



Universidad Nacional Autónoma de México  
Programa de Posgrado en Letras  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Investigaciones Filológicas

La perspectiva del narrador y los personajes  
en la novela *Los errores* de José Revueltas

Tesis  
que para optar el grado de: Maestro  
en Letras (Letras Mexicanas)

Presenta:  
Francisco Javier Sainz Paz

Tutora:  
Dra. Edith del Rosario Negrín Muñoz.  
Instituto de Investigaciones Filológicas

Sinodales:  
Dr. Enrique Flores.  
Dr. José Manuel Mateo.  
Dr. Rafael Mondragón.  
Dra. Margarita León.  
Instituto de Investigaciones Filológicas

Ciudad Universitaria, agosto de 2017





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.

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a la doctora Edith Negrín por su apoyo, guía, asesoría, consejos y comentarios, pues todos fueron esenciales para la realización de cada etapa de la investigación, así como en mi crecimiento como investigador y persona. Al doctor José Manuel Mateo, de quien recibí, a través de sus textos y su lectura atenta grandes luces que me orientaron a cada paso. A los doctores Rafael Mondragón, Enrique Flores y Margarita León que, al ser parte del sínodo, brindaron su apoyo y lectura cálida, mismas que enriquecieron esta tesis.

A su vez, quisiera agradecer al doctor Fernando Morales, amigo cuya lectura del primer capítulo me ayudó a organizar varias ideas en su momento. A la doctora María Stoopan, pues en su Seminario de Estudios Literarios me mostró la posibilidad de estudiar a José Revueltas como narrador. A mis profesores Liliana Weinberg, Armando Pereira, Héctor Perea, Mariana Ozuna e Israel Ramírez que hicieron muy grato mi paso por la maestría.

A mis padres quisiera agradecer su cariño y apoyo en esta empresa: Javier Sainz Mejía, con quien tantas pláticas acerca de Revueltas fueron parte de las ideas plasmadas en este trabajo y Leticia Paz cuyas ideas y asesoría fueron fundamentales.

Un especial agradecimiento a Sofía Galicia por su apoyo a lo largo de los años.

Por último, a Gabriela Guerrero, confidente, amiga y mi todo, que, gracias a su apoyo constante y lectura amable, el presente trabajo fue enormemente enriquecido, al igual que mi vida.



LA PERSPECTIVA DEL NARRADOR  
Y LOS PERSONAJES  
EN LA NOVELA *LOS ERRORES*  
DE JOSÉ REVUELTAS

FRANCISCO JAVIER SAINZ PAZ

Título original: *La perspectiva del narrador y los personajes*  
en la novela *Los errores de José Revueltas*  
Escrito por: Francisco Javier Sainz Paz

Diseño editorial por: *Thésika* · *Diseño de tesis*  
© Derechos reservados (las imágenes usadas en el diseño de este documento  
fueron adquiridas legalmente por *Thésika.mx*. El autor conserva todos los derechos).  
[contacto@thesika.com.mx](mailto:contacto@thesika.com.mx) | [www.thesika.mx](http://www.thesika.mx)  
Impreso en la CDMX durante 2017.

Composición & Diseño editorial: E. Prado (*Thésika*)  
Diseño de cubierta & Encuadernación: E. Prado (*Thésika*)  
Corrección ortográfica: Francisco Javier Sainz Paz

## CONTENIDO

La perspectiva del narrador y los personajes en la novela Los errores de José Revueltas . . . . .	10
CAPÍTULO 1. LOS ERRORES ANTE LA CRÍTICA, 50 AÑOS. . . . .	12
1.1 Cincuenta años de crítica.. . . . .	12
1.2. La crítica de Los errores pertinente a esta tesis.. . . . .	16
1.2.1 1960-1970.. . . . .	16
1.2.2 1970-1980.. . . . .	20
1.2.3 1980-1990 . . . . .	29
1.2.4 1990-2000 . . . . .	31
1.2.5 2000-2010 . . . . .	36
1.2.6 2010-... . . . .	46
CAPÍTULO 2. EL NARRADOR DE LOS ERRORES. . . . .	52
2.1 Relación autor-narrador. . . . .	53
2.2 El narrador.. . . . .	55
2.2.1 La omnisciencia y sus variaciones. . . . .	55
2.2.1.1 Discurso indirecto libre.. . . . .	56
2.2.1.2 Discurso indirecto libre . . . . .	57
2.2.1.3 El uso de las analepsis . . . . .	57

2.2.2. Alejamiento y distanciamiento del narrador de la psique del personaje. . . . .	58
2.2.3. La infidencia del narrador . . . . .	59
2.2.4. Puntos de vista narrativos.. . . . .	59
2.2.4.1. Fusión de perspectivas. . . . .	59
2.2.4. 2. Otras voces narrativas. . . . .	61
2.2.4.3. Un suceso, varios puntos de vista. . . . .	62
2.2.5. Empatía, identificación y alejamiento con los personajes. . . . .	62
2.2.5.1. Empatía. . . . .	63
2.2.5.2. Identificación. . . . .	63
2.2.5.3. Alejamiento. . . . .	64
2.2.6. Narrador y lector. . . . .	64
2.2.7. La novela de artista. . . . .	66
2.2.7.1. Los mitos. . . . .	66
2.2.7.2. Teosofía. . . . .	68
2.2.7.3. El sujeto neurótico. . . . .	69
2.2.8. Caracterización de los personajes por su lenguaje. . . . .	70
2.2.8.1. El Lenguaje Coloquial. . . . .	70
2.2.8.2. La sensualidad y erotismo en los personajes. . . . .	71
2.2.9. Uso de diversos géneros literarios para caracterizar a los personajes. . . . .	73
<b>CAPÍTULO III. LA EMPATÍA CON EL LUMPEN. . . . .</b>	<b>75</b>
3.1 Mario Cobián. . . . .	76
3.1.1. Mario y su madre. . . . .	81
3.1.2. Mario y Lucrecia. . . . .	81
3.1.3. Mario y Elena. . . . .	82
3.2 Elena . . . . .	84
3.3. Lucrecia. . . . .	93

3.4. La Jaiba. . . . .	97
3.5 La Magnífica. . . . .	99
3.6. El Estado y sus personajes aliados. . . . .	103
3.6.1. Don Victorino. . . . .	103
3.6.2. Comandante Villalobos.. . . . .	111
3.6.3 Nazario Villegas . . . . .	112
<b>CAPÍTULO IV. EL JUICIO AL COMUNISTA.. . . . .</b>	<b>118</b>
4.1. Los comunistas de la duda. . . . .	118
4.1.1 Olegario Chávez. . . . .	119
4.1.2. Jacobo Ponce. . . . .	128
4.1.3 Eladio Pintos . . . . .	134
4.1.4. Emilio Padilla. . . . .	139
4.1.5. Vittorio Amino . . . . .	140
4.2. Los que no saben y luchan. . . . .	142
4.2.1. Eusebio Cano. . . . .	143
4.2.2. Januarío López. . . . .	146
4.2.3. Las mujeres comunistas. . . . .	150
4.2.4. El linotipista. . . . .	154
4.2.5. El Niágara y Artemio Canché. . . . .	157
4.2.6. Samuel Morfín.. . . . .	158
4.3. Los que saben y callan. Patricio Robles e Ismael Cabrera. . . . .	161
4.4. Diégesis y realidad: extratextualidad. . . . .	168
4.4.1. Pasajes históricos.. . . . .	169
4.4.2. Personajes históricos. . . . .	170
Conclusiones. . . . .	177
Apéndice. Esquema de personajes. . . . .	182
Anexo. La crítica del 2014 al 2017. . . . .	186
Bibliografía. . . . .	200

## LA PERSPECTIVA DEL NARRADOR Y LOS PERSONAJES EN LA NOVELA *LOS ERRORES* DE JOSÉ REVUELTAS

¿CUÁL ES EL UNIVERSO EN QUE NOS ADENTRAMOS en la obra de Revueltas? No soy el primero en hacer esta pregunta ni seré el último; muchos intentos y acercamientos hay a esta obra, unos mejores que otros, y ciertas constantes que permanecen en todos. Estas constantes han creado una taxonomía de lugares comunes que en ocasiones clarifican el fenómeno. A Revueltas, a causa de su obra ficcional (aunque también la ensayística) se le han aplicado muchas etiquetas: existencialista, cristiano, marxista, resentido y muchos otros adjetivos.

Por mi parte dedico esta tesis a la novela *Los errores* que vio la luz en 1964, y ha cumplido los cincuenta años de publicación. Así, la pregunta anterior estará limitada a una novela: ¿Cuál es el mundo al cual nos adentramos en *Los errores*? Desearía contestarla no sólo desde mi punto de vista, sino tomando en cuenta estas cinco décadas de crítica sobre la novela.

Mi propuesta de análisis, como señalo en el título de la tesis, trata las relaciones que existen entre el narrador y los personajes. Pero, como para avanzar hay que sentar ciertas bases, primero analizaré la relación particular que se suscita entre autor y narrador, ese distanciamiento que permite la creación de un *alter ego* que le permite hablar al autor más allá de su experiencia subjetiva. Asimismo, es necesario ver qué tipo de función de autor existe en Revueltas y cómo esta afecta a la novela.

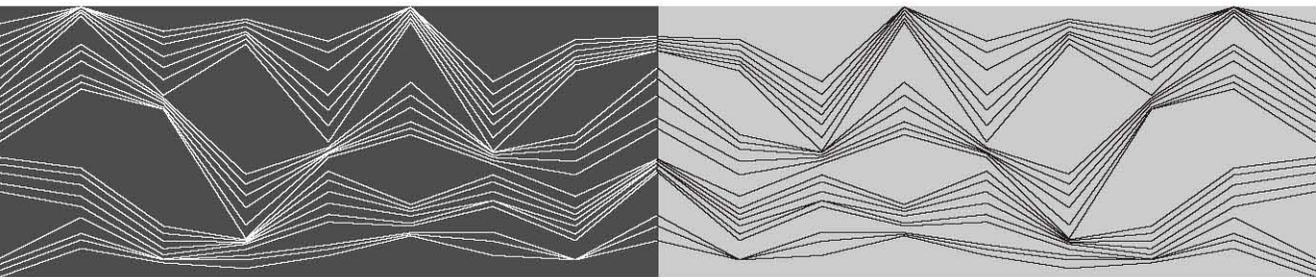
Estos elementos afectarán al narrador para que se desarrolle con ciertas particularidades frente a los personajes y se erija, en el caso de esta novela, en la principal fuente de información, el filtro narrativo desde el que nos aproximamos como lectores.

Es por todo ello que a partir de algunos elementos de la narratología pretendo realizar el análisis de las técnicas narrativas que construyen la novela y las implicaciones que tienen para la obra. Sobre todo, me importa trabajar con una hipótesis: el narrador tiene un comportamiento distinto con los personajes lumpenes, pertenecientes al hampa, y personajes comunistas. En ese mismo sentido elaboro una tipología de personajes ayudándome de los esfuerzos emprendidos en otras investigaciones.

Sin más, dejo a su consideración el presente trabajo.

Francisco Javier Sainz Paz





## CAPÍTULO I.

### LOS ERRORES ANTE LA CRÍTICA, 50 AÑOS.

#### 1.1 CINCUENTA AÑOS DE CRÍTICA.

ADENTRARSE EN CINCO DÉCADAS DE CRÍTICA QUE BUSCAN brindarnos una explicación de un texto en concreto tiene dificultades. *Los errores* fue publicado por el Fondo de Cultura Económica (FCE) en 1964 en la colección “Letras mexicanas”; se ha demostrado que esta edición contiene varias erratas responsabilidad del editor y no del autor (Peña, 2010). Por otra parte, en los albores de la segunda década del siglo XXI, esta edición es de muy difícil acceso a los lectores. La siguiente edición corrió a cargo de Editores Mexicanos Unidos en 1967, en el marco de la primera recopilación de las obras completas de José Revueltas; no obstante, dicha edición es una reimpresión de la del FCE. No es sino hasta 1979, cuando la editorial ERA realiza la primera reedición de la obra bajo el cuidado de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, que tenemos una edición más fiel al manuscrito elaborado por Revueltas en la década de los sesentas. Este hecho no invalida la crítica que se hizo antes de la edición de ERA, sino que se debe tener en cuenta para entender determinados juicios críticos.

Se presenta también el problema de la clasificación, es decir, agrupar de cierta forma la gran cantidad de textos escritos en distintos momentos que convergen en

el corpus crítico. Muchos de los textos han abordado la novela, y la obra en general de Revueltas, como un todo, de manera que se aproximan desde diferentes ángulos a *Los errores*, lo que dificulta una organización temática aun cuando destaquen ciertos temas. Por ello decido presentar una relación cronológica de los textos críticos que ahondan en la problemática del narrador y los personajes en *Los errores*. Mi propuesta tiene un cierto grado de arbitrariedad, pues la selección ha sido hecha de acuerdo con mi juicio.

Intento presentar una exposición de lo que ha acontecido, en términos generales, en cinco décadas de crítica. Creo importante destacar que, a lo largo de este período de cavilaciones en torno a la novela, no todos los esfuerzos han sido iguales; desde la calidad de los trabajos, hasta el medio de publicación han variado en cada decenio. Asimismo, es prudente mencionar que varios de los libros, primero fueron tesis de posgrado que años más tarde se convirtieron en libros publicados, es decir que fueron escritos una década antes a la que se adscribe esta tesis. Este es el caso de: *José Revueltas: los muros de la utopía* (1992) de Álvaro Ruiz Abreu, *Entre la paradoja y la dialéctica* (1995) de Edith Negrín, *José Revueltas, una biografía intelectual* (2001) de Jorge Fuentes Morúa, *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente* (2003) de Philippe Cheron, *José Revueltas, una poética de la disidencia* (2002) de Javier Durán y *En el umbral de Antígona. Nota sobre la poética y la narrativa de José Revueltas* (2011) de José Manuel Mateo; cabe destacar que, en todos estos casos, fue el libro publicado, no la tesis, el que consulté. Como última advertencia, aclaro que en el lapso comprendido entre 1960 a 1970, me valgo del trabajo realizado por Sonia Peña, “José Revueltas: humillado y ofendido recepción inicial de *Los errores* (1964-1966)” (2008), que hace un recuento de la crítica de esa época, pues creo que resume de manera muy precisa lo que aconteció en esos momentos.

Entrando ya en materia de cada período, tenemos que en la década de los sesentas la crítica es más bien periodística, de poca extensión y que se centra en la discusión ideológica de la novela. Se podría decir que las mismas vicisitudes por las que cruzó *Los días terrenales* (1949), atravesó la novela *Los errores*. Gene-

raciones distintas hacen juicios similares, lo que devela que aquellos problemas que Revueltas delata en 1949, seguían vivos para la década de los sesentas: una crítica meramente ideológica proveniente de sectores de izquierda. Las principales argumentaciones son acerca del estilo, al cual calificaban como grotesco y que sólo buscaba ser estridente sin justificación alguna. También estaba la cuestión de la estructura, que se les hacía muy complicada pues creían que podía confundir al lector. Esta es una cuestión curiosa, pues en 1963 se publicó otra novela, que entre sus muchas cualidades muestra una estructura segmentada, lo que le valió muchos halagos a su autor: *Rayuela* de Julio Cortázar. Incluso, si pensamos en el contexto mexicano, tenemos la obra de Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), donde todo se encuentra fragmentado. Es decir, lo que trato de señalar es que otras obras que también presentaban la fragmentación como innovación, tuvieron una respuesta positiva por el campo literario mexicano de la década de las sesenta, lo que muestra que la crítica a *Los errores* tenía un fundamento ideológico y no estético.

La década de los setenta está marcada por un acontecimiento político de finales de la década pasada: el movimiento estudiantil del Consejo General de Huelga y la masacre del 2 de octubre. José Revueltas fue apresado el 16 de noviembre de 1968 y liberado<sup>1</sup> luego de 30 meses, todo en el marco de la represión en contra de este movimiento. Este hecho hace que, la mayoría de lo que aparece en los medios de comunicación (que no era mucho) tenga el fin de pedir su liberación. En esta década hay varios trabajos que se dedicaron a estudiar las obras de nuestro autor, que en su mayoría fueron tesis de posgrado elaboradas en los Estados Unidos. Estas tienen como antecedente el trabajo de James East Earby, elaborado en México en 1956,

<sup>1</sup> El propio Revueltas objetó su liberación dadas las condiciones ilegales en la que se suscitaba; de la noche a la mañana, el presidente Luis Echeverría otorgaba el perdón a los presos del movimiento del 68, sin haber comprobado ninguno de los cargos que se les había imputado en primera instancia, lo que resultaba en una total ilegalidad. Para nuestro autor era indispensable exhibir la actitud de estado mexicano y por ello se negaba a abandonar el presidio (De Dios Vázquez, 2013: 1258).

donde compara a nuestro autor (además de Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo) con el escritor norteamericano William Faulkner. Entre las características que comparten estos trabajos están: 1) se da por sentado que José Revueltas es bien conocido; 2) se parte de una plena relación de identidad entre la biografía y la ficción escrita; 3) la aplicación, por parte de Revueltas, de técnicas narrativas similares a las del cine o la llamada novela psicológica y existencialista; 4) la existencia de héroes positivos; y 5) una exploración del realismo crítico que nuestro autor asume como estética propia.

En la misma década nos encontramos con tres trabajos publicados en México, dos de Jorge Ruffinelli (uno de ellos es una recopilación de entrevistas) y otro de Evodio Escalante. Si bien comparten algunas preocupaciones con las tesis estadounidenses, se diferencian de ellas al poner al marxismo de Revueltas como la fuente de donde emanan sus reflexiones. Se pone el acento en la teoría de la enajenación y en cómo esta define a los personajes, la trama, los espacios e incluso al narrador. Además, los análisis empiezan a centrarse en la forma estética de la novela.

Para la siguiente década la mayoría de los trabajos serán realizados en México por una nueva generación, con nuevas perspectivas y metodologías críticas. Los temas que se analizaron fueron: la influencia naturalista en Revueltas, la idea de la muerte, nuevamente la inclinación existencialista y las imágenes poéticas construidas. Otra cuestión en común es que no todos toman al marxismo como la única base del pensamiento revueltiano, sino que mencionan otras influencias.

También en la década de los ochenta se encuentran dos críticos quienes, entre otras cosas, analizan el papel del marxismo en la obra del duranguense: Miguel Romero Griego y Adolfo Sánchez Vázquez, ambos desde el ámbito de la filosofía. Ambos apuntan que Revueltas no sólo es marxista, sino que esta teoría logra en el escritor grandes vuelos en muchos terrenos, sobre todo en el de la estética.

En la década de los noventa aparecen investigaciones académicas<sup>2</sup> cuyos temas son muy diversos. En estas se puede apreciar un afán de asumir los esfuerzos he-

<sup>2</sup> Que en su mayoría, como se ha dicho, fueron tesis de posgrado, escritas en la década pasada, que devinieron en libros publicados por diversas editoriales.

chos por las generaciones anteriores para ahondar en ellos y aportar mayor conocimiento. En todos los trabajos hay un interés en la línea biográfica donde se muestra que mucho de lo escrito tiene relación con sucesos vividos por Revueltas. Además, tenemos el descubrimiento de nuevas influencias como Hegel, Malraux, Mann, Chestov, Koestler. El papel del mito bíblico, y en especial del prometeico-cristiano en ciertos personajes, por mencionar algunos de los tópicos que abordan.

Los estudios sobre Revueltas en el primer decenio del siglo XXI asumen los del período pasado. Además de ahondar en temas anteriores, aportan nuevas líneas investigación, como son: el marxismo conocido como humanista, extraído por el autor de la lectura de los *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844* de Marx; la parotopía carcelaria en sus obras; la serie de herramientas de las que se vale para conformar la novela, así como los géneros inmersos; la significación de ciertas animalizaciones entre otros temas.

La segunda década del siglo XXI tiene pocos textos que toquen la novela de *Los errores*; no obstante, los dos que registro son de suma importancia por las aportaciones que realizan. José Manuel Mateo (2011) y Evodio Escalante (2010) aportan nuevos elementos acerca del uso del mito, nuevos análisis del capítulo VII de la novela, entre otros.

## 1.2. LA CRÍTICA DE LOS ERRORES PERTINENTE A ESTA TESIS.

### 1.2.1 1960-1970.

LOS ERRORES FUE PUBLICADA EN 1964 por Fondo de Cultura Económica (FCE) en la colección "Letras Mexicanas". Desde este momento la obra ha tenido diversas apreciaciones y, como analiza Sonia Peña, en el período de 1964 a 1966, "la crítica se divide entre quienes se escandalizan por sus cuestionamientos políticos y unos pocos que la juzgan la mejor novela de Revueltas" (Peña, 2010: 118).

De agosto a diciembre de 1964 se escribieron aproximadamente once reseñas, un número considerable en escasos meses. En algunos de los escritos se observa

el énfasis en señalar a Revueltas como un ex militante a quien le ganó el rencor a la hora de escribir su sexta novela (Peña, 2010: 120).

Para Peña, la crítica que mejor ejemplifica esto es la realizada por Huberto Batis y Federico Álvarez:

Revueltas pretende retratar al comunista mexicano de los años treinta y responde de paso, agria y rencorosamente, a su propia expulsión del partido comunista. ¿No es la venganza el placer de los dioses? Pero la pasión le ciega, y la caricatura predomina sobre el retrato (Peña. 2010: 120).

Algo similar había sucedido con la novela *Los días terrenales* (1949) y la pieza teatral *El cuadrante de a soledad* (1950). Una embestida de los sectores de izquierda juzgó a ambas como existencialistas y anticomunistas. La línea teórica propugnada por estos críticos era la del realismo socialista, dogma estético-político originado en la Unión Soviética bajo la rectoría de Stalin, cuyo fin último es utilizar el arte como propaganda política a favor del socialismo<sup>3</sup>. Algunos

---

<sup>3</sup> Es difícil nombrar un sólo texto que pueda representar todos los posicionamientos del realismo socialista, empero, un material muy útil es el segundo volumen de la antología de Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y Marxismo*, editada por ERA en 1970. En el apartado de nombre "Arte y socialismo", encontramos tres escritos notables para entender esta teoría, dos de ellos son resoluciones de los Congresos del PCUS de 1925 y 1932, y el tercero es de Andrei Zhdánov, "El realismo socialista". De estos tres textos podemos sacar algunas conclusiones: se considera que no existe un arte apolítico y neutral. Los proletarios deben ocupar todos los espacios de la actividad humana, pues está inserto en una lucha de clases en contra de la burguesía. Así mismo se cree que el Partido y sus distintos órganos deben de apoyar a todos los artistas proletarios y campesinos, pues son ellos los futuros dirigentes ideológicos. La tarea de la crítica es "luchar sin cuartel contra las manifestaciones contrarrevolucionarias en la literatura" ("Sobre la política del partido en el terreno de la literatura" p. 227). Zhdánov cree que la literatura burguesa es decadente, pues es la expresión de la sociedad capitalista que la engendró, por lo que ya no puede hablar acerca de las victorias del capitalismo y mucho menos engendrar grandes obras, y allí se encuentra la superioridad de la literatura proletaria, pues ésta proviene de una sociedad superior, la soviética. De aquí deducimos que el objetivo de la literatura proletaria es hablar de las victorias de la sociedad soviética y del entusiasmo y pasión de sus héroes por la revolución, pues está tiene la función de ayudar a la construcción del socialismo, es así que la realidad debe ser representada

personajes que hicieron comentarios de este tipo fueron Pablo Neruda, Vicente Lombardo Toledano, Enrique Ramírez y Ramírez, entre muchos otros. Este último fue quien hizo la crítica más fuerte y significativa, como apunta Evodio Escalante al incluirla en su edición crítica de *Los días terrenales*, y Florence Olivier en su texto “Los días terrenales, un debate”. Para Ramírez y Ramírez, Revueltas deforma la realidad y esta novela no tiene ningún rasgo de realismo: así argumenta:

Porque el realismo no es pintar con rudeza tipos más o menos existentes. Ni destacar, aunque sea con relativa o fragmentaria exactitud, ciertos aspectos unilaterales de la realidad. Ni descubrir momentos obscenos de la vida de ciertos círculos sociales. Ni reproducir con frecuencia las palabrotas que lo mismo usa el pueblo que la aristocracia. Nada de esto, por sí solo, es realismo. [...] El realismo, entendido con fidelidad, no puede ser otro que aquel que refleje en la obra artística o literaria, con apego a las particularidades de expresión de cada arte o género, todas las condiciones de la realidad (Ramírez y Ramírez, 1991: 348).

Ramírez y Ramírez, de oficio periodista, dedica dos párrafos al estilo y a la estructura de la novela, donde dice que “la estructura es poco sólida y poco clara [...] el argumento es retorcido, alambicado y no está resuelto con firmeza ni naturalidad” (Ramírez y Ramírez, 1991: 349). Su intención es mostrar que la obra no se apega al marxismo estalinizado. Su crítica sienta base en que la obra de Revueltas tiene como referente al existencialismo, enmarcando a Kierkegaard, Heidegger y a Sartre como sus principales influencias.

Es decir, descalificaciones similares a las que Revueltas enfrentó con *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad*, continuaron en *Los errores*, sólo que ahora a cargo de una nueva generación. Cabe destacar que no se repitió el mote de exis-

---

“en su desarrollo revolucionario”. Entonces el realismo socialista es el método de creación y crítica de los revolucionarios, mismo que no debe olvidar la tradición romántica, sino que la debe de incorporar como “romanticismo revolucionario”.

tencialista con el que calificaron a nuestro autor en la década de los cincuenta, el cual fue sustituido por el de anticomunista y resentido.

Si bien la mayoría de las críticas objetan su actitud frente a los personajes comunistas de su novela, hay otros comentarios que destacan el valor de ciertos aspectos de la novela: la construcción de personajes, las dos historias que se entretrejen, la descripción de la ciudad de México. Aun así, a muchos otros parece haberles desconcertado la trama policiaca, la cantidad de erratas que presenta la edición del FCE<sup>4</sup> y el carácter grotesco de las descripciones<sup>5</sup>.

Entre 1965 y 1966 hubo seis reseñas más, donde se ven nuevos aspectos de la obra, pero todo sobre la premisa de que *Los errores* no es la novela que se esperaba; que tiene aciertos, pero que no se compara con sus anteriores novelas (omitiendo *Los días terrenales*).

Los primeros años de recepción de la novela estuvieron marcados por el mismo tipo de comentarios que obtuvo *Los días terrenales* en su momento, de los cuales los menos fueron de índole estética y la gran mayoría estaban en desacuerdo con la forma de presentar a los comunistas. Aunque Stalin ya había fallecido (1953) y se habían dado a conocer los asesinatos que cometió, la estética y ética que promovió seguían vigentes en la mayoría de los que se suscribían como comunistas y progresistas. El realismo socialista, el culto a la personalidad y la ausencia de la autocrítica reinaban en la izquierda mexicana. Revueltas se lamenta posteriormente: “Nuestro lector dogmático nos leía —o nos sigue leyendo— a cauteloso título de simple información, con una cólera escandalizada e imbécil o con la sonrisita superior del filisteo victorioso (cree haber puesto a salvo su negocio histórico con habernos expulsado del partido)” (Revueltas, 1981: 128).

---

<sup>4</sup> Un dato importante es que el manuscrito entregado a la editorial, donde no hay errores, difiere de la obra publicada, lo que muestra el descuido de la edición que estuvo a cargo de Augusto Monterroso.

<sup>5</sup> Las críticas a las que me refiero son las trabajadas por Sonia Peña, en su artículo “José Revueltas: humillado y ofendido (recepción inicial de *Los errores*, 1964-1966)”, quien logra ofrecer un panorama general de las reseñas de la primera generación de críticas que obtuvo la novela.

### 1.2.2 1970-1980.

LOS TRABAJOS EXAMINADOS PARA esta década son los de Adolf Anthony Ortega, Thomas L. López, Samuel Leroy Slick, Kristyna Paulina Demaree y Evodio Escalante. Como ya mencionamos, hay varios factores que comparten: 1) la idea de que el autor representa un México donde se desarrolla la vida de las clases subalternas; 2) que Revueltas plantea cuestionamientos políticos por medio del género novela, acerca del proceso de burocratización del comunismo en el mundo y sus consecuencias; y 3) el interés por explicar la función de las técnicas narrativas; la utilización y función de la fragmentación del tiempo a través de diversas estrategias; una primigenia tipología de personajes comunistas; y el modo como el marxismo se filtra en la novela como sustento para varias premisas de tipo ensayístico en la obra.

En el estudio de Adolf Anthony Ortega, *The social novel of José Revueltas*, apreciamos que, para el crítico, la estética revueltiana no busca representar el mundo como es, sino “profundizar en la miseria del alma mexicana y de la humanidad en general. Por ello sus novelas, sin desechar por completo la acción exterior, operan en un mundo interior: en los personajes” (Ortega, 1971: 25).

La forma como Ortega contempla que esto sucede en *Los errores* es en el desenlace fatal de los personajes comunistas, en su proceso tortuoso de pensamiento. De aquí que el crítico concluya que para Revueltas “el destino del hombre comunista es el sufrimiento” (Ortega, 1971: 25), pues “el verdadero comunista es el expulsado que llega a desmoralizarse debido al oportunismo y el crimen de los dirigentes rojos cuyo mundo se complementa con el hampa y los círculos políticos anticomunistas” (Ortega, 1971: 52). Empero, menciona que, aún con estos procedimientos, Revueltas no abandona “su fe en la doctrina del proletariado” (Ortega, 1971: 50).

Al hablar de la estructura y forma de las novelas de Revueltas nos dice que su técnica estructural “implícitamente refleja su visión del universo, que consiste en un mundo caótico donde ocurre lo inesperado; suponiendo esa visión el autor

fragmentó el tiempo cronológico en múltiples planos con el fin de darnos la impresión de una realidad heterogénea” (Ortega, 1971: 56). Del monólogo interior, nos dice que genera una pausa, donde el personaje rompe el ritmo de la acción para reflexionar acerca de su situación.

Otro aspecto novedoso en la crítica de Ortega es su precisión acerca de la inclusión, por parte de Revueltas, de técnicas cinematográficas en su narración. El flashback<sup>6</sup>, el montaje<sup>7</sup>, el fade-out<sup>8</sup> y el doble track<sup>9</sup>.

Thomas L. López, en *José Revueltas: a study of his fiction*, aprecia que la maestría narrativa en *Los errores*, es evidente en la creación de dos historias que en el inicio coexisten de forma autónoma y que se mueven de forma paralela en el transcurso de la diégesis.

Al hablar de las técnicas novelísticas que usa Revueltas, nos dice que utiliza el monólogo y flashback, así como varias modalidades de este, para romper el tiempo cronológico del relato y enfatizar el estado psicológico del personaje, combinándolo con las interacciones con otros personajes.

Un aspecto que, según el crítico, no se había visto antes es el desarrollo de dos secuencias narrativas paralelas en la misma escena (López, 1974: 97), y se refiere a lo sucedido en el capítulo XXI, cuando en un mismo capítulo encontramos reunidos a los personajes de las dos historias, en la misma secuencia narrativa.

---

<sup>6</sup> el flashback es una especie de analepsis donde hace un corte en la narración para regresar a un momento en el pasado con el fin hacerle saber al repertorio una información que le ayude a entender el momento de tiempo donde se está desarrollando la diégesis.

<sup>7</sup> Se manifiesta en la forma en que el doctor yuxtapone consecutivamente la memorización en el pasado y el relato en presente

<sup>8</sup> Cuando se desea enlazar dos escenas consecutivas en diferente tiempo o lugar, se utilizan el llamado fade-out (fundido abierto) y fade-in (fundido cerrado). Con el fade-out la imagen se oscurece gradualmente, mientras que con el fade-in tiene lugar lo contrario.

<sup>9</sup> “Revueltas se sirve del doble track en varias escenas para elaborar el pensamiento del personaje” como ejemplos, Ortega usa las fugas mentales del personaje Olegario de *Los errores*, cuando este recuerda su paso por las alcantarillas de la cárcel.

Retomo de la crítica de Ortega la propuesta de que la novela busca profundizar en la miseria y sufrimiento humano; sin embargo, no se trata tan sólo de un mundo sufriente, sino que cada personaje está encerrado en su propio proceso alienante, mismo que les impide tener un desenlace distinto. En ese sentido, los personajes comunistas están también inmersos en esa lógica pues son parte del mismo mundo alienado.

El crítico, al vislumbrar la partición cronológica en varios planos, que muestra una trama heterogénea y simultánea, me permite analizar el proceso de creación de los personajes como un devenir continuo: es decir, que el lector tiene que llegar al desenlace de la novela para ser testigo de todos los procesos por los que pasan los personajes.

Que Ortega plantee el análisis del monólogo interior, muestra que una gran parte de la narración se desarrolla en la psique de los personajes. No obstante, hay que decir que lo predominante son los segmentos en los que se realiza una psico-narración, es decir, que es el narrador introducido en la psique de los personajes, el que nos comenta sus pensamientos. En ese mismo sentido, están el uso de las técnicas narrativas propias del cine, que no sólo muestran la influencia del séptimo arte en el duranguense, si no sobre todo una parte de la vasta cantidad de estrategias que usa el narrador para que el tiempo psicológico se dilate o comprima.

Samuel Leroy Slick, en *The positive hero in the novels of José Revueltas*, nos dice que en *Los errores*, el autor muestra un amplio crisol de variantes del héroe positivo<sup>10</sup> (Slick, 1974: 14). Aísla a siete personajes para mostrar como Revueltas

---

<sup>10</sup> Su concepción de héroe es la del "hombre nuevo" que nacerá con el comunismo: "The positive hero has been variously referred to as the New man, the Communist hero, the hero of labor, and the New Soviet Man". Al ser puesto como personaje, para Leroy, se muestra como un agente del cambio que en sus conflictos refleja la dialéctica histórica del marxismo, su lucha representa el avance inevitable de la historia hacia el socialismo. Además de tener una función didáctica en el texto, a modo de exemplum, es importante, según Leroy, que no sea el protagonista, al contrario, apenas una figura importante que aparezca momentáneamente como una visión ideal del futuro

desarrolla, a través de ellos, diferentes reflexiones acerca de la relación militante-partido. Los personajes que considera son: "Jacobo Ponce, the Party intellectual; Emilio Padilla, the victim of Soviet oppression; Olegario Chávez, the experience and dedicated member of the PCM; and Eladio Pintos, a romantic and legendary Communist figure" (Slick, 1974: 186). Estos son considerados como el nuevo héroe comunista de nuestro autor. Los que considera como variantes negativas son: "Eusebio Cano, an older, conscientious Party militant; Ismael Cabrera, a high official of the PCM; and the Linotipista, another Party militant who is an assassin for the PCM" (Slick, 1974: 186). También se muestra al personaje Patricio Robles como el héroe positivo tradicional del realismo socialista.

Para Slick, los personajes que representan al nuevo héroe positivo están inmersos en un continuo ataque a sus ideales y creencias, sumergiéndolo en un permanente malestar (Slick, 1974: 205). Estos personajes son la propuesta de Revueltas de lo que deberían ser los comunistas, y los considera como héroes positivos, hombres nuevos.

The true Communist hero, for Revueltas, is now the unorthodox militant whose trademark is to challenge the modus operandi of the Party machinery and, indeed, the entire historical development of the Communist movement (Slick, 1974: 211).

Lo que sobresale de todo su trabajo es su idea de que Revueltas en *Los errores* desea mostrar, tanto el carácter positivo, como el negativo de los militantes comunistas. Si bien no puedo decir que retomo algo de la clasificación de personajes de Leroy, me parece importante destacar que es la primera que se hace; empero no concuerdo con su afirmación acerca de la existencia de héroes positivos, pues pasa de largo ante los procesos alienantes en los que cada uno cae.

Kristyna Paulina Demaree, en *Time, space and myth in the novels of José Revueltas*, en su capítulo cuarto, inicia con la observación de que, en todas las novelas de Revueltas, el tiempo cronológico se encuentra fragmentado y la percepción de

la realidad sólo sirve como un punto de partida para el relato, que hay una clara intención de sobrepasar los límites del tiempo cronológico desplazándolo con el tiempo psicológico y mítico (Demaree, 1975: 109).

A este respecto, nos dice que *Los errores* es tal vez la estructura mejor armada en comparación a las demás novelas. Espacialmente, dice que abarca un amplio panorama de la Ciudad de México, que, para otros, ha sido la base para decir que los encuentros entre los personajes son forzados. No obstante, ella cree que esto corresponde a una circularidad manifiesta por parte del autor que ayuda a unificar el relato y no dejar cabos sueltos (Demaree, 1975: 110). La ciudad es presentada como un laberinto psicológico de conflictos personales y emociones, lo que brinda a la novela una estructura unitaria, pues en ese laberinto conviven los personajes de las dos historias que conforman el relato (Demaree, 1975: 116). En ese sentido, don Victorino es el personaje que en la novela funge como una especie de pivote que une las dos historias, porque es el patrón de Olegario Chávez y a quien Mario Cobián tratará de robar, el asesinato de este personaje marcará el destino de ambos personajes (Demaree, 1975: 117).

Por otro lado, observa que cada capítulo está presentado desde la perspectiva de distintos personajes que tienen largos segmentos de expresión explícita de su pensamiento, la cual es completada con las de otros que podrían parecer de menor grado (Demaree, 1975: 117). Asimismo, apunta que hay un juego de toma y daca entre la realidad y la irrealidad; como ejemplo pone las ensoñaciones y divagaciones de Mario Cobián que nos transportan a su inconsciente por largos momentos. A ese recurso le llamará Demaree “especialización”, es decir, los eventos y las imágenes están yuxtapuestas mientras el tiempo fluye y la narración se ve suspendida, de modo que en ese lapso podemos percibir el espacio en el cual se desenvuelven los personajes (Demaree, 1975: 121).

Cuando Demaree comenta acerca de las técnicas utilizadas en las novelas nos dice que son una constante que se va perfeccionando, por ejemplo, con el manejo

del tiempo cronológico nota que en *Los errores* se hace énfasis de un tiempo exacto, como sucede en el capítulo XXIV donde toda la acción ocurre de las 7:05 a las 7:10, o el XXV de la 7:20 a las 7:45 am. Que la acción se desarrolle en un lapso pequeño de tiempo crea un contraste con la duración del tiempo psicológico, “Years, minutes, hours, events which happenend the day before are juxtaposed against the ‘ticking of the clock’” (Demaree, 1975: 126). Es decir, se puede resumir que el tiempo cronológico es usado como contraste.

Otra técnica que destaca es la utilización de la yuxtaposición o montaje de eventos; en *Los errores* es apreciable en el hecho de que las acciones de los personajes lúmpenes están yuxtapuestas a las de los personajes comunistas y viceversa. Asimismo, está la libre asociación, evidente en que la estructura de la novela depende, en gran medida, de la evocación de recuerdos, sueños y alucinaciones. Así, un evento que está ocurriendo en un presente, o un objeto con el cual el protagonista entra en contacto, evoca un recuerdo que fluye por la conciencia del personaje. Un ejemplo de ello es cuando Elena se encuentra dentro del veliz y su mente viaja por distintos recuerdos (Demaree, 1975: 128).

Varios de los aspectos que Demaree analiza en su texto van en función de la táctica de dilatación del tiempo psicológico. Este será un importante punto de partida para mi investigación, pues es a partir de esta dilatación que el narrador construye a los personajes valiéndose de sus recuerdos y experiencias de vida; es uno de los medios como se puede establecer la relación personaje-narrador. Además, es gracias a estas tácticas que se agregan aspectos míticos, como es la comparación de la ciudad de México con un gran laberinto en el que todos los personajes se pierden a sí mismos.

Evodio Escalante, en *José Revueltas. Una literatura del “lado moridor”*, asume el reto de “Retomar las fuentes marxistas del autor en la medida en que los propios textos parecían exigirlo” (Escalante, 1979: 12). Así, desde Deleuze y Guattari, plantea los modos como se presentan los conceptos marxistas en la obra:

a) La proletarización del lector. Esta tiene dos momentos donde el primero surge en la textualidad, pues construye una máquina literaria que oprime, “que hace trabajar al lector y no le paga el valor de su trabajo, sino sólo una parte, que él experimenta como sufrimiento y como conciencia de este sufrimiento, como aniquilación de fuerzas y como conciencia de esa aniquilación” (Escalante, 1979: 30). El segundo momento es la emancipación del lector. Así como la obra busca oprimir al lector, este debe hacer el ejercicio de liberarse utilizando la misma textualidad:

no adornándola de simbolismos o alegorías, sino tomándola como lo que es, una serie de signos que defecionan de la Cultura para apostar por el sufrimiento, o mejor dicho, por la conciencia del sufrimiento [...]. Conciencia de la degradación del hombre y de su involución, o sea, de deshumanización permanente, pero entendida no en términos absolutos, sino como un momento del movimiento dialéctico, como un momento de la contradicción que ha de ser superado (Escalante, 1979: 30-31).

b) La proletarización de los personajes. A este respecto, Escalante se dedicará a contestar las siguientes interrogantes: “¿Cómo se presenta en ellos el proceso de proletarización? ¿Cuáles son los movimientos típicos de los personajes? ¿Puede hablarse de un personaje típico en la literatura revueltiana?” (Escalante, 1979: 33).

Para Escalante la máquina literaria revueltiana se compone de un lenguaje obsesivo, paranoide, personajes fugados, esquizos, de la cual nace una contradicción que mantiene en movimiento a la diégesis.

Algunos personajes muestran que “a pesar de la opresión y su ubicuidad, y a pesar de la horrible densidad de la sustancia —o al revés, precisamente por esto— existe la posibilidad de una salida, que se encarna o se sugiere en ellos” (Escalante, 1979: 38). También están aquellos que no buscan salir de la condición de encierro, al contrario, “lo que ellos buscan es acumular, retener, atesorar, y en un sentido más lato trabajar en el sentido de la conservación” (Escalante, 1979: 38-39). Ejemplos de estos últimos, los personajes conservadores, son el prestamista don Victorino,

Mario Cobián, el comandante Villalobos, Nazario Villegas, Ismael Cabrera, Patricio Robles de *Los errores*. Todos ellos son personajes que por diferentes razones buscan la conservación del sistema que los tiene presos.

Además, están los personajes “en fuga”, que son aquellos que captan y se dejan llevar por los “flujos divergentes que atraviesan el sistema capitalista de producción” (Escalante, 1979: 40) sin importar si esto los conduce por la degradación y el sufrimiento. En ellos, la “síntesis negativa revueltiana deja de ser un estado, [...] para convertirse en un movimiento positivo de pauperización que ellos asumen como si emanara de su propio interior” (Escalante, 1979: 40); por ello, debemos percibir el proceso y dirección de los flujos divergentes, que conforman a los personajes como síntesis negativas.

Para Escalante se trata de ver los procesos de despersonalización<sup>11</sup> de los personajes, es decir, cuando el “sujeto, por decirlo así, deja de sujetarse, deja de pertenecerse, para dejarse llevar por los flujos divergentes de su producción deseante” (Escalante, 1979: 55). Dentro de esta gama están los personajes que muestran estas características a través de su militancia marxista, que tienen una “pureza revolucionaria”, así al revisar cuales personajes de *Los errores* entrarían en este catálogo menciona a Olegario Chávez, Eladio Pintos, Jacobo Ponce, Emilio Padilla, Juanario López y Samuel Morfín.

Al hablar acerca del título de *Los errores*, nos dice que este es, en sí mismo, una postulación, pues “lo que está en juego es la desterritorialización, el nomadismo del pensamiento y del quehacer humanos” (Escalante, 1979: 57). Así, muestra que, donde se puede encontrar referencia al título de la obra y se explica la concepción del hombre como ser erróneo, es a través del personaje Jacobo Ponce, en el tercer párrafo del capítulo VII de la novela: “El hombre es un ser erróneo, un ser que

<sup>11</sup> La despersonalización para *Revueltas* es la actitud de aquel “que actúa total y exclusivamente por los hombres”; atender a esta característica de algunos personajes nos convoca a percibir “los movimientos concretos de los personajes y ayuda a mostrar una amplia gama de desterritorializaciones” (Escalante, 1979: 56).

nunca terminará por establecerse en ninguna parte” (Revueltas, 2001: 67). Para Escalante “la destinación errónea del ser humano es explicada [...] como la identidad, siempre imposible, entre el concepto y lo concebido” (Escalante, 1979: 58).

También nos dice que hay otro tipo de personajes, “las capas lumpenproletarias”, prostitutas, padrotes, ladrones que no están incluidos en la obra de Revueltas fortuitamente. Así inicia por las prostitutas de *Los errores*, de las cuales dice que todas muestran diversos grados de despersonalización. Asimismo, Escalante analiza a Mario Cobián y ve en él muchas manifestaciones de despersonalización, aunque con una ambigüedad de flujos que “parecen moverse hacia el interior y que lo hacen a menudo con inusitada violencia, pero que acaban por regresar a su lugar de origen, [...] reforzando así el orden centrípeto conservador” (Escalante, 1979: 61).

Cuando el crítico analiza todos estos procesos en personajes lumpenes, propone que también ellos tienen el deseo de salir de su condición de miseria, pero los flujos divergentes<sup>12</sup> les crean una tendencia conservadora de su situación de vida, por lo que se suscita una síntesis negativa del proceso de choque de flujos.

La defecación universal para nuestro crítico, es el último destino al cual nos van a llevar los flujos de la máquina revueltiana y para ilustrar a lo que él llama “la memoria de la defecación”, utiliza el segmento de *Los errores*, donde Mario Cobián le dispara a los tinacos creándoles un pequeño orificio, lo que le hace pensar al personaje que es como si estuvieran orinando. Para Escalante, en el momento en que esto sucede el tinaco deja de tener la función que tenía y se crea una dirección en los flujos de la novela. La imagen de este hecho, para los vecinos y Mario, es que los tinacos están orinando. “Al volverse una máquina que orina, una máquina delirante, el tinaco ha muerto como tinaco, se ha convertido en una máquina que perece” (Escalante, 1979: 96). Así lo excremental es una manifestación de lo divergente, lo cual conecta

---

<sup>12</sup> Los flujos divergentes son el instrumento para presentar “la otra cara de la acumulación” capitalista, aquella por la que la teoría de la alienación ha pasado de largo, es decir, “en aquellas capas donde acaso la opresión capitalista muestra efectos más profundos y devastadores” (Escalante, 1979: 71).

con lo muerto, “con el acabamiento, e incluso con la conciencia del acabamiento” (Escalante, 1979: 96). Es por esto que la mente de Cobián viaja al recuerdo de cuando le dispara a su madre, pero también denota que el desarrollo de la novela no marca esto como un momento de liberación de Mario, sino centra su atención en la violencia del desprendimiento, en la acción de transformación de la madre de El Muñeco en una máquina inservible, así como lo hizo con el tinaco. “Imposible sustituir esta intensidad, lograrla con otros materiales: la intensidad experimental resume el movimiento típico de los flujos de la máquina revueltiana” (Escalante, 1979: 96).

De los aspectos que más retomo de la crítica de Escalante está la clasificación de personajes, que está construida a partir de su situación frente a la enajenación. Su análisis pretende que todos están inmersos en la “espiral descendente de la alienación”, por lo que será su actuar frente a ella lo que definirá su devenir en la trama.

En especial me importa destacar su reflexión acerca del lumpen proletariado, pues es de los primeros en mencionar como tal a esta capa social a la que Revueltas trabaja tanto en su obra literaria. En ese mismo sentido está su reflexión acerca de los personajes comunistas, que va más allá del análisis positivo negativo, pues los percibe envueltos también en procesos alienantes.

### 1.2.3 1980-1990

EN ESTA DÉCADA, SON DOS LOS TRABAJOS los que he seleccionado pues dedican un mayor espacio a la novela *Los errores*. Tanto Jesús Felipe Mejía Rodríguez como Marcela Rebeca Pérez Mandujano<sup>13</sup> se abocaron a tratar de explicar las diversas imágenes propuestas por el duranguense y su relación con varios elementos de la novela.

Mejía, en *Un recurso naturalista en la narrativa de José Revueltas: las escenas mórbido-estéticas*, comenta que hacia 1981 Revueltas sufre de una mitificación, debido a que “su actitud revolucionaria lo convirtió en el paradigma del escritor comprometido y militante consciente”; mitificación que se exaltó con su participación en el movimiento estudiantil del CNH en 1968.

---

<sup>13</sup> Cabe destacar que ambas son tesis de licenciatura realizadas en la FFyL de la UNAM,

Para Mejía, Revueltas usa las escenas mórbido-estéticas para realizar una crítica que se orienta en tres sentidos: la religión, las relaciones humanas en la sociedad y las relaciones pasionales. Toma como ejemplo el capítulo VII de *Los errores*, en especial el escape de la cárcel que logra Olegario Chávez. Menciona que los espacios están alegorizados, de manera que los túneles son el infierno<sup>14</sup>, la salida de la alcantarilla es el cielo. Además, se sugiere que Olegario realiza un viaje por inframundo del cual sale transformado, con una nueva perspectiva, así como sucede en las novelas de caballería, incluso con el mito prometeico y cristiano.

Por otra parte, ve que en Mario Cobián, *La Jaiba* y *La Magnífica* hay una serie de adjetivaciones y recursos que los muestran como atractivos, el “enfoque mórbido estético que priva en la creación de los personajes [...] no opaca la exaltación de sus caracteres psicológicos ni los conduce a un plano arquetípico” (Mejía Rodríguez, 1981: 93).

Al realizar una valoración de las prostitutas, Mejía cree que es en *Los errores* donde Revueltas alcanza su máximo nivel, sobre todo con *La Magnífica*. El crítico encuentra que el narrador las dota de una piedad, de un alto grado de humanidad superior al de otros personajes lúmpenes.

Pérez Mandujano, en *La imagen topológica y otras imágenes en Los errores de José Revueltas*, se valdrá de la poética de los espacios de Gastón Bachelard para realizar un topoanálisis, pues se pretende que por este medio se revelarán los móviles de la obra y descubrir los recursos de los que se vale el autor, pues las imágenes reflejan el movimiento interno de la realidad. Además, considera que se justifica el método propuesto debido a que las ideas de Bachelard sirven para analizar a “los escritores que usan su imaginación como recurso importante en la literatura” (Pérez, 1987: 6).

Así, emprende la tarea de analizar ciertas imágenes, ver cómo se realizan las contradicciones entre ellas y cómo afectan a los personajes: Mario Cobián, Elena,

---

<sup>14</sup> Además, el infierno, los túneles, estarían humanizados por la carga de desechos humanos presentes.

Lucrecia y Eladio Pintos. Por ejemplo, en el capítulo I de *Los errores*, cuando el narrador realiza una analepsis que nos transporta a un momento de la infancia de Mario Cobián, donde él dispara a un tinaco y este recuerdo lo conduce a otro. En el otro, no dispara contra un tinaco, sino a un retrato familiar en un departamento a lo lejos, el cual resulta ser en realidad su madre. Para Pérez Mandujano aquí se expresa una imagen primitiva de los lugares íntimos de la infancia del personaje, donde aparece de forma implícita la casa natal, el hogar, que es símbolo de protección. Cuando el personaje sale de la introspección, el narrador ahora nos conduce por los anhelos de Mario de tener una nueva vida con Luque. Aquí Pérez Mandujano observa cómo la casa primitiva se transforma en la casa deseada, y toma forma en ese burdel fronterizo que atenderá Lucrecia; en realidad esta “casa deseada”, será la expresión de la necesidad del personaje de poseer, de protección. Más adelante en la obra, en Capítulo XV, cuando la Jaiba se encuentra con Cobián y ambos creen que Eusebio Cano, quien está comiendo en el puesto de La Jaiba, es un agente de la policía que está buscando a Mario. Allí, cuando La Jaiba le dice que sabe que asesinó a Luque, la mente del personaje se ve confundida y su “voluntad borracha” se ve atrapada en la “casa de los espejos”, es decir, se produce otro movimiento en la imagen, donde la casa anhelada se convierte en la casa de los espejos.

#### 1.2.4 1990-2000

LA DÉCADA DE LOS NOVENTA REPRESENTARÁ para la crítica un momento donde se emprendió el camino por nuevos senderos tomando en cuenta la perspectiva de los anteriores esfuerzos. Así Jaime Ramírez Garrido, Álvaro Ruiz Abreu y Edith Negrín abordarán la relación Hegel-Marx-Revueltas, el biografismo de las obras con un mayor número de fuentes para realizar y establecer las relaciones entre vida y obra, el sujeto-narrador que es Revueltas, la función de la serie de mitos cristianos, el aura existencialista de la época, y una tipología de personajes.

Ramírez Garrido, en *Dialéctica de lo terrenal. Ensayo sobre la obra de José Revueltas*, a partir de Hegel y Marx, rastrea las ideas presentes en la obra de Revueltas

acerca de la condición de la vida humana, de su mortalidad y de su terrenalidad; de cómo el hombre se sabe finito mediante el estudio de la historia. El hombre debe reflexionar, es decir, realizar una introspección y verse reflejado en los demás, para así ver que el mundo es el “reflejo en la conciencia de la enajenación del hombre dada en la realidad por la división del trabajo y la propiedad privada” (Ramírez Garrido, 1991: 22). Para el crítico esto es apreciable en *Los errores*: “lo que pensamos en el mundo de los hombres, que es el mundo real, es en realidad una articulación de espejos donde el hombre enajenado se hace a través de sus relaciones y sus reflexiones con y en los otros para formarse una identidad” (Ramírez Garrido, 1991: 23). Esta es la interpretación que le da a la aparición de espejos en la obra, como sucede en el primer capítulo, aunque Ramírez Garrido no especifica a qué segmento se refiere en concreto, sino que lo dice como una generalización en torno a la novela misma.

Al analizar el capítulo VII de *Los errores*, pondrá un especial énfasis en el “raciomorfo extranjero”, que es una entidad imaginaria que Jacobo adoptará para hacer un ejercicio mental. Esta entidad, para el crítico, será el intento del personaje por convertirse en el espíritu absoluto hegeliano, es decir, un ser abstracto que comprende la totalidad de los procesos y es una explicación teleológica de cada una de ellos. Al ver desde la ventana a esos seres diminutos que transitan por las calles, el personaje, asomado desde la ventana, saca en cuenta que el hombre está presente en sus hipótesis en tanto hombre abstracto, no como hombre terrenal y, dado que sólo lo terrenal es racional, es decir tiene sentido, esa abstracción acaba siendo una alienación del hombre a ese espíritu. Es decir, se burla de la pretensión de que alguien considere su perspectiva superior sin considerar la materialidad de los sujetos que busca examinar. Se niega al espíritu, a su teleología, para reafirmarse como acontecimiento revolucionario, erróneo, con la posibilidad de convertirse en su propio Dios desprovisto de todo. Es así que el método de la dialéctica con síntesis negativa de Revueltas, construye en su obra una imagen del hombre como posibilidad de libertad.

Ramírez Garrido apunta que la concepción del tiempo en *Revueltas* está tomada de Hegel: “El tiempo como entidad ideal, pero no por esto una falsedad o una mera apariencia, sino una realidad —junto con el espacio— la más inmediata de las realidades” (Ramírez Garrido, 1991: 77). El tiempo es la realidad inmediata del hombre, pero como toda percepción es producto humano, de manera que no es el hombre el que se desarrolla en el tiempo, sino que fue creado por nosotros, y es gracias a ello que se suscita la posibilidad de un mundo de los hombres, “terrenal, de producción de sentidos y de historia” (Ramírez Garrido, 1991: 78). No obstante, esta conciencia no se suscita en la cotidianidad, de manera que el momento en el que el hombre hace conciencia de ello, es ante la agonía. Por ello, Ramírez cree que esta es la razón por la cual *Revueltas* utiliza constantemente el recurso moderno de la analepsis. Por este medio, el tiempo se subjetiva; el personaje deja de nadar en la abstracción para situarse en lo concreto de su historia, donde “el criterio de selección de los recuerdos está dado por la muerte inminente” (Ramírez Garrido, 1991: 80) que lo circunda. En realidad, lo que importa de la analepsis es la producción de sentido que se da del presente que vive el sujeto. Esto lo ejemplifica con el pasaje de *Los errores* donde Olegario Chávez huye de la cárcel; esta vez se centra en la abstracción de que suscita en el personaje y lo adentra en el tiempo subjetivo, de manera que el pasado vivido vuelve a ser presente, además de resignificar el presente que vive.

De Ramírez Garrido retomo la influencia hegeliana en la novela, pues a través de ella podemos articular varias de las estrategias narrativas como lo es la analepsis que devela un sentido oculto frente a la muerte. Esta propuesta también ayuda a reinterpretar el capítulo VII de la novela, donde podemos apreciar una serie de reflexiones cuya llave de análisis puede ser esta línea teórica.

Ruiz Abreu, en *José Revueltas: los muros de la utopía*, a través de la biografía, trata de hilar la vida de Revueltas, tanto la sentimental como la de militante, con la obra filosófica, política y ficcional. En ella plantea que Revueltas está “encarnado

en el personaje Jacobo Ponce” (Ruiz Abreu, 1991: 362); muestra muchas similitudes entre la vida del escritor y el personaje, como el afán de ambos por concretar un ensayo que versa acerca de las desviaciones del PCM. Sugiere entonces que la vida y obra ficcional se entrecruzan de forma inseparable.

Ruiz Abreu detecta que, *Revueltas*, trata “a sus personajes del bajo mundo con mucha ternura, reconociéndoles calidad moral y humana que desconocían las ‘damas’ de buena sociedad” (Ruiz Abreu, 1991: 380). De manera que considera que las prostitutas en la obra de nuestro autor son una especie de “ángel caído en la sociedad deshumanizada que discrimina a esos seres y no los comprende” (Ruiz Abreu, 1991: 380).

Me parece muy importante la apreciación de Ramírez Abreu acerca del cariño que se le imprime en la narración cuando se habla de ciertos personajes lúmpenes. Lo cual me ayuda a observar el diferente tratamiento que el narrador dedica a los personajes.

Negrín, en *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura narrativa de José Revueltas*, se preocupa por esclarecer el sujeto-narrador en la novela. Así los personajes adquieren conciencia de la finitud de su condición humana, ya sea en el suicidio, en el robo o en el sacrificio. Es decir que se realiza una travesía agónica que vertebra todo el relato.

En ese sentido la figura de Cristo se convertirá en “metáfora o paráfrasis de la agonía” (Negrín, 1995: 157). Así entiende a varios personajes como Eladio Pintos, quien será “sacrificado, a causa de órdenes superiores, por uno de sus compañeros. Pintos es también equiparado con Cristo en la cruz” (Negrín, 1995: 158) y Januario como el centurión que le dará el golpe mortal.

Así, demuestra que hay una “tematización de la muerte” que en el marco del pensamiento mexicano tiene una gran tradición:

Octavio Paz, en su ensayo sobre Xavier Villaurrutia, ha hecho notar la presencia constante de la muerte en la poesía mexicana de los treinta. A su vez

Samuel Ramos, en su artículo de 1939, comenta la persistencia del tema en la filosofía, la ciencia y la literatura del momento. Al igual que Paz, Ramos subraya la importancia temática para el grupo de Los Contemporáneos (Negrín, 1995: 167).

Es decir, se explica que hay un aura existencialista en la cultura mexicana de mediados del siglo XX compartida por *Revueltas*.

Por supuesto, el existencialismo es mucho más que el hablar de la muerte. Pero sin duda, si algo tienen los diversos filósofos etiquetados bajo el rubro, es el considerar que la condición humana se define, sobre todo, por su finitud; que la muerte, como la principal experiencia límite constituye el punto de partida para la reflexión filosófica (Negrín, 1995: 167).

Negrín duda que, por su formación autodidacta, José Revueltas, haya tenido acceso pleno a la filosofía de la existencia, además de que señala que en su juventud tenía más interés en la militancia y leer marxismo que lidiar teóricamente con esta filosofía, situación que después cambiará debido a su curiosidad intelectual.

Hay una prisión existencial en la novela, la cual se percibe en el hecho de que los personajes comunistas tienen que moverse en la clandestinidad, en la ilegalidad. Tal situación la comparten con los personajes del hampa; de forma que la prisión se convierte en una constante sombra que se materializa de diversas formas, en un vientre para Lucrecia, en un veliz para el enano y la cárcel misma para Olegario, Emilio y Mario (aunque por distintas razones cada uno).

De igual forma están presentes dos concepciones de entender el comunismo, “la dogmática y la humanista”, el primero caracterizado por seguir una lógica cartesiana que se cree infalible, y otra “caracterizada por ser subjetiva, de los personajes portadores de valores positivos, llamados en la novela ‘los verdaderos comunistas del mundo’” (Negrín, 1995: 192), es decir, Olegario, Jacobo y Eladio, quienes, para Negrín, coinciden en ideas con el narrador. En ellos hay una preocupación ética donde la praxis humana se trata de entender en toda su complejidad y contradic-

ciones, es decir, persiguen la verdad y no dan nada por sentado, al contrario de los militantes dogmáticos. Aquí Negrín nos dice que el narrador genera una separación entre los comunistas dogmáticos entre “los que no saben y luchan”, y los que “saben y callan”, en otras palabras, entre las bases y la dirigencia. Entre los personajes primeros sitúa a Eusebio Cano, Juan López, Daria Milskovskaya y “el Niágara”.

La investigadora, ve en el hecho de “saber y callar” una “libre puesta en acto del mito de Caín y pone de ejemplo al personaje Ismael Cabrera, quien sabe de las “liquidaciones” y expulsiones sobre sus compañeros, y además sabe que esto es originado por el carácter dogmático del partido.

Me parece de vital importancia el análisis de la representación de ciertos mitos en la obra, pues hay varias representaciones de mitos bíblicos que cargan de significado varias de las acciones de la novela. Asimismo, la clasificación que elabora es mi punto de inicio para realizar la tipología de personajes que propongo; tan sólo hago unos aportes a esta taxonomía que podrán ser analizadas más adelante.

#### 1.2.5 2000-2010

LOS TRABAJOS DE ESTA DÉCADA TIENEN EN COMÚN que abordan nuevos temas y se ocupan de otros ya tocados por la crítica anterior; entre ellos están la presencia del encierro en la obra, la relación texto y contexto, la relación ideología –técnica narrativa, las tipologías de personajes, la función del espacio, la función de los géneros literarios y de los paratextos, por mencionar algunos. Esos son los temas que abordan Philippe Cheron, Javier Durán, Francisco Ramírez Santacruz y Sonia Peña.

Philippe Cheron, en *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente*, nos propone ahondar “en la frontera entre el texto y su cercanía inmediata (la situación de enunciación) para definir una paratopía carcelaria específica a este autor” (Cheron, 2003: 25); se trata de analizar como un todo las vivencias políticas e ideológicas junto con sus textos literarios, “pues Revueltas es un buen ejemplo de autor en cuya obra la ficción y la realidad, la literatura y la ideología se entrecruzan para coincidir o divergir” (Cheron, 2003: 26).

Cheron habla de las experiencias carcelarias de Revueltas, ya que, para él, texto y contexto, discurso y biografía son indisolubles. Al inicio nos comenta acerca de los cuatro años y medio que Revueltas pasó en la cárcel, los cuales no fueron durante un sola condena, sino experiencias que ocurrieron en distintos momentos de su vida, de su adolescencia hasta sus últimos años. Es por razones políticas que conoció un amplio espectro del mundo carcelario mexicano y así elaboró su concepción de la cárcel como un microcosmos que se expande a todas las esferas de la existencia humana.

También, concibe que lo principal en el marxismo revueltiano es la teoría de la alienación y la dialéctica negativa. La alienación se muestra mediante los motivos carcelarios en la obra de Revueltas y en su concepción del mundo mismo como una cárcel.

Que la obra cause un efecto sombrío y que todo gire alrededor del encierro es gracias a una vasta cantidad de herramientas y estrategias narrativas cuyo efecto es “explorar no sólo la idea de cárcel, física y metafórica”. En este sentido encontramos las “aliteraciones concéntricas”, que en *Los errores* las encontramos cuando se describe, en el capítulo III, a las serpientes que rodean a Elena: “masa móvil que se contraía, ondulaba, volvía a contraerse y a ondular, encerrada dentro del roce de sus propias caricias, sin salir de los límites fijos de un frotamiento ensimismado y fascinante” (Revueltas, 2001: 41). Se trata de una “estilística de la saturación” que “tiene por efecto principal entorpecer, sobrecargar la enunciación, frenarla, volverla obsesiva, hasta el empantamiento, provocando así una impresión de callejón sin salida, de fatalidad” (Cheron, 2003: 157).

A esta cárcel total no pueden escapar las relaciones amorosas, ejemplo de ello son Magdalena y Jacobo de *Los errores*, a quienes se les compara con dos “amantes adúlteros condenados a odiarse y desgarrarse uno a otro, [...] para finalmente ser convertidos en una ecuación: ‘hasta quedar en ecuaciones donde ya no había nadie, sino ellos dos otra vez, destilados, solitarios’” (Cheron, 2003: 176).

Además, nos habla de la frecuencia de “tercetos calificativos”, donde el oxímoron evidencia el papel de la contradicción en el discurso literario y su utilización responde a la intención de aligerar las tinieblas, neutralizarlas semánticamente; esta figura retórica también muestra las contradicciones que se suscitan en los personajes. Esto se detecta en *Los errores*, en el capítulo XI, cuando Cobián aborda el taxi conducido por Januario López y en el que también se encuentra la esposa de este, a quien se le describe como “animal aterrado”, cuyo ojo está “degollado en el espejo retrovisor [...] autónomo, vigilante, estúpido, amoroso” (Revueltas, 2001: 92). “La imagen tiende hacia lo negativo y anuncia la muerte de la mujer a manos del taxista. Sin embargo, sigue siendo contradictoria por el hecho del destello de amor que se percibe en su ojo” (Cheron, 2003: 194).

Una variante más del análisis de Cheron reside en los personajes, mismos que llama agónicos, pues al basarse en la etimología de la palabra, nos recuerda que en su significado está implícita la idea de lucha y resistencia, lo que implica la existencia de héroes positivos en la obra revueltiana<sup>15</sup>. En *Los errores*, identifica así a Jacobo, Olegario y Eladio, empero, el más aguerrido sería este último (además de ser el mejor informado de todos los “mecanismos secretos del poder soviético”) pues “no se dejó postrar como los dos” (Cheron, 2003: 222).

El trabajo de Cheron, en términos generales, es retomado en todo mi análisis, pero llevándolo por el curso de mi propuesta de investigación. Así, la teoría de la alienación de la que se vale Revueltas, como dice el crítico, atraviesa muchas de las estrategias narrativas que la obra propone y desde ese punto pretendo aportar en esta senda.

Javier Durán, en *José Revueltas, una poética de la disidencia*, nos dice que su trabajo explorará tres aspectos fundamentales de la obra de nuestro autor: 1) la relación entre ideología y técnica narrativa, 2) el vínculo entre ideología y disi-

---

<sup>15</sup> “el héroe positivo está situado más bien del lado de los procesos comunes, no tanto porque resalten ‘procedimientos estructurales internos a la obra’, sino un ‘efecto de referencia axiológica a sistemas de valores’” (Cheron, 2003: 213).

dencia, y 3) lo grotesco; además apuesta por la utilización del término idialogía<sup>16</sup> (Durán, 2002) para referirse a varios fenómenos en las novelas.

Para Durán hay una actividad de pensamiento donde “Las tramas de sus novelas dejan de girar sobre las vidas de los personajes para gravitar en torno a sus ideas y, por lo tanto, alrededor de sus conciencias” (Durán, 2002: 56). Esto crea zonas idialógicas que se pueden comprender a través del concepto de ideologema, definido por Frederic Jameson como: “la unidad inteligible más pequeña de los discursos colectivos y esencialmente antagónicos de las clases sociales” (Durán, 2002: 56).

Y, al hablar de *Los errores*, nos dice que la fragmentación “es la estructura formal de esta novela” y reitera que través de ella desarrolla dos historias, una con militantes del PCM que viven en la clandestinidad, y la otra, con personajes pertenecientes al mundo marginal de la ciudad de México. Explica que este es el marco mediante el cual Revueltas se vale de ciertas estrategias, como la introspección de los personajes<sup>17</sup> (Durán, 2002: 107), para desarrollar dos tesis: la inexistencia histórica del PCM y la enajenación de la conciencia.<sup>18</sup>

Durán afirma que los personajes revueltianos de *Los errores*, cuestionan su condición de marginados “al guiar su discurso a la zona de contacto o de conflicto con la ideología dominante, con la palabra del otro autoritario, y al pretender participar en esa realidad sintética en la que se ve inmerso” (Durán, 2002: 108).

---

<sup>16</sup> Dice Durán que contiene dos conceptos: Uno que refleja modos discursivos que representan la marginalidad ideológica de los personajes, y otro que reconoce a la introspección como un vehículo narrativo que denota dicha marginalidad. De esta manera el concepto es el resultado sintético de los conceptos ideología y dialogismo, estudiados por el pensador ruso Mijail Bajtin. Así la idialogía se refleja en los textos novelísticos a través de técnicas narrativas que pueden incluir varios tipos de monólogos interiores dialogizados para crear un discurso contestatario.

<sup>17</sup> La introspección que hacen los personajes los “traslada a una zona discursiva fronteriza en la cual se da una lucha por la liberación idalógica de algunos personajes”.

<sup>18</sup> Ambas son tesis que Revueltas desarrolló en su *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* y que son retomadas ahora en la novela que analizo.

Asimismo, muestra cómo en las novelas de nuestro autor hay una condensación de espacios y tiempos narrativos que crean el efecto de reducción de los mismos, tomando formas geométricas concretas e incluso llegando a detener el tiempo al evocar un pasado. En *Los errores*, el cronotopo carcelario toma la forma de lo que llama “la fuga imposible”. Se trata de que la prisión toma una tesitura metafórica y referencial, aún con la constante presencia en algunos personajes y a ello se le debe incluir la clandestinidad en la que deben actuar todos. En ese sentido inicia por la ciudad de México pues la novela se desarrollará en sus espacios marginales, “donde los militantes comunistas, los proletarios los personajes lumpen interactúan” idiológicamente en dos opciones carcelarias: “el mundo como prisión para los personajes lumpen [...] y el partido como prisión” (Durán, 2002: 193), de ambas, el único escape posible es la muerte.

El mundo como prisión se construye en la novela por medio de varios recursos, uno de ellos es la delincuencia útil, es decir, “aquellos delincuentes que son utilizados para perpetuar las estructuras que mueven lo ilícito como fuerza social y política”, un ejemplo sería Mario Cobián, un delincuente funcional a los intereses de ciertos grupos, lo que muestra que la ilegalidad es un arma de doble filo, pues, por ejemplo, para el partido, la clandestinidad es un medio de lucha, pero también la ilegalidad dentro del partido llevó a la autofagia de la organización.

La fuga imposible se puede ver principalmente en dos personajes, Olegario y Lucrecia. El primero logra escapar de la cárcel de Belén, luego de batallar tres días, con la cañería llena de desechos humanos, rejas y ratas; aunque escapa está inmerso en la prisión del partido donde la democracia y la libre discusión está vedada, y para continuar, esta organización busca liberar al hombre de la prisión del capitalismo que enajena al hombre por medio de todo un aparato social que reproduce sus necesidades a través de sus dominados. Lucrecia, por otra parte, con su madre que la odia, su padre borracho, la miseria económica y su padrote del cual intenta escapar pero que la deja medio muerta en hospital, no puede escapar

de la cárcel del mundo. Por ello ambos personajes se entregan a la resignación, Olegario se deja atrapar y acepta la culpa del asesinato de don Victorino, y Lucrecia se resigna a ser posesión de Cobián.

Pero esto tiene otra implicación, el hecho de que los lumpenes y los comunistas compartan el mismo espacio de acción, para Durán es el reflejo del “proletariado mexicano, acéfalo y tambaleante [...] incapaz de ser protagonista de su propia revolución de octubre” (Durán, 2002: 210).

Uno de los aspectos más importantes para mi investigación es la relación que se establece entre los personajes lumpenes y comunistas, a través de la construcción del narrador, pues ambos están atrapados en ese espacio alienado: la Ciudad de México. Por otro lado está la relación entre la ideología del autor y las estrategias narrativas empleadas, pues al seguimiento de esta línea teórica dedico algunos de mis esfuerzos en este trabajo.

Francisco Ramírez Santacruz, en su texto “De ratas, rateros y antropofagia inquisitorial: *Los errores*, una historia de horror” (Ramírez Santacruz, 2007), manifiesta que ha existido una inclinación de los lectores de nuestro autor por sólo mostrar su obra como denuncia de la violencia del Estado, sin ver que “la denuncia ideológica va en Revueltas acompañada de una portentosa estética verbal especialmente diseñada para decodificar las entrañas del funcionamiento del poder” (Ramírez Santacruz, 2007: 316), que van desde “los celos, favores sexuales, chantajes, traiciones, matricidios, etcétera” (Ramírez Santacruz, 2007: 316).

Así, Ramírez Santacruz nos muestra que en *Los errores* hay una consciente utilización de la sinonimia del español hablado en México entre las palabras “rata” y “ratero”, pues le sirve “para extender este *leitmotiv* más allá de la temática carcelaria o política” (Ramírez Santacruz, 2007: 317). Esto se puede ver desde el primer capítulo de la novela, cuando Cobián decide que sólo una vez más se convertirá para conseguir escapar de la vida que lleva; aquí, “no sólo se igualan claramente en un nivel semántico los vocablos ‘rata’ y ‘ratero’, sino también en un nivel antro-

pológico, pues el padrote ha sido víctima de una animalización o bestialización” (Ramírez Santacruz, 2007: 318).

De igual modo, cuando Chávez está escuchando la plática entre La Jaiba y El Muñeco, recuerda que Jacobo desea hablar con él acerca del caso Padilla, lo que evoca el recuerdo de su conversación con Emilio en un bar; Padilla le pregunta a Olegario acerca de lo que sintió al estar metido en el caño durante tres días cuando se fugó de la cárcel Belén.

A Ramírez Santacruz le interesa contextualizar este recinto presidiario en la historia mexicana, pues fue de las cárceles más temidas a finales del siglo XIX y principios del XX; ella albergó ‘comenta el crítico’ a Porfirio Díaz, Jesús Arriaga ‘mejor conocido como *Chucho El Roto*’, Salvador Díaz Mirón, los hermanos Flores Magón, Francisco I. Madero, José María Pino Suarez, entre otros (Ramírez Santacruz, 2007: 324). Asimismo, asevera que a dicha cárcel “quedaron asociados, pues, en la memoria colectiva, las espectaculares fugas de reos con gran arraigo popular y las condiciones insalubres ejemplificadas por la omnipresencia de las ratas” (Ramírez Santacruz, 2007: 325). Para el crítico, estos hechos seguramente fueron conocidos por Revueltas, lo que le ayudó a imaginar el episodio de Olegario: “mantuvo estos dos elementos (ratas y espectacularidad) pero los conjuntó y politizó con la intención de mostrar algunos de los temas centrales de la novela: autoridad *versus* libertad, poder *versus* herejía, individuo *versus* masa, etcétera” (Ramírez Santacruz, 2007: 325). Además, está la “fortuna literaria” de la que han gozado las ratas en la literatura; en México al *Periquillo Sarmiento* (1816), cuando al personaje, después de que le avientan jarros con orines, le salta encima una rata tan grande como un gato. Pero es con la literatura del Siglo XIX con quien mejor enlaza la lucha entre el hombre y las ratas, como ejemplo pone “El pozo y el péndulo” de Edgar Allan Poe, pues en ambos relatos los personajes sufren por ahuyentar a las ratas y “experimenta[n] una violencia física en la que le[s] son arrancadas pequeñas partes de su cuerpo” (Ramírez Santacruz, 2007: 328). Además, está el contexto inquisitorial de ambos, pues en el

cuento de Poe aparecen las puertas de un mercado, que “habría de construirse en sitio del Club de los Jacobinos en París” (Ramírez Santacruz, 2007: 329); la inscripción en su puerta: “Impia tortorum longas hic turba furores / Sanguinis innocui, non santiata, aluit. / Sospite nunc patria, fracto nunc funeris antro, / Mors ubi dira vita salusque patent” (como se cita en Poe, 2000: 256) alude a los llamados excesos de ésta fracción comandada por Robespierre (Ramírez Santacruz, 2007: 328).

Después de que Olegario recuerda su tremenda batalla con las ratas, Emilio le dice que sabe lo que vivió, pues él ha estado en un caño luchando con las ratas del partido por 365 días. Es aquí donde reconoce en la narración una develación de los mecanismos del poder, pues cuando la rata, en todas las acepciones manejadas por el crítico, come parte del humano “transforman una parte de él, a través de la digestión, en excremento”.

El lector ha asistido a un acto de desmascaramiento de uno de los mecanismos más oscuros y totales del poder; sin embargo, Olegario reconoce muy pronto que la perfección de este presidio se funda no necesariamente en impedir la fuga, sino en despojar a los hombres de su dignidad humana, incluso si logran salir.

Rescato del trabajo de Ramírez Santacruz los diversos modos de animalización de los humanos y humanización de los animales, pues estos recursos son usados por el narrador para dirigir a la diégesis por reflexiones que marcarán significativamente la obra. Asimismo, está la idea de que la violencia de Estado no está sólo en las acciones de ciertos personajes, sino en la reproducción de esa violencia por cada uno de ellos, y llevándola a los aspectos más íntimos de su vida.

Sonia Peña, en *José Revueltas y el género policial: de la nota roja a “Los errores”*, tiene el propósito de comprobar “que la trama policiaca es el hilo conductor de la obra; Revueltas adopta el modelo de novela negra para incorporar de trasfondo la crítica al Partido Comunista” (Peña, 2008: 6). La aproximación que propone es una lectura “desde el modelo de novela negra, la crítica partidaria sirve [...] para ayudar al suspenso creado en el argumento policiaco, interrumpiendo la historia

en momentos de tensión narrativa. La historia del hampa mantiene expectante al lector, mientras que el narrador introduce de trasfondo el conflicto partidario” (Peña, 2008: 8).

Al tratar los paratextos de la novela, primero aborda el título, el cual comenta que Revueltas tuvo como idea en algún momento llamarla “*Los errores* (los monstruos del bien)”; esta última frase es tomada del capítulo X, cuando Jacobo reflexiona sobre el actuar de varios comunistas: “Al eliminar el subtítulo el autor concentra en sólo dos palabras un mensaje político cuyos ecos no se hacen esperar, pues el título es lacónico y a la vez sumamente insinuante” (Peña, 2008: 53). Además, señala que es casi la única obra literaria de nuestro autor sin una referencia bíblica en el título, además de *El Apando*.

Respecto a la dedicatoria a Imre Nagy<sup>19</sup>, Peña nos comenta que “hay una evidente postura crítica pues, antes de esta obra, el autor no había apelado a ese importante segmento para trazar límites con cierta militancia partidaria y manifestar así su simpatía por un líder comunista extranjero” (Peña, 2008: 57). Ligado a ello y acerca de los epígrafes, nos dice que, a diferencia de sus demás novelas, donde “hay un diálogo de textos que el autor ha propiciado para guiar al lector en su propósito” (Peña, 2008: 58); en *Los errores* está ausente esta estrategia, lo que hará más significativa la dedicatoria, que carece de un tono personal como en otras de sus novelas, y toma el rumbo de ejercer la crítica desde este segmento de la obra.

Del epílogo, argumenta que este tiene la función en la novela de atar todos los cabos sueltos y realizar un nudo ciego: “el autor termina por ligar los enredos en los que han caído sus personajes, [...] se revela como la conclusión necesaria a la serie de errores que los protagonistas han diseminado a lo largo del texto, pues allí no se observa una aclaración de los sucesos, sino un verdadero ‘nudo ciego’ del que ahora es imposible desembarazarse” (Peña, 2008: 61).

---

<sup>19</sup> Dirigente húngaro que en la década de los cincuentas encabezó la oposición de su país en contra del estalinismo; fue derrotado por la invasión del ejército soviético, apresado y ejecutado en 1958.

Por otra parte, frente a los análisis que buscan mostrar cómo se refleja el marxismo en la obra de nuestro autor, Peña opone la idea de que “el aporte de esta obra es su profunda capacidad de imaginar una literatura que revolucionó las formas” (Peña, 2008: 67).

Otro interés de la investigación de Peña, son los géneros literarios<sup>20</sup> presentes en *Los errores*, entre ellos destaca el de novela policial<sup>21</sup> (Peña, 2008: 73-76), el cual tendrá un referente en la época en que Revueltas trabajó como “ruletero” para el periódico *El Popular* (1938 a 1943), donde cubría a sus compañeros ausentes<sup>22</sup> y se ocupaba de varias secciones, entre ellas la de nota roja. Cuando entra directamente al texto para mostrar cómo se desenvuelve el género novela negra, Peña resalta

---

<sup>20</sup> “Entiendo aquí la noción de género literario como el conjunto de particularidades de una obra, cuya génesis responde a un creador (en este caso Poe) que produce determinados rasgos que luego otros se encargan de repetir o que él mismo puede llegar a repetir alternando características e innovando en muchos casos, pues como afirma Lázaro Carreter, es normal que el escritor se sienta insatisfecho con los géneros recibidos, emprendiendo así una búsqueda constante de nuevas fórmulas, que unas veces triunfan y otras no” (Peña, 2008: 67)

<sup>21</sup> Nos comenta que para Piglia, el relato fundador es “*Los asesinos*” de Ernest Hemingway, pues para él, podemos encontrar aquí “la técnica narrativa y el estilo que van a definir el género: predominio del diálogo, relato objetivo, acción rápida, escritura blanca y coloquial” (Peña, 2008: 73). Otra particularidad del género señalada por Peña, es que el investigador ya no es un dandy, sino un “hombre de carne y hueso” rodeado por un contexto sórdido que será también donde se desarrolle la narración; aunado a ello está la violencia y el crimen, los cuales son motivados por la obtención de dinero y poder. Además, se sugiere que, mientras el género policial maneja dos historias, una de crimen y otra de investigación, en el género negro, se fusionan, de forma que hay una simultaneidad en las acciones, el misterio “pasa a tener una función secundaria, subordinada y no central, porque ese sitio lo ocupa ahora el suspenso” (Peña, 2008: 76).

<sup>22</sup> Peña señala que sólo hay dos crónicas firmadas por nuestro autor, aunque aclara que hay varios anónimos que podrían ser suyos. Estos dos textos son acerca de Gregorio “Goyo” Cárdenas, un supuesto asesino de la época que destacó por la atención mediática que despertaba su supuesta locura, y Ricarda “La Hiena” López, quien le dio muerte a sus dos hijas al envenenarlas. En ambas crónicas, no trata de enjuiciar, de generar prejuicios como lo hicieron el resto de los cronistas. En el caso del “Goyo” destaca más la negligencia médica en torno al caso. Con “La hiena” busca mostrar que fue un crimen de pobreza extrema y toda una serie de situaciones las que la llevaron a esta penosa acción.

que la utilización de este género tiene el fin de poder insertar una subtrama en él, la política, para dejar la sensación en el lector de que “los jefes del partido actuaron igual, o quizás peor, que el lumpemproletariado que desfila por estas páginas” (Peña, 2008: 96). Así, para Peña, “la crónica policiaca es, en esta novela, la vitrina-espejo de una sociedad caótica que exhibe, revueltos en el mismo lodo, a los criminales vulgares, a los ‘de guante blanco’, a los dogmáticos partidarios, a los victimarios-víctimas y a los idealistas entregados” (Peña, 2008: 96)..

Otra arista que trata Peña es la visión de la ciudad y del mundo del hampa que se construye en la novela, la cual para ella puede ser resumida en la siguiente frase del comandante Villalobos: “Estás en libertad. Tienes la ciudad por cárcel” (Peña, 2008: 121). Es decir, para la investigadora el mundo de *Revueltas* se presenta como una cárcel y a la vez como un laberinto, donde el azar y el encierro es aquello a lo que está condenado el hombre. El espacio está construido por medio de alusiones referenciales, es decir, un “uso sistemático de nombres propios con referentes extratextuales reales y fácilmente localizables” (Peña, 2008: 122), con las que recrea la Ciudad de México de la década de los treinta del siglo XX. En esta ciudad-laberinto, el ser humano es un minotauro que busca desesperadamente el hilo de Ariadna, mismo que sólo lo conducirá al mismo punto (Peña, 2008: 122-123).

Retomo del trabajo de Peña varios elementos. Acerca de las referencias paratextuales que presenta la novela, del amplio significado que puede tener el verbo “errar”, asumo un eje de intencionalidad que buscaré en el narrador; se trata de una propuesta importante para mi trabajo. A su vez, de la inclusión de diversos géneros me valgo para mostrar la variedad de estrategias narrativas, pues a través de ellas el narrador puede presentar ciertos comportamientos que reflejarán la dirección que le busca imprimir al relato.

#### 1.2.6 2010-...

ESTÁ ÚLTIMA DÉCADA QUE SIGUE SU CURSO, ha traído consigo la reflexión y la revaloración de varios aspectos además de nuevas perspectivas; desde el análisis

de la presencia de ciertos mitos griegos y su función en la obra, las estrategias del narrador en ciertos apartados y la influencia hegeliana en nuestro autor. Estas son las propuestas de José Manuel Mateo y Evodio Escalante.

José Manuel Mateo inicia su libro, *En el umbral de Antígona. Notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*, con la advertencia de que, si buscamos una plena correspondencia cronológica entre la poética expuesta por *Revueltas* y su narrativa, nos será difícil encontrarla; es por ello que su propuesta radica en “identificar la distribución de las fuerzas y los motivos de la obra y reconocer lo que en ella es hegemónico o lo que se ve secundarizado e incluso negado” (Mateo, 2011).

Respecto a *Los errores*, Mateo<sup>23</sup> recuerda el trabajo hecho por el peruano Ángel Vilanova (Vilanova, 2006), donde se habla de la perseverancia de los temas clásicos en la literatura hispanoamericana de siglo XX. Así, sugiere que el mito de Antígona, la hija de Edipo que se rebela contra la ley del hombre, en contra de que su hermano carezca de sepultura, está presente en la novela; aunque sobre todo le interesa el motivo del cuerpo insepulto que articula la tragedia de Sófocles. Como ejemplo pone al personaje de Ólenka Delnova, joven que desaparece en la Unión Soviética sin dejar rastro alguno; así, sobre la joven desaparecida se ejerce una doble prohibición, pues los deudos no pueden cumplir con el rito de la sepultura porque no hay cuerpo que sepultar; se produce por ello, dice Mateo: la “infactibilidad de cumplir con los muertos, que doblemente ‘si cabe decirlo’ quedan detenidos sobre la tierra [y añade]: Nada es menos político<sup>24</sup> que una desaparición<sup>25</sup> y nada, llegado el caso, revela tanto las fracturas del discurso como el encubrimiento del asesinato merced a una palabra que de suyo implica el acto de ocultar” (Mateo, 2011: 125-126).

También comenta la estructura de la novela y nos muestra que los capítulos se pueden agrupar en tres grupos: “Tendremos así una secuencia uniforme: (6+4) +

<sup>23</sup> El trabajo de José Manuel Mateo también aborda las obras *Los días terrenales* y *Los errores*.

<sup>24</sup> Entendiendo los político como posibilidad de la conciliación.

<sup>25</sup> En otras palabras, no hay reconciliación posible entre los familiares de un desaparecido y el Estado.

(6+4) + (2+3+2), la cual, en términos generales, intercala dos asuntos en presente que darán pie a diversidad de analepsis y soporte a varias historias paralelas” (Mateo, 2011: 128-129).

Uno de los asuntos de los que habla Mateo es el plan de Mario Cobián de robarle al prestamista Victorino. El otro es el plan de asalto al local de la Unión Mexicana Anticomunista (UMA), encomendado por el Partido Comunista Mexicano (PCM) a Eladio Pintos; dicho plan del PCM es también la forma en que encubrirán el asesinato de Pintos pues lo han juzgado como traidor.

Asimismo, destaca que el capítulo XX concentra la tensión narrativa pues las dos historias se entrelazan y la mayoría de los personajes se ven involucrados en la narración: “al homicidio de don Victorino seguirá el de Elena; a estas muertes concretas se suma el asesinato supuesto de Lucrecia, que tanto La Magnífica como La Jaiba dan por cierto. En fondo tienen razón. La golpiza que le asesta Mario a su Luque es una anticipación del destino que le espera a la mujer” (Mateo, 2011: 133).

Por ello, Ólenka toma una gran importancia, pues “su destino se desplaza hasta el ámbito del crimen para que la semántica abandone el sitio neutro que pretende o que a cada paso procuramos darle” (Mateo, 2011: 134). Dicho desplazamiento se desata en dos personajes de la historia comunista: Olegario Chávez y Emilio Padilla, ambos “militantes sacrificados por una colectividad y una dirigencia política que se autoproclama libertaria” (Mateo, 2011: 134).

Mateo también aborda el capítulo VII de la novela que se intitula Jacobo Ponce y propone que la estrategia narrativa que utiliza Revueltas en este capítulo es diferente a las demás utilizadas en la novela debido al rumbo ensayístico que tiene pues no se realiza en discurso gnómico o doxal. “Ni el narrador ni Revueltas toman las riendas del relato sino que el primero colabora con el personaje para introducirnos de lleno en una subjetividad vuelta enunciación, palabra en acto” (Mateo, 2011: 184). No se trata de un monólogo interior, sino que, como menciona el crítico:

Tal acción del pensamiento, unida a las intervenciones descriptivas del narrador, cuentan o relatan la génesis de lo que, en su empresa de ir “hacia

una filosofía del acto ético”, Bajtin llama “la palabra plena y global” capaz de “expresar una verdad responsablemente significativa”, aun cuando sepamos que “la adecuación completa resulta inalcanzable, a pesar de ser siempre planteada” (Mateo, 2011: 184).

Se trataría de una fusión de perspectivas, pues no se trata que el narrador, que ha tenido la primacía de la voz, en este momento la ceda, sino que narrador y personaje, al unísono, piensan juntos; esto es lo que Mateo llama “ensayo narrativo sin escritura”, que sería tal porque, en la noción narrativa no queda constancia material del ejercicio reflexivo; en cambio en el ensayo que Jacobo escribía antes de iniciar dicho ejercicio, sí hay un escrito del que los lectores conocen el proceso y las palabras puestas sobre el papel. Así, podríamos decir que el “ensayo narrativo sin escritura” nos introduce de lleno en el “pensamiento teórico como ejercicio absoluto, mismo que no habremos de entender ‘advierde Jacobo’ como la práctica del 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”<sup>26</sup> (Mateo, 2011: 196).

Asimismo, propone que el “raciomorfo”, imaginado por Jacobo, “localiza la racionalidad humana en la ‘inquietud consumada’ de las formas geométricas” que observa, es decir los otros (Mateo, 2011: 206); pero aquellas figuras que tienen forma de persona, son aquellas que más se alejan, para él, de la racionalidad y de

---

<sup>26</sup> No se trata sólo de lo planteado sino del giro narrativo que el planteamiento implica. Hasta aquí, las comillas establecían una separación entre los pensamientos de Jacobo transmitidos por el narrador y lo que exactamente había escrito y pensado el personaje; tales signos desaparecen cuando la instancia narrativa omnisciente indica la forma en que Jacobo se dispone “a poner en práctica un tentador ensayo de su cólera discursiva”. Así en cuanto se abandona el uso de las comillas el narrador deja de enterarnos por separado del curso reflexivo que sigue la trama, la discrepancia que tal estrategia imponía entre el lector y la interioridad Del personaje prácticamente se anula, pues “el ejercicio absoluto” de Jacobo se vuelve a un tiempo suyo, pero también del narrador y del lector. En otras palabras, su retiro a una distancia reflexiva será también el nuestro si mantenemos la determinación de abrir la censura en el ciclo de vida que la lectura implica.

lo humano; es decir, el hombre sería la forma que más dificultades enfrenta para confirmarse como entidad humana y racional.

Evodio Escalante, en su artículo “El tema filosófico del ‘mundo invertido’ en las novelas de Revueltas”, asevera que el núcleo duro “dentro de la cadena del significativo que se elabora en la narrativa de José Revueltas” (Escalante, 2010: 83) lo constituye sus concepciones hegeliano-marxistas. Para el crítico, nuestro autor no trata solamente de hacer una literatura que ponga los pies en la realidad sino “mostrar que la imagen del mundo que impera en los sujetos interpelados por la estructura capitalista es una imagen invertida que en algún momento es necesario poner sobre sus pies” (Escalante, 2010: 83). Estas cuestiones fueron primero planteadas por Hegel en su obra la *Fenomenología del espíritu*; en ella, afirma el crítico, no hay tratamiento del concepto de ideología como falsa conciencia, como lo toma cierta parte del marxismo y el propio Marx en algunas obras. Para Hegel, la ideología está inmersa en el mundo fenoménico, el cual sería un velo por medio del cual el hombre percibe el mundo; entonces, el mundo suprasensible sería la inversión del mundo fenoménico que develaría su verdad oculta, pero necesita de otra inversión para que le “devuelva toda su fuerza a la manifestación fenoménica” (Escalante, 2010: 85).

Para el crítico esto se puede apreciar en el *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* centrado en el problema de la desenajenación de la conciencia, pues la del obrero está falseada. “Lo que Revueltas da a entender es que el proletariado mexicano piensa con una cabeza ajena, con la cabeza que le ha prestado la burguesía en el poder” (Escalante, 2010: 88).

En la obra literaria de Revueltas, según Escalante, la realización de estas ideas se da de forma distinta, y en *Los errores*, lo identifica en el capítulo VII de la novela donde aparece la tesis que da nombre a la novela: el hombre como ser erróneo.

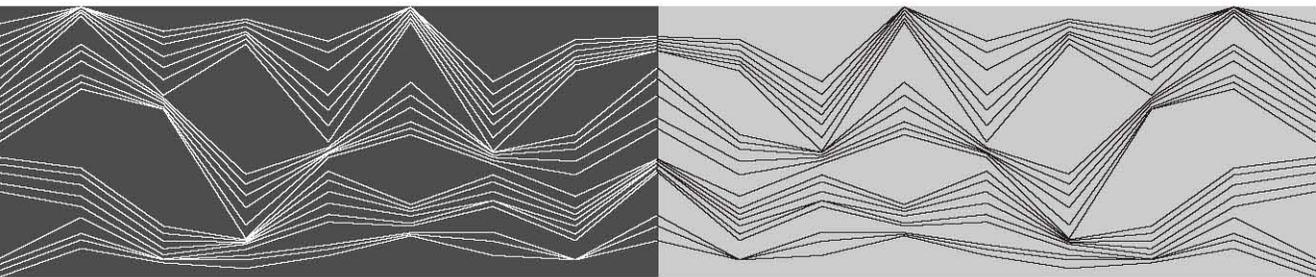
Pero este error necesario, que es también un error, como lo establece la novela [...] dispara en el personaje unas meditaciones del más puro corte

hegeliano en las que imagina, como si se trasladara hasta la otra cara, la cara desconocida del cosmos, que en algún punto del espacio y del tiempo por venir tendría que existir un “ente” que él llama racionomorfo [...] desde cuya perspectiva privilegiada el hombre actual, el habitante del siglo XX, no sería sino un bípedo pernicioso, una forma extraña y alucinante de la conciencia (Escalante, 2010: 94).

Este ser que mira al hombre desde el punto en el futuro al cual debe de llegar algún día “a través del proceso de realizarse en la identidad con su otro yo en cosmos” (Escalante, 2010: 94), le sirve a Jacobo Ponce para pensar “hasta qué grado la pretendida racionalidad del hombre se encuentra de hecho en la más primitiva fase de autofagia” (Escalante, 2010: 94). Esto, para el estudioso, tiene dentro un gran guiño de Hegel, pues en un capítulo de la *Fenomenología del espíritu*, el del saber absoluto, habla de un ser que hace exactamente lo mismo que el racionomorfo de *Los errores*.

Además, nos dice que el título mismo muestra esta impronta hegeliana, con lo que recuerda el texto de Alexander Kojève, *La idea de la muerte en Hegel*, donde se argumenta que “esa oposición, ese conflicto entre el Hombre y lo Real dado, se manifiesta en primer término por el carácter erróneo del discurso revelador humano, y no es sólo al final de los tiempos, al término de la Historia, cuando el Discurso del Sabio se une a la Realidad” (Escalante, 2010: 94).





## CAPÍTULO II.

### EL NARRADOR DE *LOS ERRORES*.

CUANDO ME REFIERO A LA PERSPECTIVA del narrador y de los personajes, sitúo mi propuesta a la luz de las lecturas de los trabajos de narratología de Luz Aurora Pimentel, en especial: *El relato en perspectiva* y *Constelaciones I*. En ambos encontramos la idea de que el relato literario se organiza en cuatro perspectivas. En la primera obra, la autora nos dice que “atendiendo al primer parámetro, y siguiendo en esto a Iser (*The act of reading*), son cuatro las perspectivas que organizan un relato: 1) la del narrador, 2) la de los personajes, 3) la de la trama y 4) la del lector” (Pimentel, 2005: 97). Cabe destacar que en este texto se expresa que los dos parámetros, “cuya conjunción obligada es responsable del complejo tejido de lo que por afán de síntesis denominamos perspectiva narrativa” son los siguientes: 1) una descripción de las articulaciones estructurales, y 2) una orientación temática susceptible de ser analizada en planos que se proponen como sendos puntos de vista del mundo” (Pimentel, 2005: 96).

En *Constelaciones I*, “Perspectiva narrativa: visión, interpretación y construcción de mundo”, profundiza más esta visión:

Mirado de este modo, el relato está, por lo tanto, construido desde múltiples perspectivas que, por comodidad analítica podríamos clasificar en cuatro grandes rubros: la perspectiva del personaje, la del narrador, la de la

trama y la del lector. Hablamos de cuatro, pero habría que pensar que cada una puede, a su vez, multiplicarse indefinidamente convirtiendo el haz de perspectivas, en un verdadero laberinto, en una auténtica maraña...y, sobre todo, en un mundo (Pimentel, 2012: 60-61).

Para entrar en materia de lo que es la perspectiva del narrador, creo una de las mejores explicaciones es la que escribe Pimentel en *El relato en perspectiva*:

Resumiendo. La perspectiva del narrador domina cuando es él la fuente de información narrativa. Su medio de transmisión puede ser, o bien el discurso narrativo, o bien la narración seudofocalizada [...]; o bien el medio de transmisión puede ser el propio discurso de los personajes utilizado como portavoz de la perspectiva narratorial [...]. Pero generalmente, en un relato en el que domina la perspectiva narratorial será el narrador quien describa los lugares, objetos y personas del mundo narrado; él quien decida cuándo interrumpir el relato para narrar segmentos temporales anteriores o posteriores al relato en curso, o bien para dar cuenta de otras líneas de la historia; será él quien narre sucesos y actos, quien dé cuenta incluso, de los pensamientos y discursos de los personajes pero haciéndolos pasar por el filtro de su perspectiva. El opinará, juzgará, corregirá y matizará (Pimentel, 2005: 114).

A mi parecer esto es lo que ocurre en *Los errores*, pues el principal sujeto de enunciación es el narrador; es avasallante el discurso narrativo, que a breves momentos alterna, como veremos más adelante, con otros discursos y estrategias narrativas.

#### 2.1 RELACIÓN AUTOR-NARRADOR.

LA PERSPECTIVA DE ANÁLISIS QUE PROPONGO necesita la reflexión acerca de las figuras del autor y del narrador, así como de la relación que hay entre ambos. En primera instancia, como en cualquier relato, la figura del narrador no nos remite a la persona que escribe o al acto de escritura, sino a la construcción de un *alter ego*, por medio del cual, un escritor crea una distancia que le permite hablar más allá de su experiencia subjetiva:

En una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre en primera persona, el presente del indicativo, los signos de la ubicación no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en que se escribe ni al gesto mismo de su escritura, sino al alter ego cuya distancia del escritor puede ser más o menos grande o variar en el curso de la misma obra. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio (Foucault, 2005: 131).

Este *alter ego*, será el responsable de la intención de sentido que tenga la novela, es decir, será el autor implícito. Como sugiere María Stoopan, el autor implícito es “quien soporta la responsabilidad de la intención de sentido de cada texto [...]; el autor implícito se halla dentro de texto y es por medio de los elementos que configuran este último, como puede ser reconocido por el análisis” (Stoopan, 2003: 20).

Este autor necesita crear una instancia que le permita la “re-descripción del mundo mediada por un punto de vista sobre el mundo” (Pimentel, 2012: 44), es decir, un narrador. En *Los errores*, este filtro tiene un modo peculiar de comportarse y relacionarse con su entorno, pues es una de las principales fuentes de información; a través de él conocemos a los personajes, nos adentramos en su psique, nos enteramos de los acontecimientos, se nos comparten reflexiones acerca de lo que piensan y hacen los personajes, etc.

La distancia que existe entre este narrador y el autor implícito es poca, lo cual es apreciable en el discurso doxal, o gnómico, presente en *Los errores*. En ese sentido podemos decir que tenemos una situación narrativa autoral, pues sus juicios y perspectivas coinciden plenamente.

En una situación narrativa autoral, el narrador tiende a describir el mundo no como algo que él, en tanto que sujeto, percibe, sino como una estructura exterior, “objetiva”, “colectiva”, es decir, como algo que se puede compartir, que se podrá, incluso, constatar. Así pues, desde la perspectiva autoral, el mundo narrado aparece como un mundo pensado y compartido, organizado a partir de modelos de saber “autorizados”, exteriores al texto y

que pertenecen a una suerte de enciclopedia del saber de una época dada” (Pimentel, 2012: 46).

El mundo al que nos adentra *Los errores* nos muestra cómo la alienación gobierna la vida de los personajes; esta creación de este autor implícito será uno de los principales objetivos de estudio de mi investigación.

Para propósitos de esta tesis, me concentro en la relación que se establece entre el narrador y los personajes. Es por esto que la narratología como herramienta puede aportarnos, además del análisis de las técnicas narrativas que construyen la novela, las implicaciones que esto tiene para la obra.

## 2.2 EL NARRADOR.

LA NOVELA *LOS ERRORES*, PRESENTA UN NARRADOR que actúa desde la omnisciencia, desde una posición donde demuestra su perspectiva superior a la de los personajes, situación que le favorecerá para realizar juicios que refuercen su visión. De ahí el constante empleo de la tercera persona, cuestión que alternará variaciones de esa omnisciencia y ello aportará nuevos elementos, como veremos adelante.

Por otra parte, el narrador constantemente trata de imponer su visión al lector por medio de distintas tácticas. Esto mismo muestra su intención de dotar de sentido ese mundo ficcional relatado y con ello ser la principal fuente de información para el lector. Empero, ello mismo será cuestionado por él mismo al buscar que el lector vaya más allá de esta perspectiva.

Será alrededor de estas directrices que el narrador desenvuelva diversas estrategias narrativas, mismas que a continuación serán tratadas.

### 2.2.1 LA OMNISCENCIA Y SUS VARIACIONES.

COMO ANTES MENCIONAMOS, estamos frente a un narrador omnisciente que por lo general usa la tercera persona; ello le brindará una extrema libertad de movimiento espacial, temporal y en la psique de los personajes. Esta última estrategia

la realiza de tres modos: 1) desde la perspectiva del personaje mediante la psiconarración<sup>27</sup> y el discurso indirecto libre<sup>28</sup>; 2) por medio de su propia perspectiva realizando juicios mediante el discurso gnómico<sup>29</sup>; y 3) la inclusión de analepsis<sup>30</sup> para dilatar el tiempo.

#### 2.2.1.1 *Discurso indirecto libre.*

La psiconarración y el discurso indirecto libre son tácticas constantemente usadas con el fin de crear un efecto de dilatación del tiempo<sup>31</sup>; ello es común en las analepsis y cavilaciones de los personajes, al punto que un instante puede tener una gran duración. Por ejemplo, en el primer capítulo Mario Cobián realiza tres movimientos, ver el espejo, voltear a ver a Elena y mirar por la ventana; no obstante,

---

27 “...el narrador da cuenta de los procesos mentales de su personaje aunque las palabras, como tales, no sean necesariamente atribuibles al personaje sino al narrador [...]. Las marcas discursivas de la psiconarración son, esencialmente, lo que podríamos llamar psicoverbos, es decir, verbos que señalan la interioridad de la acción referida: sintió, pensó, imaginó, temía, deseaba, le repugnaba” (Pimentel, 2005: 79-80).

28 “El discurso indirecto libre abre un espacio que podríamos llamar estereofónico [...] pues gracias a una doble referencia temporal y a una espacial —la del narrador, para quien lo narrado ya es pasado, y la del personaje, para quien lo que ocurre está apenas en proceso y es parte de su experiencia aquí y ahora—, pasado y presente se funden en un solo acto de enunciación. Más aún, en el discurso indirecto libre existe la posibilidad de dos perspectivas simultáneas —la del narrador y la del personaje— convergiendo en una misma estructura sintáctico-semántica” (Pimentel, 2012: 72).

29 Discurso gnómico o doxal. “El narrador hace valer la suya de varias maneras; la más ostensible quizá, es el discurso gnómico por medio del cual expresa sus opiniones, no sólo en relación con el mundo que va construyendo con su relato, sino respecto a cuestiones vitales más allá de lo narrado. En esta forma de discurso, el narrador abandona el discurso narrativo para reflexionar” (Pimentel, 2012: 78).

30 “Analepsis. Se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diégetico, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo (flash-back, según la terminología cinematográfica)” (Pimentel, 2005: 44).

31 La existencia de este fenómeno fue anotada por Adolf Anthony Ortega (Ortega, 1971) al mostrar que el monólogo interior y las técnicas cinematográficas empleadas en la narración tienen el propósito de hacer que tiempo psicológico se dilate o comprima. Vid. Capítulo 1. 2. 2.

en la psique del personaje tenemos una serie de pensamientos y recuerdos que nos conducen hasta su infancia, procedimiento que le dará profundidad a la diégesis.

#### 2.2.1.2 *Discurso indirecto libre*

El uso del discurso gnómico lo podemos encontrar en varios puntos, uno de ellos son ciertas descripciones; su juicio será una perspectiva que impondrá, una guía para el lector y, en ocasiones, una prolepsis<sup>32</sup> que advierta un conflicto posterior en la diégesis. En el capítulo XVII, en la reunión para rendir informe acerca de manifiesto de Comité Central de Huelga, el narrador describe de modo distinto a Eladio y al Linotipista; el primero es descrito como una sombra gigante, el otro como una “marioneta sonámbula”. Ello será la antesala para el conflicto que ocurrirá entre los dos personajes.

Asimismo, hay situaciones en las que el narrador abruptamente interrumpe la diégesis para intervenir por medio de un paréntesis y realizar un juicio. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el capítulo XIII, Olegario está preocupado por el modo violento como Mario toma por la mano a La Jaiba, y ello le tiene al borde de perder el control. Aparece un paréntesis, que es una brevísima analepsis donde compara la posible reacción que tendría, con la que tuvo alguna vez contra unos gendarmes durante una manifestación. Dicho recuerdo crea la impresión de un hombre enfrentándose a muchos y con ello una violencia desenfrenada. De esa manera, se refrenda el juicio del narrador a través de propio recuerdo del personaje.

#### 2.2.1.3 *El uso de las analepsis*

El papel que tendrán las analepsis es brindar un contexto más amplio de algunos acontecimientos en la diégesis, pero también tendrán un efecto importante en el personaje pues, además de caracterizar a los personajes, del recuerdo emanará

---

32 “Prolepsis. Se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diégeticamente, es posterior al punto en que se le inserta” (Pimentel, 2005: 44).

una revelación acerca del momento que está viviendo<sup>33</sup>. Ello, también muestra el interés por mostrar los procesos cognitivos de los personajes y mostrar de donde emana cierta idea, ya sea errónea o falsa; es decir se trata de develar una dialéctica de la conciencia, tema del libro póstumo al que Revueltas nombró: *Dialéctica de la conciencia* (1979).

Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el capítulo XVI, en el apartado intitulado “El Ángel Sucio”. Es en este momento donde se caracteriza, de un modo más directo, a Lucrecia, quien, hasta este punto de la diégesis ha sido apenas una entidad mencionada por Mario, Elena, La Jaiba y La Magnífica. Por una serie de analepsis narradas, al tiempo que ella guarda ropa para fugarse de Cobián, es que se nos relata la historia de sus relaciones amorosas. De dichos relatos, el lector convendrá en que la vida de Lucrecia ha sido una cárcel que ella misma ha construido, y de la cual no es capaz de escapar.

#### 2.2.2. ALEJAMIENTO Y DISTANCIAMIENTO DEL NARRADOR DE LA PSIQUE DEL PERSONAJE.

NO SÓLO TENEMOS A UN NARRADOR que ejerce su libertad de omnisciencia y omnividecia, sino que también los cambios que realiza entre el discurso indirecto libre, psiconarración y discurso doxal son sumamente ágiles. En un momento puede estar relatando los sucesos desde la psique del personaje, adentrarse en sus sensaciones más terribles y realizar un juicio que trasciende los sucesos de la narración, para regresar a los sucesos narrados nuevamente desde la psique del personaje. Ello sucede en el capítulo I, donde la alternancia entre estas tres estrategias concreta una densa narración que nos conduce por la psique de Cobián.

---

33 Varios son los especialistas que han trabajado el tema: Kristyna Paulina Demaree (Demaree, 1975), Evodio Escalante (Escalante, 1979), Pérez Mandujano, (Pérez, 1987), Ramírez Garrido (Ramírez Garrido, 1991), Ramírez Santacruz (Ramírez Santacruz, 2007), Jose Manuel Mateo (Mateo, 2011), por mencionar a los que aludimos expresamente, aunque se podría decir que para la mayoría de ellos es un tema de especial importancia, pues cada uno reconoce que a través de este recurso se revelará una situación para el personaje. Vid. Capítulo 1.

#### 2.3.3. LA INFIDENCIA DEL NARRADOR

EL NARRADOR PRETENDE MOSTRARSE como la perspectiva superior, pero ocurre que hay momentos en que la dosificación de la información brindada, ya sea a modo de saturación o falta de ella, genera expectativas que más tarde lo ayudarán a generar efectos estéticos distintos; he allí donde reside la infidencia del narrador<sup>34</sup>. En el capítulo I, se nos narra que Cobián se encuentra cerca de una figura infantil que duerme en sus “puercos sueños”, y, además de ello, obtenemos una gran cantidad de información que se entremezcla con analepsis y descripciones. En el capítulo II esa figura infantil se convierte en Elena, un enano borracho, grotesco, enamorado de Mario que lo ayudará en su plan. Este cambio repentino no rompe el pacto de ficción con el lector, sino que lo inserta en una dinámica donde tendrá que estar atento de esos movimientos del narrador<sup>35</sup>.

#### 2.2.4. PUNTOS DE VISTA NARRATIVOS.

SI BIEN, LA PERSPECTIVA DEL NARRADOR ES la principal fuente de información en la novela, y ello ocasiona que su punto de vista cobre una gran relevancia, existirán momentos en que se refrende o intervengan otros por medio de varias estrategias.

##### 2.2.4.1. Fusión de perspectivas.

Hay momentos en que el narrador se encuentra dentro de la mente del personaje y se va más allá de una psiconarración, que es ubicable por medio de los psico-verbos<sup>36</sup>; no sólo se está describiendo un pensamiento, sino que la descripción

---

34 “...el narrador infidente retiene u oculta deliberadamente porciones de información capital o detalles argumentales necesarios que son indispensables para la debida comprensión de la novela en su totalidad. Dado su superior conocimiento de lo que ocurre, el narrador engaña al lector a conciencia y sin aviso previo. La tradicional confianza que el lector deposita en el narrador se quebranta y el pacto de lectura de la ficción se tambalea” (Sáez, 2011: 189-190).

35 Otra visión de la infidencia del narrador la podemos encontrar en el trabajo de Arturo Dávila (Dávila, 2014: 165). Vid. Anexo.

36 Es decir, verbos que señalan la interioridad de la acción referida: sintió, pensó, imaginó, temía, deseaba, le repugnaba, etc.

se alterna con cavilaciones del narrador por medio del discurso indirecto libre. Es decir, se describe la perspectiva del personaje y se une a la del narrador, ello ocasionará que el filtro narrativo se reduzca y se cree el efecto de fusión de perspectivas, donde narrador y personaje pensarán juntos<sup>37</sup>.

Esto tendrá algunas variaciones, pues con unos personajes ello será muy breve y no tendrá mucha profundidad la fusión, mientras que con otros será justamente lo contrario. En el capítulo V de *Los errores*, Elena se encuentra desmayado, por la ingesta de alcohol, dentro del veliz; despierta súbitamente y escucha el plan del indígena<sup>38</sup> de empeñar su palabra de honor a cambio de tres pesos para iniciar un negocio, y con ello la respuesta violenta el usurero. El narrador centra el punto focal<sup>39</sup> sobre la reacción del enano, quien inmediatamente piensa una serie de improperios; empero, lo que destaca es la comparación de Victorino con Moctezuma, el emperador Azteca. En la construcción del personaje, el narrador no menciona algún elemento que señale que Elena posea algún conocimiento del período prehispánico. Es el narrador quien en ese momento ha fusionado su voz con la del personaje, haciendo que sobrepase sus límites; ello tendrá dos propósitos: 1) que el personaje reafirme el punto de vista del narrador, y 2) que el personaje vaya más allá de su vileza y empaticemos con él.

---

<sup>37</sup> La idea de una unión de voces entre personaje y narrador es trabajada también por José Manuel Mateo (Mateo, 2011:184). Vid. Capítulo 1. 2. 6.

<sup>38</sup> Este indígena que será mencionado en varios pasajes, más que un personaje, es una presencia frente a la cual se harán diversos juicios por parte de Don Victorino, Elena y el narrador, quienes se definirán ante él, como veremos en los análisis de los respectivos de estos personajes. Será el germen de la reflexión para hablar de un grupo social en varios puntos de la historia de México: *La Conquista, La Revolución Mexicana y el México post revolucionario*.

<sup>39</sup> "... la focalización es un filtro, una especie de tamiz de conciencia, por el que se hace pasar la información transmitida por medio del discurso narrativo. Y es que, para Genette, la focalización es un fenómeno eminentemente relacional (las relaciones específicas de selección y restricción entre la historia y el discurso narrativo), por lo tanto, lo que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo, o no, es el narrador. El punto focal de esa restricción puede ser un personaje, en cuyo caso se habla de un relato focalizado en algún personaje" (Pimentel, 2005: 98).

La fusión de voces expuesta arriba es momentánea, no es duradera; no obstante, hay pasajes en que este fenómeno adquiere una gran profundidad. En el capítulo X, el narrador, introducido en la psique de Jacobo, tomará cierta distancia para exponer un punto de vista, desde el cual el personaje elabora suposiciones como si fuera otro. No hay deícticos que marquen el origen de la enunciación, tan sólo marcas emotivas, que mostrarán que son del personaje los pensamientos expresados. Aquí el filtro narrativo se reduce considerablemente pues el narrador está de acuerdo con el punto de vista de Jacobo. Ello mostrará que la fusión de voces tendrá un efecto e intensidad distinta con cada personaje.

#### 2.2.4. 2. Otras voces narrativas.

Si bien el discurso narrativo es el recurso más frecuentado por el narrador, hay breves momentos en que este cede la enunciación. El lapso más prolongado en el que el discurso directo de los personajes emerge con una mayor relevancia, lo encontramos en el epílogo intitulado "El nudo ciego". En este tenemos acceso directo a Ismael Cabrera y Patricio Robles, quienes son los miembros del Comité Central del PCM que han, para ese momento de la diégesis, expulsado a Jacobo Ponce, Emilio Padilla y Olegario Chávez. Ya se ha caracterizado a ambos personajes por medio del recuerdo de Ponce, por lo que el lector ya ha construido una perspectiva. La presentación de la discusión de Cabrera y Robles tendrá el fin de crear cierta neutralidad para el narrador pues, al no ser el quien juzgue las acciones, sino lector al ser testigo, creará el dicho efecto.

#### 2.2.4.2. 1. Textos de los personajes en la narración.

Tenemos algunos textos escritos por algunos de los personajes que brindarán cierta información y serán parte de esas otras voces narrativas inmersas en la novela<sup>40</sup>. Tal es el caso del ensayo de Jacobo en el capítulo VII, el cual es leído por

---

<sup>40</sup> José Manuel Mateo (Mateo, 2014), también trabaja el papel de lo impreso en la novela ahondando en otras perspectivas. Vid. Anexo.

el personaje y citado por el narrador. La cita del narrador, está acompañada de la psiconarración de los pensamientos del personaje mientras lee. Es decir, el narrador permite la intromisión de otra voz narrativa para que sea el propio personaje el que se caracterice.

Lo mismo ocurre con la carta de Vittorio Amino dirigida a Magdalena, leída por Jacobo, donde se confirma la desaparición de Emilio. Tenemos en realidad una psiconarración en la que se inserta un texto que brindará la información que ayudará a entender una situación, en este caso, los celos de Ponce.

#### 2.2.4.3. *Un suceso, varios puntos de vista.*

Hay un intento por mostrar un evento o situación desde distintos puntos de vista, de mostrar el proceso en su devenir con sus diversas aristas. Un ejemplo de ello es la construcción del personaje Ismael Cabrera; a lo largo de la diégesis, se va hablando de las posiciones que tiene y de sus acciones como parte del Comité Central. Primero con Jacobo sabemos que, aunque está de acuerdo en varias de sus críticas al partido, acaba votando tanto la suspensión de sus clases, como su expulsión. Con Olegario, sabremos que es un dirigente importante que ha compartido el puesto de orador principal con grandes personajes del comunismo. Con Eladio, se nos dará a conocer que él fue quien lo advirtió de su expulsión y del peligro que corre en México. En el epílogo de la novela, al fin tendremos acceso directo a las palabras de Ismael sin la mediación de la psique de un personaje. Es decir, desde diversas perspectivas se le construye y todas ellas son recabadas por el lector para la construcción de su propia perspectiva.

#### 2.2.5. EMPATÍA, IDENTIFICACIÓN Y ALEJAMIENTO CON LOS PERSONAJES.

A LO LARGO DE LA DIÉGESIS, PODEMOS percibir situaciones en las que el narrador se comporta de una manera distinta con ciertos personajes, lo cual tendrá diversos efectos estéticos. Como he mencionado antes, el narrador de *Los errores* es uno

muy invasivo, intenta que su perspectiva sea hegemónica, por ello es importante destacar aquellos momentos donde se comporta de manera distinta o trata de manera peculiar a los personajes.

#### 2.2.5.1. *Empatía.*

La empatía del narrador hacia ciertos personajes consiste en la ausencia de juicios de su parte<sup>41</sup>. El caso más notorio es con Mario Cobián, quien en todo el relato no comete más que atroces fechorías y ni un acto con el cual se pueda dignificar. La posición del narrador en esas situaciones no es enjuiciarlo, sino que el lector se permea de sus sensaciones para que sienta el mismo dolor, angustias e impotencia que Cobián. Basta con mencionar el momento cuando Mario avienta al caño de desperdicios a Elena después de haber consumado el robo; el narrador, en vez de situarnos en la terrible agonía del enano, nos comparte la satisfacción del personaje. Se trata de mostrarnos a Mario en todas sus dimensiones y posibilidades; no obstante, esto tendrá otro fin, que el lector sea quien lo juzgue y el narrador quede en una posición neutral.

#### 2.2.5.2. *Identificación.*

Hay situaciones en las que el narrador se identifica con ciertos personajes. Ya vimos como por medio de la fusión de perspectivas el narrador realiza este procedimiento, empero, nos interesa destacar que hay personajes con quienes hay un mayor nivel de participación por parte del narrador. Tal es la situación de Jacobo Ponce, con quien comparte una gran cantidad de cavilaciones teóricas acerca del partido, que incluso nos llevan a pensar en una identificación entre el autor Reuven, de otros textos teóricos, con Jacobo.

---

<sup>41</sup> Arturo Dávila (*Dávila, 2014: 161-165*) también percibe que el narrador tiene comportamientos empáticos con ciertos personajes, como Elena y el indígena, e incluso antipáticos como con Victorino. Vid. Anexo.

### 2.2.5.3. Alejamiento.

El alejamiento será parte de los rápidos movimientos que el narrador realizará cuando se encuentra inmerso en la psique el personaje; esa distancia momentánea, le permitirá realizar juicios acerca de los sucesos desde su propia perspectiva. Ello se puede apreciar en los constantes cambios entre el discurso indirecto y gnómico con muchos de los personajes.

Por otro lado, está la actitud de repulsión que puede presentar el narrador. En ese sentido tenemos las descripciones grotescas que se pueden hacer de algún personaje, como la que realiza de Elena cuando asoma su cabeza por las sábanas en el cuarto de hotel. Asimismo, están las animalizaciones presentes en la novela, donde un personaje se ve reducido en sus cualidades humanas; ello sucede con Eusebio Cano con las constantes comparaciones que se le hace con un toro y su comportamiento cuando se encuentra con Ponce, donde oculta sus pensamientos para actuar como se le ha entrenado.

Otro tipo de repulsión se presenta con personajes a los cuales les otorga características que inmediatamente los muestran como carentes, no sólo de reflexión, sino de humanidad. Es el caso de El Linotipista, quien no escapa de la descripción que se hace de él de máquina irreflexiva. La diferencia estriba en que con unos se compadecerá al crear cierta empatía, y con los otros les negará características humanas.

De igual forma, la descripción de los personajes jugará un papel importante, y con ello, un rasgo característico de Revueltas, el uso de adjetivos en tercetos que traerán consigo un oxímoron que, como menciona Cheron, matizarán las tinieblas en las que envuelve al personaje (Cheron, 2003: 194).

### 2.2.6. NARRADOR Y LECTOR.

LA RELACIÓN QUE SE ESTABLECERÁ ENTRE el narrador y lector tendrá sus particularidades. Por un lado, el carácter preponderante del narrador atraparà al lector

dentro de su perspectiva. Empero, la gran cantidad de puntos de indeterminación<sup>42</sup>, además de las estrategias que generan que sea el propio lector el que juzgue la situación o a algún personaje, crearán esa negatividad que abrirá paso a la construcción de la perspectiva del lector.

Inclusive tenemos un pasaje donde le habla directamente al lector. En el capítulo XX, cuando Olegario, está frente al cuerpo moribundo del prestamista, piensa en Ólenka y su desaparición en la Unión Soviética. El narrador irrumpe con un paréntesis para recordar el lenguaje usado durante los Procesos de Moscú donde se enmascaraba la palabra “asesinato” con algún término como “supresión administrativa”. Entonces, el narrador realiza un juicio que rebasa su omnisciencia interpelando al lector: “[...] Algo que será de lo más endemoniadamente jocoso para las generaciones futuras que estudien nuestra época.” (Revueltas, 2001: 179). Se exhorta al lector para que conozca más acerca de este tema; pero no sólo ello, pues con el transcurso de la diégesis buscará que el lector forme un juicio propio y a partir de ello formule una respuesta ante una interrogante que se expresará en el capítulo XIII: si el siglo XX, “[...] será designado como el siglo de los procesos de Moscú o como el siglo de la revolución de octubre.” (Revueltas, 2001: 223). Se

---

<sup>42</sup> El concepto de punto de indeterminación es una de las piedras angulares de la “Estética de la Recepción”, pues a través de él se explica la participación de los lectores. Brindar un resumen de lo que Roman Ingarden y Wolfgang Iser es una tarea que desborda los esfuerzos de esta investigación, por lo que me auxiliaré del texto de Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación* (2007), para elaborar una definición. Dice Sánchez Vázquez: “... en la obra hay que distinguir lo que está en ella, sobre todo en el objeto representado, y lo indeterminado; o sea, lo que no está en la obra. Por ejemplo, si el objeto representado es un personaje, el autor no menciona todos sus rasgos físicos: puede no decir nada acerca del color de sus ojos. Y lo mismo sucede con su carácter, ciertos periodos de su vida o determinados actos de su comportamiento en ellos. Son los “puntos de indeterminación” en la obra; o sea, los aspectos del objeto representado que, ateniéndonos a la obra, tal como ha sido escrita por el autor, no se pueden determinar, ya que no están en ella. Y no es que falten por casualidad o por un error del escritor. Faltan porque, dada la estructura esquemática de la obra, ésta no puede determinar todo, o decir todo lo que se pudiera decir del correspondiente objeto representado”.

trata de que el lector traspase esas estrategias para que pueda formarse como un lector ideal para la novela<sup>43</sup>; o en términos de las ideas estéticas de nuestro autor, la intención es construir al lector genérico, aquel que está subordinado al conjunto de factores sociales, políticos históricos e ideológicos que configuran un determinado consenso respecto a la obra de que se trate en una situación dada (Revueltas, 1981: 124), para que de ese modo pueda tener un lector concreto.

#### 2.2.7. LA NOVELA DE ARTISTA.

LA NOVELA DE ARTISTA ES UN RECURSO donde el narrador inserta en el argumento de la obra “reflexiones del qué hacer del arte y de la actividad artística en general” (Escalante, 1999: 131). Esta se puede realizar por varios medios; en *Los errores* la encontraremos, en la reinterpretación de los mitos, la inserción de tradiciones de pensamiento orientales, e incluso la utilización del psicoanálisis para dar la explicación a la relación entre personajes.

##### 2.2.7.1. Los mitos.

Un tópico recurrente es la aparición de los mitos bíblicos<sup>44</sup>. Por ejemplo, en el capítulo XVIII, cuando Victorino compara su relación con Olegario, con la de Jesús y Judas. “Ambos habían quedado así enlazados y sentenciados desde un principio por el mismo destino y el mismo miedo, el miedo que sobrecoge a los que se saben poseedores de la verdad: de cada uno de los dos lados de la verdad” (Revueltas, 2001: 131). Cuando el narrador relata la alusión que hace Victorino a las figuras bíblicas de Jesús y Judas, le es más fácil mostrar la relación que existía entre el

---

<sup>43</sup> Sonia Peña (Peña, 2010), además de reañizar una gran investigación acerca de la recepción inical de *Los errores* (y con ello presentar un análisis de la lectura que recibió), recupera la problemática que el propio Revueltas tenía acerca de sus lectores. Vid. Capítulo 1. 2. 1.

<sup>44</sup> La investigadora Edith Negrín ha realizado varios estudios (Negrín, 1995) (Negrín, 2014) que recupero pues considero que esta constante en la obra de Revueltas, también aparece en *Los errores*. Vid. Capítulo. 1. 2. 4.y Anexo.

prestamista y Olegario, sin la necesidad de intervenir en discurso gnómico, pero también podemos contemplar la influencia del “Evangelio de Judas”, texto compendiado dentro de los *Evangelios Apócrifos*, pues en este se considera a Judas como un colaborador de Jesús que conocía a la perfección la misión de su maestro y el terrible papel que él debía jugar en él.

Otra figura mítica recurrente<sup>45</sup> es la del Toro de Minos. Jacobo Ponce, en el capítulo VII, compara a aquel camión de mudanzas con el Minotauro<sup>46</sup>, pues todos claman que sea castigado. Aquí se hace una reinterpretación del mito griego al presentar a la criatura como inocente, como la figura donde se descarga el odio de una comunidad; Al final el narrador cambia a discurso doxal para realizar un juicio que sigue la línea de la reflexión de Jacobo, que todos los hombres son el Minotauro: “No había un minotauro individual y privado. Todos eran el minotauro. Jacobo también”.

Pero este tema, irá más allá, pues la metáfora del toro puede ser analizada en varias perspectivas. En algunos segmentos de la novela podemos encontrar la asociación de ciertos elementos con el toro; esto sucederá en el capítulo, VII, XIII y XXI. Más adelante en la novela, en el capítulo XIII, Olegario Chávez está a punto de estallar de ira al ser testigo de los maltratos de Mario Cobián para con La Jaiba, entonces el narrador describe las sensaciones de Olegario: “Era una especie de locura momentánea que se adueñaba de él ante cualquier injusticia o crueldad que contemplara, y que lo hacía arrojarse de cabeza en el asunto, sin considerar riesgos ni consecuencias” (Revueltas, 2001: 115). Este juicio, también

---

<sup>45</sup> La forma en que José Manuel Mateo ha abordado este tema (Mateo, 2011) me ayudado a plantearme esta problemática de la manera que se expone. Por otro lado, también la investigación de Kristyna Paulina Demaree ha sido de los primeros trabajos es abordar esta vertiente (Demaree, 1975). Vid. Capítulo 1. Apartados 2. 6 y 2. 2.

<sup>46</sup> Mítico hijo de la reina Pasifae y el dios Poseidón, quien desde su nacimiento fue condenado al encierro y a la muerte por ser considerado una vergüenza para el rey de Minos, pues era prueba del engaño de su esposa. Fue encerrado en un laberinto-cárcel, creado por Daédalo, para que nunca pudiera salir.

es una pista que muestra cierta irracionalidad del personaje, quien es capaz de embestir como un toro los problemas, es decir sin mirar la gama de opciones. Incluso en este capítulo, las descripciones que hacen de él, tanto Mario como La Jaiba, coinciden con la imagen de un toro; Mario, después de notar que Olegario lo mira con desprecio, tras negarse a irse con La Jaiba, lo describe en su mente así: “Pálido, con las mandíbulas trabadas, con las manos sujetas a las tablas del mostrador, en la actitud de quien se dispone a lanzarse de un salto contra alguien, los ojos enloquecidos e inyectados de sangre. Además, con la talla y la fuerza de un búfalo” (Revueltas, 2001: 112). La Jaiba, párrafos más adelante, lo observa de modo similar: “La cabeza y el cuello de un toro, una mandíbula ancha y fuerte, la frente muy grande, demasiado, la nariz derecha, los labios suaves y los ojos, a pesar del resplandor asesino de estos momentos, más bien tristes y pensativos, porque así se los había visto cuando estaban en calma” (Revueltas, 2001: 113). A través de estas descripciones, el narrador muestra este carácter del personaje que llevará dicha actitud a la esfera de su militancia en el partido, como veremos en los capítulos siguientes.

#### 2.2.7.2. Teosofía.

Otro modo como se hace presente el recurso de “novela de artista”, es por medio de la serpiente de Jovita Layton de nombre Teósofa; no es casual este nombre pues el sustantivo hace alusión a una corriente de pensamiento de nombre Teosofía, que tiene como símbolo a una víbora que se devora así misma y trata de enlazar el hinduismo con algunas doctrinas occidentales. Aunado a ello, está el hecho que el acto de Jovita se llama “Circe la Encantadora”, y la presunción de que su especial interacción con las serpientes le fue enseñada por los “sabios de Oriente” (Revueltas, 2001: 40); con todos estos elementos, podemos ver la conexión y aquello que se busca simular con el acto circense.

#### 2.2.7.3. El sujeto neurótico.

Se puede tener la certeza de que Revueltas tenía una cultura psicoanalítica<sup>47</sup>, empero el uso del término “sujeto neurótico” en la novela está fuera de la temporalidad histórica a la que busca sujetarse. La expresión “sujeto neurótico” se deriva de la teoría lacaniana, concretamente, del *Seminario I* que tuvo su primera edición en 1953. Las acciones de *Los errores* están situadas cerca de la década de los treinta del siglo XX, por lo que el concepto estaría fuera del horizonte cultural posible del personaje.

Se podría atribuir el uso del término a lecturas de la obra de Freud, empero, en su obra no aparece de este modo, pues para señalar algún padecimiento psíquico se usan expresiones como “la muchacha”, “la señorita”, “el joven”, “el niño” y cuando presenta ciertos aspectos teóricos se refieren algunas de las instancias de su aparato psíquico; la expresión de “sujeto neurótico” fue introducida al psicoanálisis por Jacques Lacan en los años cincuenta, con el fin de vincular al sujeto con el lenguaje: “el sujeto adquiere conciencia de su deseo en el otro, por intermedio de la imagen del otro; imagen del otro que le proporciona el espectro de su propio dominio” (Lacan, 1981: 253).

Desde esta óptica, el concepto aparece en la novela cuando Magdalena le cuenta a Jacobo por qué se acostó con Vittorio; le dice que él es su sujeto neurótico. Esto implica que ella ve en el italiano algo que no puede explicar, pero que la lleva a comportarse de cierto modo, dejando entrever un estado de confusión. Pensemos en la relación de Jacobo y Magdalena; ella sabe que él es casado y que no mantienen una exclusividad sexual, pero que se aman apasionadamente. Empero, recordemos las palabras de Jacobo: “Los adúlteros ‘los verdaderos amantes’ eran condenados a odiarse” (Revueltas, 2001: 212). Se trata de que la perspectiva que Jacobo nos ofrece de su relación con Magdalena es tortuosa. De allí podemos inferir que Magdalena comparte el sentimiento y ello le trae una gran confusión; eso es precisamente lo que le está dando a entender a Jacobo, que no se encuentra

---

<sup>47</sup> Otra arista de este tema la expone Mario Eraso Belalcázar (Eraso Belalcázar, 2014) al comparar las ideas de Marcuse y la función psicológica del eros y el deseo en *Los errores*. Vid. Anexo.

bien, que está confundida y que al fin de al cabo, no puede darle una explicación a su actuar, de porqué se acostó con Vittorio.

Todo ello sucede mientras Magdalena y Jacobo leen una carta de Vittorio donde se confirma lo sucedido a Emilio Padilla y la expulsión de Jacobo Ponce del PCM. Pero ¿qué importancia tiene la aparición del concepto de sujeto neurótico? En un primero momento vemos que, como concepto, no podría estar en el horizonte cultural de la década de los treinta del siglo XX; sin embargo, hay que considerar que no nos enfrentamos a una novela histórica, sino a una que toma algunos hechos históricos y los condensa para tomar lo más significativo de acuerdo a su línea de argumentación; por otro lado, su uso tiene la función de mostrar la gran confusión y sufrimiento de nuestros amantes adúlteros por su incapacidad de decir aquello que los aqueja, de tener que callar y seguir adelante<sup>48</sup>.

#### 2.2.8. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES POR SU LENGUAJE.

##### 2.2.8.1. *El Lenguaje Coloquial.*

Se puede apreciar una clara intención de reproducir el habla coloquial mediante el discurso directo de algunos personajes<sup>49</sup>; en ellos encontramos modismos de la época, palabras soeces, regionalismos; así, se logra retratar el habla de los marginados y de los lumpenes.

En el capítulo IV, existen varias citas donde el narrador transcribe las palabras de los indígenas zapatistas y de soldados porfiristas que están al mando de

---

<sup>48</sup> Esta temática es abordada por Phillippe Cheron (Cheron, 2003) al analizar las situaciones y espacios que reproducen el encierro carcelario; concretamente lo analiza la relación entre Magdalena y Jacobo. Vid. Capítulo 1. 2. 5.

<sup>49</sup> La idea de una coloquialidad presente en la novela es retomada por parte de los trabajos de Sonia Peña (Peña, 2008) al mostrar la importancia que tiene el género de novela negra y con ello la necesidad de la coloquialidad para su funcionamiento; así mismo del trabajo de Ramírez Santacruz al exponer la importancia del lenguaje a en distintos niveles que se incorporan a la estética propuesta por el autor. Vid. Capítulo 1. 2. 5. y Anexo.

Victorino: “¡Áaaaaandale, jijo de tu tiznada maaaaadre...!” (Revueltas, 2001: 48); “¿Pos qué no son meramente ni cristianos pa siquiera enterrar a sus muertos?” (Revueltas, 2001: 49); “El probe no se morirá ni el día del Juicio, por más que le buigan: ansina estuvo boquea y boquea nuestro Señor Jesucristo” (Revueltas, 2001: 50). Las primeras dos oraciones pertenecen a los soldados y en ellas podemos apreciar la censura de no presentar las palabras altisonantes. Ello puede tener razón en la tradición realista de la narrativa del XIX en México, donde a pesar de que ya existía la necesidad estética de mostrar el habla coloquial, se censuraban insultos por la intención de ilustrar a los lectores<sup>50</sup> (Fernández de Lizardi, 1979: 217). Ello mostrará que el uso de estos recursos y la apropiación de ellos por parte de nuestro autor, tienen el fin de realizar una ágil caracterización de los personajes al tiempo que una representación coloquial del habla.

El otro diálogo que presento es de un indígena que describe el proceso agónico de su compañero que yace en el piso. Aquí se rompe la utilización decimonónica de la representación coloquial del habla para dar paso a una frontal manera de presentar el cómo se expresan, así como sus referentes culturales que sientan base en la tradición católica.

##### 2.2.8.2. *La sensualidad y erotismo en los personajes.*

No todos los personajes tienen la misma carga de la sensualidad, ni ella se manifiesta siempre de la misma forma<sup>51</sup>. Por ejemplo, en el capítulo I, cuando Elena y Mario están en peligro de ser descubiertos por el encargado del hotel, el narrador puntualiza que Cobián le ordena a Elena callarse con “un tono de alcoba” (Revueltas, 2001: 25), sin embargo, toda la descripción emplea elementos grotescos. Por

---

<sup>50</sup> Fernandez de Lizardi, en su *Periquillo sarniento usaba censurar insultos, como se puede apreciar en el capítulo XXI: “Por mi desgracia, entre tanto hijo de su madre como estaba encerrado en aquél sótano, no había otro más blanco que yo...”*.

<sup>51</sup> Otras investigaciones que abordan el tema de la sensualidad en los personajes son las de Jesús Felipe Mejía Rodríguez (Mejía Rodríguez, 1981) y Mario Eraso Belalcázar (Eraso Belalcázar, 2014). Vid. Capítulo 1. 2. 3 y Anexo.

otro lado, se muestra sensualidad en el capítulo XVI, cuando el narrador describe el momento postcoital entre El Muñeco y La Magnífica: “Se alejaba la última ola; la estremecida sensación de vibraciones orgánicas descendía por el subterráneo de su cuerpo, en un repliegue cóncavo, desde atrás del paladar hasta dispersarse apagada y distante bajo la superficie de la piel” (Revueltas, 2001: 127). Apreciamos la sensualidad de la descripción del suceso en los recursos retóricos que hacen destacar a este segmento por su prosa poética, lo que también muestra los diversos comportamientos que tiene el narrador.

La descripción con un carácter sensual y erótico que se hace de personajes femeninos tiene ocasión sólo con los personajes lúmpenes, es decir: Lucrecia, La Magnífica y La Jaiba. La descripción que hace el narrador de la fondera, en discurso gnómico, muestra una sensualidad burda y salvaje:

La Jaiba vestía una tela de colores muy ajustada y corta, con 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 a cuyos lados dos negras guías de pelo, dispuestas como pequeños caracoles bajo la sienes (y luego la pequeña cicatriz en uno de los pómulos) daban a los ojos, de rara y violenta belleza, una como más fiera y precisa intención en la mirada pura, salvaje, que tenían (Revueltas, 2001: 99).

Si comparamos la descripción de personajes femeninos pertenecientes a otros estratos sociales como Mona Pomona<sup>52</sup>, en el capítulo XXI, o con Magdalena<sup>53</sup>, aman-

---

<sup>52</sup> La descripción que se hace de la imagen es muy distinta a la que podemos presenciar de algunas de las mujeres pertenecientes a lumpen: “la mirada quieta, serenamente contemplativa de sus ojos azules y sus largos dedos maravillosos, acariciantes y flexibles hasta la danza, esbeltos como el cuerpo de una bailarina” (Revueltas, 2001. p. 192).

<sup>53</sup> Poca es la información que se nos da de ella (sólo sabemos que es poeta por la mención Vittorio de unos versos suyos) de su relación con Jacobo y Vittorio. A diferencia de otros personajes, no nos encontramos con una descripción de su belleza física, tan sólo sabemos que se siente culpable ante Ponce por haber sucumbido ante Amino; el narrador, inmerso en la psique de Jacobo, nos convida de algunos

te de Jacobo, vemos que la sensualidad salvaje es atribuida siempre a lúmpenes.

#### 2.2.9. USO DE DIVERSOS GÉNEROS LITERARIOS PARA CARACTERIZAR A LOS PERSONAJES.

HAY MOMENTOS EN LA NOVELA en que podemos apreciar la utilización de géneros literarios que ayudan al narrador a la realización de ciertos efectos estéticos<sup>54</sup>. Por ejemplo, podemos apreciar el género de horror, en los capítulos XII y XIII cuando se describe el terrible escape de Olegario de la cárcel de Belén (Ramírez Santacruz, 2007: 315-343). Olegario, desde un pequeño caño en el que apenas cabe en posición “pechotierra”, está seguetando los barrotes; por este ducto son desechadas todo tipo de inmundicias, por lo que sus sentidos se ven ofuscados por ello. Asimismo, en repetidas ocasiones es atacado por ratas que grupalmente lo tratarán de devorar mientras trata de librarse de todo ese suplicio. La narración es la que devela la utilización del género de horror con el fin de presentarle al lector todo el sufrimiento por el que pasó Chávez, para que sea comparado con la experiencia de Padilla en la Unión Soviética:

Pero ahora, en un segundo ataque ‘el agua del caño era escasa a estas horas’ ellas habían comenzado a pelear entre sí, llenas de rabia, enloquecidas, crispada. Dos de ellas. Olegario lo sintió. Disputaban por una zona de su carne, en la parte superior del talón. Una roía con furia, con prisa, mientras la otra trataba de desplazarla empujándola con el hocico, a lo que la primera se resistía con pequeños chillidos llenos de odio, de siniestra malignidad. Agitaba el pie, desesperado. Su intención era apoyarlo contra el caño, reven-

---

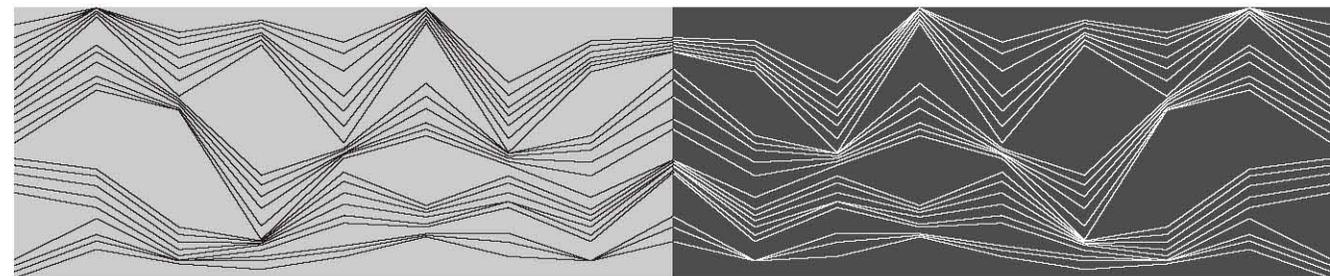
*diálogos donde de algún modo ella trata de justificar sus acciones, pero lo que queda en la perspectiva del lector, es su ausencia de fuerza de voluntad ante ambos. Además, gracias a este personaje, se logra introducir una técnica de “novela de arista” donde se menciona el concepto lacaniano de “sujeto neurótico”, análisis que se puede encontrar en el siguiente capítulo.*

<sup>54</sup> Son varios los investigadores que han abordado la presencia de los varios géneros en Los errores; tenemos a Sonia Peña (Peña, 2008), Francisco Ramírez Santacruz (Ramírez Santacruz, 2007) y José Manuel Mateo (Mateo, 2011). Vid. Capítulos 1. 2. 5 y 1. 2. 6.

taras ahí, triturarlas, pero ellas se escurrían, se colocaban en el lado opuesto, lanzaban chillidos de risa, agudos, delirantes (Revueltas, 2001: 106).

Del mismo modo, se aprecia un tono de novela picaresca en el capítulo XVI, en el segmento intitulado “El Ángel Sucio”, cuando se describen las travesuras de Ralph. Lo primero que sabemos es que él no le causaba tanto asco a Lucrecia como lo hace Mario; después, ella advierte que Ralph se comportaba como niño, pues, como relata el narrador en la analepsis, “el gringo” jugaba con una resortera hasta que consigue golpear con ella a Luque: “Había ocupado las horas enteras de la tarde en disparar su endemoniado juguete desde los más diversos puntos de la ciudad y sobre los más diversos objetos, con ingenio inagotable, valiéndose de toda clase de estratagemas, astucias y coartadas y una imaginación sin freno para no ser descubierto y para elegir el blanco más original, caprichoso o que ofreciera mayores dificultades” (Revueltas, 2001: 130).

La utilización de estrategias narrativas pertenecientes a diversos géneros tiene el fin de reforzar los efectos estéticos ideados por el narrador y brindar una data histórica al relato (Revueltas, A. & Cheron, 2001: 117).



## CAPÍTULO III. LA EMPATÍA CON EL LUMPEN.

ANTES DE ABORDAR LA RELACIÓN ENTRE el narrador y los personajes lumpenes, plantearé algunas consideraciones que se deben hacer al usar el término lumpen o lumpenproletariado. El concepto es uno de los más usados dentro del marxismo, pero a la vez ha sido de los menos trabajados. El concepto se puede decir que nace con Karl Marx pues lo utiliza por primera vez en su texto *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. En él, Marx habla de cómo una capa social influenciada fue uno de los sectores más importantes que ayudó a la burguesía a derrotar a la aristocracia y también una de las fuerzas sociales que instauró el bonapartismo después de la Revolución Francesa (Marx, 2011). El concepto, generalmente se usa para designar a la población que no se apropia de la riqueza por medio de su fuerza de trabajo, es decir que su condición de vida está por debajo de la del proletariado; se le ha caracterizado por su carencia de conciencia de clase y una subsistencia por medio de actividades al margen de la legalidad (delincuencia, corrupción, prostitución, etc). Su falta de conciencia de clase ha hecho que la teoría política marxista los considere como parias sociales inútiles a la revolución. Por otra parte, es difícil encontrar una definición clara pues el mismo Marx no elaboró una y, siempre que hace referencia a él, es en el tono ya mencionado.

Este concepto permite acercarnos a las propuestas teóricas de Revueltas que se integran en la novela, una de ellas es la creación o recreación de un espacio donde lumpenes y comunistas desarrollen sus vidas<sup>55</sup>, es decir, aquellos que han sido los aliados naturales de la burguesía en todas sus conquistas y aquellos que han luchado por el derrocamiento de la sociedad de clases. Por medio de esta estrategia se nos plantea que todos ellos están atrapados en la alienación, empero cada uno tiene su propia cárcel.

La forma como en la diégesis se dirige el destino de los personajes lumpenes va en función del anhelo de cada uno por satisfacer una carencia<sup>56</sup>; respecto a sus acciones habrá reflexiones en las que cada uno afirmará que está cada vez más cerca de su meta, empero, la espiral de la alienación mostrará que una vía alienada para la desenajenación no conducirá a la emancipación. En ese sentido mostraré cual es el trato del narrador con cada uno de los personajes lumpenes.

### 3.1 MARIO COBIÁN.

VEAMOS ALGUNAS DE LAS ESTRATEGIAS narrativas empleadas para con este personaje. Tenemos que desde el primer capítulo el narrador se mueve a placer, y muy ágilmente, dentro de la conciencia del personaje, quien tan sólo realiza tres movimientos físicos. Ello, como ya mencioné antes<sup>57</sup>, contrasta con las analepsis presentadas por el narrador; una de ellas nos conducirá hasta un recuerdo en lo

---

<sup>55</sup> Varias críticos reconocen que esta estrategia es fundamental para la novela y ahonda los posicionamientos de Revueltas; entre ellos se encuentran Alvaro Ruiz Abreu (Ruiz Abreu, 1992), Javier Durán (Durán, 2002), José Manuel Mateo (Mateo, 2011), Francisco Ramírez Santacruz (2014), José Woldenberg (Woldenberg, 2014), por mencionar algunos. Vid. Capítulo 1 y Anexo.

<sup>56</sup> Esta idea, acerca de la importancia del cómo los personajes satisfacen sus necesidades, está presente en varios trabajos, como los de Pérez Mandujano (Pérez, 1987), Javier Durán (Durán, 2002), Francisco Ramírez Santacruz (Ramírez Santacruz, 2014), Conrado Arranz (Arranz, 2014), por mencionar algunos. Vid. Capítulo 1 y Anexo.

<sup>57</sup> Vid. Capítulo 2.2.1.1.

más recóndito del inconsciente donde se nos muestra que Cobián asesinó a su madre. Este recorrido tiene como guía y timonel al narrador, que se desplaza sin barreras a través del recuerdo describiendo aquellos aspectos que le parecen importantes. De este modo el narrador se nos presenta con una capacidad omnisciente total, empero esto será sólo en apariencia, pues las omisiones que realicen serán puntos de indeterminación que buscarán que el lector interactúe con el texto<sup>58</sup>.

Una de esas omisiones es la realización de juicios del personaje o del narrador acerca del asesinato de la madre de Cobián; es decir, el narrador se reserva el juicio acerca de ello, dejando así una indeterminación; al contrario de ello, encontramos el afán de intensificar ciertas sensaciones del personaje en momentos tensos, lo cual tendrá el propósito de crear empatía con el lector, aun cuando realice atroces actos. Por ejemplo, cuando se omite, pero el lector percibe, que su madre muere por un disparo de Mario y, por otro lado, lo que se expresa es su ilusión de darle a Luque la tranquilidad que no le pudo dar a su madre: “Suspiró con una tristeza increíble: su madre. Había muerto demasiado pronto para que Mario le hubiese podido dar una tranquilidad como esta que iba a darle a Lucrecia. Lo bien que habrían vivido los tres. ‘Mi madrecita santa’, se dijo Mario. Dejó de mirar por la ventana” (Revueltas, 2001: 23). Es decir, el narrador demuestra la existencia de un proceso de selección del qué relatar, y cómo hacerlo y todo en función de las necesidades de la trama de la obra.

Así, las analepsis tendrán el papel de mostrar aquello que el subconsciente del personaje pretendía ocultar; se revelará la verdad detrás del recuerdo, pero no significará sobreponerse a su carácter alienado. Después de presentarnos cómo muere la madre de Cobián, focaliza en el personaje y este ve en el espejo la imagen de su madre en vez de la suya, y ello le otorgará el significado de que su madre está de acuerdo con todo su plan. Es decir, el proceso de significación del pasado no

---

<sup>58</sup> Otros trabajos, que se refieren al modo como el narrador detiene el tiempo psicológico y se adentra en los recuerdos Mario Cobián, son los de Kristyna Paulina Demaree (Demaree, 1975), Evodio Escalante (Escalante, 1979) y Pérez Mandujano (Pérez, 1987). Vid. Capítulos 1. 2. 2 y 1. 2. 3.

rebasará los límites del personaje, por lo que concebirá que su proceso de emancipación será en el mismo sendero alienante que ha tomado. El narrador no realiza un juicio acerca de las conclusiones a las que llega el personaje, pues la intención es construirlo en todas sus posibilidades y contradicciones, así como mostrar los procesos cognitivos que desarrolla este.

Otra estrategia narrativa se puede apreciar en los momentos que el narrador y Mario comparten la perspectiva acerca de algo, como sucede también en el primer capítulo, cuando Cobián describe el modo como el administrador del hotel atiende a los clientes. Ello tiene el fin de presentar ese juicio como propio del personaje y no del narrador, y así mantener la idea de neutralidad que desea construir el narrador.

Hay que señalar que la construcción del personaje no se hace por medio de un cuadro de costumbres o una descripción que lo marque y no le permita cambiar; se le presenta en todas sus dimensiones, desde la amorosa hasta la más violenta, pero siempre apuntando hacia su condición de lumpen. Por ejemplo, en el capítulo XI, en su encuentro con el taxista comunista y su mujer, cuando ella le pide que denuncie a su marido ante las autoridades, pues participará en la huelga de transportistas, este le pega y le pide disculpas a Mario. Su reacción ante el golpe a la mujer es aprobarlo, y le dice que no dará aviso a las autoridades de su participación en los acontecimientos del día siguiente, que no es “ningún chiva”. Si bien toda la escena muestra su carácter individualista y violento, el uso del término “chiva” denota que aun él tiene, o cree tener, cierta moral, donde el ser un delator es peor acción que aquellas que el comete. No es que sea solidario con la actividad comunista, sino con la actividad ilícita.

Sin embargo, esa solidaridad, tan sólo es una muestra de cuán volátil es esta capa social, que se identifica por ser “... lugar de la desorganización, de la espontaneidad, de la irascibilidad, lo instintivo, lo irracional, lo inconsciente, lo insolidario, del sálvese quien pueda” (Rodríguez, 2007: 15). Se puede apreciar así en el capítulo XIX, cuando Cobián en la calle, después de tener relaciones con La Magnífica y se

dirige con Lucrecia, se topa con una prostituta quien le pide que se haga pasar por su pareja para que no la arresten y él se niega: “—¡A volar, pinche piruja! A mí no me meta en sus enjuagues [...]. ¿Andar yo con esos redrojos? [...] ¡No, hombre...! —se contestó a sí mismo con profundo desdén—. ¡Ni por más méndigo que me llegara yo a mirar en la vida!” (Revueltas, 2001: 171).

Por otro lado, en la peculiar forma de describir las relaciones que Cobián sostiene con los demás se aprecia otra estrategia narrativa. En ninguna de ellas hallamos una dirección gnómica del narrador que muestre su desprecio por ellos. Prefiere usar un breve discurso directo del personaje que exprese la violencia de lo que acontece. Ello lo podemos ver en el segundo capítulo, cuando Mario trata de impedir que *Elena* haga ruido para que el encargado del hotel no los descubra: “¡Dime hijo de perra! ¿Ya no chillarás otra vez como un imbécil?” (Revueltas, 2001: 25).

También en los procesos emocionales por los que va pasando Mario, podemos encontrar estrategias narrativas; por ejemplo, cuando al ver su reflejo en el espejo, este se transforma en su madre:

Aquella nariz fina y el labio superior ligeramente enhiesto de su madre, hoy tan absolutamente más querida que nunca. Ahí estaba ella en el espejo asomándose desde el fondo de su hijo como por una ventana sin culpa, bendiciéndolo desde las profundas aguas de la muerte. [...] Más de pronto ya no eran únicamente la hermosa nariz ni el provocativo labio superior lo que Mario miraba en el espejo, sino su madre total, completa, semejante a una especie de transmigración hacia su propia figura como si aquel disfraz lo aproximara más cabalmente al parecido con ella, en lugar de alejarlo: era el anuncio de que no estaba solo, de que su propia madre aprobaba lo que iba a suceder, estaba de acuerdo con el plan (Revueltas, 2001: 14).

En la descripción del rostro de su madre, apreciamos al narrador que desde su perspectiva va configurando a Cobián al focalizar su atención en los elementos que desea y van acorde a la perspectiva y dirección que busca dar al relato. Lo mismo ocurre cuando nos hace saber que Mario tiene otra identidad, El Muñeco, una

parte de él que sólo busca satisfacer sus necesidades inmediatas a toda costa: “Eso había sido El Muñeco: él mismo, como dos hermanos siameses, pero que desde ahora se separaban para siempre —pensó Mario” (Revueltas, 2001: 17). Cobián quiere dejar de ser El Muñeco, pero lo necesita para transformarse en otro. Todo este proceso es expresado por el narrador, quien, introducido totalmente en la conciencia del personaje, no hace un juicio que advierta que esta búsqueda no terminará de la manera que él espera. Para este punto tan sólo nos brinda breves prolepsis que nos indican, como lectores, que el personaje nada podrá hacer para detener el curso de las acciones: “Dentro de algunos minutos comenzarían todas las cosas, sin que ya nadie pudiera detenerlas, una detrás de otra, sometidas a su destino propio, extraordinarias y tangibles, más allá de esto en una especie de infinito. Un infinito concreto e irreal, como una borrachera” (Revueltas, 2001: 13).

En ese mismo sentido podemos incluir las palabras del narrador que le siguen a la cita anterior, cuando anuncia que todo comenzará cuando despierte a Elena: “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, 2001: 13). Cuando el narrador califica al cuerpo del enano como “pequeño y sucio”, y sabemos que será aventado al canal del desagüe en el capítulo XX, vemos la serie de pistas y prolepsis que se dejan en la novela que muestran el paso de lo inevitable en el devenir de los personajes.

En este pasaje podemos observar uno de los procedimientos más habituales en la novela, también usada como estrategia narrativa: la adjetivación<sup>59</sup>. Estos juicios son parte del discurso narrativo del narrador donde devela la subjetividad de Cobián, no obstante, cuando este filtro narrativo traduce las sensaciones de manera muy distinta a como la construcción del personaje podría sugerir, ello tendrá el fin de dirigir la atención hacia ciertos elementos que desea el narrador. Cada vez

---

<sup>59</sup> Al respecto se pueden consultar los trabajos de Phillipe Cheron (Cheron, 2003) y Jesús Mejía Rodríguez (Mejía Rodríguez, 1981). Vid. Capítulos 1. 2.3 y 1. 2 .5.

que piensa acerca de Elena, presenciamos una serie de adjetivos que construyen una imagen grotesca y que muestran el gran desprecio que siente por él. En ese sentido aparecen los “puercos sueños” de los que Cobián lo quiere despertar y a los que se refiere el narrador con la utilización de una serie de adjetivos y adverbios que cargan de un sentido grotesco la acción y al sueño.

Un elemento importante por analizar es la forma en que se interrelaciona Mario con los personajes femeninos, incluyendo a Elena, quien recurre a las mismas “artimañas de mujercuela”, que Cobián identifica en la parte femenina de su mundo. Particularmente revisaremos la relación de este personaje con la triada conformada por su madre, Lucrecia y Elena.

### 3.1.1. MARIO Y SU MADRE.

NO TENEMOS MUCHA INFORMACIÓN acerca de la madre de Mario, a lo mucho sabemos que es asesinada por su hijo mientras ella se encontraba con su amante: “Los periódicos habían puesto en claro que era el amante de la difunta, que ambos se entrevistaban en aquel mismo departamento donde se cometió el homicidio, que el hombre era casado y ella viuda con un hijo, y que este pobre huérfano se llamaba Mario Cobián” (Revueltas, 2001: 28). Además, cuando están sacando el cuerpo de su madre, el amante de la señora se refiere a Mario como “hijo”: “Me basta con que tú me creas, hijo mío —le dijo—; tu juicio es para mí lo más sagrado en el mundo. Te juro que no maté a tu madre. [...]. ¡Bésala si me crees inocente!” (Revueltas, 2001: 28). No hay palabra alguna donde el personaje o el narrador pongan en duda el comportamiento de la madre, empero se le une semánticamente a Lucrecia o al enano.

### 3.1.2. MARIO Y LUCRECIA.

MARIO ES EL PADROTE DE LUCRECIA, de ella saca beneficio con cada cliente al tiempo que desea que su amor sea sólo para él. A través del narrador conocemos que el sueño del personaje es poseer un cabaret, en alguna ciudad fronteriza,

donde ella sea la madrota y no tenga que prostituirse más. Esto sería para él la satisfacción de sus anhelos y su idea de darle a ella el bienestar que hubiese querido para su madre. Por otra parte, la ha golpeado en más de una ocasión casi hasta matarla como sugiere el comentario de La Jaiba, en el capítulo XIV, cuando sospecha que Olegario y Eusebio son dos agentes en búsqueda de El Muñeco. Es decir, Luque se une a la madre de Mario en la violencia y adoración que este ejerce hacia ellas; de esta relación el lector no podrá evitar elucubrar alguna explicación, pues el narrador nos ha mostrado esta situación expresamente sin hacer juicio alguno.

### 3.1.3. MARIO Y ELENA.

EL ENANO ES UN PERSONAJE DEL CUAL MARIO se ha valido para sacar provecho pues lo considera una herramienta que puede explotar a su antojo. En ese sentido se relaciona con Lucrecia y las demás mujeres, ya que establece el mismo tipo de relación con ellas<sup>60</sup>. Por otra parte, el narrador nos dice que Cobián “conocía sus mañas de mujerzuela, todas sus malas de artes de mujerzuela” (Revueltas, 2001: 26); esto lo piensa Mario cuando, en el capítulo II, el enano está reacio a levantarse y realizar las acciones que Mario desea, pues antes quiere una muestra de cariño de su parte. Después de que Mario piensa que Elena se comporta como una mujerzuela, su mente viaja, casi a manera de asociación de ideas, hacia la Lucrecia y a su madre. Respecto a todo esto el narrador no trata de brindar una explicación de por qué Mario lo hace, dejando otro punto de indeterminación con el que tendrá que lidiar el lector.

Podemos decir que todos los personajes con los que Cobián tiene relación son considerados un medio para la realización de su felicidad, de manera que, si pondera que podrán actuar en su contra, se siente en pleno derecho de usar la violencia. Aun así, el narrador dota a Mario de varias habilidades por medio de las cuales Mario consigue acomodar todo a su favor, como la seducción (pues

---

<sup>60</sup> A este respecto se puede consultar el trabajo de Mario Eraso Belalcázar (Eraso Belalcázar, 2014). Vid. Anexo.

siempre es descrito como un hombre muy atractivo), pero todas ellas recaen al fin y al cabo en la violencia.

A lo largo de la novela Cobián no comete más que atropellos contra todos, empero, en ningún momento el narrador hace un juicio acerca de sus acciones, manteniendo una actitud meramente descriptiva, incluso en el capítulo XIX, cuando se narra, mediante una analepsis, cómo Mario deja al borde de la muerte a Lucrecia, el narrador queda como un convidado de piedra:

De lo ocurrido Mario sólo recordaba su propia furia, un poco también el ruido y el tacto quirúrgico de los golpes a través de la manopla, algo parecido a lo que debe sentir un dentista al extraer una muela, ciertas sensaciones de hierro, triturantes. La cabeza de Lucrecia parecía sangrar por cada uno de los cabellos y de repente Mario no reconoció ese rostro deforme, el labio destrozado que colgaba hasta la barbilla, los dientes desnudos y aquel ojo grande, torcido hacia un rincón de la ceja, al que la rotura del párpado había dejado abierto y con una especie de residuo colérico de terror todavía vivo (Revueltas, 2001: 174).

El narrador prefiere dar una terrible descripción de cómo Mario daña a Lucrecia, pues su intención es que el lector sienta en carne el dolor, proletarizarlo (Escalante, 1979: 30); incluso centra más su atención en las cavilaciones de Mario sobre las implicaciones que tiene para él haber asesinado a Luque: “así que después del atraco al prestamista habría que regresar al departamento de Lucrecia, ver cómo estaban las cosas, borrar las huellas, quedarse, quizá, con algún recuerdo, un retrato, una sortija” (Revueltas, 2001: 176). No hay juicio explícito de su parte pues el narrador hace lo posible para que el lector no pueda quedarse cómodamente sentado leyendo sin que cavile acerca de las acciones de Mario.

Lo mismo sucede, en el capítulo XX; allí, el narrador describe el momento en que Mario avienta a Elena al canal del desagüe: “Apoyó la pierna, desde el pie hasta parte del muslo, a todo lo alto del veliz, por uno de sus lados y empujó con un vigoroso impulso uniforme. El veliz se precipitó al vacío y luego fue arrastrado por las

infames aguas, llenas de inmundicias y excrementos, del canal” (Revueltas, 2001: 85). Incluso después del asesinato, prefiere someternos a la angustia de Cobián, quien desconoce las consecuencias que traerá haber ultimado a Elena. Aún más, cuando piensa acerca de la agonía que le provocó, sólo se describe el alivio y odio que sentía hacia el enano:

Era su segundo crimen en este día. Ahora ignoraba qué sería de él, de su vida. Le pediría a la Jaiba que lo protegiera, o incluso a La Magnífica..., algo podría hacer, la pobre. Resguardaba contra la caja del cuerpo, bajo los brazos rígidamente entrecruzados, el maletín con el dinero robado al prestamista. Imaginó la agonía de Elena, ahogándose dentro del veliz invadido de porquería y esto tuvo la virtud de comenzar a tranquilizarlo hasta casi sentirse bien. Buscó los cigarrillos en las bolsas de su saco, tenía una necesidad casi irreprimible de fumar. Lo mejor de todo este asunto era haber podido suprimir al maldito enano, al vil engendro de puerca madre (Revueltas, 2001: 85).

### 3.2 ELENA

EL PRIMER ACERCAMIENTO QUE TENEMOS a este personaje es desde la perspectiva de Cobián, desde la cual, el narrador aprovecha para generar la expectativa de que Elena es un infante, pues se hace referencia a él mediante la imagen de una figura infantil y el apelativo de Elena.

En el capítulo segundo se transforma esa expectativa pues sabemos que es un grotesco hombre de más de treinta años, ya que aparecen pronombres que indican su género y otras marcas de ello. Desde este punto en el relato, podemos apreciar la serie de descripciones y comparaciones grotescas que hace el narrador desde la psique de Mario, las cuales definirán al personaje; entre ellas está cuando despierta hinchado por la ingesta excesiva de alcohol y se le compara con un náufrago que emana de entre las olas al salir de las sábanas, con la barba crecida, los varios tintes animales que le dan agilidad, tamaño no humano y un actuar inesperado.

Sólo en el rostro gigantesco, en la inmensa cabeza de treinta años, caída sobre el pecho obstinadamente, en esa cabeza del Bautista, se podía advertir el dolor total que lo embargaba, el dolor suicida y desamparado que lo hería ante aquel brusco rechazo. Sin duda iba a vomitar, sin duda iba a caerse, a resbalar como una araña, cuando ciertas arañas repliegan las patas sobre sí mismas y ruedan de desesperación, impotentes hasta más no poder (Revueltas, 2001: 25).

En esta cita podemos advertir la construcción grotesca y el dolor del personaje, así como la estrategia de novela de artista<sup>61</sup>; la imagen de la cabeza de Juan el Bautista nos conduce a ese pasaje bíblico donde Salomé le pide a Herodes la cabeza de aquel que bautizó en el río Jordán a Jesús; una de las constantes en cada una de las representaciones pictóricas de este pasaje es el semblante de dolor, lo cual signa al enano con su faz grotesca que lucha por despertar. Ambos, el Bautista y Elena, se unen por el dolor causado por el deseo carnal: la muerte le llega a Juan al negarse besar a Salomé y el dolor de Elena es por el rechazo de Mario. Los lugares se invierten de modo que el pasaje bíblico le imprime mayor significación del narrador cuando describe los labios muertos de Elena: “Los labios de un agonizante y esa forma trabajosa, dura, en que ondulaban, modelándose a sí mismos, su propia arcilla seca, orgánica, y luego los pelos postizos de la barba encima de la epidermis muerta” (Revueltas, 2001: 29).

Otro paso hacia lo grotesco que da la descripción del narrador es la animalización de Elena y la mano de Mario en rata; ello sucede cuando Cobián tapa la boca del enano, para que suelte el tequila, y es mordido:

Tapó con la mano libre la boca de Elena, mientras sentía al mismo tiempo que éste se aprovechaba para hundirle ahí los dientes, en la palma carnosa, de un modo tan repentino, con una prisa tan astuta —y luego alegre— que no se comprendía. [...] La mano se crispaba con pequeños sacudimientos de dolor, igual que una rata en la trampa, entre las mandíbulas, entre aquellos

<sup>61</sup> Vid. Capítulo 2.2.7.

dientes al descubierto que reían con el mutismo siniestro de una dentadura postiza. Una mirada larga, intensa, silenciosa en absoluto. Esto era el suceder de los acontecimientos, la anestesia que proporciona una acción soberana, ajena y distante, el mundo, la vida, que lo encadenaban con sus eslabones sin pertenecerle, y le hundían los dientes en la carne que sin embargo era su carne, su mano, la mano de Mario Cobián (Revueltas, 2001: 31).

Por un lado, tenemos los movimientos de la mano que se asemejan a los de una “rata en la trampa”. Por otro, cuando Elena muerde la mano, el acto se describe como el de un animal: “de un modo tan repentino, con una prisa tan astuta —y luego alegre— que no se comprendía”; ya que el narrador muestra las acciones, se detiene para mostrar la impresión de Cobián, de sentirse momentáneamente anestesiado por la mordida, y al mismo tiempo encadenado a ese dolor. Asimismo, esta pelea de dos animales se asemeja a la descrita entre las ratas en el capítulo XIII de la novela (Revueltas, 2001: 105-107). De esta manera podemos ver la pelea entre la mano de Cobián y las mandíbulas de Elena, como una pelea de ratas, de la cual una saldrá victoriosa; de este modo el narrador construye el devenir del enano, pues cuando Cobián lo avienta al caño, la rata morirá y regresará al ambiente al que pertenece.

Cabe destacar que la percepción del enano como sólo un personaje grotesco y vil la crea el narrador desde el interior de la psique de Mario, empero, cuando va más allá de esta, muestra en él otras cualidades e ideas<sup>62</sup>, que además de relatar, el narrador las confirmará por medio de una breve participación en discurso directo del personaje. Así sucede al final del capítulo II, cuando piensa echar por la borda los planes de Mario al hacer que lo descubran en el hotel:

¿Qué tal si mandaba todo al diablo?, pensó el enano. ¿Si levantaba la tapa del veliz? No los iban a tomar por rateros, desde luego, sino tan sólo por unos simples homosexuales que se valían de ese ingenioso recurso del veliz

<sup>62</sup> Otra investigación, que muestra la compasión de Elena por otros personajes, es la de Arturo Dávila (Dávila, 2014). Vid. Anexo.

para poder alojarse juntos en los hoteles. “¿Y a mí qué me importa? —se dijo—. Lo soy, lo soy, lo soy.” Una corriente de fruición, cálida y fría, le recorrió el cuerpo, se le detuvo en la garganta, lo hizo salivar pura agua, una saliva transparente, sin peso. “Lo soy, lo soy, lo soy”, se repetía con un estremecimiento escandaloso y turbio (Revueltas, 2001: 32).

Se trata de un autoconocimiento que emana del personaje, no sólo sobre su sexualidad, sino su papel dentro del planes de Mario: con su fracaso no pierde nada, pues para él ya todo está perdido, y lo que pueda arrebatarle a la vida, o a Mario en este caso, es una ganancia. No se engaña asimismo como lo hace Cobián, quien urde máscaras para justificarse o esconder en su inconsciente la verdad de sus actos.

En ese mismo sentido se encuentra su capacidad de introspección, capaz de viajar más allá de su encierro, lo que le permite percibir mejor el mundo a su alrededor.<sup>63</sup>

A través de la descripción de las sensaciones de Elena, el narrador le brinda nuevas características al personaje que definitivamente influirán en la perspectiva del lector. Dentro del veliz, sus sentidos se ven limitados, por lo que su percepción tendrá que ir más allá de los límites de su encierro. Las descripciones y juicios que de esta experiencia emanan permiten al narrador no interferir directamente en el relato; por ejemplo, en el capítulo III, lo primero que siente Elena, al entrar al despacho del prestamista, es el estar en una iglesia llena de fieles. Poco más adelante, completará la metáfora de este modo: “...esa gente inevitablemente horrible que se arrastraba en silencio, que reptaba en aquella especie de procesión religiosa, con algún cadáver colectivo a cuestras, un cadáver extenso, sin fin, tan largo como todos ellos sería formados en fila para comparecer, uno a uno, ante don Victorino” (Revueltas, 2001: 39). En la comparación religiosa hay una animalización, donde abandona a los “fieles” a la situación de la necesidad inmediata, de tener que implorar por el préstamo de dinero. “Ése debía ser el infierno, algo así como eso, una cosa eterna ante la cual comparecer incesantemente” (Revueltas, 2001: 39). Estos

<sup>63</sup> Esa cualidad la ve de modo distinto Francisco Ramírez Santacruz (Ramírez Santacruz, 2014) al notar el gusto del personaje por autorrelatarse historias. Vid. Anexo.

pensamientos también empiezan a construir al personaje más allá de la impresión que hasta ahora se ha venido construyendo, pues se puede ver el conocimiento de la realidad que alcanza en su estado de encierro.

Esto mismo ocurre casi al final del capítulo III. Elena escucha y caracteriza las voces de aquellos que se encuentran en el local para pedir un préstamo:

Permanecían aún en su torno esas voces que se deshojaban al otro lado del veliz, apenas con aliento, de los clientes de don Victorino, humildes y esclavas. Las monedas se deslizaban una a una en el agujero como un reloj de arena que no medía sino la eternidad, la eternidad de esas vidas muertas desde antes. Un desfile de cadáveres de cuya voz era delicioso deducir el género de muerte que habrían sufrido y a lo cual se entregó el enano de pronto, el alma danzante de júbilo: éste de cáncer, este otro de tuberculosis, el de más allá, un suicida que se presentaba ahorcado, tartajeante con esa gorda lengua entre los labios que no le permitía hablar sino con palabras rotas, despedazadas. Todos muertos con una esperanza congelada en la garganta: dinero, dinero, dinero (Revueltas, 2001: 45).

Si bien el enano concibe como “muertos con una esperanza congelada” a quienes van a pedir un préstamo a Victorino, los escuchamos no a través de sus propias voces, sino de la del narrador, quien filtra a través del personaje una reflexión al estar dentro de su psique. Sólo así se puede explicar que la metáfora de ver el caer de las monedas como la arena de un reloj que marca las muertes que ha causado sea expresada por Elena; no sería verosímil para el relato que el enano construyera esa metáfora, pues el narrador no lo ha dotado de esas características, pero sí que tenga cierta percepción del mundo que le permita realizar estas conjeturas.

Aunado a ello, en el capítulo V, podemos ver cómo la indignación del enano al ver el trato que le da Victorino a un indígena justifica el modo sanguinario de asesinar al prestamista. En un primer momento, está asustado pues despierta y cree que un ronquido se le pudo haber escapado y advertir de su presencia; luego se da cuenta de que no es así y se queda escuchando una discusión entre el usurero

y un indígena. Este le pedía al prestamista tres pesos para comprar mosquitos y revenderlos a un precio mayor, a cambio da en prenda su palabra de honor. La proposición saca de quicio a Victorino y corre al indígena a golpes de su local. Esta es la reacción de Elena:

Pero Elena ya no temblaba de miedo, sino de indignación, de odio violento y puro, al escuchar lo que ocurría entre don Victorino y el indígena. El desgraciado, el infeliz, el hijo de toda su desdichada madre del viejo usurero. Esto no era una casa de caridad, había dicho el ruin prestamista, sino un negocio: un imperio potente y sagrado donde don Victorino era el rey. ¿Habría recorrido el indio imbecil estos barrios de la ciudad, había visto sus calles, sus callejones, sus plazas, había contado sus barracas, sus puestos, sabía el número de sus comerciantes en pequeño? Pues eso mismo; éste era el imperio de don Victorino, y aquellas gentes, hombres, mujeres y niños, sus tributarios, sus vasallos, que no podrían vivir sin él, sin el rico y generoso prestamista que a diario los salvaba del hambre y la miseria. Un rey, ¿se daba cuenta? Alguien como lo debió haber sido su Moctezuma, el emperador de todos los indios, si es que todavía se hablaba de él entre ellos, para que comprendiera con esta comparación la propia grandeza de don Victorino, que aquí estaba en su trono, ante el cual comparecía un indio estúpido, andrajoso, descalzo y más sucio que el bote de la basura, dizque para solicitar un préstamo. (Son palabras como de loco, pensó Elena, y el viejo no las pronunciaría de saberse ante testigos, pero se aprovechaba de que estaban solos.) “Así que no me ha descubierto como lo creí en un principio, gracias a Dios”, añadió el enano sin perder el odio hacia don Victorino a causa de aquella forma cobarde y vil de conducirse con el indefenso indígena (Revueltas, 2001: 54-55).

Como ya mencionamos antes, en este pasaje podemos apreciar una momentánea fusión de perspectivas. El narrador centra su atención en las impresiones del enano durante el diálogo entre ambos, empero, en los pensamientos del personaje estará presente la perspectiva del narrador, lo cual se puede apreciar en la utili-

zación de ciertos elementos, como la comparación de Victorino con Moctezuma como reyes caciques.

Dentro de la construcción del personaje no se encuentra un elemento que permita aceptar que el personaje, por sí mismo haya realizado esta reflexión, de lo que se deduce que el narrador interviene en este segmento y le imprime mayor profundidad a las ideas del enano.

Esto sucede de modo gradual; primero el narrador esconde sus ideas y presenta los insultos que piensa Elena contra Victorino, mismos que concuerdan con la construcción del personaje: “El desgraciado, el infeliz, el hijo de toda su desdichada madre del viejo usurero. Esto no era una casa de caridad, había dicho el ruin prestamista, sino un negocio...” (Revueltas, 2001: 54). Luego, se pregunta si el indio no conoce la carestía en que se vive en los barrios de alrededor; este conocimiento de la ciudad podría ser aun parte de la construcción del personaje, empero la comparación entre el prestamista y Moctezuma va más allá de ella.

El narrador selecciona a Elena para ser quien juzgue al usurero, para manifestar indignación, ira y rabia: “Elena estaba a punto de reventar por la ira que se había adueñado por completo de su alma; jamás nadie había merecido con tanta justicia el robo que iban a cometer como el asqueroso prestamista éste” (Revueltas, 2001: 56).

Asimismo, en el encierro del enano en el maletín, incluso llega el momento en que se empleará una estrategia usada con pocos personajes: el narrador hace coincidir su voz con la del personaje, con lo cual la capacidad reflexiva del personaje se ve incrementada. Esto no es fortuito, pues el proceso surge cuando el personaje se halla próximo a la muerte. En el capítulo III, Elena se encuentra abandonado en las tinieblas dentro del veliz. Allí se siente como si ya hubiese muerto, de lo que le nacerá la necesidad de tratar de comprender este mundo: “Quería comprender este mundo, este principio del hombre” (Revueltas, 2001: 44). De ello emanará una reflexión de altos vuelos en la cual el narrador hará coincidir su voz con la del personaje por medio del discurso indirecto libre, adscribiendo así su cavilación y

lenguaje al personaje; Elena quiere llegar al principio de las cosas: “antes de los sistemas solares conocidos, en que no había lo próximo ni lo lejano, sino tan sólo una depuración de los negro, un avance inconcluso de oleadas de sombra, que el ojo limitaba y construía, para volver a construir y limitar otra vez, por los siglos de los siglos, a costas la solitaria maldición de Sísifo del ver” (Revueltas, 2001: 44). El procedimiento profundiza la construcción del personaje, pues lo dota de una capacidad reflexiva de su ser y circunstancia. Además, se introduce la idea hegeliana de que la cercanía a la muerte produce una mayor conciencia, una especie de revelación del mundo, tema que es una constante en la obra narrativa de Revueltas y es muestra de la situación narrativa autoral de la novela<sup>64</sup>. Lo mismo sucede con la asociación del mito de Sísifo y la mirada para hacer de ésta una condena a la cual está sujeto el hombre.

Aquella introspección en el encierro lo llevará a enfrentar su alienación, cuestión importante pues se desarrolla en un personaje lumpen y no en uno comunista, de quienes se esperaría este procedimiento. En el capítulo V, Elena imagina que un ronquido fue lo que dio aviso a Victorino de su presencia, de allí emanan una serie de falsas conjeturas acerca de esta posibilidad. Al cavilar en qué momento del sueño pudo haber sucedido esto, empieza a recordar lo soñado y se desata una analepsis. “Eran unas materias suyas, que le pertenecían físicamente, pero que no tenían cuerpo ni se sujetaban a su mandato, autónomas y conscientes, con una especie de recursos para comunicarse con él sin palabras, en lo que quedaba al descubierto su gran maldad, sin que se pudiera decir por qué” (Revueltas, 2001: 52). Estas materias, suponen ser el cúmulo de alienaciones, de actitudes que han hecho de Elena este sujeto vil, cínico; estas materias sentían que Elena les debía de agradecer, empero él no se siente así: “Pero si él no se lo había buscado ni lo deseaba, argüía Elena con desesperación; muchas gracias, pero que se fueran, que lo

---

<sup>64</sup> Acerca de la presencia de la filosofía hegelinana en la obra de Revueltas, tenemos los trabajos de Jaime Ramírez Garrido (Ramírez Garrido, 1991) y Evodio Escalante (Escalante, 2009). Vid. Capítulos 1. 2. 4 y 1. 2. 5.

dejaran solo, sin fastidiarlo más con eso, con su presencia maligna, malintencionada, perversa, de rufianes, de ratas de albañal” (Revueltas, 2001: 53). Empero, estas “malignas materias”, se negaban a ello y aceleraban su actuar vertiginosamente, así hasta que en el sueño aparece Mario y despierta. Este segmento muestra un procedimiento similar al que aparece en el primer capítulo de la novela, donde Cobián dice no querer ser más El Muñeco, empero necesita de él para salir de su situación, alienación para salir de la alienación; además el momento en que sucede esto, es con un Mario ensimismado y envuelto en una atmósfera onírica. Aquí todo ocurre en el sueño y se puede apreciar que, por una parte, rechaza estas “materias malignas”, pero al mismo tiempo les agradece.

Es también desde el encierro que elabora las primeras conjeturas acerca de Victorino al escuchar su diálogo con Mario.

Un hombre con esa voz debía ser blando, 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 con cara de buitres, la nariz ganchuda y unos pequeños ojillos diabólicos, con esa voz cruel y fría que lo dejaba en sombra inaprehensible, sin atributos, como si se hubiera despojado de su cuerpo, hasta la inocencia (Revueltas, 2001: 39).

A mi parecer vemos un cambio radical en el tratamiento de este personaje de quien sólo se podía esperar vileza; ahora a diferencia de los demás lumpenes de la historia, desea entender el “principio del hombre”. Se puede apreciar que hay una fusión en las voces del personaje y el narrador, de manera que el pensamiento de uno es enunciado por el otro, imprimiéndole una reflexión más profunda al personaje que supera sus alcances intelectuales, creando el efecto estético de una simultaneidad de enunciación y una superioridad aparente de las reflexiones del personaje.

Por otra parte, podemos ver que el modo como se construye su relación con Mario muestra sumisión de parte de Elena, lo cual será una constante que será

profundizada en el transcurso del relato. Incluso a través de él, el narrador realiza juicios negativos hacia Cobián, cuestión que tan sólo se repetirá a través de Lucrecia. La serie de maltratos a los que será expuesto tendrán el objetivo de generar empatía hacia él.

Elena no es el simple personaje vil que en algunas ocasiones la crítica quiso hacer ver, su profundidad y carácter van más allá de ello pues muestra su alienación concreta puesta en marcha en la espiral de la alienación; sus actos no son mera destrucción, sino que para él son el medio para subsanar una carencia amorosa.

### 3.3. LUCRECIA.

LUCRECIA ES MENCIONADA DESDE LOS PRIMEROS capítulos como una prostituta que trabaja para Cobián, quien continuamente abusa de ella y la golpea severamente. La primera perspectiva que tiene el lector se construye a través de Mario, Elena, La Jaiba y La Magnífica. En realidad, en la percepción de cada uno no hay una variación importante al respecto, pues lo que se percibe es que: Mario, o la quiere moler a golpes, o poseerla; que Luque desea escapar de Mario; y que los demás la apoyan pues desean al Muñeco. Es hasta el capítulo XVI, después de que Cobián se ha acostado con La Magnífica, en el apartado intitulado “El Ángel Sucio”, que se relata el pasado de Lucrecia.

Aquí el narrador se interna en la mente de Luque, para darnos una descripción física y psicológica del estado en el que se encuentra ante su intento de huida de Cobián; nos dice que no sabe si la decisión de dejar a Cobián le ha dejado un nuevo semblante; al verse en el espejo el narrador describe lo siguiente:

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. [...] Hoy

se veía fatigada, sin voluntad, a la deriva, pero no se advertían su desesperación ni su pánico interiores. Aunque también la parte que correspondía al espejo era real: una vaciedad completa, un desgano, un desfallecimiento de suicida (Revueltas, 2001: 129-130).

Las descripciones que se hacen de Lucrecia develan cuan despistada, cansada, aterrada, la tiene la situación con Cobián, al punto que dice tener un “desfallecimiento suicida”; todo ello a la vez que se exalta su gran belleza, a la cual le imprime un carácter deshumanizado, fatigado, aquejado por la desesperación y el pánico, e incluso suicida.

Desde la omnisciencia, el narrador hace varios juicios, como el de “actitud suicida”, que consiste en la búsqueda por escapar de todo, lo cual, como explica, la ha llevado a considerar tres medios: huir, matar a Mario o suicidarse. Las últimas dos opciones las pondera pues sabe que, de seguir con El Muñeco, es lo que acontecerá.

A ello se anexa la aseveración: “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. [...] se trataba de una disposición natural, una especie de don. ‘Bastante puta’, remató ante su rostro impasible” (Revueltas, 2001: 130). Se trata de un autoconocimiento, una teleología que explicará por qué su vida ha seguido el camino que la ha llevado al punto en el que se encuentra. Todo ello será la antesala para desarrollar la analepsis que relata su vida y las características que la configuran.

La analepsis inicia con la idea del asco que Lucrecia siente por Mario; ello le evoca el recuerdo de una relación anterior, con otro personaje, el norteamericano Ralph, por quien también llegó a sentir el mismo asco, pero mezclado con misericordia. El narrador, al trabajar con los recuerdos de Luque, muestra que ella concebía a Ralph como un niño; así se aprecia en la evocación de cómo jugaba con la resortera. Más adelante veremos que el comportamiento del norteamericano se debía a la ebriedad y por ello, Luque, lo relaciona con su padre: “Lucrecia se reía a carcajada

limpia al escucharlo. Ralph estaba loco, o habría bebido, sin duda, pero por entonces Lucrecia aún ignoraba que alguien estuviese borracho únicamente hasta no verlo en el estado habitual de su padre, es decir, ebrio completo” (Revueltas, 2001: 132). Ella lo encuentra muerto a causa de alcoholismo, en un estado deplorable, en su consultorio dental, y el narrador nos dice que ni “el recuerdo del cadáver de su padre tampoco lograba añadir un rasgo diferente en la desolada inexpresividad del rostro de Lucrecia” (Revueltas, 2001: 132), como tampoco lo hizo el que perdiera a su única familia. Entonces el narrador hace un juicio respecto a lo que ha sido la vida Luque:

una prisionera de todo lo existente. Siempre encerrada en la cárcel de las cosas y de sus absurdas relaciones, víctima de una maldición que la hacía convertir en cárcel todo aquello a donde iba o a donde se encontraba, como si alguien la siguiera invisible a sus espaldas para cenar con llave cada vez una puerta tras de ella (Revueltas, 2001: 132).

La serie de analepsis donde se nos relata el pasado de Lucrecia develan un gran ciclo de tribulaciones; dicho proceso hará consciente a Luque de su condición alienada y la imposibilidad de escape. Presa desde el vientre de su madre, quien la odiaba pues tenerla significaba la reclusión; presa de ambientes hostiles y de sus relaciones con los hombres: su padre (odontólogo alcohólico), de Ralph (alcohólico que se comporta de manera infantil y le provoca asco), de Mike (hijo adoptivo quien al crecer desea tener relaciones con ella) y de Mario Cobián. En todos ellos se destaca una serie de factores en los que el narrador pone especial atención para mostrar las constantes de estos personajes masculinos que rodean a Lucrecia: carácter infantil, alcoholismo y abusivos. En esa triada de factores, que se recrudece con el avance de la diégesis, hay una prolepsis que nos indicará la nula posibilidad de escape ante ese camino atroz.

En el caso de Lucrecia, la empatía del narrador no sólo se presenta en todos los pesares por los que atraviesa, sino también en la ausencia de juicios acerca de sus alienaciones. Por ejemplo, su relación con Mike, a quien tiene como un hijo

adoptivo y con quien termina teniendo relaciones. Esto para ella fue fascinante: “tener, haber tenido un hijo del propio Mike. ¡De él sí, por Dios! Porque entonces Mike se convertiría en su verdadero hijo, real, vivo, palpable, en el otro, en el que ella habría llevado en las entrañas, en el que Mike le habría engendrado. Y por cuanto al propio Mike, por cuanto al padre de sí mismo, ¡no verlo más! ¡Que se largara al diablo! ¡Que se muriera!” (Revueltas, 2001: 135). El narrador no juzga la actitud incestuosa en ambos, se encarga de presentarla a detalle en la parte emocional para que sea el propio lector el que emita el juicio. Tan sólo resalta el sentimiento del personaje de que ello no se puede repetir y que el propósito detrás de la carta era protegerlo, “ayudarlo, apoyarlo, con la misma devota exactitud que se hace con un padrote” (Revueltas, 2001: 136).

En el epílogo, cuando a Mario se le ha dado una placa de agente de la policía secreta y va a visitar a Luque al hospital, que yace allí pues la ha golpeado casi hasta la muerte, Cobián le dice con júbilo que ahora es alguien en la vida, que su trabajo de agente le daría bienestar: “Ora ya no seré un don Cualquiera; ya no volveré a ser El Muñeco de otros tiempos; soy alguien, soy gente, me reconocen, me necesitan, me tratan como lo que debe ser: un hombre humano y no un hombre que sea nomás bestia. Haremos una vida nueva, mi Luque, y ya verá qué feliz será conmigo” (Revueltas, 2001: 277). El narrador por medio de la psiconarración describe las sensaciones del personaje, el horror de saber que en verdad no había manera de escapar a la maldición; entonces le cede la voz al personaje y con ello culminará la novela:

—Ya no importa lo que seas, Muñeco —dijo con 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, 2001: 277-278).

La actitud descriptiva del narrador incluso se esfuerza en mostrar la quebradiza voz dado su estado de recuperación. Se trata de exponer el desdichado espacio en el que Luque ha desarrollado su vida (desde Nueva York hasta México), los ambientes y las personas con las que se relaciona, un todo que conforma una cárcel, la cual describe como un tren que avanza hacia ningún lugar, en un eterno retorno a su condición alienada<sup>65</sup>.

#### 3.4. LA JAIBA.

UNA DE LAS PRIMERAS CARACTERÍSTICAS que el narrador destaca en este personaje es la piedad para con los desamparados y un gran conocimiento de la miseria que viven. Esto se puede percibir en el capítulo XII, cuando el narrador, inmerso en la psique de la Jaiba, explica por qué le sirve un poco más de caldo a Olegario: “Le pondría un poco más: a saber si era lo primero que se llevaba a la boca, y ya iban pasar de las seis y media de la tarde seguro. Siempre tan compadecida, pero no importaba, había que ser buena en algo, al modo que fuera y sin fijarse mucho en ello” (Revueltas, 2001: 97). Podemos apreciar que las observaciones de La Jaiba son correctas, además de un conocimiento y bondad para con los más necesitados; con ello también se destaca que a ella no le interesa si un hombre es comunista o no, tan sólo ve a Olegario como un miserable más.

Conoce muy bien a los marginados, la forma de vestir, de comportarse, de padecer, pues alguna vez ubicó su puesto de comida cerca de una zona fabril:

La Jaiba conocía a los obreros muy bien, del tiempo en que tuvo su puesto de comidas por la Garita de Peralvillo y daba asistencia como abonados a trabajadores de La Consolidada y La Palmolive. Había en ellos algo de muy peculiar e inconfundible. En medio de sus divertidas chanzas —pero también distintas a las de otra gente—, una cierta cosa que no podría expresar

---

<sup>65</sup> Otros trabajos, acerca de la imposibilidad de escape que vive este personaje, son los Edith Negrín (Negrín, 1995) y Javier Durán (Durán 2002). Vid. Capítulos. 1. 2. 4 y 1. 2. 5.

con palabras, una como seriedad muy tranquila y decidida por dentro, algo como de mucho respeto que daban a sentir, en particular los más conocedores de su trabajo o los que estaban encargados de labores peligrosas en la fábrica (Revueltas, 2001: 119).

Por este conocimiento del mundo de los marginados La Jaiba es capaz de reconocer<sup>66</sup> a los agentes de la policía que andan encubiertos, como muestran las suposiciones que hace cuando cree que Olegario, y luego Eusebio, son agentes. Si al principio creía que Chávez era un obrero más, al verlo detenidamente observa que, aunque lleva prendas muy desgastadas, hay dos detalles que lo delatan: “El tipo es de la policía. Míralo bien, trae un pantalón de casimir viejo y parchado, pero la chamarra de mezclilla y la cachucha de camionero son nuevas, acabaditas de comprar. Anda disfrazado, como también andas tú” (Revueltas, 2001: 113).

El narrador, además de estas características, describe la irremediable subordinación de La Jaiba a El Muñeco pues, aunque ella no planea su vida con él, cuando se le presenta la posibilidad, deja todo para estar a su lado y salvarlo de la policía: “Ora tendré que irme contigo para siempre, para siempre, para siempre, para siempre —parecía en realidad haberse vuelto loca y estar sufriendo como una bestia” (Revueltas, 2001: 114). Aunque cela a Mario cuando tiene relaciones con La Magnífica, no vacila en hacer lo posible para tenerlo sólo para ella, como se muestra en el capítulo XX, en el tercer apartado, cuando ella y La Magnífica discuten por ver a quién escogerá Mario para escapar: “—Yo estoy dispuesta a poner todo mi dinero con tal de que se salve. Nos iremos él y yo a esconder por ahí, donde sea. [...] La lucha de voluntades era más desnuda, más cruel y obscena

---

<sup>66</sup> Aunque La Jaiba se equivoca con respecto a Olegario y Eusebio, hay que tomar en cuenta que llega a esa conclusión (que son agentes de la policía) dado que destacan de entre los demás marginados. Sin embargo desde su horizonte de posibilidades, los únicos que puede estar cerca de los marginados son los agentes de la policía. En ningún momento se nos muestra que ella pueda pensar en los comunistas o tenga noción de ellos, lo que dejará una velada muestra de la relación que los comunistas y los demás marginados en realidad llevan.

en la oscuridad. La Jaiba lanzó una carcajada de odio repentino” (Revueltas, 2001: 189). La sujeción de La Jaiba por Mario, aunque aparentemente no es por medio de la violencia, sino por elección, es de hecho una relación de poder, pues Mario al momento de ver amenazada su hegemonía piensa en restablecerla por medio de la violencia; así sucede cuando La Jaiba le dice que Lucrecia ya no quiere estar con él, entonces reacciona violentamente. Al calmarse, el Muñeco decide irse a acostar con La Jaiba, para luego golpearla: “Bueno, ¿y por qué no? ¿Qué más le daba? La revolvería en la cama para después entrarle a golpes, a puntapiés, a puñetazos, hasta dejarla hecha mierda” (Revueltas, 2001: 111).

Otro aspecto a destacar es la descripción que hace el narrador de la fondera, en discurso gnómico, muestra una sensualidad<sup>67</sup> burda y salvaje<sup>68</sup>.

Si bien el narrador construye a la Jaiba como un ser misericordioso, con conocimiento de los espacios alienados en los cuales se desarrolla, muestra también cómo ella aliena su ser voluntariamente a los deseos de Cobián. Este es un hecho similar al de la fe ciega que ejercen los comunistas en su partido, sin cuestionarse el rumbo que tomarán o las consecuencias de ello. No obstante, el narrador sólo describe el proceso con La Jaiba, más no cavila sobre el como lo hace con los personajes comunistas.

### 3.5 LA MAGNÍFICA.

LA PRIMERA VEZ QUE SABEMOS DE ELLA es a través de La Jaiba (en el capítulo XII) quien le comenta a Mario que ella está tan enamorada de él, como él lo está de Lucrecia, lo cual será un guiño para que el lector vislumbre la obsesión de La Magnífica.

En el capítulo XV es cuando nos encontramos con el personaje por medio del discurso directo, seguido de un juicio del narrador en discurso gnómico:

---

<sup>67</sup> En los trabajos de Jesús Felipe Mejía (Mejía Rodríguez 1981) y Francisco Ramírez Santacruz (Ramírez Santacruz, 2014) se hace alusión a las descripciones de belleza que hace el narrador de La Jaiba y otros personajes femeninos. Vid Capítulos. 1. 2. 3 y Anexo.

<sup>68</sup> Vid. Capítulo 2.2.8.2.

—¡Felices los ojos que te ven, Muñeco! ¡Glorifica mi alma al Señor y mi espíritu se llena de gozo! —En la voz de la mujer cascabeleaba, traicionándola, una falsa naturalidad y desenvoltura desfallecientes, a punto de romperse y de resultar la cosa más imprevista. Debía su sobrenombre, La Magnífica, a la costumbre de repetir como muletilla, en todas las circunstancias, a guisa de asombro, de parabienes, de apuro y aun de burla maliciosamente incrédula y pasmada, las primeras frases del rezo católico (Revueltas, 2001: 117).

De este modo el narrador pone en segundo plano su juicio, pues crea la impresión de tan sólo confirmar la perspectiva que el lector se ha creado con la primera intervención de La Magnífica.

Otra expectativa la crea el punto de vista de Eusebio, quien dice que es una “mujer de vida equívoca”. Al decirlo de este modo, el narrador oculta información que más tarde revelará y chocará, o se reafirmará, cuando sepamos que La Magnífica es prostituta.

De su aspecto, la descripción que hace el narrador, inmerso en la psique de Cano, resalta su belleza: “...una muchacha bien construida, con los cabellos, sujetos tan sólo por un lazo, cayéndole sobre los hombros, encantadora, encantadora por completo, de enhiestos y juveniles senos y unas nalgas precisas, ajustadas a su cuerpo con graciosa e imponente armonía” (Revueltas, 2001: 123). Es el mismo tipo de construcción que se hace con los otros personajes lúmpenes femeninos, donde se resalta la belleza física<sup>69</sup>.

Por otra parte, tenemos la angustia y necesidad de agradecerle a Mario, que podemos apreciar en la narración posterior a cuando Mario tiene sexo con ella:

En su actitud se denunciaba una absoluta fragilidad, una falta de apoyo, donde el exagerado aire de no dar importancia al encuentro, [...] revelaban con lamentable, patética claridad, la zozobra, el apremio, la secreta súplica de que Mario no fuese a rechazarla de inmediato, a darla de lado desde el

<sup>69</sup> Como antes mencioné, el trabajo de de Jesús Felipe Mejía (Mejía Rodríguez, 1981) también muestra el interés del narrador por este tipo de descripciones con algunos personajes.

primer momento, a disgustarse con su sola presencia, y en esos contados minutos que le concedería de estar junto a él, le permitiera nada más mirarlo, quererlo, aspirar 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, 2001: 117).

El narrador se afana en mostrar cómo La Magnífica aliena su voluntad a Mario, haciéndose eco posible en el modo que Ludwig Feuerbach expone cómo el hombre se aliena ante la idea de Dios, al ser despojado de su humanidad y voluntad<sup>70</sup> (Feuerbach, 2013). Eso es lo que ocurre con el personaje que, al estar frente a Mario, siente recuperada esa humanidad perdida y objetivada fuera de sí. Mario es su Dios, “su cínico dios lleno de hastío” (Revueltas, 2001: 118), es decir, en él objetiva su amor, sus anhelos, la satisfacción de la carencia que la conduzca hacia la plenitud:

La Magnífica giró sobre su propio cuerpo para contemplar desde la cama al hombre adorado, a ese sueño inverosímil, los ojos enternecidos por una nostalgia suplicante. Sentía una dulzura tranquila, un apacible agradecimiento al mirarlo vestirse, al mirar cómo se transformaba, al revés de Adán cuando fue expulsado del paraíso (Revueltas, 2001, 128).

La valoración de la relación entre La Magnífica y Cobián la realiza el narrador, no los personajes, y ello porque tiene la clara intención de generar empatía en

<sup>70</sup> La herencia teórica de Feuerbach sobre Marx (y a su vez en Revueltas), para los fines de mi investigación y para este apartado en particular, tiene base en el desarrollo de la teoría de la alienación. Feuerbach en su texto *La esencia del cristianismo*, muestra que la forma como la religión afirma la existencia de Dios, es por medio del “sentimiento religioso”, es decir, que es a través de los sentidos como podemos sentir y ser conscientes de su presencia. Empero, “la conciencia del objeto, es para el hombre, la conciencia de sí mismo”, de este modo, la conciencia de Dios y la idea que tiene de lo divino, son percepciones del hombre mismo pero que las hace ajenas a su ser: “La esencia divina es la esencia humana, o, mejor, la esencia del hombre prescindiendo de los límites de lo individual, es decir, del hombre real y corporal, objetivado, contemplado y venerado como un ser extraño y diferente de sí mismo. Todas las determinaciones del ser divino son las mismas que las de la esencia humana” (Feuerbach, 2013:66). Con ello, se pone en centro de la reflexión al hombre y al proceso por el cual aliena su conciencia y cualidades a Dios. Esto también será parte de las estrategias de novela de autor empeladas en la novela.

el lector hacia La Magnífica. Cuando Mario y La Magnífica están tendidos en la cama, él mira su reloj y comienza a vestirse, ella lo observa como si fuese un dios, siente angustia pues se está alejando de ella; entonces le dice con la intención de provocarle ira: “—¿A qué tantas prisas, Muñeco, si al fin ya no vas a encontrarla? —La Magnífica pensó que aquello lo habría dicho sonriendo, pero una mueca atroz distorsionaba su rostro. (¿Por qué dijo estas palabras, Virgen Santísima? ¿Por qué no pudo impedir que salieran de sus labios? ¿Por qué se sintió empujada como un autómatas, a decir precisamente lo que se había propuesto callar?)” (Revueltas, 2001: 128). En el paréntesis, podemos apreciar la intervención del narrador que hace un juicio con la intención de ocasionar lástima, dado que su comentario tendrá fuertes consecuencias; la búsqueda del narrador por generar empatía para La Magnífica es tal, que interviene e irrumpe el vocabulario del personaje, rompiendo su posición de neutralidad en favor de la estrategia estética que desea implementar.

Momentos más tarde, La Magnífica se lanza a sus pies implorando que se quede, mientras Mario la pateaba para alejarla: “Mario retiró el pie de entre las manos de La Magnífica como un sonámbulo. La punta del zapato pegó en corto, con seca brutalidad, sobre el rostro humillado de la mujer, haciéndola dar al sesgo y sin ruido, crispada, contra el piso de madera” (Revueltas, 2001: 129).

El narrador construye al personaje por medio de una acumulación de factores que culminan cuando al lector se le plantea el hecho de que La Magnífica es una prostituta; cuestión que, si bien se va desarrollando en el relato, el modo como esto sucede es presentar ello en el momento del ataque de un violador. Inmovilizada por la espalda, le ruega a su atacante que no le haga daño: “—Espérate, no seas pendejo. Por la buena todo lo que quieras, si al cabo soy puta —dijo con calma” (Revueltas, 2001: 188). Frente a estas palabras, el narrador no hace juicios, las presenta sin más, le deja esa tarea al lector para que cavile todas las terribles implicaciones de la concepción que tiene de su propia vida el personaje, de su miseria y condiciones de sobrevivencia.

Es de destacar que el procedimiento de mostrar la relación alienada entre Mario y La Magnífica, donde él es investido con una serie de cualidades que en realidad no posee, como lo es el recuperarle su humanidad, aparece también en el lado de la historia de los comunistas. El partido es visto, por varios de sus militantes, como un ser incuestionable y redentor que vale cualquier sacrificio, incluso la vida de seres queridos.

### 3.6. EL ESTADO Y SUS PERSONAJES ALIADOS.

EN LA NOVELA ENCONTRAMOS LA PRESENCIA de ciertos personajes que no se encuentran en una situación de marginalidad, por el contrario, son funcionarios del poder que desarrollan una tarea para su beneficio<sup>71</sup>. Nazario Villegas, don Victorino y el Comandante Villalobos, son los personajes con los que trabajaré en este apartado.

Son incluidos en este segmento del análisis, debido a que su función es ser los custodios del devenir alienado al que están sujetos los personajes. Ellos también están alienados y algunos lo expresarán de manera consciente, empero, no sólo están de acuerdo con ese sistema, sino que actúan como medios de preservación del mismo.

#### 3.6.1. DON VICTORINO.

ESTE PERSONAJE SE PRESENTA en el capítulo II, cuando apenas es mencionado como el prestamista al cual le robarán Mario y Elena; desde entonces se le describe así: “obeso, fofo, con sus ojos saltones y adormecidos” (Revueltas, 2001: 17). Cabe destacar que la mayoría de estos juicios negativos vendrán de parte de Elena, quien en realidad tendrá muy poco contacto visual con él, aunque su perspectiva particular le brindará un conocimiento distinto al de los demás personajes.

<sup>71</sup> El trabajo de Francisco Ramírez Santacruz (Ramírez Santacruz, 2007) desarrolla también la idea de que Los errores es también una muestra de la terrible violencia que el Estado ejerce. Algo similar, pero desde la idea de la desaparición de individuos, se plantea en el trabajo de José Manuel Mateo (Mateo, 2011). Vid. Capítulos 1. 2. 5 y 1. 2. 6.

En el capítulo III de la novela tenemos un contacto más directo con el personaje. Este acercamiento lo realizamos sin saber que es el prestamista al cual robarán. Esta dosificación de la información sobre el personaje genera expectativas en el relato. La escena pareciera no tener relación directa con los acontecimientos y será un capítulo después donde veamos la importancia de los atropellos que comete Victorino con el indígena.

El uso del discurso directo por parte del personaje le evita al narrador realizar juicios y mantener la ilusión de neutralidad ante los personajes: “ ¡Imbécil! ¿Cómo te atreviste a decirme eso? ¡Tu palabra de hombre...! ¡Bah! ¡Me cago en ella!” (Revueltas, 2001: 34). De este modo se genera un efecto, donde es el mismo personaje el que devela su ser, sin que el narrador tenga la responsabilidad. A ello se le debe aunar el hecho de la ausencia de un juicio negativo y su actividad descriptiva.

De las incursiones que generan una impresión negativa del prestamista, hechas por el narrador, están algunas descripciones donde enfatiza los elementos grotescos; por ejemplo, en el capítulo III destaca su cabeza y cara enormes, dice que es pálido de tez, como si no tuviera sangre, ojos “bovinos y opacos” (Revueltas, 2001: 36); su faz parecía no tener expresión; “...una cabeza de Medusa, una hermosa cabeza de Medusa encerrada dentro del cráneo de vidrio” (Revueltas, 2001: 7). Al añadir tintes grotescos, como lo es el tamaño de su cabeza, e incluso compararla con la de Medusa, sigue creando la animadversión contra este personaje, para mostrar que su carácter se puede apreciar también en su físico<sup>72</sup>.

Hay una identificación con Mario Cobián, pues aprecia ciertas cualidades como la crueldad y desprecio que sienten hacia las personas, ese es su vínculo. En el capítulo VI, el prestamista manifiesta que nadie antes lo había impresionado como él: “había sido la primer criatura humana en su vida de la que se dejara impresionar [...], pues estaba escrito en su destino que el primero que provocase en él algo semejante debería también convertirse en su verdugo” (Revueltas, 2001: 61).

<sup>72</sup> La investigación de Arturo Dávila (Dávila, 2014) muestra el ahinco de Revueltas por mostrar su alineación y cuán terrible. Vid. Anexo

Con el usurero, también ocurre una aparente fusión de perspectivas con el narrador. En el capítulo IV, el narrador, inmerso en la psique del personaje, recuerda cómo un preso zapatista tarda mucho en morir, y otro dice que se asemeja a Jesucristo por su incesante pesar. Para el prestamista, la frase del zapatista tenía un significado distinto: que aquel indígena no moriría allí y que su destino los marcaría a todos. Luego la voz del narrador se funde con la del personaje para hacer un juicio: “Los zapatistas llevaban algunos años de estar arrodillados dentro de la infeliz y entrañable zanja de tierra húmeda, que habían hecho a muy escasa profundidad, apenas para cubrir a un hombre tendido” (Revueltas, 2001: 50). Si bien se hace referencia a la situación concreta, el juicio es una valoración de la vida de los zapatistas de la Revolución<sup>73</sup>. Hemos visto la capacidad del personaje de reconocer la miseria y necesidad en la gente, pero cuando el narrador une su voz, se genera un juicio de prospección histórica que trasciende la perspectiva del personaje.

Así se construye la idea rectora que definirá a Victorino: su gran desprecio por la humanidad, tema que toma su punto más álgido en el capítulo XVIII, después de recordar una plática con Olegario, donde este le decía que su “razón de existir no radica en el goce primitivo y rudimentario de obtener ganancias y acumular dinero. Su razón esencial de ser es un profundo, ardiente y apasionado desprecio por los hombres y por todo lo que sea humano” (Revueltas, 2001: 162). Luego, el recuerdo lo conduce a preguntarse qué es lo humano:

Lo humano no representaba sino las multitudes que nunca habían dejado de ser nómadas y que continuaban recorriendo la historia, desde los tiempos más distantes hasta la edad contemporánea, como esclavos, como carne de cañón, como una masa infinita de piojos cuyo único destino no podría ser otro sino el de que se les aplastara, de la misma manera apenas sin variantes a lo largo del tiempo— en que siempre se les había aplastado desde los faraones egipcios hasta la más reciente guerra (Revueltas, 2001: 163).

<sup>73</sup> Para Arturo Dávila (Dávila 2014), Victorino es la representación de la conservación de los usos que los conquistadores instauraron contra los indígenas. Vid. Anexo.

Victorino entiende esos factores como aquellos que componen la esencia histórica-circunstancial de aquello que llamamos humano, donde resalta el sufrimiento. Por otra parte, habla de lo que es el verdadero hombre: “Los hombres verdaderos, en última instancia los que aplastaban a los piojos, [...] habían sido siempre una minoría en cada sociedad, en cada época y a través de la historia: monstruos maravillosos y potentes, de distintas magnitudes entre sí, pero en fin, una minoría hermética, exclusiva y soberbia” (Revueltas, 2001: 163).

Hay una fusión de voces entre el narrador y el personaje, pero la reflexión no rebasa los límites de construcción que se ha hecho de Victorino; el narrador se limita a presentarlas sin hacer un juicio y ello es para que el lector sea quien realice esta operación; además con ello se mostrará que Victorino no simplemente odia, si no que sostiene una posición ante la vida que está dispuesto a defender.

Por otra parte, el personaje desempeña la función<sup>74</sup> de ser el medio por el cual se presentan reflexiones históricas. Por ejemplo, después de su encuentro con el indígena que le pide un préstamo de tres pesos, rememora su paso por el ejército de Porfirio Díaz en la gesta revolucionaria de inicios del siglo XX. El recuerdo de mayor importancia es una caminata rumbo al fuerte de Perote, donde Victorino lleva dieciocho prisioneros zapatistas, algunos de ellos heridos y otros tan cansados que prefieren la muerte a seguir caminando. Esta analepsis, además de darle una mayor profundidad al prestamista, sirve al narrador para tocar dos temas: 1) aquellos que fueron, como Victorino, derrotados en la gesta revolucionaria tras haber apoyado el régimen porfirista, ahora están plenamente asimilados y disfrutan de condiciones óptimas en los “gobiernos revolucionarios”, pues tienen mejores condiciones de vida que la mayoría de los que combatieron en contra de Porfirio Díaz; 2) la continuidad de la situa-

---

<sup>74</sup> Para Kristyna Paulina Demaree (Demaree, 1975), el usurero tendrá el papel de ser pivote entre los dos lados de la trama. Por otra parte, ello, para José Manuel Mateo (Mateo, 2011), se puede apreciar en que a partir del Capítulo XX de la novela, que es donde muere el personaje y se encuentra el climax del relato, se desatarán una serie de asesinatos. Vid. Capítulos 1. 2. 2 y 1. 2. 6.

ción de los indígenas (aún de los combatientes) antes y después del proceso revolucionario de 1910.

Con su adscripción al ejército federal de Díaz y su condición de adinerado prestamista en los regímenes postrevolucionarios, el narrador pretende develar prácticas del estado mexicano moderno que se encuentra en plena formación. Comparte una interpretación que afirma que fue una fracción de la burguesía, y no el “pueblo” en general, quien triunfó en la Revolución Mexicana. Esta misma reflexión es elaborada con mayor profundidad en 1962 por el propio Revueltas en su *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*, donde, expone el modo como la burguesía triunfadora en el conflicto armado logra hacer pasar su victoria por la del “pueblo de México” (Revueltas, 1980: 80-82); esconde su liderazgo de modo que el nuevo régimen emergente no responde a una clase, sino que aparenta ser una entidad representante de las voluntades de todo un pueblo.

Ello invita a observar la condición del indígena en el nuevo régimen postrevolucionario donde su marginalidad no ha cambiado. Además, aparece un juicio, que casi es una terrible condena, donde el narrador sentencia que esa situación no cambiará: “Aquello iba a durar toda la vida, más allá del fin” (Revueltas, 2001: 50).

Puede interpretarse que aquello sin fin es el sufrimiento del zapatista en ese período concreto; es decir, reducirlo a la experiencia individual concreta, pero esta analepsis tiene la función de agregar una significación al comportamiento del prestamista cuando ya pasó esa situación; de ese modo el narrador se abre camino para poder elucubrar esa sentencia que rebasa el contexto en el que se desarrolla la novela. A su vez, todo ello busca incitar al lector para que construya su propia perspectiva más allá de la del narrador mismo.

En ese mismo sentido, está el hecho de que el usurero tiene claro que la condición marginal de las clases subalternas no cambia con el mero ascenso de otro bloque al poder. Este pensamiento pudo haber aparecido en alguno de los comunistas, es decir aquellos que luchan por la socialización de la riqueza, no obstante, es en

alguien cuyo actuar busca preservar un sistema donde el capital se concentre en las manos de unos cuantos<sup>75</sup>. Como se puede observar, la elección del autor tiene consecuencias ideológicas que van acorde con la tesis que va desarrollando en la novela.

En este pasaje también podemos encontrar el único segmento donde se muestra un ápice de esperanza para los marginados. Así se puede interpretar el brazo del combatiente zapatista que, enterrado cuando está muriendo, su brazo lucha por alcanzar la superficie:

Apenas terminaron de danzar sobre la tumba los zapatonos de los soldados, cuando aquello ocurrió. El brazo había brotado de la tierra como un resorte, con el ímpetu rabioso de una conciencia lúcida y perdida, en alto, desnudo, igual que una cenicienta raíz horrendamente humana.  
—¡Vámonos! ¡Déjenlo ahí! Así pasa con estos indios —había comentado don Victorino entonces (Revueltas, 2001: 51).

Empero, esa esperanza donde el marginado se levanta para luchar por su vida es macerada por el propio Victorino, quien no reacciona con miedo o aversión alguna, sino como algo que no tiene importancia y que puede ser tolerado.

Su relación con la Unión Mexicana Anticomunista es a través de Nazario Villegas, quien ciñe su modo de contribuir con los objetivos de dicha organización. En el encuentro de ambos personajes, durante el capítulo VI, el narrador nos muestra el odio de Victorino hacia los comunistas y a los judíos. No se trata de un mero desagrado, pues cuando se entera que los planes de la organización fascista sólo buscan aniquilar a los comunistas, y obtener dinero de los judíos se decepciona: “Don Victorino dejó caer la cabeza sobre el pecho, los ojos completamente cerrados. ‘Pero si yo he venido pagando para eso, mis centavos me cuesta—se dijo con amargura—, y todavía habrá que esperar’ ” (Revueltas, 2001: 65).

La relación que lleva con los comunistas va más allá de un odio repulsivo; después del capítulo VI, cuando Victorino se entera de que Olegario es comunista,

<sup>75</sup> Uno de los elementos que destaca Evodio Escalante (Escalante, 1979) del personaje es papel de ser parte de la conservación de un sistema de explotación. Vid. Capítulo 1. 2. 2.

encontraremos en el capítulo XVIII una serie de recuerdos y reflexiones que hacen más compleja esta relación. Él barrunta que su vida peligra; desconfía tanto de Cobián como de Chávez y, cuando cavila en las posibilidades, cae en cuenta que los comunistas no deseaban matarlo. Entonces recuerda una conversación con Olegario, donde este le pregunta si el ser usurero le reporta algún placer:

Olegario subrayó: —Placer en estas cosas; en lo que esconden estas cifras: ese mundo, gentes que desaparecen en la ruina, súplicas y esperanzas sin eco. Todo en medio del vacío: nada humano, nada débil. La victoria. Números que vencen a otros números. Quién sabe. Tal vez encuentre usted algún placer en la creación y manejo de todo esto. Me gustaría comprenderlo. No sabe hasta qué punto me gustaría (Revueltas, 2001: 161).

Entonces, Victorino se da cuenta de que la intención de Chávez es saber si él pertenece “a otra stirpe humana”, y le contesta: “en conjunto, no me reporta el más insignificante placer” (Revueltas, 2001: 162). La conjetura que urde Olegario es que Victorino tiene un desinterés absoluto, “un profundo, ardiente y apasionado desprecio por los hombres y por todo lo que sea humano” (Revueltas, 2001: 162). Victorino piensa que la impresión de Chávez es acertada, aunque la diferencia estaba en lo que cada uno consideraba como humano, pues para él:

La única contingencia en que se podía descubrir lo humano en su condición pura era el poder, porque ahí encontraban los hombres su semejanza, su identidad con los demás, su no pertenencia a la especie, su afirmación como la única fuerza real, que ejercía el poder en contra de esa humanidad que sólo existe como naturaleza anonimizada, desindividualizada. El punto de partida de todas las aberraciones y malentendidos —religiosos, sociales y demás— respecto a los hombres, era el haberlos considerado semejantes entre sí (Revueltas, 2001: 163).

Victorino sigue este hilo de pensamiento y da cuenta de que los comunistas no lo consideran humano porque ellos mismos no lo son por completo, pues “en

esto radican su fe de locos”. Es decir, para el marxismo, sobre todo en la teoría de la alienación desarrollada en los *Manuscritos de 1844* de Marx, el proletariado no es humano, como tampoco lo es la burguesía; son clases alienadas cuya satisfacción de necesidades se suscita de un modo desigual, pues se realizan en función de la reproducción de un sistema que genera una desigualdad de posibilidades de desarrollo. Para Victorino, este modo de reproducción de la existencia, donde los hombres no son iguales entre sí, es su modo natural, y darse cuenta de ello lo hace ser más humano.

La importancia de este pasaje, donde el narrador selecciona estos pensamientos del personaje, es centrar la atención del lector sobre la teoría de la alienación desde el punto de vista de un defensor, consciente o no, de la burguesía. Como vemos, el narrador construye una animadversión más allá de lo visceral, para incluso interpelar a los comunistas sobre el carácter humano de su praxis.

Para Victorino, es el poder aquello que muestra esa humanidad individualizada, y es en el dinero donde se materializa el poder. Así muestra el narrador la concepción del personaje acerca del dinero:

La ley del dinero, ese omnipresente dios sin rostro, pero que tiene el rostro de todos los hombres y los representa en su forma más pura y acabada, tal como ellos no pueden ser por sí mismos en su condición de seres abandonados, impotentes, que carecerían de realidad y existencia verdadera sin el dinero (Revueltas, 2001: 47).

Si antes vimos cómo la relación hombre-dios se suscita de un modo que el segundo hurta las capacidades del primero, lo mismo sucederá con la relación hombre-dinero<sup>76</sup>, pero con el agregado de que, al momento en que el dinero es la repre-

---

<sup>76</sup> Arturo Dávila (Dávila 2014) recuerda que la configuración de este personaje se apoya en la tradición de personajes literarios que llama *senex avarus* y que han existido en diferentes épocas. Vid. Anexo. Empero esta referencia va más allá, pues si bien Dávila trabaja la relación entre Victorino y Shylock, el usurero en la obra de Shakespeare, *El mercader de Venecia*, es a través de Marx que Revueltas retoma la crítica contra la usura. En el libro primero de *El Capital*, el filósofo alemán critica la avaricia sin control

sentación misma del poder, este convierte, como dice Marx, el “objeto, en el sentido eminente de la palabra”; esto hace que se convierta en omnipotente y omnipresente:

El carácter universal de su cualidad es la omnipotencia de su ser; se trata, por tanto, de un ser todo poderoso... El dinero es el alcahuete entre la necesidad y el objeto, entre la vida y los medios de vida del hombre. Y lo que sirve de mediador de mi vida, me sirve también de mediador de la existencia de los otros hombres. [...] Mi fuerza llega hasta donde llega la fuerza del dinero. Las cualidades del dinero, son mis propias cualidades y fuerzas esenciales, las de su poseedor (Marx, 1968: 155-157).

Lo que encontramos en este usurero no es la presentación de la maldad, sino la construcción histórica de un personaje; todas sus situaciones de vida lo han conducido a esa posición ideológica. El narrador selecciona ciertos pensamientos para mostrarnos la alienación particular de este personaje, la cual reside en su concepción del dinero, pues de allí deriva su desprecio hacia la humanidad y su necesidad poder.

### 3.6.2. COMANDANTE VILLALOBOS.

ESTE PERSONAJE APARECE EN EL CAPÍTULO XXVI cuando está por resolverse la trama. Es un comandante de la policía, que en colusión con Nazario Villegas culpará a los comunistas, tanto del asesinato de Victorino, como del asalto al cuartel de la UMA. Su papel es el de un subordinado que busca favorecer los planes de la organización fascista y de esa forma ascender como funcionario del gobierno<sup>77</sup>; así lo construye el narrador cuando describe su actitud y postura hacia Nazario, como se puede ver a continuación en la primera descripción que se le hace: “El

---

de la burguesía inglesa al hacer trabajar a infantes hasta por más de doce horas (Marx, 2010: 347). Es decir, no sólo es la tradición del *senex avarus* la que retoma Revueltas, sino la perspectiva de Marx para hacer, a través de este personaje, una crítica a esta forma de apropiación de la riqueza.

<sup>77</sup> Francisco Ramírez Santacruz (Ramírez Santacruz, 2014) muestra, a través del léxico del personaje, cómo este emplea la política para lucrar.

comandante Villalobos tenía una especie de virtud: la permanente expresión de asombro de su rostro, que lo hacía aparecer un tonto de remate. [...] Tras de esta expresión inocua, Villalobos escondía, empero, un alma sórdida y ambiciosa y una mente sagaz pero llena de tortuosidades” (Revueltas, 2001: 257-258). El personaje aparenta cierta ingenuidad con el propósito de que Nazario lleve la responsabilidad de las acciones que elucubrarón.

No se le muestra como una persona calculadora como Nazario, pues en él sí vemos la frustración al derramar algunas lágrimas cuando cree que su plan de incriminar a Olegario se ha ido por la borda; además, el narrador no realiza el procedimiento de psiconarración con él, pues su papel es tan sólo ser un elemento más dentro del plan de Nazario.

En el capítulo XXVII, cuando el comandante se entera de la aprehensión de Mario Cobián, y de su confesión acerca de la muerte de Victorino, donde culpa al enano de la muerte del usurero, siente que todos sus planes se vienen abajo. Entonces decide incomunicar a Olegario y Cobián para interrogarlos. Después de que agentes golpeen severamente a El Muñeco, el comandante Villalobos llega para detener el violento interrogatorio, con el fin de convencer al padrote de que fue Olegario quien asesinó al usurero y no el enano<sup>78</sup>. Estos segmentos cobran importancia al mostrar el comportamiento de los funcionarios del Estado, así como de la lucha de facciones que se suscita dentro de él para la obtención de puestos más allá, y con ello más poder político; es decir, nos encontramos nuevamente con las formas de reproducción y lucha del poder en la novela<sup>79</sup>.

### 3.6.3 NAZARIO VILLEGAS

ESTE PERSONAJE APARECE EN EL CAPÍTULO VI de la novela, cuando Victorino termina de recordar sus pasos por el ejército de Porfirio Díaz en la gesta revolu-

<sup>78</sup> Sonia Peña (Peña, 2008) ve en este segmento que a través de las palabras de personaje se concreta la metáfora del encierro total al decirle a Cobián que ahora tiene a la ciudad por cárcel. Vid. Capítulo 1. 2. 5.

<sup>79</sup> Eodidio Escalante (Escalante, 1979) muestra a este personaje como un conservador del Estado. Vid. Capítulo. 1. 2. 2.

cionaria de 1910. Es aquí cuando el narrador nos brinda la primera descripción del personaje desde la psique del prestamista:

Había en Nazario un aplomo, cierta tosquedad elegante, bárbara y distinguida a un tiempo, muy propia de las gentes nacidas para el poder, auténtica en absoluto, no sobrepuesta y artificiosa como en los aficionados y politiquillos que imitan e impostan de un modo grotesco esta forma de ser, sino algo como una atmósfera que se desprendía de lo más íntimo y vocacional del hombre, con pleno derecho y sin alardes (Revueltas, 2001: 63).

Lo que destaca de la descripción es la idea de que este fascista pertenece a las altas esferas del poder; además está la utilización de los terceros calificativos (“tosquedad elegante, bárbara y distinguida”) que en un instante sintetizan la descripción por medio de la acumulación.

Nazario llega al despacho del usurero para comunicarle que los planes para darle un fuerte golpe al comunismo mexicano ya están en marcha:

—Daremos el golpe de gracia a los comunistas: mañana sin falta —prosiguió de corrido—. Ellos mismos nos ofrecen la mejor oportunidad de nuestra vida. Comenzarán su alboroto con un paro general de transportes, tranvías, coches de alquiler, camiones. Nosotros contamos con los apoyos que tú sabes dentro del gobierno; nos han dado completa libertad de acción y nos aseguran la indiferencia benévola de la policía... [...]. —Todas nuestras fuerzas están en tensión, movilizadas de acuerdo con un plan táctico y estratégico irreprochable... A la Bestia le habrá llegado su hora... (Revueltas, 2001:63-64).

Desde este momento, el narrador nos ofrece una marca donde se empieza a construir el triste devenir de los comunistas en la novela, pues no sólo el gobierno y los fascistas están enterados de los planes de la huelga de transportes y de la acción clandestina de asaltar el cuartel fascista, sino que han urdido toda una estrategia para usar ambas movilizaciones para inmiscuirlos en una serie de crímenes. Además, se hace hincapié en que la organización fascista tiene fuertes

nexos con ciertos funcionarios del estado mexicano. Todo ello se puede tomar como marcas del contexto político de fines de la década de los veinte y treinta del siglo XX en México: por un lado, en esos momentos el PCM era una organización ilegal, y por el otro, se desliza la idea que en el gobierno mexicano había funcionarios que mantenían fuertes nexos con organizaciones nazis y fascistas<sup>80</sup>. Incluso el narrador sale por un momento de la mente del personaje para recrear el lenguaje con el que estas organizaciones se referían al partido comunista:

La Bestia. En el lenguaje críptico de la Organización así llamaban a los comunistas; bajo este nombre cobraban éstos un prestigio aterrador de profecía bíblica, de gran eficacia entre los campos fanáticos que la seguían (Revueltas, 2001: 64).

Además, nuevamente usa la comparación con los fanáticos religiosos, que recurrentemente utiliza con varios personajes, pero sobre todo con los comunistas.

Al final del capítulo VI, Nazario nota que Victorino se ha alterado por saber que Olegario es comunista; entonces lo tranquiliza diciéndole que aguarde a sus instrucciones en su despacho, no sin antes pedirle dinero para la realización de operaciones de la UMA. En el capítulo XXVI, nos enteramos que había una razón por la cual Nazario deseaba que Victorino se quedase en su despacho: que Olegario Chávez lo asesinara. Las intenciones del militante fascista trazan la necesidad de inculpar a los comunistas de un complot para desestabilizar al país. Entonces, el narrador se concentra en mostrar los pormenores de sus planes para obtener una mejor posición de poder en el gobierno<sup>81</sup>. Nazario parte de una premisa:

---

*80 De esto último, son pocas las investigaciones que portan un carácter académico al respecto, pero sin que ello de demerite. El principal problema para los investigadores es que estas organizaciones siguen teniendo un peso político importante, es decir, sigue siendo "incómodo" que alguien desee estudiar estos temas.*

*81 Así como con Villalobos y Victorino, Evodio Escalante (Escalante, 1979) y Francisco Ramírez Santacruz (Ramírez Santacruz, 2014) ven en Nazario tanto la voluntad de coservar el régimen de explotación, como la idea de lucrar con la política, respectivamente. Vid. Capítulo. 1. 2. 2 y Anexo.*

Los comunistas no iban a tomar el poder, eso estaba claro; dicho con mayor precisión: no se proponían tomar el poder, ni tampoco lo deseaban. (Desde luego que en la presente coyuntura.) Pero se conducirían con las actitudes y desplantes, las insinuaciones más o menos veladas, tanto como los retos cargados de arrogancia, según el caso, de quienes se disponen, de un día para otro, a lanzarse al asalto decisivo (Revueltas, 2001: 253).

La dirección comunista simula que sus aspiraciones culminan en la toma del poder. Entonces nos dice cuáles son los verdaderos anhelos del partido, aclarando que una cosa es la dirigencia y otra la militancia de base, pues es de la dirigencia de quien le interesa esclarecer sus motivos.

El objetivo de los jefes comunistas —su objetivo particular como tales jefes, el objetivo, siempre necesariamente tortuoso, de su carrera política— no se dirigía al país, no obraba respecto a México sino en tanto que incidencia. Ellos trabajaban para la exportación, con la mirada puesta en los ascensos y consideraciones cada vez más elevados que podrían obtener dentro del escalafón burocrático de la Internacional, esto es, dentro de la secreta burocracia cosmopolita de Rusia, como una especie de francmasones rojos (Revueltas: 2001: 254).

Este es de los segmentos más terribles en cuanto a la crítica del comunismo, pues si hilamos la idea de la purga, del asesinato a los supuestos traidores, cuya muerte supone servir a la sobrevivencia del comunismo, tenemos que la dirigencia del PCM acumula muertos y tácticas fallidas que únicamente simulan que luchan por el poder; su objetivo real es escalar en los puestos de la burocracia estalinista. Esta es la reflexión que construye el narrador y que será la conclusión a la que llegará el lector; todo por medio de la psique de un personaje antagonista del comunismo, es decir, un fascista, que sopesa la conveniencia de sostener a la dirigencia comunista, pero minar la base militante, la cual constituye el verdadero enemigo de clase.

Asimismo, podemos decir que las dirigencias del PCM y la UMA tienen comportamientos semejantes, pues ambas son capaces de sacrificar a sus miembros,

como si fueran piezas de ajedrez, para obtener una mejor posición dentro de sus respectivas burocracias<sup>82</sup>. Esta es otra demoledora crítica al comunismo, que se encuentra implícita en la novela (a modo de punto de indeterminación para el lector) que el narrador construye por medio del tratamiento que les da a los personajes.

Nazario ha preparado todo para que sus planes beneficien a la UMA:

Lo esencial residía en que ahora se presentaba la coyuntura para obligar al gobierno —a querer o sin ganas [...] a que formara parte, de hecho, en un frente único anticomunista junto a todas las agrupaciones de las diferentes gamas de la derecha, donde, con legitimidad indisputable, correspondía a Nazario Villegas el liderazgo político. Los jefes comunistas jugaban a la toma del poder, eso sí, conscientes de que no era sino un juego, aunque sangriento y criminal. Pero gracias a este juego, Villegas ya estaba en la antesala del poder, lo que a la postre no les resultaba tan divertido a tales jefes (Revueltas, 2001, 261-262).

Nazario es el personaje seleccionado por el narrador para mostrar el final que tendrán los comunistas mexicanos. Jacobo, personaje comunista que tiene una crítica más avanzada a la de sus compañeros, apenas está construyendo esta reflexión que el fascista tiene muy clara<sup>83</sup>. Es decir, la dirección que le imprime el narrador al dosificar la información imprime una dirección ideológica.

Cabe destacar que todos estos juicios los desata el narrador a raíz de la psiconarración que hace del sentir de Nazario; incluso, es desde la perspectiva de este personaje que el narrador hace la diferencia en los dirigentes y la militancia de base comunista.

Además de ello lo dota de una gran capacidad de análisis y sobriedad, capaz de no alterarse ni dejarse llevar por el odio que siente hacia los comunistas:

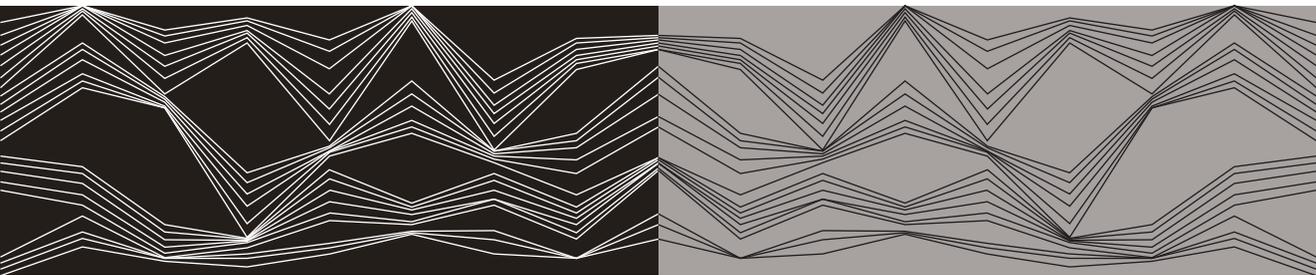
---

<sup>82</sup> Es por ello que para José Woldenberg (Woldenberg, 2014), Villegas, así como Ponce, son los personajes por cuales aparece el análisis político en la novela. Vid. Anexo.

<sup>83</sup> Aunque la reflexión es similar a la de Jacobo, ni es igual ni tiene los mismos fines. Nazario busca salvar a la dirigencia comunista con fines pragmáticos y dentro de la agenda fascista; Ponce, sabe que son los militantes de base el capital más valioso del partido

“Nazario Villegas se decía que él era un hombre político y que, en consecuencia, debía relegar sus sentimientos privados a un segundo término: en fin de cuentas, el hacerles el juego a los dirigentes comunistas resultaba una insignificancia comparado con la esplendidez de los dividendos que la política de aquéllos haría efectivos a la gran causa del Anticomunismo Nacional” (Revueltas, 2001: 255).





## CAPÍTULO IV.

### EL JUICIO AL COMUNISTA.

SI BIEN YA SE HAN ELABORADO, desde distintos puntos de vista, taxonomías respecto a los personajes comunistas, creo que aún podemos hacer aportaciones. Uno de los criterios más pertinentes para emprender esta tarea, es el que presenta Edith Negrín en su libro *Entre la paradoja y la dialéctica*, en donde muestra que en *Los errores* los comunistas se dividen entre “los que no saben y luchan”, “los que saben y callan” y “los verdaderos comunistas”. Es desde esta idea que partiré en mi empresa; la única modificación está en denominar de modo diferente a “los comunistas verdaderos” al llamarlos “comunistas de la duda”, cuestión que me parece no antagónica con la concepción de Negrín sino complementaria como veremos ya en el análisis de los personajes.

Así, consideraremos dentro de “los comunistas de la duda” a Olegario Chávez, Jacobo Ponce, Eladio Pintos, Vittorio Amino y Emilio Padilla. En “los que no saben y luchan” a Eusebio Cano, Juanuario López, Ólenka Delnova, El Linotipista, El Niágara y Samuel Morfín. Para finalizar, en “los que saben y callan” tenemos a Ismael Cabrera y Patricio Robles.

#### 4.1. LOS COMUNISTAS DE LA DUDA.

CABE DESTACAR QUE, SI BIEN ESTOS personajes comparten ciertas características e ideas, son sus condiciones particulares las que me interesan, pues los distinguen

y les permiten realizar una crítica al dogmatismo. Cada uno de los personajes vive su propio infierno y su propia alienación, de la cual nadie escapa. La idea de nombrarlos como “los comunistas de la duda” nace de la reflexión de que cada uno tiene su modo particular de realizar la crítica al partido; lo que los une a todos, ya sea de forma concreta o en la reflexión, es el cuestionamiento de la praxis de su organización.

##### 4.1.1 OLEGARIO CHÁVEZ.

EN EL CAPÍTULO IX, EL NARRADOR nos brinda una descripción, a través de los recuerdos de Jacobo, donde se le caracteriza por su vestimenta de mezclilla, cuerpo macizo, fuerte y grande (incluso se le compara con un oso y en otro capítulo con un gigante) (Revueltas, 2001: 83). En el capítulo XII nos encontramos más directamente con el personaje que muestra comportamientos singulares acerca del dinero; por ejemplo, en el momento que La Jaiba le pregunta si su caldo lo quiere con pollo (Revueltas, 2001: 97), él duda, pues por lo general, no cuenta con el dinero para ello; en esta ocasión, no obstante, cuenta con el que le ha dado el Comité Central para gastos, alimentos y transportes. Empero, usar ese dinero para pedir pollo en su caldo, desde su perspectiva, es despilfarrarlo. La Jaiba, ante la falta de una respuesta le acaba sirviendo más en su caldo pues le tiene lástima, entonces Olegario piensa que algo deben tener los comunistas dado que su exterior es distinto, “no nos conducimos como todo el mundo —rió para sus adentros—; siempre traemos sobre las espaldas el peso de la historia, del proceso histórico” (Revueltas, 2001: 97). Me interesa resaltar que el personaje tiene una actitud similar a la de algún monje benedictino<sup>84</sup> con el dinero, como si hubiese realizado un voto de pobreza

<sup>84</sup> Benito de Nursia (480-547) fue el fundador de la orden benedictina. Aquellos monjes que pertenecieron a la orden, debían ser fieles a las reglas redactadas por el fundador, las cuales tendrían el fin de normar el comportamiento de los monjes ante la iglesia y la sociedad (Ghiotto, 1981: 135-148). Dicho texto más tarde llevaría el nombre de Regla de San Benito o Regla Benedictina. En el capítulo 58, orden 24 y 25 se establece: “Si posee bienes, antes ha debido distribuirlos a los pobres o, haciendo

para buscar el perdón de una culpa; entonces el “proceso histórico”, es decir, la lucha por la construcción del comunismo se convierte en una culpa con la que se carga. Esta característica acerca a Olegario a la serie de alegorías del mito cristiano que se utilizan en la obra.

En el mismo capítulo cuando Mario Cobián, disfrazado de agente viajero, llega al puesto de La Jaiba, ella se siente confundida al verlo vestido así. Pero para el caso de Olegario, no hay duda de quién es: un tipo “con una presencia maligna y cínica [...]. Un tipo de personaje con el que se había encontrado muy a menudo en la cárcel, con mucha mayor frecuencia aquí, en las cárceles de la ciudad. Debía ser uno de esos raterillos del barrio, aunque la ropa no lo delataba” (Revueltas, 2001: 98). Se puede apreciar su conocimiento del bajo mundo de la ciudad y la relación que existe entre estos dos tipos de personajes que conviven en la marginalidad: comunistas y lumpenes.

Acerca de Emilio Padilla, personaje al que tenemos acceso mediante la memoria de Olegario y Jacobo, el recuerdo se suscita debido a que, este último está investigando “el caso Padilla” y pide a Olegario que le cuente lo que sabe. Ante ello, nos enteramos que Chávez viene cargando una gran angustia, una culpa como antes se menciona, no obstante, decide que le contará todo a Jacobo.

Por más amargo que resultara para los dos. Esto quería decir que puede uno cumplir sus tareas, luchar, pensar, peligrar, como sonámbulo, medio roto por dentro del alma. Para ser justos, un poco más que medio roto: perfectamente dado a la chingada. Emilio, Jacobo. Luego pensó, con un frío en la mente que parecía un trozo de acero, idéntico a lo que el mismo nombre significaba: Stalin (Revueltas, 2001: 98).

---

*una donación en la debida forma, cederlos al monasterio, sin reservarse nada para sí mismo” y “Porque sabe muy bien que, a partir de ese momento, no ha de tener potestad alguna ni siquiera sobre su propio cuerpo” (Benito, García M Colombas, 1968: 29).*

Olegario mismo reconoce que ha sido parte del silencio, del estalinismo gobernante en el partido, esa es la culpa que lleva<sup>85</sup>, misma que lo conduce por el recuerdo de su escape de la cárcel de Belén, donde había tenido que batallar por tres días contra rejas, ratas y desechos humanos. El instrumento que había utilizado para cortar las rejas fue una segueta introducida al penal, de forma ilegal, por su pareja Gabriela. Menciono esto ahora dado que Gabriela no es un personaje que goce de profundidad por sí misma; cobra importancia sólo por lo que ella significa para Olegario. Gabriela es un fantasma, una objetivación de sus anhelos en una segueta que, gracias al valor de uso que le da Olegario, se convierte en un instrumento de la emancipación. La segueta puede tener un valor en cuanto a mercancía, pero lo cambia al momento en que Chávez le da significación de medio para salir de la cárcel a la que fue confinado por motivos políticos; este valor de uso no es social, se circunscribe a la subjetividad y situación por la que el personaje pasa (Marx, 2010). Esta reflexión muestra otra veta más por la cual el marxismo es una herramienta de Revueltas en la construcción de sus obras:

Le maravillaba sentirlo en medio del infierno. Cómo un objeto puede impregnarse del espíritu de una persona hasta tener vida, hasta convertirse en la propia persona y ser asimilado por uno en esa realidad secreta, perteneciente, palpitante, sin fetichismo de ninguna especie, porque ese objeto condensa de pronto todo lo que sufre, ama y espera de nosotros tal persona. Las seguetas eran Gabriela en el momento de comprarlas, de llevarlas consigo; Gabriela valiente, severa, tranquila, muy dueña de sí, en la oficina del juzgado, cuando se las entregó (Revueltas, 2001: 104).

Por otro lado, está la cuestión de su escape, del cual dice que lo peor es haber salido vivo: “había algo más, para lo que no tengo palabras: una especie ya no humana de la sensación de estar vivo, sentirse vivo era lo peor de todo. Un asco,

---

<sup>85</sup> Para José Woldenberg (Woldenberg, 2014) esta es una de las razones por la que dice que Olegario es un militante angustiado. Vid. Anexo.

una porquería” (Revueltas, 2001: 108). Cuando se escabulle de la cárcel de Belem, y pierde parte de su humanidad, el narrador realiza una de las críticas más severas al comunismo<sup>86</sup>. La comparación de la terrible lucha de Olegario contra ratas que tratan de devorarlo mientras escapa de la prisión por la cañería, con la que Emilio Padilla libró con el dogmatismo comunista en la Unión Soviética. El procedimiento, como dice Francisco Ramírez Santacruz, enlaza la literatura del género horror con el tremendismo político<sup>87</sup> (Ramírez Santacruz, 2007: 315-343).

Como podemos percibir, el lenguaje de Olegario es distinto a sus demás compañeros quienes tan sólo repiten irreflexivamente ciertas concepciones; en él encontramos formulaciones respecto a lo que está aconteciendo en su organización.

En esos momentos, por lo general, se puede percibir una fusión de voces, como si el narrador permitiera un libre flujo de las ideas, de manera que el filtro narrativo se reduce. En el capítulo XV, cuando Olegario recuerda a Serafín Jiménez, el narrador reproduce los pensamientos de Olegario en dos largos párrafos, en los cuales, el personaje ensaya en su mente lo que le diría hipotéticamente a Cano y Jiménez. En su disertación, cavila acerca de cómo el pensamiento del hombre se ha limitado a “alimentar el fuego de la esperanza de convertirlo en llamas no infernales. Porque nos hemos propuesto una loca tarea; la de transformar el infierno mediante su propio combustible: las llamas del fuego humano de Prometeo” (Revueltas, 2001: 123). La idea del infierno se presenta como el contexto de la miseria humana; el hombre, sin poder escapar de la entropía, tiene el mismo destino que su obra y sus acciones, pues al final todo será cenizas. El fuego es el conocimiento, la técnica que aspira a ayudar al hombre a satisfacer sus necesidades en tanto hombre; no obstante, este proceso de desarrollo del pensamiento ha

---

86 Para Jesús Felipe Mejía (Mejía Rodríguez, 1981) el ascenso de Olegario por las alcantarillas, atravesando las ratas, es una metáfora de un escape del inframundo, así como sucede en varias novelas de caballerías. Vid. Capítulo 1. 2. 3.

87 Ese tremendismo político también se encuentra, para Francisco Ramírez Santacruz (Santacruz, 2007) en los mecanismo de poder que se exponen, donde se deshumaniza al sujeto. Vid. Capítulo 1. 2. 5.

alimentado la miseria humana, encadenándolo en vez de liberarlo. No se trata de una disertación *ludista*, sino de una gran síntesis del papel de la técnica y el saber siguiendo los desarrollos de Marx. La aspiración a crear el “hombre-llamarada” significa que el hombre sea capaz de emanciparse por medio del conocimiento; su contraparte es la del hombre vencido por su propia creación llevándolo a su propia extinción<sup>88</sup>. La figura de Eróstrato<sup>89</sup>, tiene la función de simbolizar a todos aquellos que han optado por el camino de la destrucción de la especie humana por medio de sus actos irracionales. En este sendero, Olegario también incluye a los comunistas, a quienes menciona irónicamente como “los salvadores”: “Más, ¿es acaso esto lo peor a que podríamos haber llegado? No; hay algo más aún: *el silencio, nuestro silencio de comunistas*. Se inicia un nuevo silencio en el orbe: el silencio de los salvadores...” (Revueltas, 2001: 124).

En el segundo párrafo, Olegario desarrolla esta misma idea, pero ahora centrada en cómo ocurre lo mismo en el mundo comunista. Menciona que los comunistas han hecho lo mismo y ha sucedido “a manos de ceñudos intérpretes de la ley” (Revueltas, 2001: 125). Esta última frase, a mi parecer, es un breve guiño alusivo al *derecho soviético* que se ejerció durante los procesos de Moscú. Menciona Olegario que, los comunistas, al negar estos sucesos se niegan a ellos mismos “como conciencia”, y ello ha llevado a que todo aquel que no lo haga sea suprimido. Dice que lo más angustiante de ello es el silencio que han ejercido los comunistas, ya sea por complicidad o “ceguera voluntaria”. Cuando eso sucede, los comunistas

---

88 Un ejemplo de ello es el pensamiento de Revueltas acerca de las grandes posibilidades teóricas que brinda la teoría de la relatividad bajo la racionalidad y la división del átomo; el otro lado de ello, es la creación de la bomba atómica, que es la representación máxima de la irracionalidad pues su fin es extinguir la vida. Ello mismo llevo a nuestro autor a plantearse la idea de la “imposibilidad del socialismo”, pues de desatarse una guerra mundial con armas nucleares, la consecuencia sería la extinción de la vida humana.

89 Pastor de Éfeso, responsable de la destrucción del templo de Artemisa (o Diana) y de la biblioteca de Alejandría, quien se presume realizó estos actos con el mero afán de ganar fama.

convierten al partido en Iglesia inquisitorial y la conciencia de sus militantes “se oscurece y muere”.

De estos dos párrafos me interesa resaltar el trabajo de prosa poética combinado con el desarrollo de categorías y paralelismos históricos, así como los recursos de novela de artista, que crean un efecto estético único. Además, esta es una estrategia similar a la usada por el narrador en el capítulo VII, cuando se nos presenta el fluir de la conciencia de Jacobo. La diferencia estriba en que esta es, en apariencia, una intervención en discurso directo que cita el narrador, no obstante, al no ser enunciado directamente por el personaje, el discurso no sale del margen de la intervención del narrador. Es decir, se nos presenta el fluir de la conciencia del personaje y su discurso pareciera no tener influencia del narrador gracias a que lo cita<sup>90</sup>. Nuevamente podemos apreciar la situación narrativa autoral que presenta la novela, donde hay una brevísima distancia entre autor y narrador, además de una gran cercanía con los “comunistas de la duda”.

Sabemos acerca de Ólenka Delnova por medio de Olegario; ella es una mujer que conoce durante su viaje a la Unión Soviética y que fue desaparecida debido a las acusaciones en su contra de traición al partido. Se entera de ello cuando Eladio Pintos se lo dice, al momento que están dentro del local de don Victorino, quien para ese momento se encuentra desangrándose tirado en el piso pues acaba de ser atacado por el enano. Al ver la sangre del prestamista, la imagen se une con la noticia de la desaparición de Ólenka. De aquí emana una reflexión de Chávez en torno al crimen, donde se diferencian los del hampa, a los políticos, donde a los primeros los tacha de “concretos, privados e inamorosos” (Revueltas, 2001: 179), y a los comunistas de “frialdad, cuidado, firmeza, calma hasta sus posibilidades máximas de acción, puesto que amamos” (Revueltas, 2001: 179). En ese momento,

---

<sup>90</sup> Es esta situación lo que hace plantear a Edith Negrín (Negrín, 1995) que no sólo Jacobo y Olegario tienen ideas similares al narrador, sino que también son un alter ego de Revueltas. Vid. Capítulos 1. 2. 4 y Anexo.

el narrador describe el horror que le causan a Chávez sus propias palabras, pues se da cuenta de que este era el mismo lenguaje que se usó para justificar el asesinato de comunistas durante Los Procesos<sup>91</sup>, la desaparición de su amiga Ólenka y el intento de asesinato que el PCM ha montado para ultimar a Eladio<sup>92</sup>. Con esto, podemos apreciar una reiteración de la culpa que carga Olegario, de saber que, si bien conoce la verdad, esto no lo hace capaz de librarse del dogma, de su alienación<sup>93</sup>.

Frente a tal revelación, se encuentra con el agonizante prestamista y dado que sabe que no puede interferir debido a que esto le podría acarrear problemas con la policía, decide quedarse a acompañarlo unos instantes:

—¡Créemelo, mi viejo! —exclamó en voz queda y ardiente—. Con toda mi alma querría hacer algo por ti. Incluso, traerte al sacerdote, que sin duda es lo que tú me pides y anhelas en estos momentos. Fijate, traértelo, yo que no creo en esas cosas. De veras, mi viejo, lo único que puedo hacer es verte morir y que tú me veas aquí a tu lado y de cualquier manera no mueras tan solo como viviste. De veras, viejo Victorino, perdóname (Revueltas, 2001: 181).

Se percibe piedad y lástima para con el prestamista, no odio o rencor, a pesar de saber perfectamente de las actividades que realiza con los fascistas, cuestión por la cual debiera tal vez aborrecerlo.

---

<sup>91</sup> “Procesos de Moscú” o “La Gran Purga”, fue el medio por el cual Stalin, a la muerte de Lenin, acusó de traidores y eliminó a la vieja guardia bolchevique que luchó por el triunfo de la Revolución de Octubre (Broué, 1964).

<sup>92</sup> José Manuel Mateo (Mateo, 2011) trabaja el papel de la desaparición de Olenka y el sacrificio de militantes comunistas por una colectividad. Vid. Capítulo 1. 2. 6.

<sup>93</sup> Es por esta razón que Evodio Escalante (Escalante, 1979) considera a Olegario como despersonalizado. Sin embargo hay otros investigadores que resaltan un carácter positivo en el personaje, como Samuel Slick quien lo ve como un héroe comunista (Slick, 1974); Edith Negrín pues lo cree, así como a Jacobo, un comunista libertario (Negrín, 2014); y Philippe Cheron que lo clasifica como agónico (Cheron, 2003). No creo que alguno de ellos se equivoque, sino que que la visión que nos brindan todos muestra las diferentes facetas del personaje, y la posibilidad de verlo en todas sus dimensiones, así como lo busca hacer el realismo crítico de nuestro autor. Vid. Capítulos 1 y Anexo.

Otro aspecto importante es cuando reflexiona acerca del asesinato que tratará de perpetrar el linotipista contra Eladio. Al cavilar en la posibilidad de estar en esa situación, y que, “por razones del más alto interés político y de la más elevada e inobjetable jerarquía moral” (Revueltas, 2001: 219) pudiese elegir quien sería su ejecutor, dice que escogería a su mejor camarada, a quien más lo amara. Después que el narrador cita este pensamiento de Olegario, ahora nos comenta cómo estas palabras vuelven a horrorizar al propio personaje; entonces compara la situación de Eladio con la de Sócrates cuando bebe la cicuta y piensa que, aunque se aprecie la muerte del filósofo como una tragedia, nadie pensó que fuese irracional o innecesaria. Así reflexiona sobre si Eladio se hubiese dejado matar, como lo hicieron los fusilados en los “procesos de los 16”, quienes aceptaron los cargos de traición y permitieron su propia ejecución, no por las razones de estado que se les imputaron, sino por sus propias razones:

De este modo el tribunal los sentenciaba, no por sus crímenes, sino por sus confesiones, o sea, a partir del supuesto de que aquellos hombres eran veraces y honrados. Criminales veraces y honrados: “enemigos eméritos del pueblo”, pudiera decirse para armonizar mejor con la nueva moda soviética de los títulos, las condecoraciones y las jerarquías (Revueltas, 2001: 223).

Para Olegario, el propósito de los ejecutados no era usar el juicio para denunciar al Estado, sino que con su ejecución el Estado se condenara así mismo. Para el personaje, el problema de los Procesos de Moscú convoca a reflexionar acerca del poder y la verdad histórica, de cómo pueden llegar a separarse y contraponerse, al punto que sólo queda “la verdad del poder”. Entonces Chávez se pregunta cómo se podría contrarrestar esta situación que vive el comunismo en todo el mundo, y se responde que sería a través de una difícil lucha que emprenderían los detentores de la verdad histórica, que caminaran sobre el filo de la navaja. En caso de no poder lograrlo, esta derrota “estaría llamada a condicionar la aparición de un nuevo curso en las relaciones sociales que [...] haría del socialismo un infierno tan

despiadado como el que vivieron los constructores de las pirámides y templos de Egipto” (Revueltas, 2001: 224).

Como se puede apreciar, a través del personaje Olegario se expresan muchas tesis políticas y filosóficas respecto al partido y sus militantes. Lo que lo diferencia del resto de los comunistas es su capacidad de análisis y autoanálisis que le permiten vislumbrar las deformaciones a las que ha llegado el partido y han corrompido casi todas las esferas del actuar de los militantes, incluyéndolo a él. Es por eso que decide caminar por el filo de la navaja, empero, no puede más cuando se da cuenta que los últimos disparos, que da en el asalto al cuartel de los fascistas, no son para Nazario Villegas, sino para su camarada El Niágara. Al ver esto se queda tirado, rendido; es apresado y culpado de la muerte de don Victorino, al tiempo que negada su pertenencia al PCM por los dirigentes de este.

El narrador constantemente interpreta, juzga y explica las acciones y pensamientos del personaje. Todas las técnicas narrativas se dirigen a mostrar las deformaciones de su pensamiento, sus dudas y miedos; no se le presenta como el héroe dentro de una gesta que tendrá una gran importancia. Al contrario, queda claro que sus esfuerzos van encaminados a sobrevivir los embates del gobierno, los fascistas y los comunistas, para darse cuenta al final que no hay escapatoria.

Olegario es consciente del dogmatismo causado por el estalinismo, pero sabe también que no es capaz de librarse del él<sup>94</sup>. Lo que le preocupa al narrador es mostrar la alienación concreta que vive este personaje, así como su lucha contra ella, en su actividad particular de militante del Partido Comunista Mexicano, no de su ser individual, sino de un individuo en la praxis de una ideología específica. Por medio de esa táctica el narrador realiza una caracterización de las concepciones del partido, lo que conduce a evidenciar que en el seno de esa organización se repro-

---

<sup>94</sup> A este respecto trabaja Edith Negrín (Negrín, 1995) al mostrar la cárcel del dogma en el la que vive Olegario. Algo similar sucede en el trabajo de Javier Durán (Durán, 2002) al analizar la fuga imposible del personaje. Vid. Capítulos 1. 2. 4 y 1. 2. 5.

duce el carácter alienado del hombre en vez de combatirlo. La forma como lucha el PCM, en lugar de ayudar a crear el nuevo hombre, perpetúa el estado alienado de la humanidad. Entonces el lector percibe que este Prometeo que debiese ser el partido, es en realidad un Edipo que se ha sacado los ojos para no ver el horror de sus acciones, y por ello deambula ciego por la tierra, a tientas, golpeándose con la misma piedra y con la intuición como única guía, con todas las consecuencias que ello implica.

#### 4.1.2. JACOBO PONCE.

EL PRIMER ASPECTO NOTORIO ES EL HECHO de que el narrador no realiza descripciones físicas con este personaje pues desea que el lector fije su atención en otros elementos, como sus cavilaciones que demuestran su alienación; estas dos vertientes del personaje serán sus principales características a las que irán dirigidas las estrategias del narrador.

Introducido en el capítulo VII, Ponce es quien da inicio a la historia de los personajes comunistas y la situación del partido en la novela, todo mediante la investigación que realiza de un caso en concreto, el encarcelamiento de Emilio Padilla tras su presunta participación en un intento de asesinato a Stalin.

Con Jacobo, el narrador tendrá una identificación especial, pues le adjudicará, en buena medida, sus ideas y concepciones, de manera que se realiza una fusión de voces más profunda que con otros personajes<sup>95</sup>; así, el filtro de la entidad narrataria se verá disminuido. Ello se puede apreciar en algunos juicios negativos que son descritos por el narrador y reafirmados por el personaje en discurso directo. También en el uso de comparaciones y metáforas, pues la construcción del personaje nos muestra que ellas bien pudieron ser urdidas por él mismo: “¿Qué es la verdad?

---

<sup>95</sup> Para el tema de la especial relación entre el narrador y Jacobo, están las investigaciones de Álvaro Ruiz Abreu (Ruiz Abreu, 1991), Edith Negrín (Negrín, 1995). Por otra parte, el trabajo de José Manuel Mateo (Mateo, 2011) abarca el fenómeno de fusión de voces, concretándolo en la noción de “ensayo narrativo sin escritura”. Vid. Capítulos 1. 2. 4 y 1. 2. 6.

La pregunta de Poncio Pilato encarna la más alta y serena sabiduría, y para los que sabemos la mentira de Cristo, la única verdad es la falta de verdad: verdades concretas, transitorias, tangibles, Pirámides, cruces, sangre” (Revueltas, 2001: 71).

La tesis que nos presenta Jacobo, en el ensayo que encontramos al inicio del capítulo VII, es la del hombre como un ser erróneo<sup>96</sup>, errante:

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: aquí radica precisamente su condición revolucionaria y trágica, inapacible. No aspira a realizarse en otro punto —y es decir, en esto encuentra ya su realización suprema—, en otro punto —se repitió— que pueda tener una magnitud mayor al grueso de un cabello, o sea, ese espacio que para la eterna eternidad, y sin que exista poder alguno capaz de remediarlo, dejará siempre sin cubrir la coincidencia máxima del concepto con lo concebido, de la idea con su objeto: reducir el error al grueso de un cabello constituye así, cuando mucho, la más alta victoria que puede obtener; nada ni nadie podrá concederle la exactitud (Revueltas, 2001: 67).

Este segmento donde el narrador cita el ensayo de Ponce, y que arriba se busca resumir, convoca a pensar al hombre sin teleología alguna, sin punto de llegada al cual deba llegar, lo cual incluye al comunismo real. A lo único que aspira la humanidad, es aferrarse a verdades histórico-circunstanciales, es decir, que la exactitud, la totalidad, es un afán, algo por alcanzar, pero que siempre se alejará de nosotros: la verdad es una construcción histórica.

Al tiempo que lee, suena el teléfono pues Olegario lo llama para verlo y así contarle lo que sabe respecto a Emilio Padilla, empero se da cuenta que Clementina, su mujer, no ha contestado el teléfono, lo que le recuerda que lleva tres meses ausente. No es el amor lo que le recuerda a su pareja, sino las funciones que desempeñaba para él y que ahora tenía que realizar por su cuenta.

---

<sup>96</sup> Esta noción es la que para Evodio Escalante (Escalante, 1979) da el título a la novela. Vid. Capítulo 1. 2. 2.

Después de hablar por teléfono con Olegario, Jacobo cavila acerca del partido, sobre las implicaciones de veracidad de los rumores en cuanto a la detención de Padilla en la URSS, la ceguera de sus compañeros (el caso de Olegario, quien cree que las cosas se rectificarán solas) y, como otros, incluso él mismo, podían correr la misma suerte que Padilla.

Entonces el narrador se centra en describir el proceso de pensamiento que se desata en Jacobo, donde este toma otra personalidad, el “raciomorfo”<sup>97</sup>; ello le sirve al personaje para ensayar la idea de convertirse en algo similar al espíritu hegeliano que observa a distancia la historia, su fenomenología, un ser que se autocomprende por medio de los otros; este “raciomorfo” se da cuenta de que el pensamiento de este mundo, “estaba apenas, en la más primitiva fase de autofagia”: “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, 2001: 79). No era que hubiese un culpable, sino que el “cainismo” era un espíritu que se había apropiado de todos, esta es la racionalidad que para el personaje caracteriza al siglo XX. Aquí también podemos encontrar una fusión de voces, donde el narrador mantiene una actitud descriptiva que permite un flujo de conciencia donde el filtro narrativo se reduce.

Su ingreso al partido es narrado en el capítulo IX; Jacobo pretendía asistir a un mitin del PCM, al parecer, de camino se encuentra con un joven que vende el periódico del partido, al tratar de acercársele, un hombre lo empuja deliberadamente para impedirle que alcance al joven. Después nos enteramos que era Ismael Cabrera, miembro del Comité Central, aquel joven a quien Ponce perseguía, y

---

<sup>97</sup> Entre las investigaciones que tocan el tema del raciomorfo en la novela, están las de Jaime Ramírez Garrido (Ramírez Garrido, 1991), Evodio Escalante (Escalante, 2010) y José Manuel Mateo (Mateo, 2011). Vid. Capítulos 1. 2. 4 y 1. 2. 6. Quiero destacar que las tres propuestas me parecen acertadas, pues en cada una se reconoce la presencia de la influencia hegeliana y ahondan en las diferentes peculiaridades del mismo tema, brindando originalidad a su interpretación.

Chávez el que lo intercepta. Para eliminar las suspicacias de su persona, Jacobo se identifica ante Olegario como profesor universitario recién graduado. Cuestión importante, pues muestra que la extracción social de este comunista es distinta a la de los demás personajes: no es un obrero, sino un profesor, además tiene un mayor dominio del pensamiento marxista como ostentan sus lecturas de Hegel y Feuerbach, mismas que para la ortodoxia estalinista era una muestra de las desviaciones teóricas del personaje.

Como ya mencionamos antes<sup>98</sup>, en el capítulo X, la fusión de voces será tan compleja que es fácil confundir la voz narrativa. El narrador tomará cierta distancia, para exponer un punto de vista desde el cual el personaje elabora suposiciones como si fuera otra persona. Es decir, aquello que Jacobo cree que Ismael, y a momentos cualquier otro miembro del Comité Central, piensa de su situación en el partido a raíz de la suspensión de su clase. Ello generará un efecto estético donde la voz de narrador y personaje se confundan aún más debido a la ausencia de deícticos u otro medio por el cual se logre identificar el origen vocal de la información. Este fenómeno no implica que se haya creado una brecha entre personaje y narrador; la identificación sigue estando presente, pero ahora será más difícil localizar quién emite el juicio. La mayor prueba de que son los pensamientos de Jacobo, es el cariño con el que se describen ciertos aspectos; esa emoción no ha sido presentada por el narrador, además de que rompería su visión omnisciente y su afán de mostrar cierta objetividad.

Se inicia con la psiconarración del narrador acerca del voto en contra de Jacobo, emitido por Ismael; luego el narrador, o el personaje en posición de un tercero (al cual, por ahora llamaremos “X”), emite su propio juicio respecto a la comparación pensada por el personaje: “Así habría sido la forma de votar de Ismael en contra de Jacobo, con suavidad, con ternura, con remordimiento. Del mismo modo y con el mismo aire contrito, llegado el caso, daría la orden de que lo fusilaran” (Revueltas,

---

<sup>98</sup> Vid. 2. 2. 4. 1.

2001: 88). Se podría pensar que este segmento es expresado por el narrador por medio del discurso doxal, empero, los párrafos siguientes estarán inmersos en la lógica antes expuesta, además está la inclusión de discursos directos que fueron presenciados por Jacobo; ello reafirma la idea de que, lo que acontece narrativamente, es la perspectiva de Jacobo desde la posición de “abogado del diablo”, es decir, la supuesta posición de un tercero que se relata en discurso indirecto libre y se apoya con la inserción de discurso directo.

La expulsión de Ponce del partido tiene que ver con la investigación que realiza acerca de Emilio Padilla, sus ideas acerca de la teoría marxista y las clases que imparte en la escuela de cuadros. Del caso Padilla, lo que sabemos es que Jacobo realiza la investigación dado que todavía no tiene prueba y espera que Olegario lo ayude. Sin embargo, será por Vittorio Amino por quien se entere, en una carta, que Emilio ha sido encarcelado en la Unión Soviética por los cargos de traición, luego de que se descubriera un escrito antiestalinista, trazado con gis en la pared de un baño de la escuela de cuadros de la URSS.

De las ideas de Jacobo, que el partido creía revisionistas o anti partido, la más importante es la de “el partido como noción ética”, misma que le vale la suspensión de sus clases. “El partido como noción moral superior, no sólo en su papel de instrumento político, sino como conciencia humana, como reapropiación de la conciencia” (Revueltas, 2001: 88), no obstante, para la dirección del partido, esto contraviene la idea del partido como la vanguardia del proletariado<sup>99</sup>.

Por medio de este personaje es que también podemos apreciar la situación narrativa autoral que presenta la novela, debido a la gran correspondencia ideológica y de preocupaciones teóricas que tiene tanto con el narrador, como con el autor Revueltas; este es el caso de la influencia de la lectura del texto de Engels acerca de Feuerbach que es citado en la novela: “A Feuerbach no se le pasa por las

---

<sup>99</sup> Es por esta razón que para Samuel Slick (Slick 1974) Jacobo es un hereo comunista positivo, distinto al propuesto por el realismo socialista; y asimismo es la razón para que Cherón lo considere un personaje positivo. Vid. Capítulos. 1.2 .2 y 1. 2. 5.

mientes investigar el papel histórico de la maldad moral. La historia es para él un campo desagradable y descorazonador” (Revueltas, 2001: 80).

Otro asunto que aborda los pensamientos de Ponce es su relación con Clementina y Magdalena. Ya mencionamos su relación con la primera, por lo que toca tratar la otra. Magdalena es otra mujer con quien sostiene relaciones amorosas; empero después de que ella se involucra con Vittorio Amino, su amor se convierte en odio<sup>100</sup>: “El castigo más prodigiosamente horrible que se hubiese inventado nunca contra el amor. Los adúlteros —los verdaderos amantes— eran condenados a odiarse. Sujetos espalda contra espalda por inflexibles ataduras” (Revueltas, 2001: 212). Con esto busco mostrar como las relaciones amorosas del personaje tienen un tinte de celos y odio, sentimientos que parecieran mezclarse en todo momento, como es apreciable en cada capítulo donde aparece el personaje. Este pasa de elucubrar grandes formulaciones teóricas o problemas del partido, a cavilar sobre los avatares de su vida amorosa. Además, el narrador aprovecha para mostrar que las mismas relaciones personales que se desarrollan en el capitalismo, en el “matrimonio occidental”, se reproducen en los comunistas que buscan transformar el modo como el hombre reproduce su vida. A su vez, en esos momentos donde el pensamiento de Ponce cambia abruptamente hacia su vida amorosa, el narrador nuevamente mantiene una distancia desde la cual describe las sensaciones del personaje. Ello genera un claroscuro que nos permite concebir sus contradicciones personales, de manera que los altos vuelos intelectuales se ven opacados por el modo como se relaciona amorosamente. Es decir, el modo como se muestran los procesos alienantes en la vida de Jacobo es mediante su vida amorosa.

Ponce es consciente de su alienación, pero es incapaz de cambiarla o aceptarla como en algún momento lo hace Elena. El narrador recurre a mostrar un sentimiento de incomodidad por parte de Ponce que elude al pensar en otro asunto:

---

<sup>100</sup> Este toma es abordado por Philippe Cherón (Cherón, 2003) al ver su relación con Magdalena como una cárcel. A su vez, Evodio Escalante (Escalante, 1979) considera ello como una muestra de su despersonalización. Vid. Capítulo 1. 2. 2 y 1. 2. 5.

“Sentía un remordimiento incómodo y desazonante, que aún no lo abandonaba al retirar el audífono, respecto a lo que, desde un ángulo hasta hoy desconocido, Clementina representaba para él” (Revueltas, 2001: 68).

Así mismo, dentro de la construcción del personaje se puede percibir cierta depresión proveniente de la situación de vida por la que pasa: “en fin de cuentas, él no era sino la imagen grotesca de un combatiente indefenso, solitario, sin escudo, a quien la gente del mejor sentido común [...], apenas lo consideraría, a los más, como un ser lastimoso e incomprensible, gratuitamente complicado y atormentado” (Revueltas, 2001: 85). Esta caracterización del modo como Jacobo cree que es percibido por todos, devela cómo se concibe a sí mismo en sus relaciones en general. Este procedimiento, donde se expone el sentir del personaje, si bien es empleado en otros apartados de la novela, aquí cobra otra dimensión porque caracteriza el tono depresivo del personaje. Ello mismo lo llevará a la aceptación de ese destino fatal que, en su caso, se concretará en su expulsión del partido y en el hecho de ser considerado en los medios comunistas como un traidor.

#### 4.1.3 ELADIO PINTOS

PINTOS APARECE EN EL CAPÍTULO XVII por el recuerdo de Olegario acerca de Ólenka Delnova. Ella había sido acusada de traición al partido, debido a que faltaba a su trabajo por cuidar a su madre, quien era alcohólica y se negaba a recibir atención médica. Eladio defiende públicamente a Delnova y logra que momentáneamente ella libere el mal paso. Entonces Ólenka al salir de la audiencia abraza a su amigo Olegario, a quien le comenta que tomaron en cuenta la argumentación de Eladio, que entonces se le conocía como Rubén<sup>101</sup>, debido a su trayectoria política en el partido:

Ante sus ojos aparecía de golpe un personaje increíble, y se desarrollaba, en medio de los titulares de los periódicos del mundo entero y el frenético

<sup>101</sup> La investigación de José Manuel Mateo (Mateo, 2014) muestra que el sustrato histórico del personaje es Ramón Casanellas Llunc quien asesina al ministro español Ramón Dato. Vid. Anexo.

tartamudeo internacional de la T.S.H. de un continente al otro, la acción pasmosa de ese hombre de quien, pese a los años transcurridos, aún no se lograba establecer la identidad ni el paradero por la policía de ningún país (aunque siempre se conjeturó que habría huido a la Unión Soviética), desde que tal hombre, en la capital de España, había ejecutado al primer ministro D. ¿Quién mató a D? (Revueltas, 2001: 147).

Eladio es un militante singular, pues tiene cierto entrenamiento militar como se aprecia cuando explica cómo funcionarán las brigadas de defensa de la Comisión Central de Control (CCH) que dirige la huelga de transportes. Aún con todas estas cualidades, su condición en México es la de cualquier militante de base, lo cual se debe a que hay órdenes, desde la URSS de ejecutarlo, por conspirar en contra de Stalin. Pintos sabe que lo han dejado sin apoyo en México para ser ultimado<sup>102</sup> gracias a Ismael Cabrera que le informa que llegó una carta donde se le imputan los cargos en contra de su persona, donde incluso se le relaciona con el trostkista Sminorf, personaje histórico que fue fusilado en 1936 junto con Kámenev y los otros 14 que conformaron “el proceso de los 16”.

La primera descripción que se hace de su sombra y su “brazo de titán” trae consigo la impresión de grandeza lo cual será el modo en que el narrador construirá a este personaje cuya pelea contra el dogmatismo lo ha llevado a poner en peligro su vida. Ese es el significado de su imagen en la guillotina de la imprenta: que evoca ese instrumento usado para cegar la vida y posicionamientos políticos de tantos en la historia de la humanidad.

La sombra gigantesca de Eladio Pintos —sentado en la guillotina de la imprenta— se erguía sobre una cosa semejante al puente de mando de un barco, lo que le daba un aspecto imponente y asombroso, mientras su brazo, al accionar en dirección opuesta a la luz, se reducía de tal modo a su tamaño natural sobre la superficie de la pared, que entonces dejaba inmediatamente

<sup>102</sup> Para Edith Negrín (Negrín, 1995), Jacobo es una de las figuras en la sombra la figura de Jesucristo. Vid. Capítulo 1. 2. 4.

de ser suyo para convertirse en una curiosa silueta ortopédica hasta que, en el movimiento contrario, recobraba sus proporciones de gigante, como el brazo de un titán solitario que cayera desde el cielo por encima de la proa de tinieblas donde se asentaba. Las demás sombras, escalonadas a distintos niveles y muy juntas entre sí, formaban un fiordo en torno del buque fantasma de la guillotina (Revueltas, 2001: 139).

Entre las críticas de Pintos al dogmatismo del partido, podemos encontrar la torpe lógica de sus razonamientos, dado que ignora la existencia del ser humano y sus contradicciones, como se puede apreciar en la defensa que hace de Ólenka en el capítulo XVII de la novela:

¿De dónde se sacaban estas conclusiones obtusas, mecánicas, frías, donde ante todo lo primero que se ignoraba era la existencia del ser humano? ¿Era ésta la forma de conducirse ante lo que con tan ruidosa prosopopeya se denominaba por doquier como el “capital más precioso”, o sea, el hombre vivo, palpitante, real, el único instrumento con el que el socialismo y el comunismo se pueden construir? ¿O alguien abrigaba la enloquecida idea de que el socialismo y el comunismo podrían reducirse a un helado esquema de cifras y ecuaciones inexorables y sin alma? (Revueltas, 2001: 146).

Por otra parte, sufre de la misma “angustia de partido” que Olegario, es decir ese silencio que se guarda, en espera de que...

Las vidas y los sufrimientos de todos llegasen a pesar algún día en una forma tan poderosa sobre la historia, que ese silencio sería roto y la lucha por el comunismo recobraría su juventud y su pureza, desenajenada para siempre de los siniestros obispos y sacerdotes de corazón inmóvil, que al pretender alimentarla y preservarla, sólo arrojaban sobre ella el dogmático soplo de su helado aliento de cadáveres (Revueltas, 2001: 151).

Se podría decir que hay muchos rasgos compartidos entre Jacobo, Olegario y Eladio. Uno de ellos es la extracción de clase; tanto Jacobo como Eladio no son obreros y aunque Olegario lo es, sus cavilaciones rebasan por mucho las limita-

ciones inmediatas que presentan sus compañeros. En los tres podemos ver un sufrimiento interno, una angustia que sólo se expresa en su interior, y es por ello que serán el medio para que el narrador exprese sus juicios. Otro aspecto es la disposición para la acción; aunque Olegario y Pintos son seleccionados para tareas con riesgo físico de por medio, Jacobo se arriesga intelectualmente al mismo nivel, como se aprecia en la expulsión que también sufre a manos del Comité Central. No obstante, hay una característica en Pintos que lo hace distinto: su lucha de cara al dogma y es el único que va más allá del ensayo mental<sup>103</sup>.

En ese sentido debemos entender la defensa que hace de Ólenka y su lucha en contra de su ejecución. Si acudimos a la reflexión de Chávez respecto a si Pintos se hubiese dejado asesinar, así como lo hizo Sócrates, podemos ver cómo el personaje camina por el filo de la navaja en su lucha contra la burocracia, cumpliendo las disposiciones del partido, pero ejerciendo una crítica, una resistencia que consiste en no dejarse asesinar, en sobrevivir con la esperanza que otros tiempos vendrán, pues eso es lo que puede hacer<sup>104</sup>.

Acerca del linotipista que ha sido enviado a asesinarlo durante el asalto al cuartel de los fascistas, Eladio no le guarda rencor ni odio; siente pena porque algún día descubrirá que lo que le ordenaron era “una injusticia monstruosa”:

Si tú sabes que un camarada tiene el deber de matarte, porque así se lo dice su conciencia de hombre honrado que vive y arde en la pasión de sus ideas, puesto que tú, ante él, no eres sino un traidor repugnante, de acuerdo con lo que le ha dicho la dirección del partido, lo sientes así: un amor triste por él, una terrible simpatía por su sufrimiento, por su devoción. Sientes una pena. Y luego, más adelante, cuando pase el tiempo, piensas, ¡el pobre camarada éste!, el infierno en que se convertirá su alma cuando sepa que

<sup>103</sup> Para José Manuel Mateo (Mateo, 2014) es así como se entala una relación entre Jacobo y Eladio; uno representando la palabra impresa y el otro la oral, el pensamiento y la acción. Vid. Anexo.

<sup>104</sup> La interpretación de la muerte del personaje, que elabora en su artículo José Manuel Mateo (Mateo, 2014), es que ese hecho representaría la muerte de la memoria histórica del comunismo. Vid. Anexo.

cometió una injusticia monstruosa, un crimen del que no podrá librarse jamás (Revueltas, 2001: 153)

Por otra parte, el lenguaje esgrimido por el personaje es muy distinto, pues no realiza las grandes comparaciones como los otros dos “comunistas de la duda”, sino que su argumentación muestra un nivel más básico, pues tiene la intención de desarmar a otro orador en una asamblea; ello mostrará nuevamente el carácter frontal de la lucha de Eladio.

Otro rasgo del personaje es la información que maneja, pues a diferencia de Olegario y Jacobo, sabe de cierto lo que ocurre en las altas esferas de comunismo internacional y nacional, además de que ha venido escapando desde la Unión Soviética, cosa que no lo hubiera logrado sin dicha información. En el caso de México su fuente es Ismael Cabrera, un miembro del Comité Central del PCM, personaje que después analizaré.

No es la misma relación que se establece entre Pintos y el narrador que con otros personajes comunistas. De inicio, la construcción del personaje se realiza por medio del recuerdo de Olegario y de paso nos enteramos de los conflictos entre Pintos y la dirigencia. Ya en el tiempo cronológico de las acciones, en la novela vemos que la situación se ha agravado al punto que han preferido eliminarlo y que de todo ello Eladio está al tanto. De nuevo podemos ver que el narrador concuerda con los juicios que hace el personaje acerca de la dirigencia comunista; incluso permite que, en esos momentos la perspectiva del personaje se ponga a la altura de la suya. Pero ello es también parte de su carácter infidente, pues el desenlace del asalto al cuartel fascista traerá consigo el apresamiento de su camarada.

Es a través de este personaje que se logra ejemplificar el dogmatismo y la tremenda situación que está viviendo el comunismo internacional, debido a las acusaciones y acciones que, desde las COMITERN, el buró del Caribe y la dirección del PCM, se han urdido en su contra. Es decir, los argumentos de Jacobo y Olegario, se materializan en una situación concreta.

#### 4.1.4. EMILIO PADILLA.

PADILLA ES UN PERSONAJE QUE, como la crítica anterior ha mostrado, tiene un sustento histórico inmediato en la persona de Evelio Vadillo<sup>105</sup>, militante comunista del PCM que conoció a José Revueltas cuando ambos viajaron a la Unión Soviética en la década de los treinta del siglo pasado, en calidad de representantes de las juventudes del partido. Al parecer, luego de su encuentro con Revueltas, se le imputó, como ya mencionamos antes, la elaboración de una pinta antiestalinista. Pasó cerca de veinte años en los gulags de la URSS para luego regresar en la década de los cincuenta a México, donde falleció. Se piensa que pudo ser asesinado por algún grupo estalinista.

En la novela, Emilio es un recuerdo, un fantasma en el pensamiento de Olegario y Jacobo; no tenemos acceso a sus pensamientos, tan sólo a las impresiones de Chávez que rememora cuando platican en la URSS. En cuanto a lo que le sucede, la anécdota es casi la misma a la del personaje histórico Vadillo.

Sus ideas acerca del dogmatismo del partido las podemos encontrar en el capítulo XIII; aquí Olegario recuerda una conversación en Moscú con Padilla donde este le pide que le cuente acerca de su escape de la cárcel de Belén. Este relato, donde el narrador escudriña los recuerdos de Olegario, contrasta con el resumen que le hace a Padilla, pues incluye otra reflexión, le dice que aquel suplicio le arrebató parte de su humanidad. Emilio le dice que se lo imagina todo, pues lo que él vivió por tres días, el lo ha hecho trescientos sesenta y cinco días<sup>106</sup>:

Un caño de agua sucia, como el tuyo. El paraíso de las ratas. Los burócratas por todas partes, incoloros, diligentes, siempre dispuestos a enardecerse

<sup>105</sup> El especialista Álvaro Ruiz Abreu recupera una entrevista hecha a Revueltas donde dice explícitamente que el personaje Emilio Padilla tiene sustento en la vida de Evelio Vadillo: “El suceso es real y lo testimonio con mi nombre. Afirmo la historicidad del hecho aunque sea un hecho novelísticamente tratado ...” (Ruiz Abreu, 1992: 374-375).

<sup>106</sup> Es por ello que para Edith Negrín (Negrín, 1995) dentro de la prisión existencial que es la novela, el vive la cárcel del dogma y la objetiva en la URSS.

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. Entretanto, los verdaderos comunistas callan, sombríos y con los dientes apretados (Revueltas, 2001: 108).

No para en la tremenda metáfora de los burócratas como ratas, sino que los comunistas que dudan, que saben lo que ocurre en el partido y lo callan, les dice “testigos de Jehová en espera del Armagedón” (Revueltas, 2001: 108), pues no es que callen por miedo, sino que dicen preservar sus vidas para “comparecer como testigos de cargo más adelante, cuando las masas del partido despierten” (Revueltas, 2001: 108), lo cual es para él un sofisma<sup>107</sup>.

Después, Olegario le pregunta si él se había añadido a alguna fracción clandestina del partido, a lo que Emilio le responde que el descontento interno de los comunistas no tiende a la organización, sino al silencio, a “no lanzar incienso”.

Sobre este personaje el narrador no sostiene algún juicio explícito, pues la función del pasaje es la de ser prueba de los crímenes del estalinismo. Por ello no es necesario que se nos presenten sus pensamientos en discurso directo o de modo parafraseado. Aunque es “comunista de la duda”<sup>108</sup>, su aparición es como el fantasma de César en *Julio Cesar*, o alguna otra de las figuras fantasmagóricas shakesperianas, pues su propósito es dar testimonio de la atrocidad y dar pie al desarrollo de cavilaciones de ciertos temas en Jacobo y Olegario.

#### 4.1.5. VITTORIO AMINO

NOS ENCONTRAMOS CON ESTE PERSONAJE por medio de Jacobo, primero a través del recuerdo de la descripción que hace Magdalena de él, y luego la que realiza Ponce. Así mismo, tenemos una carta que le envía a Magdalena acerca del paradero de Padilla en la Unión Soviética.

<sup>107</sup> Para Francisco Ramírez Santacruz (Ramírez Santacruz, 2007) este es de los mecanismos de poder que se revelan en la novela, donde la máquina partidaria animaliza al hombre. Vid. Capítulo 1. 2. 5.

<sup>108</sup> Samuel Slick (Slick, 1974) lo considera un personaje positivo. Vid. Capítulo 1. 2. 2.

Magdalena relata que Vittorio pertenece a un mundo:

Correcto y frívolo, ligero y encantador, que no se escandaliza de nada si las cosas se hacen bien y con ingenio; ese ambiente, ese planeta deliciosamente depravado (bien, algunos personajes de Proust, más o menos) de los altos círculos sociales —arrastró estas últimas palabras con una entonación de irónica duda y una jocosa mueca de elocuente escepticismo— [...]; si lo examinas sin abstraerlo del contexto de su vida en sociedad, Vittorio resulta fabuloso, te diría que extraordinario (Revueltas, 2001: 194).

Además, dice que es homosexual, de muy buena educación. Que Magdalena lo describa de esta forma tiene más implicaciones para ella que para Amino. Esto, además de la idea de sujeto neurótico, serán apreciaciones de ella que, como develará Ponce, serán una “tosca caricatura”, sobre todo cuando se da cuenta del gran interés que tiene el italiano por Magda, que se puede apreciar cuando galantemente le recita un segmento de un poema.

La construcción que se hace del personaje nos hace pensar en alguien perteneciente a las altas esferas del sistema cultural. Por otra parte, se comenta que tiene un “desenvuelto y osado cinismo”, que para Ponce se encuentra en la sustracción de papel oficial de la embajada mexicana en París. Otro rasgo es que la mayor parte de la carta es resumida por Jacobo y todo lo centra en el informe que hace de lo sucedido con Padilla. La única enunciación que podríamos considerar directa es una nota ex-oficio que relata, de forma jocosa y erótica, la conquista de una joven en Roma con la que intimó: “Mientras hacíamos el amor, me dije que consumaba un perverso y nunca visto sacrilegio, como si me hubiese vuelto un espantoso y satánico José de Arimatea. Hacía yo el amor con Cristo, en el descendimiento mismo de la cruz” (Revueltas, 2001: 215).

Vittorio Amino no es un personaje construido con profundidad, pues el conocimiento que tenemos de él es por medio de otros personajes. Es más bien un eje que provoca la reflexión a Jacobo acerca de cuestiones políticas como su expulsión

del partido, así como el encarcelamiento de Emilio, pero también personales en tanto que recuerda los celos que reinan en su relación con Magda, es decir sus inseguridades personales en el ámbito de las relaciones interpersonales. Como este personaje tenemos otros como Ólenka Delnova y Jovita Layton, pues en ellos se encuentra la característica de que no importa tanto la profundidad con la que están contruidos, sino las reflexiones que despiertan en los personajes.

A diferencia de otros, Amino es un personaje que sabe lo que ocurre en la Unión Soviética, o al menos sabe de las implicaciones que conlleva el caso Padilla, empero su actitud, o al menos la que nos construyen Magdalena y Jacobo, es la del cinismo ante el dogmatismo, que en realidad es otra forma de silencio, otra forma de afrontar la situación que vive el comunismo mundialmente.

#### 4.2. LOS QUE NO SABEN Y LUCHAN.

ESTOS COMUNISTAS SON MILITANTES de base, cuya idea acerca del marxismo y del comunismo está señalada por el dogma estalinista. No los define su extracción de clase, sino su carácter marginal en la sociedad, por lo que se presentarán diversas modalidades. Su actividad en el partido es caracterizada por “la acción y el sacrificio, esto es, para creer y combatir, pero de ningún modo para el sufrimiento intelectual” (Revueltas, 2001: 125). No se trata de que hubiese en ellos una falta de aptitud, sino que el partido les había brindado una educación deficiente, dogmática y fragmentaria; además de ello, la tesis más dolosa es que esto lo hacía el partido de forma deliberada, pues sin ellos no podría existir la burocracia y el dogmatismo en el partido.

El partido creaba en una forma deliberada este tipo de militantes, ya fuesen de origen obrero o no. Luchadores maravillosos, admirables, conmovedores —aquellos que permanecían sin contaminarse por el espíritu burocrático, en caso de promoverseles a puestos dirigentes—, pero que se negaban a examinar todas aquellas cuestiones en que presentían alguna amenaza contra la estabilidad (y confortabilidad) de su fe. [...] Sobre ellos se sustentaba la

casta de los grandes sacerdotes, los dogmáticos conscientes, los burócratas convictos y largamente insensibilizados por la impiedad de pequeñas y retorcidas verdades, que no eran sino el fruto de una siniestra y fría revelación irracional. —Gracias a estos militantes sanos y limpios, abnegados, modestos y fieles, es por lo que el partido existe —clamaban los sacerdotes. Ciertamente, gracias a ellos existía el partido. Lo que los sacerdotes callaban es que existía mal; es decir, que no existía como lo que debiera ser. —Prefiero estar equivocado con el partido a tener razón en su contra —añadían los espantosos clérigos, la mirada muerta y fría dentro del vacío de sus ojos sin alma (Revueltas, 2001: 125-126).

Otro aspecto importante al analizar a estos personajes es que, en su mayoría, serán ellos los que intervengan en el asalto al cuartel fascista por haber sido seleccionados por la dirigencia del partido. Esto tiene implicaciones concretas, pues resalta el hecho de que dicha acción tiene en realidad el único fin de eliminar a Eladio Pintos. Que todos los personajes que fueron seleccionados sean de este tipo, muestra que todo fue una puesta en escena para una liquidación, pues la dirigencia del partido sabe que ninguno de ellos, no sólo no la cuestionaría, sino que incluso la apoyaría; Además está el hecho de que los concibe como desechables, peones sacrificables que sirven al comunismo.

Otro rasgo importante es el hecho de que tenemos escasas participaciones en discurso directo de su parte y sabemos de ellos a través de algún otro personaje, como Olegario, Jacobo y Emilio, o el propio narrador, pues se tiene la intención de mostrarnos una perspectiva crítica del militante concreto del partido no idealizado, aquel sobre el que caen esas grandes tareas y sufre en las consecuencias más terribles, debido a su carácter irreflexivo.

##### 4.2.1. EUSEBIO CANO.

ESTE PERSONAJE QUE APARECE en el capítulo XV, es descrito por La Jaiba y Olegario de distinta forma; ella, por su parte, realiza esta descripción física:

La Jaiba había visto venir hacia el puesto al odioso viejo cara de gato montés, los entrecanos bigotes de cepillo de dientes, los ojos oblicuos, la gorra, parecida a la de los ferrocarrileros, echada hacia atrás de la cabeza, los pasos recios y parejos, como de soldado, y la perfecta apariencia de un obrero, no sólo por la ropa —un traje de mezclilla manchado de aceite auténtico, sucio de trabajo verdadero, con el montón de estopa renegrida que sobresalía de la bolsa trasera, y bajo el peto y los tirantes, un grueso suéter gris de lana mugrosa—, sino por todo el tipo. [...] El maldito viejo gato montés no se distinguía de ellos en nada, era igualito, con sus manos pesadas, callosas, su malicia sonriente, su aplomo. Era fácil que al mismo tiempo que obrero de verdad también fuese de la secreta. Podría ser. Saludó a su compañero desde lejos, con una risita misteriosa, cerrándole el ojo con alegría (Revueltas, 2001: 118-119).

Resalta la vejez, su vestimenta y su cuerpo; estos dos últimos son los que delatan el carácter obrero del personaje, pues su ropa manchada y la estopa que le sobresale del peto denotan el trabajo manual que desempeña con máquinas, su cuerpo está signado por sus manos pesadas y callosas que refuerzan la imagen de obrero del personaje. Además, La Jaiba alcanza a percibir que el personaje oculta algo, un cierto misterio, empero esto no lo interpreta como si Cano fuese parte de un movimiento clandestino, sino como que Eusebio es parte de la policía secreta.

Para Olegario, por otra parte, Cano es una persona estimada y un camarada del partido, e incluso lo compara con Serafín Jiménez, “aquel otro gran viejo, asesinado la noche de un primero de agosto” (Revueltas, 2001: 123). En ambos ve “la misma valentía modesta, severa, que elude los riesgos inútiles, que no pretende distinguirse con jactancia alguna y va derechamente a sus propósitos, austera, eficaz; la misma disciplina inteligente; el mismo amor por el partido, el amor elemental, casto, sin sospechas, que se tiene hacia una esposa fiel” (Revueltas, 2001: 123).

Por otra parte, al revisar tanto el lenguaje como las reflexiones de este personaje, no encontramos que se caracterice por posición crítica como Jacobo u Olegario;

al contrario, sus reflexiones están marcadas por el dogmatismo y la alienación<sup>109</sup>. Por ejemplo, en el capítulo XV, cuando Cano ve a La Magnífica, el narrador, inmerso en la psique del personaje, muestra que el encontrarse alguien así le provoca al obrero una combinación de rechazo, pero al mismo tiempo cierta atracción:

Es un mundo donde [uno] puede aventurarse a incursionar en el momento que desee, sin que por ello deba alterar sus relaciones normales con su vida ni comprometer su destino, al contrario de lo que les ocurría, por ejemplo, a sus compañeros de trabajo —obreros calificados y maestros de taller— cuando se echaban encima el compromiso de una querida (Revueltas, 2001: 118).

El narrador centra su atención en mostrar cómo el personaje concibe a la prostitución, de lo que resulta que su actitud no es muy distinta de la de los lumpenes: “—Esta bonita, macicita, tiernita” (Revueltas, 2001: 118).

Eusebio es el principal enlace del partido con el Comité Central de Huelga (CCH), órgano comisionado para dirigir la huelga de transportistas. Cuando ve a Olegario, es para entregarle el manifiesto aprobado por el CCH y que él lo lleve a las imprentas del partido para ser reproducido para el siguiente día, que es cuando tendrá ocasión la movilización en las calles.

Además, Cano participará en las reuniones para la organización de la movilización y el asalto a las oficinas de la organización fascista. En este sentido podemos entender por qué Chávez dice que es un militante preparado para la lucha concreta y no para la reflexión; su labor en el asalto a la UMA, es la de atacar, junto con Pintos, las oficinas que dan al patio y apoderarse de los archivos.

Acerca de la expulsión de Jacobo, Cano se lo encuentra en la madrugada antes de realizarse la junta para el asalto. Jacobo saluda a Eusebio efusivamente y la respuesta que obtiene no es la esperada, pues su ahora excompañero está entera-

<sup>109</sup> Es por ello que Samuel Slick (Slick, 1974) lo considera como una variante negativa del héroe positivo que el crítico propone. A su vez Edith Negrín (Negrín, 1995), de quien retomo la clasificación de personajes, sitúa a Cano, así como a *Januario*, *Darío* y *El Niágara*, dentro del grupo “los que no saben y callán. Vid. Capítulos 1. 2. 2 y 1. 2. 4.

do de su expulsión del partido, y aunque parece guardarle afecto, sabe que debe alejarse de él e incluso maltratarlo: “—¡Yo no soy su camarada y me ofende con sólo llamarme de ese modo! Porque no puede ser camarada ni dirigirle siquiera el saludo a individuos que, como usted, han sido expulsados del partido por traidores” (Revueltas, 2001: 200). La descripción que hace el narrador del proceso mental que suscita en el personaje muestra cómo va de la alegría al odio, pues recuerda que el partido le ha expulsado: “su semblante adquirió así una dureza torpe, equívoca, tanto más brutal cuanto más insegura, con el agitado y culpable parpadeo de sus ojillos grises que, en una forma por completo desconocida para Jacobo, ahora sesgaban inciertamente la mirada con el más deplorable y doloroso titubeo de innoble cobardía” (Revueltas, 2001: 200). El narrador denota que el personaje sufre una animalización que consiste en no reflexionar y actuar según lo que ha dispuesto el partido.

#### 4.2.2. JANUARIO LÓPEZ.

ESTE PERSONAJE ES EL SEGUNDO COMUNISTA con el que el lector se encuentra en la novela, aunque en un principio no sabemos su nombre, ni todo su bagaje de lucha. En el capítulo XI cuando Mario va a buscar a Lucrecia, después de dejar el veliz con el enano en la tienda de don Victorino, Cobián toma un taxi que conducirá a Janeiro.

La primera impresión que tenemos se suscita en el pensamiento de El Muñeco y lo describe con un viejo capote negro y una terrible tos que evidenciaba la tuberculosis en fase terminal y pronta muerte. Al voltear a ver a Mario por el retrovisor, después de toser le dice que ni sentado lo deja la tos, respuesta que para Cobián es la de un “mariguano”:

“Tuberculoso y mariguano. Se contestaba a sí mismo, a sus tercos y miedosos pensamientos, no a lo que había oído. Otras cosas, como si todo marchara bien. Como si estar sentado ahí, tras del volante, lo ayudara en algo, el frío de estas noches de diciembre que lo esperaba durante la velada, una noche de escupitajos y de toses...” (Revueltas, 2001: 92).

Cuando El Muñeco le indica la ruta, Janeiro le dice que ya había planeado seguir el mismo camino, con lo que le hace saber, con “un orgullo triste y cansado” (Revueltas, 2001: 93), que desde hace veinte años ha sido taxista y que conoce muy bien su oficio.

A lado de Janeiro, en el asiento delantero, va su mujer que lo acompaña y a quien Mario describe así<sup>110</sup>:

Con un aire firme, distante (un aire tenso, una forma de la ternura, con un horror y una desolación apenas diferidos) de quien no escuchaba las toses húmedas, cóncavas, blandas; de que no existían, de que eran inocentes, sin que entrañaran amenaza o peligro alguno para su hombre, como si no fuesen otra cosa que el fingimiento despreocupado de esa rabia convulsa y opaca con que los pulmones desgarrarían por dentro las sanguinolentas paredes. Ella simplemente era un animal aterrado que no podía expresarse sino por estupefacción, como cuando la tierra tiembla. El mismo sobrecojimiento de las bestias en los temblores, al despatarrarse, rígidas y obscenas, los ojos abiertos más allá del propio impulso de su miedo, hasta ya no parecer ojos suyos (Revueltas, 2001: 92).

Este “animal aterrado” por la inevitable muerte de su pareja no le da tanta importancia a su deceso por la tuberculosis, como sí por su participación en la huelga de transportes que estallará al día siguiente:

—Nomás a que te maten, nomás a que te maten —repetía la mujer con una voz desafinada y patética, de campana rota—. [...] —Con lo malo que estás —repetió la mujer—. No vayas, es mejor que no vayas. Prefiero verte preso. Ahí siquiera estarás seguro —la mujer se balanceaba, ebria, absurda, y de pronto algún bache más pronunciado la hacía dar un salto convulso y furioso, como si por dentro la impulsara el golpe de un hipo descomunal... (Revueltas, 2001: 95).

<sup>110</sup> Este es uno de los segmentos donde Philippe Chéron (Chéron, 2003) menciona la existencia de tercetos calificativos. Vid. Capítulo 1. 2. 5.

Después de ello, *Januario* le pide que se calle pues sabe que el asunto es una actividad clandestina dirigida por el partido. Empero ella prosigue ahora pidiéndole a *Cobián* que la apoye delatándolo a la policía; *López* responde dándole un puñetazo: “—¡Cáallese, cabroona! Usté no sabe de esas cosas —y luego, hacia *Mario*—. No le haga caso, señor —en un tono cortés, de disculpa. [...] —¡Perdóname, mi viejito santo! Yo nomás lo que quiero es que no te mueras” (Revueltas, 2001: 96).

Con estas citas, además de caracterizar al personaje, quiero mostrar la cantidad de información que el narrador dosifica para después proporcionárnosla en el momento más adecuado para el desarrollo de la diégesis, pues la impresión que el lector ha construido hasta este punto de *Januario*, no es la de un comunista representante del “hombre nuevo”, o un intelectual como *Jacobo*, sino la de un lumpen no muy distante a *Mario*. Esta perspectiva es puesta en pausa para continuarse más adelante, en el capítulo XXIII, cuando se desarrolla la reunión para planear el asalto al cuartel fascista. Allí todos se encuentran concentrados escuchando el plan de *Eladio*, cuando la tos de *López* llama la atención de todos y les evoca diversas reflexiones pues de alguna forma saben que tiene tuberculosis y podría afectar la misión.

El capítulo XXIV inicia con una focalización sobre el personaje que nos deja ver su nerviosismo; por ejemplo, cuando le sudan las manos de forma exagerada, y dado que será el conductor del carro para que todos escapen, teme que ello le reste destreza: “Tenía miedo de que en estas condiciones no pudiese dominar el volante, le resbalaban las manos como si el volante estuviese untado de manteca derretida. ¡Imbécil! Los guantes. Debió haberse traído los viejos guantes rotos” (Revueltas, 2001: 230). Pero dicha agitación era provocada porque no quería fallar, pues el secretario de su célula en el partido lo había recomendado para esa actividad, lo cual lo llenaba de orgullo.

Para este punto de la narración, *Januario* recuerda cuando asesina a *Susana*, su mujer, pues sus razones para ultimarla se relacionan con el asalto cuartel fascista.

*Susana* estaba decidida a impedir la participación de su pareja en la huelga pues sabía que era muy peligroso, pues para ella...

*Januario* no era sino su amor, su amor desde hacía veinte años y cuidaba de este amor porque le tenía miedo a la muerte y *Januario* estaba enfermo y en riesgo de morir más pronto si su cariño no iba junto a él de guardia, vigilante y puro en medio de tantas aficciones y desventuras, tanta fealdad como la que los rodeaba, que hasta ella misma era fea pese a su taimado, desamparado, immaculado amor (Revueltas, 2001: 232-233).

De este modo, el personaje decide que la única forma en que no comprometerá el encargo del partido y al mismo tiempo le podrá dar tranquilidad a *Susana* es asesinandola: “Vino entonces lo demás. El descanso, la confianza, la tranquilidad de la mujer, y en seguida el disparo que él le hizo tras de la oreja, mientras dormía, con la pistola envuelta en una almohada para que no hiciera mucho ruido” (Revueltas, 2001: 233). Para el personaje, su nivel de compromiso con el partido se muestra en los sacrificios que está dispuesto a realizar; de ese modo, el partido se le convierte en un Dios, el cual posee todas las cualidades positivas humanas dado que es comunista. Para *López*, la obtención de esas cualidades, está en qué tanto pueda servirle de vehículo al partido en la realización de su misión. Este “partido-dios” es similar al Dios del Antiguo Testamento para el mito cristiano; pensemos en la figura de *Issac* que mata a su hijo por voluntad de Dios, y que no comete un crimen, dado que sólo realiza la voluntad de la divinidad. En este sentido se usa la figura del gigante *Anteo*, hijo del dios *Poseidón*, que mata a los viajeros, que atraviesen su isla, para honrar a su padre; es decir, lo que nos muestra el narrador, es que en el sacrificio está la salvación, el mérito del comunista; y esa es la enajenación concreta que desea mostrar para estos lumpen-comunistas.

Aunado a toda esta caracterización del personaje, el narrador nos informa que *Januario* es “un viejo comunista y un viejo luchador sindical desde los tiempos en que la CGT (Confederación General de Trabajadores, fundada por los anarquistas)

aún podía considerarse una organización revolucionaria” (Revueltas, 2001: 232). Como un dato aparte, Revueltas en su *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (Revueltas, 1980: 214), cuando aborda el papel de la CGT en el período de la década de los años treinta del siglo pasado, comenta que, si bien tiene en su haber el heroísmo y honestidad, su ideología anarco-sindicalista tiene limitaciones traudeunionistas e ultraizquierdistas, como se puede apreciar en los capítulos XI y XII de dicho texto<sup>111</sup>.

Al unir estas piezas, podemos vislumbrar la posibilidad de encontrar en el personaje la crítica concreta a un cierto tipo de militante, a los viejos comunistas de la CGT, al anarco-sindicalismo y sus posiciones “apolíticas” y ultraizquierdistas, que mencionamos arriba acerca del sacrificio de los comunistas.

#### 4.2.3. LAS MUJERES COMUNISTAS.

EN ESTE LADO DE LA DIÉGESIS, contamos cuatro mujeres: Ólenka Delnova, Daría Milskovskaya, Clementina y Magdalena. Las dos primeras son expresamente comunistas y miembros activos del partido. Las otras dos, son simpatizantes pues no se expresa directamente una militancia o participación directa, más allá de sus relaciones amorosas con los comunistas<sup>112</sup>.

##### 4.2.3.1. Ólenka Delnova.

Este personaje goza de un mayor análisis en el texto de José Manuel Mateo, *En el umbral de Antígona*, cuyas ideas podemos encontrar en el capítulo anterior de esta tesis<sup>113</sup>. Por mi parte me gustaría aunar al estudio de este personaje la idea de su

<sup>111</sup> Otros cruces entre la novela y el *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* de nuestro autor, se pueden apreciar en el trabajo de José Manuel Mateo (Mateo, 2014). Vid. Anexo.

<sup>112</sup> El trabajo de Mario Eraso Belalcázar (Eraso Belalcázar, 2014) anota que hay una presencia, no solamente débil de los personajes femeninos comunistas, sino que se les excluye constantemente al grado de que les combaten. Vid. Anexo.

<sup>113</sup> Vid. Capítulo 1. 2. 6.

pertenencia al grupo de los comunistas de “los que no saben y luchan”. El acceso que tenemos a este personaje es por Olegario Chávez y en menor grado por Eladio Pintos. Delnova es otro fantasma, en la conciencia de Olegario que le evoca distintas reflexiones, primero en torno a la Purga y los Procesos de Moscú, pues ella representa un caso concreto, la situación real donde observó cómo el dogmatismo del partido clamaba la sangre de los propios comunistas. Además que la defensa que de ella hace el camarada Rubén será una provocación montada por la Comisión Central de Control para que el propio Eladio se desprestigiara poco a poco:

—¡Quién sabe...! —murmuró roncamente—. ¡Quién sabe si no haya sido por eso..., sino porque quieran dejar que, con actitudes como la de hoy, sea el mismo camarada Rubén quien siga engrasando por su propia cuenta la soga con que habrán de ahorcarlo...! —hizo una pausa, para añadir luego: —El representante de la Comisión Central de Control tuvo buen cuidado de anotar en qué sentido el camarada Rubén omitía mencionar el nombre de Stalin cuando habló del gran partido de Marx, Engels y Lenin... (Revueltas, 2001: 148).

Asimismo, en el capítulo XX, Delnova será el eje de reflexión para Olegario, cuando se encuentra con el agonizante prestamista y cavile acerca del asesinato político. Es decir, son pocos los diálogos y pensamientos de Ólenka a los que tenemos acceso, sin contar que existe la mediación de los recuerdos de Chávez relatados por el narrador. Empero si auscultamos la actitud del personaje frente a su juicio podemos ver que hay abnegación frente al partido y resignación. No hay en ella alguna señal de que dude de su culpa, y lo único que se percibe es el miedo:

Ólenka, sin poder expresar ningún sentimiento u otra cosa, tenía el aspecto del ser más solitario de la tierra, pálida hasta la transparencia, hasta adivinarse los huesos del rostro, la piel restirada sobre los pómulos de cera, los maxilares desnudos, erguida sobre su silla con una quietud inorgánica y dura. Era en esta concentrada y feroz quietud donde se hacía evidente la inimaginable lucidez con que medía las proporciones de su caída, de su desamparo, un horror estricto y desconocido, sin mezcla de nada que le fuese ajeno. Sólo los

dedos de sus manos, abandonadas a sí mismas sobre los muslos, se sacudían con pequeñas vibraciones involuntarias, igual que si los agitaran bruscas rachas de viento (Revueltas, 2001: 144).

Ni el recuerdo de Olegario o la reflexión del narrador dan pistas de una defensa en contra de las acusaciones. Es por ello que, a mi parecer, entra en esta categoría de los militantes que no saben y luchan; ella, una joven militante de base, es enjuiciada de abandonar sus tareas por cuidar a su madre alcohólica. Si seguimos la tesis de Olegario, de que todo ha sido una provocación para que Rubén la defiendan, en realidad es condenada por su relación con Eladio, pero a diferencia de él, aceptó sin más la condena. No hay una reflexión como en Pintos, Padilla, Ponce y Chávez acerca de las razones reales de la purga de militantes que realiza el estalinismo.

Ólenka será, como ya mencioné antes, una suerte de fantasma shakespiriano que servirá como eje de reflexión en torno al dogmatismo y alienación en el partido. El único acceso a sus palabras se suscita en la analepsis de capítulo XVII donde, después del juicio, está muy alegre de haber sido liberada, empero, sus palabras son tan breves que no es posible identificar algo más que un breve júbilo en ellas. Ella, en realidad cobra significación en función de Olegario y Pintos, pues de ese modo logran exteriorizar aquello que callan, el rumbo tomado por el comunismo a partir de Los Procesos de Moscú.

#### 4.2.3.2. *Daríá Milskovskaya*

Ella es la mujer que acusa a Ólenka de ser una mala militante. En su aparición, en el capítulo XVII, Olegario la recuerda como una mujer comprometida y honesta; incluso menciona su carácter maternal:

Terminaban por llamarla con el sobrenombre afectuoso que se había vuelto popular en la Comintem entera: *mámushka*, diminutivo de mamá, pues Daríá, en efecto, se desempeñaba sin disputa como la más cariñosa y solícita madre colectiva de aquellos luchadores —por lo común famélicos, de naturaleza enfermiza y mirada febricitante— que llegaban a Moscú de tan dife-

rentes países de América y en no pocas ocasiones después de haber padecido incontables torturas y cárceles en su patria, por lo que Daríá Milskovskaya, sin remedio, los quería quizá mucho más que si en verdad fuesen sus hijos: los adoraba (Revueltas, 2001: 143-144).

Por otro lado, se le caracteriza como una efectiva oradora, capaz de copiar la técnica de la moraleja infantil, como se puede apreciar en el discurso con el que pretende derrotar a Pintos, en su defensa de Ólenka (Revueltas, 2001: 143). Este discurso es usado por Eladio para ejemplificar el tipo de reflexiones obtusas que reinaban en las acusaciones que se hacían, donde dejaban de lado el carácter humano de los militantes. A través de ella se ejemplifican a ciertos militantes preparados para la repetición de argumentaciones sin reflexionar en las implicaciones.

#### 4.2.3.2. *Magdalena y Clementina*

Algo en común entre estos personajes es su relación personal con Jacobo Ponce. La primera es su amante y la segunda, su esposa.

Como ya mencioné antes<sup>114</sup>, Magdalena cobra relevancia al tener una tortuosa relación tanto con Jacobo como Vittorio. Con el primero la angustia viene del hecho de ser amantes y los celos que de esa relación les deviene. Con el segundo, de no saber por qué sucumbe ante él y ser incapaz de evitarlo. Es decir, lo que la define es su relación con los hombres. Incluso cuando se menciona, por parte de Vittorio, su quehacer como poetiza, Jacobo lo minimiza, pues lo toma como un intento del italiano por seducir a Magda (Revueltas, 2001: 205-207).

Clementina, por otra parte, no tiene un sólo diálogo en la novela. Es importante en tanto que es la razón por la cual Jacobo y Magdalena son amantes. Pesa más su ausencia tras irse por ya más de tres meses fuera de México. De los juicios que hace Ponce es que ella le brindaba a su vida un cierto sentido de orden:

El maldito ruido de la calle. Claro, la mujer del servicio había dejado abierta otra vez la hoja del ventanal. “Da una sensación absurda de placidez, de con-

<sup>114</sup> Vid. Capítulo 2. 2. 7. 3.

formidad satisfecha”, se dijo al cruzar hacia la ventana. En rigor no justificaba el juicio: era una simple antesala no diferente a las demás en un departamento de clase media de pasables recursos, profesionistas, catedráticos, intelectuales, con la ventaja de que Clementina la había salvado del mal gusto con una cosa u otra, la sencillez de los muebles, la alfombra, las cortinas, y desde luego su fantástico sentido de orden (Revueltas, 2001: 73).

Por medio de ambas se nos muestra un entorno donde la mujer tiene un espacio reducido a definirse por medio de su pareja masculina. Cabe destacar que ese ámbito el narrador lo circunscribe a México, pues en la URSS, como se muestra con Daría y Ólenka, ellas participan en los debates y cumplen con tareas importantes para la organización. Es decir, se presenta una separación de los espacios, donde la Ciudad de México es un espacio alienado, que imposibilita y encierra a las mujeres, mientras que la Unión Soviética, es el espacio donde se puede ejercer la liberación; no es una tierra prometida donde todas las contradicciones ya estén resueltas, pero si un mejor lugar para el desarrollo de sujetos emancipados, es decir, con este último se realiza una idealización.

#### 4.2.4. EL LINOTIPISTA.

EL PRIMER ACERCAMIENTO que tenemos a él es en el capítulo XVII, donde el narrador lo describe “con un desprendimiento tan completo en relación con los demás, que parecía una marioneta sonámbula a la que alguien estuviera manejando desde muy lejos con la ciega precisión de un ajedrecista” (Revueltas, 2001: 139), pues permanece aislado en la imprenta, absorto de lo que ocurre a su alrededor; es decir, se le caracteriza como un ser manipulable, y el narrador siembra la idea de que tiene una agenda distinta a la de la reunión presidida por Eladio, donde rendía su informe acerca del plan para concretar el asalto a la organización fascista.

Este carácter absorto, como veremos capítulos más adelante, muestra su intención (y necesidad) de alejarse emocionalmente de Pintos, pues lo considera un

traidor, al cual le han encomendado liquidar. Por otra parte, al compararlo con una marioneta, se le puede asociar con una máquina, como el linotipo con el que inicia el narrador el capítulo: “Como un arroyo metálico que llevase en su corriente una complicada pedacería de alambres y cerraduras, el rumor del linotipo se escuchaba atrás de las palabras de Eladio Pintos, de un modo suave y distante, al que todos se habían acostumbrado” (Revueltas, 2001: 139). El narrador funde máquina y obrero, de manera que uno asimila las características del otro, y es así que a través del linotipo se nos brinda la primera descripción del personaje, un hombre-máquina, irreflexivo, que tan sólo actúa, y que está detrás de Pintos; este pasaje del capítulo será una prolepsis que se desarrollará al final de la novela.

Otra táctica del narrador son las sutiles comparaciones entre el personaje y Pintos. En la siguiente cita, podremos ver la notoria diferencia en el trato del narrador hacia estos dos comunistas, pues con uno se enfoca en mostrar su carácter irreflexivo y con otro, su imponente determinación y compromiso:

La sombra gigantesca de Eladio Pintos —sentado en la guillotina de la imprenta— se erguía sobre una cosa semejante al puente de mando de un barco, lo que le daba un aspecto imponente y asombroso, mientras su brazo, al accionar en dirección opuesta a la luz, se reducía de tal modo a su tamaño natural sobre la superficie de la pared, que entonces dejaba inmediatamente de ser suyo para convertirse en una curiosa silueta ortopédica hasta que, en el movimiento contrario, recobraba sus proporciones de gigante, como el brazo de un titán solitario que cayera desde el cielo por encima de la proa de tinieblas donde se asentaba (Revueltas, 2001: 139).

Este mismo pasaje cobra mayor importancia cuando Pintos le advierte a Olegario del peligro en el que se encuentra: el partido ha designado al Linotipista para que lo asesine durante el asalto al cuartel de la UMA. Es así que no debe pasar desapercibido el hecho de que, Pintos rinde su informe sentado en la guillotina, que figurativamente es la situación que vive en relación con el movimiento comunista nacional e internacional y con las agencias policíacas internacionales.

Al linotipista lo volveremos a encontrar en los capítulos referentes a la planeación y ejecución del asalto a la UMA. En el capítulo XXIII, cuando Eladio está asignando posiciones a cada uno de los participantes y llega a su ejecutor, el narrador muestra que, en esta ocasión, presenta un gran interés, al contrario de la anterior reunión: “Eladio continuó. (El linotipista seguía sus palabras con la martirizada e inaparente tensión del jugador que espera, junto a la ruleta, los resultados de un girar hipnótico y venenoso en el que lo empeña todo.)” (Revueltas, 2001: 228). Estas ansias y odio del personaje podrán ser mejor apreciadas en el siguiente capítulo, el XXIV, cuando Olegario y él se encuentran sentados en un café mientras esperan que llegue el momento para subir por la azotea y entren a las oficinas fascistas; después de una reflexión, Olegario le pregunta al linotipista si sabe algo de la vida de Pintos:

—¿Conoces algo de la vida revolucionaria del camarada Eladio Pintos? ¡El sí que es un héroe auténtico de la lucha de clases! —dijo Olegario, pero ahora con una inmensa tristeza y conmiseración por el linotipista.

El linotipista no alteró un ápice la línea de su mirada, mas una chispa de odio relampagueó en sus pupilas.

—Nada —dijo sin moverse. No sé nada... (Revueltas, 2001: 236).

En psiconarración se nos relatan los pensamientos del personaje donde se nos cuenta que el partido ya lo había informado: “la repugnante biografía de Eladio, compuesta de una cadena secreta de simulaciones, de doblez política, de tratos con el enemigo, de espionaje. Y para colmo, la monstruosidad que ya no tenía medida: la odiosa conspiración, [...] para asesinar a Stalin” (Revueltas, 2001: 237). Días antes, se reunió en Cuernavaca con un miembro del secretariado para examinar el expediente, enviado desde Moscú, del camarada Rubén donde se le acusaba de planear otro intento de asesinato en contra de Stalin:

¡Pudieron haber asesinado a Stalin! ¡Eladio Pintos pudo haberle dado muerte! ¿No era espantoso sólo pensar en ello? Lo terrible había sido que estas relaciones de Pintos no hubieran sido descubiertas sino hasta hace muy

poco tiempo, dando ocasión al pájaro de volar a México apenas sospechó los primeros síntomas de peligro. [...] ¿Cómo no aplastar y hacer pedazos a uno de estos perros rabiosos [...] a quien azarosas pero no por eso menos felices circunstancias habían logrado poner al alcance de la espada proletaria de la justicia, así fuese en un punto tan distante a sus crímenes como lo era México? Los principios del internacionalismo proletario exigían a los mejores de los comunistas mexicanos un acto supremo de solidaridad: Eladio Pintos estaba obligado a pagar con su vida las horrendas intenciones de lo que habría sido —y se estremece uno al decirlo: la muerte de Stalin— el asesinato más monstruoso y bárbaro, el más injusto, el más inmerecido de la historia entera de la humanidad (Revueltas, 2001: 237-238).

Cuando se suscita el asalto, el linotipista trata de asesinar a Pintos pero es detenido y amagado por Olegario, quien le grita: “—¡Si te atreves a dar un paso adelante —dijo Olegario con una voz opaca— aquí mismo te mato como a un perro! ¡Criminal! ¡Canalla! ¡Viniste sólo para asesinar a Eladio Pintos! ¡No es el partido el que te manda, imbécil, sino son los traidores al partido! ¡Entiéndelo de una vez y ahora lárgate al carajo antes de que te dé en la madre!” (Revueltas, 2001: 246).

Este personaje evoca la fe ciega que los militantes tienen al partido, se siente orgulloso de que le hayan dado la tarea de asesinar a otro comunista, y hacerlo sin cuestionar. No hay duda ni reflexión, tan sólo una fe desbordada en los sacerdotes comunistas y su doxa infalible. Por otro lado, su construcción se realiza por medio de Eladio, Olegario, el narrador y dos participaciones en discurso directo en toda la novela. Es decir, el narrador se afana en mostrar una posición acerca de él no sólo por medio de sus juicios, sino por el de dos personajes más, lo cual demuestra su interés en este punto.

#### 4.2.5. EL NIÁGARA Y ARTEMIO CANCHÉ.

EL NIÁGARA ES UN PERSONAJE que aparecerá en los capítulos de la novela referentes al asalto a la UMA. Es descrito así por el narrador: “El Niágara —señaló con un movimiento de cabeza en dirección de un muchacho desmedrado, que vestía tan

sólo pantalón y blusa, sin saco, y que prestaba una atención desmedida, ansiosa, a las palabras de Pintos, como si no las comprendiera en absoluto” (Revueltas, 2001: 217). Este joven e inexperto comunista es llamado con ese mote dado que su ojo izquierdo estaba “cubierto del todo por una blanca catarata (sí, por supuesto, la catarata del Niágara)” (Revueltas, 2001: 225). Asimismo, se le describe como un “muñeco de ventrílocuo”, en el mismo sentido que se hace con el linotipista, es decir, que es un signo del dogmatismo y fe ciega en el partido.

Este personaje es asesinado en el asalto; a mi parecer no se sabe si fue a manos de Nazario o de Olegario, empero, quien haya sido, Chávez se siente culpable de su muerte, quedando absorto y ensimismado en sus pensamientos en la escena final del tiroteo, hasta que llega la policía y lo detiene.

Otro personaje cuya aparición y participación en el asalto es similar a la de El Niágara, es la de Temo, Artemio Canché. Este destaca para el narrador por su “enorme y esférica cabeza de indio maya, inclinada sobre el pecho con una especie de pudor, mientras una sonrisa rústica y bonachona le entreabría los labios, casi negros” (Revueltas, 2001: 225-226).

Estos personajes muestran un tipo de militante impetuoso y joven que el partido tiene como sacrificable, que tan sólo ha sido educado para la acción y apenas aleccionado en el estalinismo. Su valía para el partido se encuentra en su sacrificio hacia este.

#### 4.2.6. SAMUEL MORFÍN.

ESTE PERSONAJE, QUE APARECE en el capítulo XXIII, es el dueño del bazar de antigüedades donde se realiza la junta para el asalto. Es descrito como: “Un mandarín redivivo dentro de un escaparate de naufragios de las más diversas épocas, cuyos restos arbitrarios lo rodeaban, sujetos al anacronismo más azaroso y anárquico” (Revueltas, 2001: 216). Cabe destacar que el narrador se toma su tiempo para realizar una especie de “paneo” por los artículos que se encuentran en su tienda. Así muestra

que lo único que une a todos, es que son objetos cuya valía está determinada por ser un diminuto “vestigio de una época”; no por su valor de uso, sino por su valor de cambio que consiste en haber pertenecido a alguien “importante”; por lo que cada objeto obtiene las capacidades humanas de aquel individuo a quien perteneció.

A Samuel lo caracteriza su inexperiencia como militante, incluso podría pensarse que no pertenece al partido y es un simpatizante que ha prestado su local para la realización de la reunión. Este hecho se enlazaría con la intención del partido de seleccionar, para la ejecución del asalto, a militantes con nula perspectiva crítica, ya que se escoge un lugar sin relación con el partido, pues la dirección sabe que se está cometiendo algo ilícito; podemos ver cómo la eliminación de Pintos requiere de: 1) militantes con fe ciega en el partido; y 2) que al partido no lo puedan incriminar por el asesinato.

Por otro lado, Morfín será el medio del narrador para realizar, al introducirse en su conciencia, una descripción de todos los personajes que se encuentran en la reunión a modo de una fotografía panorámica. Esta inicia con Enero, a quien Morfín ve como “un centurión del siglo XX a los pies del Cristo de madera” (Revueltas, 2001: 227). De los demás inicia con el pensamiento de que todos estaban “incómodos, contrariados, la vista baja para eludir comentarios, sin asomo alguno de compasión” (Revueltas, 2001: 227). También plantea Morfín particularidades de cada personaje, como que Temo está “de súbito muy serio, con la expresión de enojo y de susto, los ojos muy abiertos y sin parpadear” (Revueltas, 2001: 227). De Olegario le impresionan sus “anchos hombros de gigante”, los cuales ascendían y descendían al respirar éste con impaciencia, agitado, mientras daba vueltas entre las manos a su gorra, un tanto colérico” (Revueltas, 2001: 227). De Eusebio destaca cómo “sacudía la cabeza con diminutas vibraciones horizontales, los ojos entornados, como si quisiera negar, disculpar alguna cosa improbable, pero sin que esto viniese a cuento, sin el menor sentido” (Revueltas, 2001: 227). De El Linotipista enfatiza la inmovilidad, la mirada perdida y ensimismada, “como si lo aprisionara

una torturante pesadilla de hielo que le impidiera gritar” (Revueltas, 2001: 227). Para Morfín, el Niágara parecía un muñeco de ventrílocuo. Al final se refiere a Eladio Pintos, de quien “era visible la parte superior, con sus escasos cabellos rubios y una epidermis sonrosada y fina, que daba la impresión de cubrir un cráneo a tal extremo frágil, que en un momento dado se temería pudiera romperse de pronto en mil pedazos lo mismo que una intocable pieza de rara porcelana” (Revueltas, 2001: 227). Lo interesante de las descripciones es que, si bien para el personaje es tan sólo la impresión que obtiene al observar como un externo la reunión, para el narrador y el lector, son una metáfora que muestra una verdad sobre cada uno de los personajes; la fragilidad de la situación de Pintos, la grandeza moral de Olegario que lo hacen apto para cargar la culpa como una cruz, la abstracción en sus pensamientos del Linotipista que parece estar pensando en el asesinato que debe cometer, etc.

En el capítulo XXV, el narrador nos brinda una breve mirada al pasado de Samuel, para mostrarnos que en este hombre habitaba una sensación de peligro que lo impulsaba a continuar sus actos temerarios:

Dos conciencias centrífugas: una, para sentir el miedo; otra para analizarlo. Lo descubrió a la edad de once años: se aventuraba a cruzar con deliberada lentitud el Paseo de la Reforma en los momentos del más intenso tránsito de vehículos, a media calle, sin mirar a los lados, cuando la avalancha de automóviles irrumpía desenfrenada e incontenible como una carga de dragones, apenas el semáforo daba la luz verde. [...] Los automóviles enfrenaban brutalmente, los choferes maldecían, pero Samuel terminaba su trayecto en la acera opuesta, impávido, como si hubiese caminado encima de las aguas del Tiberiades. Se rió de la analogía: un Cristo loco, Jesús desdoblado en su demonio, sin ninguna excusa desdoblado en el hijo del hombre. Se volvió a reír (Revueltas, 2001: 241).

Es lo mismo que el personaje dice sentir cuando se encuentra en la azotea del cuartel fascista sin que su participación fuese contemplada por nadie. “Era un

francotirador y no querría ser nunca otra cosa: algo así como luchar por sus ideas del modo más libre y cuando le viniera en gana; si los anarquistas no estuviesen equivocados, la vida sería la gran cosa, en términos generales” (Revueltas, 2001: 242). En estas palabras del personaje podemos encontrar, como antes ya vimos, otra alusión a los tipos de militantes que existían en la década de los treinta del siglo XX en México.

Por último, me gustaría mencionar que también a través de este personaje se introduce el recurso de “novela de artista”. Samuel Morfín compara a Enero López con “un santo medieval de madera o alguno de esos retratos de El Greco en que la figura parece a punto de morir. Estaba seguro de que El Greco escogía los modelos de ciertos retratos entre los agonizantes declarados, entre los muertos recientes —en los hospitales o desenterrando tumbas— como un inquisidor impío y sacrílego” (Revueltas, 2001: 243). Este recurso sirve para denotar el carácter moribundo de Enero y la diferente forma de apreciación del mundo de Morfín, quien es un vendedor de antigüedades que conoce de arte sacro, sin temor a realizar actos peligrosos que pongan en peligro su vida por el mero afán de sentir que sigue con vida.

Samuel es asesinado por Nazario Villegas y su cuerpo queda boca abajo sobre los escalones de la escalera de caracol del cuartel fascista. Así lo encuentra Olegario quien al verlo muerto siente “cierta cólera rencorosa contra el propio Samuel Morfín por haberse metido en donde no se le había llamado, en la forma más torpe y gratuita, para encontrar una muerte injusta, irritante, estúpida en absoluto” (Revueltas, 2001: 247).

#### 4.3. LOS QUE SABEN Y CALLAN.

##### PATRICIO ROBLES E ISMAEL CABRERA.

ESTOS PERSONAJES SE CARACTERIZAN POR PERTENECER a la dirigencia comunista. Son burócratas en puestos de dirección que saben del proceso deformado que

acontece en el partido; lo propician por medio del silencio. Por medio de la condena directa contra ciertos militantes, que antes eran sus amigos y camaradas, y ahora consideran traidores. Son los “monstruos del bien”, “los inquisidores justos” que hacen de cada condenado, un mártir que ha muerto por la revolución socialista, o como los llamará el narrador: “enemigos eméritos del pueblo”. Además, son quienes han propiciado la educación dogmática de los militantes. Son dos los personajes que entran en esta categoría: Ismael Cabrera y Patricio Robles.

Hay un punto frente al cual los podemos comparar: la tesis de Jacobo del partido como noción ética. Ella evidencia claramente la posición de ambos frente a una cuestión que define en su seno el funcionamiento del partido, pero también es la propuesta de Jacobo para salir del dogmatismo. Veamos primero la reacción de Patricio en el recuerdo de Ponce en el capítulo X:

—¿De dónde saca usted esas tonterías idealistas, camarada Jacobo, acerca del partido como una noción ética? —Patricio lo había mirado con aire cruel y lleno de vehemente desprecio, un rictus de asco en la comisura de los labios—. ¡Pendejadas! El partido es la vanguardia del proletariado. Nosotros representamos en México esa vanguardia. Eso es lo que debe estar claro para todos (Revueltas, 2001: 88-89).

“El partido como noción moral superior, no sólo en su papel de instrumento político, sino como conciencia humana, como reapropiación de la conciencia” (Revueltas, 2001: 88), es una formulación que para Robles contraviene la noción del partido como vanguardia del proletariado. Esta idea de Ponce es el eje del programa de estudios que propone para sus clases en la escuela de cuadros del partido. La reacción de la reunión del secretariado frente a la propuesta de Ponce puede ser resumida en las ideas de Robles<sup>115</sup>, no obstante, Jacobo dice que Ismael Cabrera,

---

<sup>115</sup> Para Samuel Slick (Slick, 1974), Robles representa al héroe propuesto por el realismo socialista. Por otra parte, es la razón por la que Evodio Escalante (Escalante 1979) lo considera como un agente conservador. Vid. Capítulo 1. 2. 2.

también miembro del secretariado, conoció con anticipación este proyecto, e incluso le entusiasmó, empero, en la reunión también condena a Jacobo y vota por su expulsión del partido. Estas son las primeras impresiones que Ponce recuerda de Cabrera acerca del plan de estudios:

Estoy de acuerdo contigo: es necesario en absoluto comenzar a decirlo, explicárselo a todos. En la comprensión de esto radica el porvenir; no el porvenir inmediato, sino el de más adelante, el de los destinos de la conciencia socialista después del triunfo. De acuerdo por completo. Mira: la verdad es que caminamos por el filo de la navaja de esa fórmula, horriblemente acariciante y tentadora, de que el fin justifica los medios. Un descuido y ahí estaremos ya, inconscientes, ciegos. Bien; esto acaso pudiera tolerarse en la lucha contra el capitalismo. Digo pudiera. No debe tolerarse en ninguna clase de circunstancias. Pero, ¿te lo imaginas después? Correríamos el riesgo de convertir en mentiras las grandes verdades históricas; de entregar la dirección de la sociedad a los locos de la inteligencia, a los santos malos de que tú hablas. Terminaríamos por pensar que los hombres no tienen salida (Revueltas, 2001: 89-90).

Como vemos, Cabrera no sólo está de acuerdo, al menos en apariencia con el programa, sino que entiende la necesidad de que se realice esta reflexión en el partido, pues se está en riesgo de “convertir en mentiras las grandes verdades históricas”. Hay una gran convicción en las palabras del personaje, empero eso no le basta para votar en contra de las expulsiones de Jacobo, Eladio y Olegario.

Sin embargo, hay otra cuestión que hace de Cabrera un personaje aún más controversial: él es la fuente de información de los comunistas de la duda. Ismael es quien le informa a Pintos del complot que se ha erguido en su contra desde la Unión Soviética, como se puede ver casi al final del capítulo XVII. También será él quien le diga a Olegario que Jacobo fue expulsado, aun cuando acababa de ir a casa de Ponce para plantearle que, si entregaba la documentación que poseía referente a Emilio Padilla, no se le expulsaría. Es decir, este personaje muestra ese

“caminar en el filo de la navaja”, empero sus acciones nos muestran que al fin y al cabo, por mucho que busque ayudar a algunos de sus compañeros, sus acciones en el secretariado son las que los condenan<sup>116</sup>.

En el epílogo de la novela tenemos un acceso más directo a Ismael y Patricio, pues antes solo los conocemos por medio de otros personajes, ya sea por medio de recuerdos o elucubraciones. Aquí, el jefe del partido, Robles, y “su segundo de abordó” así como “tercer miembro del secretariado”, Cabrera, sostienen un áspero debate acerca de la expulsión de Olegario y Emilio, luego de que la policía inculpara a Chávez del asesinato de don Victorino y de lo sucedido en el cuartel fascista, y que todo esto fuese a dar a los titulares de la prensa nacional: “Dejaban solo a Olegario, pensó Ismael. El partido lo dejaba solo, a que lo devoraran los perros. Luego esa declaración de prensa. El partido no negaba que Olegario pudiera ser el asesino” (Revueltas, 2001: 269). Entonces Ismael dice irónicamente: “—Vox populi, vox dei —dijo, con una semisonrisa insegura—: La voz del partido es la voz de Dios...” (Revueltas, 2001: 269); esto lo toma Robles como una premisa infalible e incluso continúa con la reflexión:

—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 traslucieran, 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, 2001: 269).

Esta descripción de Cabrera, muestra su enfado con el dogmatismo de Robles, con sus frases vacías que “con sólo imprimirles el tono adecuadamente grave, se encerraban ya los pensamientos más elevados y las más originales ideas” (Revueltas,

<sup>116</sup> Por su parte, Edith Negrín (Negrín, 1995) considera por ello que Ismael encarna el mito de Caín. Vid. Capítulo 1. 2. 4.

2001: 269). En este punto es visible la crítica de Ismael al jefe del partido, y como sus posicionamientos no son muy distintos a los de Jacobo y Olegario, aquellos a quien condenó. Incluso su introspección de tono ensayística donde cavila acerca de cómo la “realidad objetiva”, para el partido, dictaba que Eladio debía ser eliminado:

Los cráneos dirigentes (Ismael pensaba en los “cráneos dirigentes” del movimiento comunista no sólo de México, sino de la mayor parte de los países del mundo) confunden —¡desde luego que de modo consciente! — lo que existe con lo verdadero, la realidad objetiva con la realidad racional y derivan de esta confusión todo un sistema acabado, completo, de silogismos dogmáticos que constituye la Teología Roja en que se sustentan y a la que apelan cada vez que necesitan lanzar un anatema (Revueltas, 2001: 271).

Entonces Ismael recuerda muchos de esos silogismos tautológicos empleados por el estalinismo que se reducen a ser “la comprobación de la mentira con la mentira, de la falsedad con la falsedad, del error con el error: pensamiento y práctica que se identifican como hermanos gemelos en la metafísica y el dogma” (Revueltas, 2001: 271). La palabra “error” salta a nuestros ojos para que esta premisa sea relacionada con el título de la novela, para ser integrada así a la noción que se ofrece del hombre, como un ser errante y equívoco: con ello surge también una significación donde se puede entrever una esperanza: el hombre así como cae en el error, no se detendrá allí y dependerá de él mismo si ese movimiento tiende a su liberación o la reivindicación de sus cadenas.

Después de tratar de explicarle a Patricio por qué tenía una respuesta ambigua frente a la premisa de que el partido es el único dueño de la verdad histórica, le pregunta si está plenamente convencido de la decisión de liquidar a Pintos, y expulsarlo junto con Olegario. El punto que Cabrera busca demostrar es que la justicia no está ligada forzosamente al carácter necesario de un acto, pues “una cosa puede ser necesaria y al mismo tiempo injusta” (Revueltas, 2001: 272). Robles le responde que sí está perfectamente convencido y que “lo que es necesario para el partido no

puede sino ser justo en todos los casos” (Revueltas, 2001: 272-273); en este diálogo se nos explica que el principal criterio para que el secretariado rectificara la decisión de liquidar a Pintos se sustenta en los argumentos del buró del Caribe de la Comintern. Patricio esgrime el argumento que se debe confiar en la decisión de los compañeros pues son “combatientes probados, bolcheviques de una pieza” (Revueltas, 2001: 273), a lo que Ismael le contesta que uno de sus dirigentes, Sinani, que fue el jefe del buró del Caribe, hace poco fue fusilado en Moscú, y que ellos habían puesto en marcha sus directivas hasta hace poco pues era un comunista apreciado, “¿No merecemos entonces, nosotros también, el fusilamiento, por haber puesto en práctica las instrucciones de un traidor a la causa, de un agente de los fascistas en nuestras filas?” (Revueltas, 2001: 273). Estas palabras de Cabrera desatan la ira de Patricio, que el narrador describe como prehistórica. Después de muchos insultos, Robles le pregunta si sus intenciones son contender por la secretaria del partido.

Esta reacción iracunda de Patricio muestra la construcción de un personaje que encarna el “estalinismo chichimeca”<sup>117</sup> y toda la ceguera de un “clérigo rojo” que se rige por dogmas. Tal vez este sería el único personaje al que se le podría colgar el mote de caricaturesco que vio la crítica de la década de los sesenta, pero sería obviar el hecho de que esto tiene un propósito: mostrar el dogmatismo en situaciones concretas e históricas, a través de un personaje y no de una presencia o colectividad; es decir, como si este tipo de discurso cayera en manos de un narrador que relata los acuerdos y desacuerdos en el secretariado. Al ser personajes los que encarnan una discusión, el dogma y sus implicaciones dejan de ser formulaciones teóricas para hacerse objetivos, concretos, pues nos damos cuenta que lo que en realidad se debate es acerca de la vida de sujetos.

---

<sup>117</sup> Revueltas, en su *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*, menciona el estalinismo chichimeca, “bárbaro, donde el culto a la personalidad se convierte en el culto a Huizilopoztli y en los sacrificios humanos que se le ofrecen periódicamente con la expulsión y liquidación política de los mejores cuadros y militantes; que, cada vez que esto se hace necesario cuando los sombríos tlatoanis y tlatecuhtlis dentro del PCM se sienten en peligro de ser barridos por la crítica justa” (Revueltas, 1980: 38).

Hasta antes del epílogo, el acceso que tenemos a estos personajes es por medio del recuerdo e introspección de Jacobo, así como del discurso gnómico del narrador. Ello sucede en el capítulo VIII cuando Jacobo recuerda que ha dejado un libro en la oficina de Patricio Robles tras una reunión donde le informan que sus clases han sido suspendidas. Las razones para ello, Jacobo las agrupa en las siguientes frases: “...teóricos pequeño burgueses desligados de las masas, actitudes objetivamente contrarrevolucionarias, desviación de principios, espíritu antipartido, influencias extrañas a la clase obrera...” (Revueltas, 2001: 82). Estas frases son interpretadas así por el personaje: “Era un lenguaje de piedra, de antiguo ídolo azteca. Increíble, un lenguaje de muertos que ya daba las cosas por sucedidas desde largo tiempo atrás. Ismael ha votado también a favor de esta decisión, por lo que Jacobo incluirá dentro de esta posición a Cabrera, como un ‘inquisidor justo del Santo Oficio’” (Revueltas, 2001: 82).

Es importante destacar que Ismael es un personaje distinto a los demás comunistas, pues desde joven fue un orador que participó en mítines junto a figuras renombradas del comunismo mexicano como David Alfaro Siqueiros y Hernán Laborde, así lo recuerda Olegario en el capítulo IX, además de ser un intelectual de gran envergadura para el partido del cual incluso Jacobo y Olegario se sienten discípulos.

Como pudimos apreciar, en el epílogo, hay un giro en la estrategia del narrador para con estos personajes, pues encontramos un mayor uso del discurso directo y acceso sin mediaciones a ellos. El narrador da un paso atrás para que el lector obtenga su propio criterio tras haber sido testigo de sus actos. De ese modo crea la impresión de no ser él quien realiza un juicio, sino el lector quien lo reafirme y esté de acuerdo con la voz narrativa.

Tras la discusión de ambos personajes, ahora se nos presentarán sus temores. Después de la explosión de Robles, Ismael está asustado, sabe que está a punto de entrar en la lista de aquellos que “andaban mal”, por lo que le dice que toda su argumentación era un ponerse en el lugar de “abogado del diablo”, característica

ya mencionada por Jacobo, en el capítulo X, cuando habla de “la forma típica de Ismael, de colocarse siempre en las posiciones intermedias” (Revueltas, 2001: 89). Cabrera finge que toda su argumentación es para “arrebatarles las armas políticas que aún quedan en sus manos” y “convencerlos —a Olegario y Eladio— de que sean ellos mismo quienes acepten su expulsión como justa y así lo declaren públicamente, para bien del partido y de su unidad combativa frente a los enemigos de clase...” (Revueltas, 2001: 276). Por último, le dice a Robles que renuncia a su puesto en el secretariado, así como que pedirá que se le incorpore como simple militante para que se disipe la idea de que aspira a contender por la secretaría del partido. Robles no tiene tiempo de decir algo pues Cabrera sale inmediatamente, tan sólo piensa que Ismael es un gran camarada. Con este fin de la historia comunista, una de las implicaciones que para el personaje Ismael Cabrera se pueden entrever, es que ahora él pasará por el mismo proceso de aquellos a quien ayudó a ejecutar; no hay un cambio en el personaje, sino un cambio en su situación en el partido, lo que también puede tener el propósito de mostrar el rasgo dogmático de las relaciones de poder.

Al exponer los miedos de cada uno, el narrador revela la condición alienada de ellos. El punto de Nazario demuestra que la dirigencia comunista está más preocupada por ascender en la jerarquía del partido; todo ello desde un alejamiento que le crea la imagen de neutralidad, que le permitirá exponer la tendencia del devenir de estos personajes.

#### 4.4. DIÉGESIS Y REALIDAD: EXTRATEXTUALIDAD.

LA RELACIÓN NARRADOR-PERSONAJES trae consigo la presentación de concepciones ideológicas; en el caso de su relación con los personajes comunistas veremos varios planteamientos que serán parte de sus estrategias. De especial importancia son los momentos en los que el narrador, dentro de las analepsis y discursos gnómicos, emplea pasajes históricos tomados de la historia extratextual para brindar

un contexto al lector. Esto tendrá varios objetivos: cuando se trata de aquellos períodos anteriores a la década de los treinta del siglo XX, hay una clara intención de traer al presente ciertos momentos para que sean revalorizados y reinterpretados por el lector. Esta estrategia, tendrá dos vías, por medio de pasajes históricos o de personajes históricos.

##### 4.4.1. PASAJES HISTÓRICOS.

UN ASPECTO IMPORTANTE de los juicios que realiza el narrador, acerca de diversas situaciones y personajes, se presenta en los procesos históricos que son mencionados a lo largo de la diégesis. Como la crítica lo ha señalado, en la década de los treinta se sitúan varios de estos sucesos; Revueltas nos brinda un panorama general de esos años; en el ámbito nacional tenemos, el *callismo* y su criminalización del comunismo<sup>118</sup>, el movimiento fascista en México<sup>119</sup>. En el ámbito internacional nos presenta la crisis económica de la banca estadounidense en 1929<sup>120</sup>; la ascensión del nazismo luego del incendio del parlamento alemán, la quema de libros por parte de militantes del partido nazi en 1933 en la Plaza de la Ópera en Berlín<sup>121</sup>; El

<sup>118</sup> Como se puede apreciar en el Capítulo XXVII. Nazario Villegas planea que se desate un clima adverso para los comunistas, al obligar al gobierno a reprimirlo. En el tiempo extradiegético esto sucedió de 1929 a 1934 cuando el PCM fue declarado como ilegal en México.

<sup>119</sup> El movimiento fascista aparece en la novela a través de la UMA y el personaje Nazario Villegas. En México la creación de ciertas organizaciones anticomunistas data del Callismo. Como menciona Lorenzo Meyer, en su artículo “El anticomunismo discreto, una coartada perfecta”, fue a partir de la relación del presidente Calles con el embajador norteamericano Morrow, que se firmó un acuerdo económico que incluía la persecución de ciertas organizaciones comunistas (Meyer, 2002).

<sup>120</sup> “Ella y Ralph dormían en las playas de Nueva York, aquí y allá, sin un níquel; luego, durante el día, Lucrecia vagaba por las proximidades, mientras Ralph iba en busca de dinero o, por lo bajo, de simples latas de conservas alimenticias” (Revueltas, 2001: 136). Uno de los rasgos de la gran depresión de 1929 fue que muchos perdieron sus casas debido que ya no podían pagar los préstamos que habían solicitado. Ello arrojó a muchos a vivir a las calles.

<sup>121</sup> “...lo que Nazario recordó fueron las palabras del Führer ante la profética hoguera del Reichstag, incendiado por los comunistas” (Revueltas, 2001: 256).

pacto Nazi-Soviético; la República Española<sup>122</sup>, los procesos de Moscú y sus repercusiones internacionales<sup>123</sup>, por mencionar algunos. Esto implica una concepción de la historia, a la que se adhiere nuestro autor, donde hay una búsqueda de la totalidad del conocimiento a partir de verdades parciales que construyen nuestro conocimiento de una época. Con la mención de cada uno de estos acontecimientos, además de estar dentro de la táctica antes descrita donde se trata de revalorizar estos sucesos, al verlos como un todo, Revueltas trata de mostrarnos que todos ellos son los procesos que han fundado el siglo XX y han marcado una línea donde la humanidad camina hacia su destrucción y no a su liberación.

#### 4.4.2. PERSONAJES HISTÓRICOS.

LAS INCLUSIONES DE PERSONAJES históricos situarán en un contexto específico al lector, con el fin de que ubique temporalmente los procesos de la diégesis con los procesos extradiagéticos. Algunas veces la estrategia consistirá en retomar a sujetos colectivos, como partidos y organizaciones; en otras será mencionar a personalidades conocidas.

Así, tenemos la analepsis del capítulo IV, donde Victorino rememora sus días como teniente del ejército porfirista, al trasladar a unos zapatistas capturados; en este segmento podemos ver cómo el narrador orienta el relato para resaltar la dignidad y valentía de aquellos miembros del Ejército Libertador del Sur.

La otra vertiente de esta táctica se puede apreciar con la mención de Hernán Laborde y David Alfaro Siqueiros, pues ambos fueron dirigentes del PCM en la década de los treinta del siglo XX.

---

<sup>122</sup> Es a través de la figura de Eladio Pintos que se menciona la República española. En el capítulo XVI y el XXIV se menciona el paso de este personaje por este país y realizando ciertas misiones (Revueltas, 2001: 237).

<sup>123</sup> Aquí podemos ver como se mencionan a Smirnov, Zinoviev y otros ejecutados en los procesos de 1936. Además de ello se menciona a dirigentes latinoamericanos a lo que pusieron en la mira por haber colaborado alguna vez con ellos (Revueltas, 2001: 237-238).

Otro medio usado para incluir personajes históricos, es cambiar su nombre. Como menciona Negrín (Negrín, 1995: 252), tenemos el caso de Dionisio Encina<sup>124</sup> en Patricio Robles y Evelio Badillo en Emilio Padilla. Por medio de estas trasposiciones se une tanto a los personajes históricos como ficticiales para distintos fines. En el caso de Encina, se trata de continuar con la crítica a la dirección por la que condujo al PCM, pero no sólo ello, sino también mostrar que las direcciones “neoencinistas” estaban cayendo en los mismos errores, argumentación que se complementará en su *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (Revueltas, 1980: 244-255). El caso de Evelio-Emilio, ya lo hemos revisado en este mismo capítulo; el fin es ejemplificar en alguien lo terribles que fueron Los Procesos de Moscú y cómo estos llegaron a muchas organizaciones comunistas en el mundo.

Otro personaje histórico que está presente, que podemos entre ver en la novela, es Vittorio Vidali, a quien también se le conoce como Enea Sormenti, Comandante Carlos, José Díaz y Carlos Contreras. Cabe destacar que la información disponible acerca de este personaje es, tanto difícil de reunir, como de validar, pues hay muchas versiones y acusaciones que no están sustentadas, además de que aún no se han abierto los archivos al público que pudiesen sustentarlas<sup>125</sup>.

Lo que sabemos es que fue un integrante del Comité Central del Partido Comunista de Trieste, Italia. Agente del Directorio Político Unificado del Estado (GPU o

---

<sup>124</sup> Encina fue un Secretario General del PC; que ascendió al cargo a finales de la década de los treinta hasta los sesenta del siglo XX. En 1943 Revuelta fue expulsado del partido junto con todos los participantes de la célula José Carlos Mariátegui, quienes fueron acusados de actividad fraccional. Para Revueltas el “encinismo” “representa históricamente en México una degeneración lumpen-proletaria del partido que pudo haber sido el de la clase obrera”(Revueltas, 1980: 242).

<sup>125</sup> No hay traducidas al español biografías de este personaje; hay al menos una biografía en italiano que en la actualidad es de difícil acceso. Por otra parte, tanto la Agencia Central (CIA) de Inteligencia de los Estados Unidos de Norteamérica y el Comité para la Seguridad del Estado (KGB) de la ex Unión Soviética, no tiene abierto al público los expedientes de este personaje, además del difícil acceso que hay a este tipo de documentos.

OGPU) que fungió como parte de la policía secreta<sup>126</sup>. Amigo y defensor de Vanzetti. Participó en la Guerra Civil Española. Fue diputado en Trieste por el Partido Comunista Italiano. Durante su estancia en México fue enviado de la *Komitern* y miembro (al menos con voz) del Comité Central del PCM, por mencionar algunos datos<sup>127</sup> (Jeifets & Jeifets, 2015).

También, en su período de estancia en México (1927-1930) es acusado de ser el ejecutor del comunista cubano Julio Antonio Mella. Phillippe Cheron, en una colaboración en la revista *Vuelta*, “Tina Stalinísima” (Cheron, 1983: 46-47), recuerda las palabras de Julián Gorkin donde dice que, Vidali como agente de GPU, fue enviado por la *Komitern* para matar a Mella y que incluso antes lo había amenazado expresamente en una reunión del buró político de PCM (Cheron, 1983: 46).

Son varias las hipótesis que se han manejado sobre el tema, las dos principales son: 1) que fueron gatilleros cubanos al servicio del dictador Gerardo Machado y, 2) todo fue orquestado por Vidali a instrucción de la *Komitern*. A casi 80 años del asesinato de Mella, el diario *La Jornada* fue escenario de una discusión entre el escritor Pino Cacucci (Caccuci, 2001) —a propósito de su libro biográfico sobre Tina Modotti (Avilés, 2005) — y José Steinsleger (Steinsleger, 2005). Este último contrasta la postura de Cacucci, quien acusa a Vidali, con la de los historiadores cubanos expresada en su trabajo biográfico acerca de Mella (Cupull & González, 2002).

Es de destacar que fue un personaje conocido por Revueltas. En varios documentos podemos ver que se habla de una relación de amistad entre ambos<sup>128</sup>; incluso las memorias de Olivia Peralta, ella menciona una plática que tuvo con Vidali:

---

<sup>126</sup> Estaba facultado, por la Unión Soviética y sus órganos de gobierno, para realizar tareas de investigación criminal, administrar la actividad policial y el uso de estos órganos para sus funciones abiertas o encubiertas.

<sup>127</sup> Este es el documento que contiene de manera más completa la historia de este personaje.

<sup>128</sup> Existe una foto en *Las evocaciones requeridas I*, donde se puede apreciar una cena, que tiene por motivo despedir al Comandante Carlos, donde Revueltas está contando una anécdota (Revueltas, 1987a: Ilustración 30).

Empezamos a incorporarnos a ese nuevo mundo en medio de la desaprobación de sus viejos camaradas. El comandante Carlos (Vittorio Vidali), por ejemplo, en cuanta oportunidad tenía, no dejaba de comentarme moviendo tristemente la cabeza: “Ten cuidado, la vas a pasar mal, no lo pierdas de vista” (Peralta, 1997: 66).

Incluso en el viaje que Revueltas hizo por Europa entre 1957 y 1958, fue hospedado por el Comandante Carlos en su casa en Trieste, Italia<sup>129</sup>. Esto muestra la cercanía que Revueltas tenía con Vidali.

En la novela *Los errores*, tenemos a un personaje con el mismo nombre de pila: Vittorio Amino. Entre las coincidencias que encontramos, además del nombre es que ambos son italianos, llama la atención la relación que Amino lleva con Magdalena, pues podría ser un eco de la relación que Vidali sostuvo con Modotti, quien fue la pareja de Mella y luego lo fue, casi inmediatamente de su muerte, de Contreras.

Esto brindaría una nueva significación a la frase de Magdalena donde dice que Vittorio es su “sujeto neurótico”. Modotti, hasta su muerte, fue cuestionada por sus amigos por haber sido pareja de Vidali, sospechoso de haber sido el asesino de Mella. Al integrarse esto al análisis de la novela, se nos presentaría un tipo de justificación por parte de Modotti, donde se explicaría ese algo innombrable que la hace estar con él. Philippe Cheron, recuerda un pasaje donde se revela la relación tormentosa que la pareja tenía; ello sucede tras un enfrentamiento, en España, entre Contreras y un personaje llamado El Campesino, con quien Modotti trabó amistad<sup>130</sup>; después del altercado, ella le dice a su amigo: “Hubieras debido fusilarlo. Hubieras hecho así una buena acción. Es un asesino. Me arrastró a mí a un crimen

---

<sup>129</sup> En *Las evocaciones requeridas II*, Revueltas no menciona alguna conversación que pudo haber tenido al respecto a Mella o algún otro tema controversial; al contrario, se expresa con cariño de su persona. (Revueltas, 1987b: 53-60).

<sup>130</sup> Esta figura puede ser Jesús Hernández, quien fue Ministro del Gobierno Republicano en el exilio. Sin embargo, a quien llamaban con ese mote era a Valentín González González, un militar comunista español de la Guerra Civil.

monstruoso. Lo odio con toda mi alma. Y, sin embargo, tengo que seguir hasta la muerte. ¡Hasta la muerte!” (Cheron, 1983: 47). Bajo esta óptica, eso innombrable sería la participación de la fotografía en un crimen atroz.

Hay que recordar que Revueltas y Contreras fueron amigos, por lo que seguro el duranguense le guardaría cierto cariño, lo cual sería explicación para no encontrar un juicio directo en contra en la novela. Es por ello que me inclino a pensar que el autor implícito tomó rasgos de la vida de Vidali. Y al igual que este tuvo muchos nombres y personalidades, en diversos países, el narrador lo desdobló en sus muchas facetas.

La vida del Comandante Carlos sigue siendo en realidad un enigma lleno de distintas versiones. Como lo ha expresado Claudio Albertani: “La vida adulta de Vidali, nacido en 1900, [...] coincide, *incluso* cronológicamente, con la historia de la URSS” (Albertani, 2005).

Otro personaje en la novela que concuerda con ciertos aspectos de la vida de Vidali es Eladio Pintos, quien ha realizado ejecuciones, como se menciona en el capítulo XVII, como la del ministro D (Revueltas, 2001: 147). Su vida, llena de actividades clandestinas, de secretos, concuerda con el modo de vida que llevó Contreras. Sin embargo, como muestra José Manuel Mateo (Mateo, 2014:71) el personaje comunista sefardí español está inspirado en la vida de otro personaje histórico: Ramón Casanellas Lluch<sup>131</sup>.

Mateo apunta que Casanellas asesina, el 8 de marzo de 1921, al primer ministro de la monarquía y jefe del partido conservador, Eduardo Dato. Luego escapa a la Unión Soviética e ingresa al Partido Comunista Soviético y después al ejército rojo. “Es enviado a México por la Internacional Comunista y permanece tres años en América participando en la organización de los grupos políticos, al tiempo que trabajaba (entre otras cosas) como chofer para subsistir” (Mateo, 2014:71).

---

<sup>131</sup> Como menciona Mateo, esta información la presenta primero Vicente Francisco Torres (Torres, 1996:80) y más tarde Javier Durán (Durán, 2002: 171).

Muere en 1933, en un accidente de tránsito, cuando se dirigía a la cede del Partido Comunista Español, para participar en el pleno<sup>132</sup>.

Cabe destacar que la información que presenta Mateo es de las más completas que se puede encontrar, pues mucha de la que circula por diversos medios, así como con Vidali, es de difícil acceso y de validar. Empero con la que hemos presentado, podemos decir que la “acción en motocicleta, el escape a la URSS y la presencia en México son aspectos que toma Revueltas para su personaje” (Mateo, 2014:71).

Podemos ver que Revueltas ha puesto empeño en mostrar, a través de Casanellas y Vidali, a un tipo de comunista que existió en la década de los treinta del siglo pasado: militantes que les han dado la tarea de asesinar y llevar su vida al límite por sus ideales y el socialismo. La estrategia trata de presentar a este tipo de militante en sus muchas dimensiones y contradicciones, así como de ser testimonio de la existencia en el plano no ficcional, de estos personajes.

#### 4.4.3. REVUELTAS PERSONAJE.

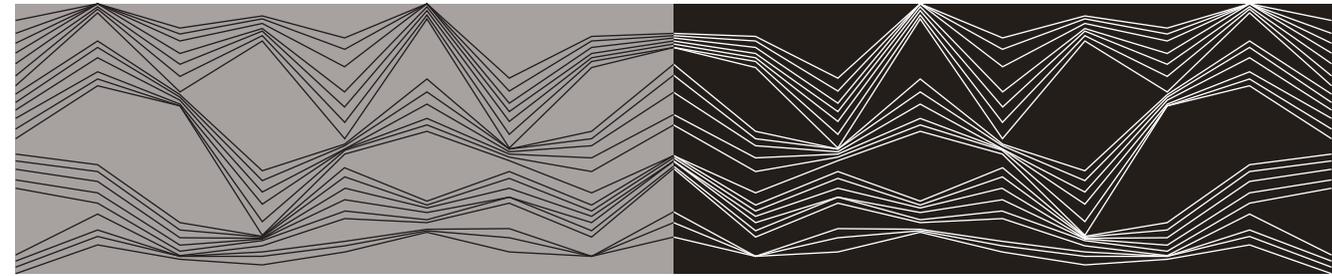
EN LA NOVELA, NOS ENCONTRAMOS a Revueltas como un personaje más. El será una de las referencias que brindará Padilla, en la embajada mexicana en la URSS para demostrar su nacionalidad y así poder escapar del yugo estalinista que lo mantuvo preso cuatro años. “Había olvidado el español casi por completo y para identificarse invocó el nombre de algunos mexicanos que los conocían incluso a alguien, como Revueltas, a quien había visto en Moscú con quien estuvo preso en el penal de las Islas Marías” (Revueltas, 2001: 124). Como menciona Negrín, hay en la obra de Revueltas una gran presencia de referencias históricas autobiográficas que el propio autor presenta (Negrín, 1995: 248) y ellas tienen la función de ser un referente contextual; en caso de la mención de Revueltas, su actuar como militante

---

<sup>132</sup> Uno de los muchos rumores que giran al rededor de la vida de Casanellas, denuncia que su muerte fue planeada por alguna instancia comunista (Valderrama Vidal, 2016). Ello sería interesante para la novela, pues concuerda con el atentado que sufre Pintos y se podría ahondar en esa explicación de la muerte Casanellas.

de una organización será también parte de estas referencias históricas que buscarán dar testimonio de lo sucedido.

Otro aspecto a resaltar es que Revueltas no se presenta así mismo como personaje en su calidad de intelectual, sino que remarca su participación y anexión al período de lucha que fue el comunismo de la década de los treinta, mostrándose como prueba viviente de los sucesos de la época.



## CONCLUSIONES

MÁS DE CINCUENTA AÑOS DE CRÍTICA ha sido el trayecto de *Los errores*; aunque la novela atravesó difíciles senderos, podemos decir que cada vez encontramos más trabajos que tienen no sólo mayores alcances, sino una intención de aportar al conocimiento de esta obra literaria. Con el centenario del natalicio de Revueltas se produjeron libros, artículos, congresos y materiales que plantean nuevos enfoques y preguntas. Es en este marco que suscribo la presente investigación.

La revisión de la ruta crítica me permitió vislumbrar la posibilidad de trabajar las estrategias del narrador y su relación con los personajes. Mi aportación centra sus esfuerzos en examinar la perspectiva del narrador pues su preponderancia frente a las demás instancias es notoria. Ello mismo me condujo a tomarla como un eje desde el cual podía entrar a las otras perspectivas y ver su relación entre ellas. Cobró especial interés la relación que establece el narrador con los personajes y las implicaciones ideológicas que de allí derivan.

Al analizar las diversas estrategias empleadas por el narrador, observé que todas están encaminadas a la realización de un objetivo y de una experiencia estética: mostrar a una serie de personajes que comparten un espacio y un tiempo. Estos personajes que aparentemente están separados por cuestionamientos ideológicos, pero de hecho están todos envueltos en ciclos alienados de los que les es imposible salir.

De ese modo agrupé en dos líneas principales a los personajes debido al tipo de estrategias empleadas con cada uno: lumpenes y comunistas. Con los personajes lumpenes, observé que el narrador pretendía generar una relación empática entre ellos y el lector. Las más ruines acciones no tienen un juicio gnómico que oriente la opinión del lector, sino un proceso descriptivo que pretende hacerlo reaccionar. Con los personajes comunistas, por el contrario, tendremos una serie de juicios gnómicos que pretenderán orientar la opinión del lector para mostrar que su actuar no es distinto al de los lumpenes respecto de la alienación.

A partir de este análisis, noté que en todos los personajes lumpenes se mantenía una constante: todos, de una u otra forma, están en búsqueda de la satisfacción de una carencia y sus acciones estarán dirigidas a culminar ese propósito. La vía que elegirán, implicará la continuidad de su situación marginal y la agudización de su enajenación.

Por otro lado, los personajes comunistas se distinguen entre sí por su actitud hacia las posiciones dogmáticas de la dirección del partido, pero coinciden en la incapacidad de hacer algo al respecto y en reproducir comportamientos enajenantes. Se presenta la situación particular de cada uno, mostrándolos a todos en sus diversas dimensiones y posibilidades, de manera que el lector observa cómo descienden en su propia alienación.

Otro hecho a destacar es la diferencia existente entre los distintos personajes del lado comunista de la diégesis. Esto es, el modo como emplean su fuerza de trabajo o se hacen de dinero. Con cada comunista presentado en *Los errores*, el narrador tiene la precisión de decirnos si es obrero, un vendedor, maestro, funcionario del partido, e incluso su rango en la toma de decisiones en este último.

Es muy sintomático que la mayoría de los personajes que hemos clasificado como “Los que no saben y luchan” tengan un perfil proletario, es decir, son obreros o trabajadores que deliberadamente el partido ha formado para que no cuestionen las decisiones que la dirección toma. En esa línea se encuentran los

personajes obreros: Eusebio Cano, Januario López, El Linotipista, El Niágara y Artemio Canché.

Por otra parte, están los funcionarios del PCM o de algún órgano internacional comunista, es decir, aquellos que tienen un sueldo asignado por sus labores en la organización: Olegario Chávez, Jacobo Ponce, Eladio Pintos, Emilio Padilla, Vittorio Amino, Ólenka Delnova, Patricio Robles e Ismael Cabrera. Caben ciertas salvedades, pues tenemos que Olegario es también obrero, y que no todos tienen el mismo peso en la toma de decisiones. Esa tarea estará en manos de unos cuantos y sus tareas tendrán un peso intelectual; nos referimos a Patricio e Ismael, quienes, desde las altas esferas del partido, son parte de la toma de decisiones, desde los cursos que se impartirán en la escuela de cuadros, hasta las acciones políticas que tendrán lugar.

Así llegamos a los intelectuales; personajes cuya capacidad de análisis o conocimiento de las situaciones no es superficial. Además de tener a Robles y Cabrera, encontramos a Jacobo y Olegario. Ponce, además de dar clases en la escuela de cuadros, es profesor universitario, lo que lo hace, junto con Ismael, de los personajes con una mayor preparación intelectual.

Otra cuestión importante que sale a la luz es que Olegario Chávez es el único personaje que atraviesa estas tres esferas; ello le brindará un carácter especial, pues al tiempo que lo hace sobresalir, lo pone en una situación solitaria. Incluso es el único al que se le podría denominar bajo el mote de héroe al modo como lo concebía Lukács cuando reflexiona acerca de la novela en su libro *Teoría de la novela* (Lukács, 2010): tenemos un sujeto, cuyo mundo interior ya no concuerda con el *ethos* comunal al cual se enfrenta (el estalinismo). Ese enfrentamiento trae consigo un malestar (que el propio personaje denominará como “angustia de partido”) que lo conducirá a buscar salir de esa situación (trata que la historia de Padilla salga a la luz y que no maten a Pintos). El desenlace de este héroe, será la tragedia de su imposibilidad de cambiar su situación y rendirse a sus posibilidades (al darse

cuenta de que mata a un compañero, se rinde, deja que lo capturen y lo culpen de una serie de crímenes que no cometió). Olegario es el único personaje que podría ser considerado como positivo<sup>133</sup>, e incluso se adecua a lo que Lukács denomina como héroe moderno, no obstante, la estética de Revueltas, su realismo crítico, rebasa el margen de la concepción del héroe al poner a cada personaje frente a sus alienaciones y en perspectiva de sus propias cavilaciones<sup>134</sup>.

Cuando Revueltas nos expone estos datos de cada uno de los personajes, es parte de la construcción que hace de cada uno de ellos, pero también muestra en manos de quiénes está la organización que pretende ser vanguardia del proletariado y hacia donde están conduciendo al “sujeto histórico”.

Por último, revisé algunos modos como la extratextualidad se presenta en la novela: pasajes y personajes históricos. Los pasajes serán un escenario intertextual que crearán contexto que va más allá de la mera presentación de hechos. No se trata en forma alguna de una novela histórica, sino una que condensa el tiempo ficcional ubicando sucesos de la década de los treinta del siglo XX. De ese modo propondrá una interpretación de una época que conformará el devenir de las acciones presentes en la diégesis.

Los personajes históricos que de uno u otro modo aparecen en la novela se suscriben a la misma estrategia, pero como ya observamos, los procedimientos tendrán variaciones en cuanto a qué tan directa es la referencia que se hace de ellos. El propósito será realizar una valoración de la importancia de esos personajes

---

<sup>133</sup> Olegario es un obrero, capaz de realizar las más altas cavilaciones, con quien el narrador une su perspectiva e incluso es vehículo para exteriorizar sus propias ideas, empero, no se nos dice si para llegar a estas conclusiones tuvo algún tipo de preparación teórica, por lo que asumimos que por su propia cultura y experiencia le bastan para ello. En ese sentido podría ser tomado como una idealización positiva de los comunistas, un tipo ejemplo.

<sup>134</sup> Cabe recordar que el propio Olegario reflexiona acerca del silencio de los comunistas, de aquellos que aceptaron los improperios y acusaciones durante Los Procesos de Moscú, de manera que sabe qué es lo que le espera tras ser detenido (Revueltas, 2001: 222-225).

para que sean reinterpretados por el lector. Los casos a resaltar me parecen ser los de Evelio Vadillo, Ramón Casanellas y Vittorio Vidali. Cuyas historias resaltan no sólo por las terribles implicaciones que tienen para el comunismo a nivel nacional e internacional, sino que son prueba de Los Procesos de Moscú y del silencio que había guardado la izquierda internacional en torno a estos hechos. De esa manera *Los errores* se erige como un testimonio ficcional de ello. Así, la presencia de estos militantes denuncia y critica los sucesos de Moscú.

La aproximación narratológica que propongo a la obra de Revueltas, ha mostrado la importancia de revalorar al narrador debido a la preponderancia que le da nuestro autor. Esta figura nos adentra en un vasto universo narrativo, capaz de utilizar varias estrategias orientadas a fines concretos. Esta perspectiva teórica ha buscado retomar los trabajos antes elaborados con el fin de aportar ciertas verdades específicas respecto a un campo de conocimiento concreto. Es decir, hay varias vetas de investigación por trabajar. A fin de cuentas, la obra de nuestro autor es más grande y tiene alcances impresionantes que seguirán inquietando a generaciones futuras. Como lo plantea José Manuel Mateo, Revueltas “supo formular literariamente lo que en otros órdenes del pensamiento surge como teoría y nos coloca gracias a su obra en el flujo de lo real y lo universal” (Mateo, 2011: 254).

FIN



## APÉNDICE. ESQUEMA DE PERSONAJES

LÚMPENES	
Mario Cobián	Mario, o El Muñeco, es un proxeneta que tiene una especial obsesión por una las mujeres que prostituye, Lucrecia. Es descrito con una belleza física que le permite atraer a los demás. Siempre busca sacar provecho de todos, por los medios necesarios. Su anhelo principal es transformarse y tener una mejor vida a lado de Luque, pero el camino alienado que seguirá, lo llevará al mismo punto de inicio.
Elena	Elena, es un enano de más de treinta años, que está enamorado de Cobián, de quien será secuaz en el asalto que perpetrarán. Físicamente es descrito de manera grotesca, lo cual contrastará con la empatía que siente hacia el dolor de otros. Conoce al Muñeco cuando trabajaban en un circo para una domadora de serpientes. Su mayor anhelo es quedarse con Mario por cualquier medio posible.
Lucrecia	Ella es una prostituta que trabaja, de manera forzosa, para Mario. En su vida ha pasado por una serie de relaciones donde se ha sentido atrapada; ha intentado huir, pero siempre llega al mismo punto. Es descrita con una gran belleza física y con cierta bondad hacia los necesitados. Lo que más desea es poder escapar de Cobián y de la prisión de relaciones que se ha construido.
La Jaiba	Ella tiene un negocio de venta de caldos, ubicado cerca de zonas fabriles, lo cual le ha permitido conocer el mundo de los obreros. Algo que la define es la piedad que siente para con los desamparados y el conocimiento de la miseria que viven. Es descrita físicamente con una sensualidad burda y salvaje. A pesar de saber de lo que es capaz Cobián, ella está enamorada de él y está dispuesta a todo para ello.
La Magnífica	Ella, al igual que La Jaiba, está enamorada de Cobián y está dispuesta a todo por él. Es descrita físicamente con una sensualidad burda y salvaje. Se dedica a la prostitución.

EL ESTADO Y SUS ALIADOS	
Victorino	Este personaje es un prestamista con un local en el centro de la ciudad, al cual le deben dinero la mayoría de los pequeños comerciantes de la zona. Antes de ello fue un militar de bajo rango en el ejército del presidente Porfirio Díaz, durante la gesta revolucionaria. Participa en la Unión Mexicana Anticomunista (UMA) aportando dinero. Su físico es descrito de manera grotesca. Es racista y clasista.
Comandante Villalobos	Es un comandante de la policía, que junto con Villegas culpará a los comunistas del asesinato de Victorino y del asalto al cuartel de la UMA. Él busca ascender como funcionario del gobierno al favorecer los planes de la organización. Es descrito como un persona torpe, soez y cruel.
Nazario Villegas	Este personaje, que pertenece a la UMA, también es parte de las altas esferas del poder. Las intenciones del militante fascista de obtener una mejor posición ante el gobierno, requieren inculpar a los comunistas de un complot para desestabilizar al país. No es descrito físicamente, sino por su presencia que se describe como "tosquedad elegante, bárbara" (Revueltas, 2001: 63).

Comunistas	
COMUNISTAS DE LA DUDA	
Olegario Chávez	Olegario es un comunista que, a diferencia de los demás, es obrero, parte de las esferas dirigentes del PCM y posee una interpretación superior a la de sus compañeros de base. Carga con la angustia de conocer los errores que ha cometido el PCM y tener que haber callado ante ello. Es descrito física, moral e intelectualmente como un gigante.
Jacobo Ponce	Este personaje no es descrito físicamente, tan sólo de manera intelectual al mostrarnos sus pensamientos, sus relaciones amorosas (con Clementina, su esposa, y Magdalena, su amante) y las investigaciones que lleva a cabo acerca de la desaparición en un comunista mexicano en la URSS. Es un profesor universitario que participa en el partido dando clases en la escuela de cuadros.

Eladio Pintos	Eladio, o Rubén, es un militante del partido, con entrenamiento militar y que ha sido parte de la cúpula dirigente; sabe de los errores y dogmatismo en las que ha caído el partido y ha actuado contra él, defendiendo a algunos de sus compañeros de las purgas, lo que degradó su permanencia en la dirigencia. Físicamente es descrito como un “titán”.
Emilio Padilla	Padilla es un personaje que tiene un sustento histórico inmediato en la persona de Evelio Vadillo. Emilio aparece como un recuerdo en el pensamiento de Olegario y Jacobo. Al personaje se le imputó la elaboración de una pinta antiestalinista y está desaparecido. La función del personaje es la de ser prueba de los crímenes del estalinismo.
Vittorio Amino	Él es un comunista italiano, perteneciente a las altas esferas del sistema cultural y de la dirigencia, que mantiene amistad con Jacobo y Magdalena (de quien también es amante). Aunque conoce el dogmatismo del partido, no mantiene una actitud crítica, sino cínica, que es un rasgo con el que se le describe.
<i>LOS QUE NO SABEN Y LUCHAN</i>	
Eusebio Cano	Las descripciones de este personaje resaltan su vejez, vestimenta y su cuerpo cansado, aunque fuerte; es un obrero transportista cuya función en el partido es funcionar como enlace entre este y el Sindicato de ese ramo. Sus reflexiones están marcadas por el dogmatismo y la alienación. Se le describe como un militante preparado para la lucha concreta y no para la reflexión.
Januario López	Él es un viejo comunista (antes anarcosindicalista de la CGT), que participa en el sindicato transportista. Ha sido conductor de taxi más de veinte años. Para él, su nivel de compromiso con el partido se muestra en los sacrificios que está dispuesto a realizar. Su mayor orgullo es ser considerado por la dirigencia para realizar alguna actividad. Se le describe como un viejo que sufre tuberculosis y está en fase terminal. Intelectualmente se describe como lumpen.
Ólenka Delnova	Delnova es, más que un personaje, una presencia en la conciencia de Olegario que le evoca reflexiones acerca de los Procesos de Moscú. Tan sólo se le describe como joven. Hay en ella cierta abnegación frente al partido y resignación ante la acusación que se le hace de no confiar en las instituciones soviéticas
Daríá Milskovskaya	Ella es la mujer que acusa a Ólenka de ser una mala militante. Se la caracteriza como una efectiva oradora, pero con lógica obtusa y dogmática. Ella es querida por todos en la URSS ya que ayuda a los refugiados comunistas de otras naciones a instalarse en la nación soviética

Magdalena	Este personaje cobra importancia al tener tortuosas relaciones con Jacobo y Vittorio. Con el primero la angustia viene del hecho de ser amantes y los celos que ello conlleva, con el segundo que no se puede negar a él. No es descrita físicamente, sabemos que es poetiza y tiene cierto conocimiento del psicoanálisis.
Clementina	Clementina no tiene diálogos en la novela. Lleva ausente, en el presente de la diégesis, más de tres meses fuera de México. Lo único que sabemos es que, para Ponce, ella le brindaba a su vida un cierto sentido de orden.
El Linotipista	Es un trabajador de una imprenta del partido. Se le caracteriza como manipulable, irreflexivo y dogmático, pues se le ha dado la tarea de asesinar a Pintos (a quien el partido considera como un traidor) y pretende hacerlo sin cuestionar nada.
El Niágara	Este joven e inexperto comunista es llamado con ese mote dado que su ojo izquierdo estaba cubierto por una blanca catarata. Es descrito como un muchacho desmedrado, con pobre vestimenta. Se hace énfasis en su dogmatismo, fe ciega en el partido y su carácter ansioso.
Artemio Canché	El también llamado “Temo”, es descrito metonímicamente al sólo mencionar su cabeza, de manera grotesca, cómica y bondadosa. Se menciona su carácter de militante impetuoso y joven al que el partido tiene como sacrificable y tan sólo ha sido educado para la acción.
Samuel Morfín	Este personaje es el dueño del bazar de antigüedades donde se realiza la junta para el asalto. Lo caracteriza su inexperiencia como militante e incluso podría pensarse es un simpatizante que ha prestado su local para la realización de la reunión. Se le describe como alguien a quien le gusta el peligro y realizar actos temerarios.
<i>LOS QUE SABEN Y CALLAN</i>	
Patricio Robles	Es el secretario general del partido; no sólo conoce los errores del partido, sino que los ha propiciado creyendo en que es lo correcto. Se le describe como dogmático y con un discurso tautológico que no permite contradecirle, pues de hacerlo el otro se convierte en su enemigo.
Ismael Cabrera	Ismael es el segundo de a bordo de Patricio Robles y tercer miembro del secretariado. Desde joven fue un orador que participó junto a figuras renombradas del comunismo mexicano como el muralista Siqueiros y Hernán Laborde. Es un intelectual orgánico del partido de quien Jacobo y Olegario se sienten discípulos. A la vez que conoce los errores del partido, no hace nada pues ello haría peligrar su posición dirigente.



## ANEXO. LA CRÍTICA DEL 2014 AL 2017.

EN EL PRIMER CAPÍTULO DE LA PRESENTE investigación, propuse un estado de la cuestión que abarca cincuenta años de crítica que han acontecido para la novela *Los errores*. Sin embargo, para el momento en que elaboraba esta tesis, sucedió un fenómeno importante para la crítica de José Revueltas: los festejos del centenario de su natalicio. Este hecho fue la causa de que muchos investigadores, en México y varios países, propusieran diversos trabajos acerca de nuestro autor, ya sea en revistas, congresos, libros, periódicos, conferencias, videos, programas de radio y televisión, y otras manifestaciones que buscaron celebrar a nuestro autor en 2014.

Tratar de mostrar la cantidad y la calidad de trabajos que hasta la fecha se presentaron y publicaron no es objeto de estudio para la presente tesis. Es por ello que, bajo los mismos criterios con que abordé la selección de textos en el primer capítulo, pretendo mostrar los principales trabajos que tuve oportunidad de conseguir, que analizan la novela *Los errores*, y ponen énfasis en las estrategias narrativas del autor, así como en las caracterizaciones de los personajes.

De esa manera, encuentro dichas características en dos libros: *José Revueltas: Los errores y los aciertos* (Peña, 2014) y *Un escritor en la tierra. Centenario de José Revueltas* (Negrín, Enríquez Perea, Carvallo Robledo, & Águila, 2015).

La compilación *José Revueltas: Los errores y los aciertos*, a cargo de Sonia Peña y editada por el FCE, es un doble esfuerzo, tanto por presentar una reedición

de la novela en el marco de su cincuenta aniversario, como por exponer nuevos trabajos que se enfocan en la lectura de *Los errores*. Como ya había mostrado la investigadora<sup>135</sup>, estaba pendiente el trabajo de realizar una reedición sobre “la base del análisis de los primeros esquemas” (Cheron, 2014: 15) y los manuscritos que Revueltas entregó para la publicación de la novela. Así mismo, muchos investigadores venían revisando la novela lo cual dio pie a la posibilidad de realizar toda una compilación de trabajos.

En este sentido presento el análisis de cuatro textos de este libro: “La última noche de Revueltas o la crisis del lenguaje” de Francisco Ramírez Santacruz, “Extremos de la palabra” de José Manuel Mateo, “El indio, el usurero y el enano: un drama indígena intercalado” de Arturo Dávila, y “Signos desde la ciudad ardiente” de Mario Eraso Belalcázar.

Para Ramírez Santacruz, esta novela muestra una doble culminación de procesos para Revueltas; por un lado, la radicalización ideológica iniciada con la novela *Los días terrenales* (1949) y el texto *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962); por otro, la radicalización estética que introduce al lector en los bajos fondos, a los dominios de lumpenproletariado, que se extienden en *Los errores*, hasta alcanzar a los comunistas que compartirán los mismos espacios alienados. Ello es, para el crítico, una de las razones de la copiosa embestida de críticas que sufrió Revueltas tras la publicación de su novela en los años sesenta (Ramírez Santacruz, 2014: 45).

Al mostrar el espacio cohabitado de estos personajes, el crítico cree que Revueltas “presenta al lenguaje tal como vive en su ambiente natural. Dar voz a los sin voz sólo tiene cabal sentido si éstos gozan de una plena libertad oral, parece decirnos Revueltas” (Ramírez Santacruz, 2014: 46). Aunado a ello, señala que ese espacio, si bien es la ciudad de México, “la trama se desarrolla en una larga y fría noche decembrina” (Ramírez Santacruz, 2014: 47).

---

<sup>135</sup> Desde la tesis doctoral de Sonia Peña, en su capítulo primero “Hacia una fijación del texto”, nos muestra las tribulaciones y descuidos editoriales por los que pasó *Los errores* (Peña, 2008: 9-31)

Otro aspecto importante de la trama que muestra el crítico, es la visión que establece de ella como “una cadena de incesantes transacciones comerciales, donde se trafica el afecto, el sexo, las lealtades políticas y, en última instancia, las palabras”, de manera que el comercio acaba por determinar la “estructura y el sentido último de la obra” (Ramírez Santacruz, 2014: 47-48).

En ese sentido, Ramírez afirma que ciertos personajes son “dinero itinerante”, como Elena, cuyo talento de escabullirse y esconderse en pequeños lugares, es de valía para concretar el robo al usurero; incluso el crítico recuerda la frase del enano “Valgo oro”. Acerca de las prostitutas, ve que “la cuestión comercial” se adentra en sus vidas “más allá de su oficio, ya sea por su forma de sentir, de pensar o por circunstancias vitales de las que no se puede desprender”. De este modo, afirma que en la novela se nos muestra “un sistema de relaciones personales cuyo funcionamiento semeja el del comercio” (Ramírez Santacruz, 2014: 49-50).

Esa afección al dinero en *Los errores* no acaba allí para el crítico, pues en cada personaje está presente la ambición por tener y ser más pues “la valoración que cada uno tiene de sí mismo y la que espera obtener de los demás se convierte en el verdadero motor de la acción, así como las relaciones de deuda que adquiere cada uno para obtener su objeto deseado” (Ramírez Santacruz, 2014: 51). Así es como Ramírez nos muestra que esto influirá a nivel léxico, pues encontraremos una copiosa cantidad de vocablos, frases y sintagmas que aluden a actividades comerciales, de las que el autor se valdrá para conducir las por diversos campos semánticos (Ramírez Santacruz, 2014: 51).

Otro fenómeno presente a nivel léxico, son las descripciones eróticas de los cuerpos femeninos y masculinos, así como de los juegos sexuales, las relaciones sexuales y las escenas de celos, de manera que “la novela dibuja un mundo donde la concupiscencia y la codicia se unen a partir de la comercialización de los deseos mundanos” (Ramírez Santacruz, 2014: 52).

En ese mismo sentido, Ramírez encuentra cruces entre el léxico mercantil y el político, sobre todo en los diálogos entre Nazario y Villalobos, pues las “elecciones léxicas de estos hombres revelan aún más que su actitud; a saber, que utilizan la política para lucrar” (Ramírez Santacruz, 2014: 54).

Asimismo, para el crítico ocurre algo similar con los personajes comunistas. La utilización de términos como “liquidación”, “capital más precioso”, el tema del valor del ser humano, entre otros ejemplos, “evidencian que el comunismo, tal como se expresa en las páginas de *Los errores*, se estaban convirtiendo en un negocio, donde, donde se tasan los seres humanos” (Ramírez Santacruz, 2014: 55).

Así, Ramírez considera que dinero y palabra tienen tres características en común: “a) ambos pertenecen a un circuito y están en constante movimiento; b) los dos dan vistos de tener una vida propia, y c) el uno y el otro brindan a sus dueños una plusvalía en términos de negociación” (Ramírez Santacruz, 2014: 56).

Por otra parte, nota que los personajes de la novela gustan de escuchar palabras y tonos de ajenos y propios. Por ejemplo, Cobián es consciente de su locuacidad, que es parte de su sensualidad. Otro ejemplo que se nos presenta, es a Elena y su gusto por relatar historias, donde él es héroe, e imaginar la reacción de sus oyentes (Ramírez Santacruz, 2014: 57).

Este conglomerado de situaciones crea, para nuestro crítico, una inflamación verbal, con un lenguaje “alusivo y elusivo, donde los hablantes siempre quieren decir más de lo que pueden o deben decir” (Ramírez Santacruz, 2014: 58). Ello estará a la par de la devaluación de la palabra, que consiste en que todos los personajes mienten, construyen verdades con base en ellas y rompen sus promesas.

El texto de José Manuel Mateo comienza apuntando su interés por las copiosas ocasiones donde se menciona lo impreso, pues todas ellas marcan y definen a los personajes y su situación. En esas publicaciones se mencionan nombres que por este medio “adquieren sustancia humana y tiempo” (Mateo, 2014: 67)

Un apartado especial que encontramos en la investigación es el tema del fondo histórico detrás del personaje Eladio Pintos. Tras tomar la información de Vicente Francisco Torres (Torres, 1996: 80) y Javier Durán (Durán, 2002: 131) continúa la investigación para presentar la información pertinente a la biografía del anarco-comunista sefardita español, Ramón Casanellas Llunch, quien fue el asesino del ministro español Ramón Dato, es decir el Ministro D mencionado en *Los errores*.

Por otra parte, muchas de las relaciones que se establecen en la novela, llevan a Mateo a retomar el *Ensayo sobre un proletariado* de Revueltas, no porque este explique la novela, sino que ayuda a esclarecer ciertos tópicos, como la idea de la crítica, la cabeza, el dogma, por mencionar unos cuantos; pero sobre todo “traduce en términos narrativos una práctica inscrita en los sujetos y en el cuerpo de las sociedades marcadas por las relaciones de posesión y carencia” (Mateo, 2014: 76). Así el crítico plantea que el asesinato del personaje Eladio:

Suprime la posibilidad de que el militante siga pensando; eso es lo importante [para el dogmatismo], que deje de pensar [...]. Pero en segunda instancia, con su muerte también se aniquilaría la memoria del comunismo, tanto la que sustenta la actividad cognoscitiva como la que podría dar cuenta del crimen: bajo los cálculos de las dirigencias que ordenaron su muerte, Eladio no estará —como es obvio también— para desmentirlos, no habría quien atestigüe su aliento final (salvo su asesino). Con él se eliminaría la memoria orgánica, en efecto; pero con la muerte del comunista judeo-español se suspendería también esa incómoda fracción (inconmensurable) de la memoria histórica (Mateo, 2014: 76).

De este modo para Mateo, “Revueltas (hay que decirlo), en los años sesenta, con el *Ensayo...* y *Los errores* advirtió ensayística y narrativamente cómo se estabiliza el circuito de los discursos hegemónicos y la verdadera lucha (proletaria) consiste en liberar la crítica del cautiverio al que la someten la discursividad dogmática y sus variantes (de izquierda)” (Mateo, 2014: 77).

Otro aspecto que desarrolla el crítico es la relación de paralelismo entre Jacobo y Eladio, pues plantea que “... en la arquitectura narrativa Eladio articula la relación (y la distancia) entre la palabra impresa y el silencio poblado por la palabra vuelta experiencia, [y] Jacobo marca el gozne entre la transparencia del signo y la dificultad de establecer y aceptar su sentido cuando destruye ‘tradiciones queridas’<sup>36</sup>” (Mateo, 2014: 81).

Por otra parte, Arturo Dávila inicia su texto recordando los cincuenta años de crítica que ha tenido *Los errores*, y como balance nos dice que, al día de hoy, esta novela “asombra más que asusta, y puede ser leída de forma imparcial. Lo que Héctor Manjarrez escribió sobre México en 1976 es más cierto en 2014 [y a hora en 2017]: ‘Ahora el país es el que describió Revueltas, salvo que peor’” (Dávila, 2014:147).

Al hablar acerca de la estructura de la novela de nuestro autor y sus innovaciones formales, nos dice que estas “situaban a *Los errores* entre las mejores producciones de la época del *boom* latinoamericano, al que nunca se adscribió. Julio Cortázar afirmó que la exclusión de Revueltas del boom era de una ‘ignorancia vergonzosa’” (Dávila, 2014: 148).

Por otra parte, nos dice que le interesa tratar el drama indígena y su significación en tres personajes: el indígena, el usurero y Elena. El crítico considera que “en el centro se encuentra el dinero, *leivmotiv* fundamental en las relaciones enajenadas entre los personajes. Como materialista-dialéctico, Revueltas no olvida este punto central de la interpretación marxista de la historia: el capital se cifra como el móvil de las relaciones sociales” (Dávila, 2014: 149).

Así, Dávila nos dice que en la imagen del indígena que se enfrenta a Victorino, resta mucho de semejarse a la del indígena rural idealizado durante la *época de oro* del cine mexicano, pues el que presenta Revueltas en *Los errores* es un paria, un campesino indígena proletarizado, no obstante, el narrador de la novela “...

---

<sup>36</sup> Mateo explica que esta frase es “aplicada por Ricardo Flores Magón a la discordia, entendida como agente que introduce crítica” (Mateo, 2014: 81).

se identifica con ese sujeto subalterno [...]. Revueltas inserta, ante la violencia, el amor de una mujer indígena, invisible pero cierta, que zurce la ropa de su marido, como protección y frágil escudo de tela, la única certeza de estar sólo en el mundo” (Dávila, 2014: 151).

En ese sentido, el crítico menciona que, cuando el usurero y el indígena se insultan mutuamente, el intercambio “... se inscribe en condiciones históricas concretas. Don Victorino usa insultos peninsulares y el indígena *descalzo* —ya no señor principal— contesta en lengua mexicana. Su caída en lodo es trágica” (Dávila, 2014: 153).

Acerca de Victorino, no dice que pertenece tradición occidental de personajes que encarnan el *senex avarus*, así como Eluclión en la *Aulularia* de Plauto, Rachel y Vidas en *El Cid*, Shylock en *El mercader de Venecia* de Shakespeare, Aliona Ivanova en *Crimen y Castigo* de Dostoievski, todos ellos son practicantes “de la usura, actividad prohibida en la Antigüedad grecolatina y en la Biblia, especulan con el dinero y obstruyen la circulación natural de los bienes” (Dávila, 2014: 155.)

Para Dávila, Revueltas es puntual con el prestamista, como se aprecia cuando “lo animaliza, lo deshumaniza —y lo va fragilizando—, al igual que él hace con sus víctimas. Crea un esperpento, grotesco y hasta femenino; nótese a sarcástica imagen ‘hermosa’ de la Medusa en su calva. Su calidad moral no es mejor” (Dávila, 2014: 156).

Por otra parte, el crítico comenta que la posición de Revueltas hacia los indígenas es muy clara en la novela: “Vemos ‘camaradas’ ceremoniosos y distinguidos, hablando en lengua mexicana que, de nuevo, conlleva una carga histórica de resistencia” (Dávila, 2014: 161). Aunado a ello, está el contraste entre las acciones de los militares subordinados de Victorino y la “cortesía y suavidad de los zapatistas” (Dávila, 2014: 161).

Otro fenómeno que registra el crítico es la presencia de un narrador indigno de confianza: “Imaginar a *Elena*, [...] dentro de la maleta de cuero, teniendo regresiones intrauterinas, en espera del momento adecuado para salir con su ‘navaja espa-

ñola de muesca’, y roba dinero del agiotista es, francamente, posmoderno” (Dávila, 2014: 165). Asimismo, el crítico destaca de Elena su empatía para con el indígena, indignación y rabia por el trato que le da Victorino, y a su vez cómo Revueltas aprovecha para hacer críticas acerca de la usura en México (Dávila, 2014: 167).

Por su parte, Mario Eraso Belalcázar inicia lanzando dos preguntas: “¿Qué pasaría con la novela de José Revueltas si uno limpiara su engranaje político e intentara asumir una reflexión donde lo erótico fuera el lugar que concentrara su fuerza? ¿Cómo apreciar lo erótico en una novela decididamente histórica, cuyos referentes reales, a cincuenta años de su publicación, aun se han vuelto más evidentes?” (Eraso Belalcázar, 2014: 195). Esta es la apuesta del crítico que busca mostrar desde lo erótico otras ideas “ocultas pero primordiales, cuyos signos pueden ser propicios para la comprensión novedosa del discurso narrativo de *Los errores*” (Eraso Belalcázar, 2014: 195).

Al hacer una revisión y comparación con las ideas acerca de lo femenino y la mujer de Cortázar, en Rayuela (1963), Paz, en el poema “Viento entero” (1965) y otros poemas de *El mono gramático* (1974), destaca que Revueltas, en *Los errores*, muestra mujeres que son “... golpeadas, violentadas, victimizadas, y las relaciones que Cobián puede mantener con ellas difícilmente alcanzan algún tipo de brillo, de hechizo, diferentes a los derivados de la muerte, pus no parece haber comprensión entre el hombre y la mujer” (Eraso Belalcázar, 2014: 197), mientras que Cortázar y Paz “cuyas sensibilidades fueron educadas por el surrealismo y el orientalismo parecerían más luminosos, aunque también más melindrosos” (Eraso Belalcázar, 2014: 196) comparados con Revueltas.

Para el crítico, a lo largo de la novela podemos ver el deseo de la mujer por estar “del lado del hombre en el juego social; busca comprender y ser comprendida. A veces seduce para ser seducida. Sin embargo, el hombre parece rechazar toda trascendencia a través de los sentidos; no deja de combatirla, ejerciendo sobre ella una violencia animal” (Eraso Belalcázar, 2014: 198).

En este sentido, el poeta y ensayista colombiano manifiesta que le sorprende de parte de Juan García Ponce (y en parte de la generación de *Casa del Lago*), la incapacidad de ver la propuesta erótica de la novela, aun cuando fue el traductor al español de la obra de Marcuse *Eros y civilización* (1953). Incluso, el crítico muestra ciertas coincidencias entre Marcuse y Revueltas: la misión de Eros, de crear cultura en su lucha contra el instinto de muerte, se enfrenta a su fracaso, que deviene en la insatisfacción de la vida; en Revueltas ello estará presente en las ideas acerca del “lado moridor”, donde la realidad tiene su propio movimiento, mostrando esas insatisfacciones, ese anhelo por poseer que nunca acaba, que mantienen enajenado al hombre (Eraso Belalcázar, 2014: 200-201).

Para Erasó, el Eros en *Los errores* se encuentra encarnado en el deseo erótico de los personajes, porque sólo su satisfacción “podría salvarlos de la desolación, de la banalidad, de la crisis del desafecto e impulsarlos a la acción por los suburbios sórdidos de la ciudad de México; por lo mismo, el deseo erótico es, en su caso, una agonía” (Eraso Belalcázar, 2014: 204).

En ese sentido ve que a Cobián y Elena los une atracción erótica: “Con todo, *Elena* evoca literalmente por su nombre a una mujer, y además a la madre de Cobián<sup>137</sup>” (Eraso Belalcázar, 2014: 205). Dicha relación terminará cuando Mario aviente al caño al enano, empero, nos dice que ello no es asombroso pues:

Las relaciones afectivas se desmoronan, [...] ya que la comedia humana, insiste Revueltas, no aporta variables para la rendición. Sin embargo, el lugar de lo erótico donde convive la vida y la muerte constituye tanto una especie de desintegración ininterrumpida de la identidad corporal de los personajes cuanto la germinación de una manera particular tensa de amar y desear (Eraso Belalcázar, 2014: 206).

---

<sup>137</sup> Para mostrar la relación entre Elena y la madre del Cobián, el crítico emplea la siguiente cita de la novela: “El enano no se movía, esa horrible miniatura de la madre de Mario estaba ahí quieta, también como si orinara” (*Revueltas*, 2001:27).

Otro aspecto que el crítico destaca es la presentación débil de los personajes “femeninos revolucionarios”. Ello marcará la imposibilidad para ellas de tener otro destino, lo cual lleva a Erasó a preguntarse si es una muestra de misoginia por parte del autor, o es el lado moridor el que ciñe el destino de esos personajes. No obstante, se plantea que dicha interrogante para Revueltas “sería poco o nada significativa” pues el ejercicio al que nos ha introducido el autor de *Los errores* es llevarnos al punto extremo, donde podamos cuestionarnos todo, con toda libertad (Eraso Belalcázar, 2014: 208-209.)

El otro libro que atiendo es *Un escritor en la tierra. Centenario de José Revueltas* (2014) que nace bajo la coordinación de varios especialistas en la obra de Revueltas buscando celebrar el natalicio del autor al adentrarse en las distintas facetas que tuvo el prolífico escritor duranguense. Ismael Carvallo coordina las evocaciones y semblanzas que hacen distintos personajes de la intelectualidad mexicana; Edith Negrín, a su vez, hace lo propio al coordinar los trabajos acerca de la narrativa de Revueltas. Alberto Enríquez Perea coordinará la sección de trabajos respecto a las ideas políticas de nuestro autor en diferentes textos. La última sección, coordinada por Marco T. Águila, abordará la crítica que realizó el duranguense respecto a movimientos sociales y concepciones históricas.

De este libro son 3 los textos que analizo: “Jornada hacia el corazón de las tinieblas: ‘El apando’” de Edith Negrín; “Esperanza defraudada. Una lectura de ‘Los errores’” de José Woldenberg; y “Al encuentro del sentido político del hombre. Un viaje a través de las novelas de José Revueltas” de Conrado Arranz.

Edith Negrín, al inicio de su investigación, nos recuerda que, aun cuando Revueltas concebía su escritura literaria como parte de su militancia, el “... conjunto de su obra narrativa es mucho más que eso, se erige en un mundo complejo que esclarece zonas apenas conocidas en la literatura mexicana” (Negrín, 2014: 58).

En ese sentido, algo que le parece admirable es la “cantidad de textos que produjo Revueltas, trabajando en las peores condiciones posibles” (Negrín, 2014:

60), refiriéndose a que muchas de ellas las escribió nuestro autor en alguna de sus estadías en la cárcel, durante alguna crisis familiar o afectiva, expulsiones y las muchas crisis económicas que creaban un terrible entorno para su escritura.

Además de aclarar que estas notas se refieren a las novelas del autor, la investigadora menciona que busca rastrear “los elementos que permanecen y los que cambian en ese viaje literario que recupera la vivencia del reformatorio, pasa por la descripción de las Islas Marías y finaliza con la del penal de Lecumberri” (Negrín, 2014: 61).

Uno de esos elementos significativos es la presencia del mito de Caín y Jesucristo. “En el sistema de valores de escritor, Caín, emblema del peor de los pecados, el fratricidio, es una figura reiterada a lo largo de las novelas” (Negrín, 2014: 62). La figura de Jesucristo está asociada a la bondad, sin embargo, no aparece como un presente para los personajes, sino como un pasado que recuerdan (Negrín, 2014: 64-67).

Otra temática importante para la investigadora es la presencia de situaciones de encierro: “vientre, úteros, vaginas, ataúdes, refrigeradores, maletas, cuartos, bodegas, autos, barcos, albañales ...” y la clandestinidad (Negrín, 2014: 69-70); todas ellas están relacionadas con las vivencias carcelarias de nuestro autor.

Al respecto de la novela *Los errores*, nos dice que hay un suceso importante en la vida del autor que incide en la novela: su expulsión de la Liga Leninista Espartaco, organización de la que fue fundador tras escindirse del PCM. “En la controversia que dividió a la Liga Leninista Espartaco, el escritor defendió el derecho de los militantes a la libre expresión de la crítica en el debate teórico. Este es el espíritu que anima *Los errores* donde vuelve a referirse a las deformaciones dogmáticas de los comunistas, ya no refiriéndose sólo a México, sino a la Unión Soviética, al estalinismo en general” (Negrín, 2014: 64-67). Así, Negrín nos muestra que la escritura de la novela fue animada por un aura libertaria, de la cual ya no se arrepentiría más, ni retiraría una sola de sus palabras.

Acerca de la trama, comenta la investigadora que muchos de los comunistas encarnan el mito de Caín al tratar de asesinar a sus propios camaradas. Algunos se nombran verdaderos, otros se enredan en interminables disquisiciones filosóficas, pero lo que los revelará como son, es el “paralelismo [que se hace en la novela] entre los marginados activistas contestatarios y los auténticos delincuentes” (Negrín, 2014: 75).

Aún con este panorama, la investigadora menciona la existencia de comunistas libertarios, que tendrán la función de ser “... en distinta medida portavoces del autor” (Negrín, 2014: 75), como los personajes Olegario y Jacobo.

Por otro parte, Woldenberg inicia comentando que, si *Los errores* fuesen sólo los primeros seis capítulos, “estaríamos frente a una novela oscura, irónica, plagada de personajes rampantes, cínicos, cabrones” (Woldenberg: 2014: 145). Le parece que son “...personajes degradados, envueltos en una especie de comedia del horror [...], cargados de aspiraciones mezquinas y de una especie de cansancio vital. Son las encarnaciones de una humanidad derrotada, habitantes de los márgenes de la sociedad, abominables pero inerciales” (Woldenberg: 2014: 145-146).

Para el investigador, la política en la novela aparece a través de dos personajes: Nazario Villegas y Jacobo Ponce; el primero líder fascista y anticomunista, y el otro intelectual miembro del PCM. Acerca de Ponce, menciona que es a través de él que Revueltas “inicia la exposición de las noblezas, tensiones, paradojas y miserias de la militancia comunista” (Woldenberg: 2014: 147).

Acerca de Olegario, nos dice que es un militante angustiado: “Lúcido frente a las desviaciones de la utopía original, pero incapaz de abandonar la nave. Revueltas da vuelo a sus congojas. No es capaz de externarlas, las vive en silencio” (Woldenberg: 2014: 156). El investigador cree que su relación con sus compañeros militantes es tanto de cariño, como enfermiza, pues, a la vez que su mayor cualidad es la lealtad, arrojo y devoción, sabe que esas mismas características genera la “devoción acrílica” que tiene al partido enajenado.

Por otra parte, a Woldenberg le parece natural que comunistas y lumpenes compartan el mismo espacio, pues “parece subrayar el inmundado caldo de cultivo en el que transcurre la vida, porque la política no puede desprenderse de esos mismos nutrientes. Ese caldero produce hombres y mujeres degradados y por supuesto quienes desean transformar el mundo nunca dejan de ser parte de la misma fauna” (Woldenberg: 2014: 160).

Sobre Eladio Pintos, nos muestra el investigador que, a través de este personaje nos enteramos de lo acontecido por otros comunistas; de Ólenka nos enteramos de su desaparición, de Ismael que es parte de la expulsión de Jacobo, de Padilla de su desaparición en la URSS, y de la Comintern, que desea asesinar al propio Pintos. De igual manera, hace presente que el personaje, aunque “es un militante que por convicción no dudaría en matar un enemigo” (Woldenberg: 2014: 161), sabe que esas fronteras se han desvanecido y que ahora él es considerado un traidor.

Asimismo, compara las ideas expuestas en la novela, acerca de los Procesos de Moscú, con las de Arthur Koestler al respecto; manifiesta que el escritor húngaro creía que todas las torturas y amenazas que sufrieron los procesados fueron terribles, no obstante “la clave central era que las víctimas habían interiorizado los argumentos de los verdugos, porque ambos compartían la misma lógica: la que hacía del partido y la causa todo y del individuo nada” (Woldenberg: 2014: 167).

En otro orden de ideas, Conrado Arranz nos dice que el horizonte de Revueltas es el del hombre enajenado, y que lo mira a través de un caleidoscopio: “No es lo mismo mirar por el pequeño orificio mientras estaba preso que cuando era libre; tampoco cuando se sentía parte indivisible del partido o, al contrario, cuando era expulsado de en cuanta organización militaba. Pero eso sí, Revueltas nunca cesó de girar su caleidoscopio: todas aquellas piececitas de colores que nunca integraron una pieza completa daban vueltas para crear otras formas” (Arranz, 2014: 206).

A su vez, el investigador comenta que el concepto de hombre de Revueltas “condiciona la elaboración de sus personajes, sirve como motor narrativo y cues-

tiona las férreas estructuras políticas que lo constriñen a un mundo racional, alejado de la expresión de sentimientos y conflictos que le son propios” (Arranz, 2014: 207). Asimismo, ese concepto del hombre tiene implícita una “trascendencia política”, lo cual es el objeto de estudio del presente texto al analizar la novelística del duranguense (Arranz, 2014: 208).

Al tratar *Los errores*, Arranz nos recuerda que al “...calor de la visión del hombre contenida en su *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* [...] surge *Los errores* (1964), en donde a grandes rasgos dibuja el alejamiento del partido por parte del hombre, y la decadencia de éste” (Arranz, 2014: 226).

Un tema que destaca el crítico es la relación dinero y hombre, donde el primero se vuelve el anhelo del segundo, pues se convierte en medio para alcanzar los anhelos. De esta manera, muestra la gran trascendencia del concepto de hombre que se debate en la novela, y nos dice que su interés es ponerlo en relación “con el espacio influido por las ideas comunistas, por el partido, por la organización, o también por la insumisión al mismo” (Arranz, 2014: 228).

En ese sentido cree que, por medio de Jacobo, quien propone al partido como noción ética (Revueltas, 2001: 88), se busca el cese a las prácticas que alejan al partido de la misión de su misión emancipatoria. Por otra parte, Arranz denota que Olegario “es el personaje que representa la toma de conciencia del hombre que forma parte del partido. Es un personaje esencial en esta narración porque se produce en él un proceso de evolución del pensamiento, en cuanto a la relación del individuo con el partido” (Arranz, 2014: 229), que para el crítico se signa en la autocrítica individual de cada militante, lo cual termina por mostrar la brecha entre el partido y el lumpenproletariado.



## BIBLIOGRAFÍA.

- Urbina, E. & Maestro, J. (2011). *Anuario de Estudios Cervantinos* (1ª ed.). España: Academia del Hispanismo.
- Albertani, C. (2016). *Vittorio Vidali, Tina Modotti, el stalinismo y la revolución. Fundación Andreu Nin*. (Julio 2005). Tomado de: [http://www.fundanin.org/albertani3.htm#\(5\)](http://www.fundanin.org/albertani3.htm#(5))
- Alpuche Sheldon, H. (1976). *Mythopoesis en la novelística de José Revueltas* (Phd). Universidad de California.
- Alpuche Sheldon, H. (1985). *Mito y mistificación en dos novelas de José Revueltas*. Oaxaca, México: Oasis.
- Arranz, C. (2014). Al encuentro del sentido político del hombre. Un viaje a través de las novelas de José revueltas. en E. Negrín, A. Enríquez Perea, I. Carvallo Robledo, & M. Águila (2014). *Un escritor en la tierra. Centenario de José Revueltas*. México: FCE. pp. 206-237.
- Avilés, J. (2005). Entrevista a Pino Cacucci. *La Jornada*. Tomado de: <http://www.jornada.unam.mx/2005/05/31/index.php?section=cultura&article=ao7n1cul>
- Benito, García M. Colombas. (1968). *Reglas de San Benito*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. Tomado de: [https://www.academia.edu/7853400/LA\\_REGLA\\_DE\\_SAN\\_BENITO](https://www.academia.edu/7853400/LA_REGLA_DE_SAN_BENITO)
- Broué, P. (1964). *Les procès de Moscou*. Francia: René Jilliard.
- Cacucci, P. (2001). *Tina Modotti*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Cheron, P. (1983). Tina Stalinísima. *Vuelta*, VII (septiembre), 46-47.
- Cheron, P. (2003). *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente*. Ciudad Juárez, México: UACJ.
- Cupull, A & González, F. (2002). *Julio Antonio Mella. En medio del fuego*. México: El caballito.
- Dávila, A. (2014). El indio, el usurero y el enano: un drama indígena intercalado. en S. Peña, coord., *José Revueltas: Los errores y los aciertos*. México, DF: FCE, pp.147-180.
- Demaree, K. (1975). *1943-Time, space and myth in the novels of José Revueltas* (Phd, Department of language and modern literature). Universidad de Colorado.
- De Dios Vázquez, J. (2013). Rejas, murallas y otras demarcaciones: David alfarro siqueiros y José Revueltas en “el palacio negro de Lecumberri”. *Historia Mexicana*, 62(3(247)), 1211-1265. Tomado de: <http://www.jstor.org/stable/23608624>
- Durán, J. (2002). *José Revueltas. Una poética de la disidencia*. México, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Irby, J. (1956). *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispano americanos*. México: UNAM, Escuela de Verano.
- Eraso Belalcázar, Mario. (2014). Signo desde la ciudad ardiente. en S. Peña, coord., *José Revueltas: Los errores y los aciertos*. México, DF: FCE, pp. 195-211.
- Escudero, R. (2009). *Un año en la vida de José Revueltas*. México: UAM.
- Escalante, E. (1979). *José Revueltas, una literatura del “lado moridor”*. México: Ediciones Era.
- Escalante, E. (1999). Los laberintos de la dialéctica en las novelas de Revueltas. en E. Negrin, *Nocturno en que todo se oye* (pp. 128-135). México: Ediciones Era, UNAM.
- Escalante, E. (2010). El tema filosófico del ‘mundo invertido’ en las novelas de Revueltas. en R. Olea Franco, *José Revueltas: la lucha y la esperanza* (pp. 83-99). México: COLMEX-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- Fernández de Lizardi, J. (1979). *El periquillo sarniento*. México: Promexa Editores.
- Feuerbach, L. (2013). *La esencia del cristianismo* (5ta ed.). Madrid: Trotta.
- Foucault, M. (2005). “Qué es u autor”. en M. Stoop, *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos* (pp. 113-132). México: UNAM-FFyL-DGAPA.

Fuentes Morua, J. (2001). *José Revueltas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

Ghiotto, E. (1981). San Benito y la teología de la vida religiosa. *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, (37), pp. 135-148. Tomado de <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2713123.pdf>

Gramsci, A & Guerratana, V. (2001). *Cuadernos de la cárcel*. Vol 4. (1ª Reimp). México: Eediciones Era.

Jeifets, L. & Jeifets, V. (2015). *América Latina en la Internacional Comunista. Diccionario biográfico*. Santiago de Chile: Ediciones Ariadna.

Kojève, A. (2010). *Dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel*. Argentina: Leviatán.

Mateo, J. (2011). *En el umbral de Antígona. Notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*. México: Siglo XXI Editores.

Mateo, J. (2014). Extremos de la palabra. en S. Peña, coord., *José Revueltas: Los errores y los aciertos*. México, DF: FCE, pp.65-84.

Marx, K. (1968). *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. México: Colección 70.

Marx, K. (2011). *XVIII brumario de Luis Bonaparte*. Argentina: Claridad.

Marx, K. (2010). *El capital. Libro primero: el proceso de producción del capital*. España: Siglo XXI Editores.

Mejía Rodríguez, J. (1981). *Un recurso naturalista en la narrativa de José Revueltas: las escenas mórbido-estéticas* (Licencitarura). UNAM-FFyL.

Meyer, L. (2002). El anticomunismo discreto, una coartada perfecta. *Reforma*. Tomado de: <http://www.lorenzomeyer.com.mx/documentos/pdf/021114.pdf>

Negrín, E. (1995). *Entre la paradoja y la dialéctica: una lectura de la narrativa de José Revueltas*. México, D.F.: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

Negrín, E. (1999). *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. Ciudad Universitaria, D.F.: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México.

Negrín, E., Enríquez Perea, A., Carvallo Robledo I., & Águila, M (2014). *Un escritor en la tierra. Centenario de José Revueltas*. México: FCE.

Negrín, E. (2014). Jornada hacia el corazón de las tinieblas: “El apando”. en E. Negrín, A. Enríquez Perea, I. Carvallo Robledo, & M. Águila (2014). *Un escritor en la tierra. Centenario de José Revueltas*. México: FCE. pp. 57-82.

Lacan, J. (1981). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1*. Barcelona: Paidós.

López, T. (1974). *José Revueltas: a study of his fiction* (Phd, Department of language and modern literature). Universidad de Tulane.

Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela*. Argentina: Ediciones Godot.

Olea Franco, R. (2010). *José Revueltas: la lucha y la esperanza*. México, D.F.: COL-MEX-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

Ortega, A. (1971). *La novela social de José Revueltas* (Phd, Department of language and modern literature). Universidad del Sur de California.

Peña, S.(2008). *José Revueltas y el género policial. De la nota roja a “Los errores”*. (Doctorado en Letras UNAM). México: UNAM.

Peña, S. (2010). José Revueltas: humillado y ofendido;la recepción inicial de Los errores. *Península*, Vol. V (1), pp. 119-133.

Peña, S. (2014). *José Revueltas: Los errores y los aciertos*. México, DF: FCE.

Peralta, O. (1997). *Mi vida con José Revueltas*. México: Plaza y Valdéz.

Pérez Mandujano, M. (1987). *La imagen topológica y otras imágenes en Los errores de José Revueltas*. (Licenciatura). México: UNAM-FFyL.

Pimentel, L. (2005). *El relato en perspectiva* (3era ed.). México, D.F.: Siglo XXI Editores.

Pimentel, L. (2012). *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Ortiga Editores-UNAM-FFyL.

Poe, E. (2000). *Relatos*. España: Cátedra.

Ramírez Garrido, J.(1991). *Dialéctica de lo terrenal. Ensayo sobre la obra de José Revueltas*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro-CONACULTA.

Ramírez Santacruz, F., Oyata, M. y Revueltas, J. (2007). *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. México. Mexico: BUAP-UNAM-M.A.Porrúa.

Ramírez Santacruz, F. (2007). De ratas, rateros y antropofagia inquisitorial: *Los*

errores, una historia de horror en Ramírez Santacruz, F., Oyata, M. y Revueltas J, *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. (pp. 315-343). México: BUAP-UNAM-M.A.Porrúa.

Ramírez Santacruz. (2014). La última noche de Revueltas o la crisis del lenguaje. en S. Peña, *Los errores y los aciertos*. (pp. 45-64). México, DF: FCE.

Ramírez y Ramírez, E. (1991). Sobre una literatura del extravío en Revueltas, J. & Escalante, E. *Los días terrenales*. (pp. 337-351). España: Archivos, CSIC.

Revueltas, A. & Cheron, P. (2001). *Conversaciones con José Revueltas*. México: Ediciones Era.

Revueltas, J & Escalante, E. (1991). *Los días terrenales*. España, Archivos, CSIC, 1991.

Revueltas, J.(2001). *Los errores*. (7ª reimp) México: Ediciones Era.

Revueltas, J. (1981). *Cuestionamientos e intenciones [ensayos]*. (2ª. ed). México: Ediciones ERA.

Revueltas, J. (1986). *Dialéctica de la conciencia*. (1ª. reimp). México: Ediciones ERA.

Revueltas, J. (1980). *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*. (4ª. reimp.) México: Ediciones ERA.

Revueltas, J. (1987a) *Las evocaciones requeridas I*. México: Ediciones Era, 1987

Revueltas, J. (1987b). *Las evocaciones requeridas II*. México: Ediciones Era, 1987

Revueltas, J. (2001b). *Los muros de agua*. (15ª. reimp). México, Era.

Rodríguez, E. (2007). *Vida lumpen: bestiario de la multitud*. Argentina, La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Ruffinelli, J. (1977). *José Revueltas. Ficción política y verdad*. México. México, Veracruz: CILL-Universidad Veracruzana.

Ruiz Abreu, A. (1992). *José Revueltas: los muros de la utopía*. México, DF: UAM-X y Caly Arena.

Sáez, A. (2011). Acerca del narrador infidente: El casamiento engañoso y El coloquio de los perros en Urbina, E. & Maestro, *Anuario de Estudios Cervantinos* (pp. 189-190). España: Academia del Hispanismo

Sánchez Vázquez, A. (1996) *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. (2ª. ed) México: FCE.

Sánchez Vázquez, A. (1970). *Estética y Marxismo. Vol II*. México: Ediciones ERA.

Sánchez Vázquez, A. (2007). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. (1era reimp). México: FFyL-UNAM.

Shumway, K. (1975). *José Revueltas: philosophical dialectics and narrative realism* (Ph.D, Department of Latinoamerican Literature). Universidad de Washington.

Slick, S. (1974). *The positive hero in the novels of José Revueltas*. (Ph.D, Department of language and modern literature). Universidad de Iowa.

Steinsleger, J. (2005). El asesinato de Julio Antonio Mella. *La Jornada*. Tomado de: <http://www.jornada.unam.mx/2005/06/08/index.php?section=politica&article=027a1pol>

Stoopen, M. (2009). *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México, Ciudad Universitaria: UNAM-FFyL-DGAPA.

Stoopen, M. (2005). *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*. México, D.F.: UNAM-FFyL.

Tayler, M. (1979). *José Revueltas, el solitario solidario*. Miami: Ediciones Universal.

Torres, Vicente Francisco (1996). *José Revueltas, el de ayer*. México, DF: CNCA, Coordinación Nacional de Descentralización.

Valderrama Vidal, A. (2016). Vida de magnicidas: Mateu, Nicolau y Casanellas. *Defensa Siciliana*. Tomado de <https://defensasiciliana.com/2016/04/22/vida-de-magnicidas-mateu-nicolau-y-casanellas/>

Valenzuela, A. (2004). Los días terrenales del PCM y José Revueltas: polémica, poética y el papel del intelectual en *Revista de Literatura Mexicana*, Vol. XV (2), pp. 39-63.

Vilanova, A. (2006). *El infierno tan temido: motivo clásico y novela latinoamericana y otros estudios*. Venezuela: El otro-El mismo.

Woldenberg, J. (2014). Esperanza defraudada. Una lectura de "Los errores". en E. Negrín, A. Enríquez Perea, I. Carvallo Robledo, & M. Águila (2014). *Un escritor en la tierra. Centenario de José Revueltas*. México: FCE. pp. 145-171.



Esta TESIS titulada,  
*La perspectiva del narrador y los personajes*  
*en la novela Los errores de José Revueltas,*  
fue escrita por Francisco Javier Sainz Paz  
para obtener el grado de Maestro en Letras (Letras Mexicanas),  
por parte de la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL),  
perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Este libro fue impreso en la CDMX  
en algún momento del año 2017.