confrontara los libros de otros autores y que, al colocarlo frente al espejo de los conceptos marxistas, hablaría de los días terrenales, de los modelos arquetípicos, la humanidad luchando con su dios-demonio interior. “Horrible cosa es caer

en manos del Dios vivo”, sería una de las sentencias en la novela. Nuevamente el mundo mítico y el filosófico se mezclarían para conceptuar a la literatura.

Entre las ideas importantes que vale la pena destacar, se puede privilegiar aquella que plantea que muchos escritores se proponen involucrar a su lector, de motivarlo, de provocarlo. Como sucede con gran parte de los receptores de la obra de José Revueltas, uno se deja llevar e impresionar por una serie de imágenes violentas, grotescas y sexuales, pero que no dejan de quedarse en lo mero anecdótico.

La lectura del comunismo, aunque la posea, no es la única posibilidad de acercamiento, tampoco la mirada mítica, ni los intertextos, o el distinguir a los personajes en el permanente tormento de hallarse frente al otro. La obra de Revueltas aún está en proceso de colocarse en la conciencia y en el temperamento de muchos más lectores.

BIBLIOGRAFÍA

A. OBRAS DE JOSÉ REVUELTAS CONSULTADAS

- (1987) *Las evocaciones requeridas (Memorias, diarios, correspondencia)*, 2 tomos, Obras Completas, vols. 25 y 26, ERA, México.
- (1983) *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*, O. C., vol. 24, ERA, México.
- (1981) *Cuestionamientos e intenciones*, O. C., vol. 18, ERA, México.
- (1980) *Los días terrenales*, O. C., vol. 3, ERA, México.
- (1979) *Los errores*, O. C., vol., 6, ERA, México.
- (1978) *Los muros de agua*, O. C., vol. 1, ERA, México.

B. FUENTES COMPLEMENTARIAS

Althusser, Louis.

- (1974) *La filosofía como arma de la revolución*, Siglo XXI, México.

Anguiano, Arturo.

- (1980) *El Estado y la política obrera del cardenismo*, ERA, col. Problemas de México, México.

Averintsev, S. S., V.L. Makhlin, M. Ryklin, M. M. Bajtín y T. Bubnova.

- (2000) *En torno a la cultura popular de la risa*, Anthropos, Barcelona.

Bajtín, Mijail.

- (2000) *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*, Taurus, col. La huella del otro, México.
- (1997) *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.

- (1989) *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- (1988) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Universidad, Madrid.
- (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México.

Berger, Petrer.

- (1999) *Risa redentora, La dimensión cómica de la experiencia humana*, Kairós. Barcelona.

Beristáin, Helena.

- (1990) *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*, Tercera edición, Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Noriega Ediciones, México.

Blancarte, Roberto (compilador).

- (1986) *Cultura e identidad nacional*, Fondo de Cultura Económica, México.

Blanco, José Joaquín.

- (1985) *José Revueltas: La soledad habitada*, Terra Nova, México.

Booth, Wayne C.

- (1986) *Retórica de la ironía*, serie Teoría y crítica literaria, Taurus, Madrid.

Brunori, Vittorio.

- (1980) *Sueños y mitos de la literatura de masas*, Gustavo Gili, Barcelona.

Brushwood, J. S.

- (1973) *México en su novela*, Breviarios, Núm. 230, Fondo de Cultura Económica, México.

Carballo, Emmanuel, *et al.*

- (1984) *Revueltas en la mira*, Universidad Autónoma Metropolitana, col. Molinos de viento, México.

Carr, Barry.

- (1996) *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, ERA, México.

Domínguez Michael, Christopher.

- (1997) *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*, ERA, México.
- (1993) “José Revueltas: Lepra y utopía”, *Vuelta*, núm. 199, junio, México.

Durán, Javier.

- (2002) *José Revueltas. Una poética de la disidencia*, Universidad Veracruzana, México.

Durand, Gerard.

- (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Anthropos, Barcelona.

Eco, Umberto.

- (1997) *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, edición española, Barcelona.
- (1979) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona.

Eliade, Mircea.

- (1999) *Mito y realidad*, Kairós, Barcelona.
- (1972) *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Alianza/Emecé, Madrid.

Escalante, Evodio.

- (1992) *José Revueltas. Los días terrenales*, coordinador de la edición crítica, Archivos, México.

- (1990) *José Revueltas: Una literatura “del lado moridor”*, Departamento Editorial de la Universidad de Zacatecas, Zacatecas.

Foucault, Michel.

- (1980) *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México.
- (1976) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México.
- (1970) *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México.

Freud, Sigmund.

- (1986) *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Obras completas, tomo VIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires.

Genette, Gérard.

- (1997) “La literatura a la segunda potencia”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de Desiderio Navarro, colección Criterios, Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Casa de Las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana.

Goldmann, Lucien.

- (1975) *Para una sociología de la novela*, Ayuso, Madrid.

González, Manuel Pedro.

- (1951) *Trayectoria de la novela en México*, Ediciones Botas, México.

Jung, Carl Gustav.

- (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona.
- (1962) *Simbología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México.

Kayser, Wolfgang.

- (1964) *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Editorial Nova, Buenos Aires.

Koui, Théophile.

- (1992) “*Los días terrenales, la novela de la herejía*”, en *José Revueltas. Los días terrenales*, Evodio Escalante, coordinador de la edición crítica, Archivos, México.

Kristeva, Julia.

- (1997) “*Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de Desiderio Navarro, colección Criterios, Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Casa de Las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana.

Le Goff, Jaques.

- (1991) *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós, Barcelona.

Lukács, Georg.

- (1985) *Teoría de la novela*, Grijalbo, México.

May, George.

- (1982) *La autobiografía*, Breviarios, Núm. 327, Fondo de Cultura Económica, México.

Medvedev, Pavel N.

- (1994) *El método formal en los estudios literarios*, Alianza Universidad, Madrid.

Narcejac, Thomas.

- (1986) *Una máquina de leer: La novela policiaca*, colección popular, Núm. 343, Fondo de Cultura Económica, México.

Navarro, Desiderio (selección y traducción).

- (1997) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, colección Criterios, Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Casa de Las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana.

Negrín, Edith.

- (1999) *Nocturno en que todo se oye*, Selección y prólogo, ERA-Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- (1995) *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura a la narrativa de José Revueltas*, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México, México.

Olivier, Florence.

- (1992) “*Los días terrenales, un debate*”, en *José Revueltas. Los días terrenales*, Evodio Escalante, coordinador de la edición crítica, Archivos, México.

Pacheco Méndez, Guadalupe, Arturo Anguiano Orozco y Rogelio Vizcaíno A.

- (1975) *Cárdenas y la izquierda mexicana. (Ensayo, testimonios, documentos)*, Juan Pablos Editor, México.

Paz, Octavio.

- (1987) *México en la obra de Octavio Paz, (Generaciones y semblanzas)*, tomo II, Fondo de Cultura Económica, México.

- (1984) *El laberinto de la soledad*, Lecturas mexicanas, Núm. 27, Fondo de Cultura Económica, México.

Pérez Montfort, Ricardo.

- (1986) “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940”, en *Cultura e identidad nacional*, Roberto Blancarte (compilador), Fondo de Cultura Económica, México.

Perus, Françoise.

- (1998) *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Col. Investigación y crítica literaria, Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Plaza y Janés, Bogotá.
- (1995) *El realismo social en perspectiva*, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Pimentel, Luz Aurora.

- (2002) *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 2ª. Edición, Universidad Nacional Autónoma de México – Siglo XXI Editores, México.

Pons, María Cristina.

- (1996) *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México.

Rama, Ángel.

- (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México.

Ramírez Garrido, Jaime.

- (1996) “José Revueltas: La era de la vergüenza”, *Tierra adentro*, núm. 81, Agosto-septiembre, México.

- (1991) *Dialéctica de lo terrenal; ensayo sobre la obra de José Revueltas*, Fondo Editorial Tierra Adentro, CONACULTA, México.

Revueltas, Andrea y Philippe Cheron (compiladores).

- (2001) *Conversaciones con José Revueltas*, ERA, México.

Ricoeur, Paul.

- (1995) *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI, México.
- (1980) *La metáfora viva*, Ediciones Europa, Madrid.

Rousset, Antonio.

- (2000) *La izquierda cercada. El Partido Comunista y el poder durante las coyunturas de 1955 a 1960*, Centro de Estudios Universitarios Londres, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, México.

Ruffinelli, Jorge.

- (1977) *José Revueltas: Ficción, política y verdad*, Universidad Veracruzana, Jalapa.

Ruiz Abreu, Álvaro.

- (1992) *José Revueltas: Los muros de la utopía*, Cal y Arena, México.

Ruprecht, Hans-George.

- (1997) “Intertextualidad”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de Desiderio Navarro, colección Criterios, Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Casa de Las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana.

Sarfati-Arnaud, Monique.

- (1999) “‘Dios en la tierra’, de José Revueltas”, en *Nocturno en que todo se oye*, Selección y prólogo de Edith Negrín, ERA-Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Sheldon, Helia A.

- (1985) *Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas*, Col. Alfonso Reyes, Oasis, México.

Tacca, Oscar.

- (1978) *Las voces de la novela*, Editorial Gredos, Biblioteca Romántica Hispánica, Madrid.

Tejera, María Josefina.

- (1999) “Literatura y dialéctica”, en *Nocturno en que todo se oye*, selección y prólogo de Edith Negrín, ERA-Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Torres, Vicente Francisco.

- (1985) *Visión global de la obra literaria de José Revueltas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Trejo Fuentes, Ignacio, et. al.

- (1984) *Revueltas en la mira*, Universidad Autónoma Metropolitana, col. Molinos de viento, México.