



25  
2ej

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA IMAGEN TOPOLOGICA Y OTRAS  
IMAGENES EN LOS ERRORES  
DE JOSE REVUELTAS**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURAS HISPANICAS  
P R E S E N T A**

**MARCELA REBECA PEREZ MANDUJANO**

**MEXICO, D. F.**

**1987**



## **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 está 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.

## INDICE

	Pág.
INTRODUCCION . . . . .	1
LAS IMAGENES DEL TEXTO LITERARIO	
1.- MARIO/LA PERSONALIDAD QUE SE DESDOBLA . . . . .	22
2.- EL MANO/EL SER QUE EMERGE . . . . .	31
3.- EL DISCURSO/LA FUNCION DE HABITAR JACOBO PONCE . . . . .	39
4.- LA SOLEDAD TENIDA/EL MUNDO SUBTERRANEO DE OLEGARIO CHAVES . . . . .	51
5.- LUCRECIA/EL SIGNO DE LA CERRADURA . . . . .	56
6.- ELADIO PINTOS: LA IMAGEN INCOMPLETA, LAS SOMBRAS . . . . .	60
7.- DON VICTORINO/LA DOBLE CERRADURA . . . . .	64
8.- CONSTANTES EN LA OBRA DE REVUELTAS . . . . .	69
CONCLUSIONES . . . . .	88
BIBLIOGRAFIA . . . . .	95

## INTRODUCCION

"Podemos concebir el arte — dice Claude Lévi-Strauss — como un sistema significativo, o un conjunto de sistemas significativos, pero que se queda siempre a medias entre el lenguaje y el objeto".\*

Acaso sea este el problema que José Revueltas expusiera en el prólogo a la segunda edición de Los muros de agua (1961). El problema de que el arte se quede 'a medias entre el lenguaje y el objeto', no de la realidad literal sino, de la realidad literaria por construir.

No obstante, es obvia la relación entre una y otra -- realidades; como señala Lukács, la labor de escritor consiste en "elevar las experiencias obtenidas normalmente a forma artística, a la unidad plasmada de inmediatez y ley".\*\*

La realidad literal, dice Revueltas, "no se ajusta a las reglas", la realidad literaria es creada por el artista a-

---

\* "El arte como sistema de signos" Claude Lévi-Strauss, Antología de Textos de Estética y Teoría del Arte, Lecturas Universitarias No. 14 p. 115.

\*\* "Arte y verdad objetiva", Problemas del realismo, FCE p. - 24.

partir de una organización; de "una elección y disposición de los detalles que descansa únicamente en el reflejo artísticamente objetivo de la realidad". \*

José Revueltas señala en el prólogo citado que "la -- realidad necesariamente debe ser ordenada, discriminada, armonizada dentro de una composición sometida a determinados requisitos. Pero estos requisitos tampoco son arbitrarios... son, -- el modo que tiene la realidad de dejarse que la seleccionemos."

Según el autor, el escritor debe cumplir con la constante, no de reflejar la realidad a manera de simple espejo sino, de organizar el cosmos literario a partir de las coincidencias con el 'verdadero movimiento de la realidad'.

Va en sus primeros tiempos como escritor, José Revueltas señala su preocupación por inventar nuevas formas de traducir la realidad de la condición humana; más que describirla Revueltas busca comunicar el ritmo interno de ésta, que como señala 'no se ajusta las reglas'.

¿Cómo traducir la realidad teniendo como único instrumento la palabra escrita?

---

\* Ob. Cit. p. 28.

En el prólogo citado Revueltas presenta la novela de Los muros de agua como una 'tentativa' ante semejante propósito, sin embargo subraya que 'aún le queda mucho por escribir'. En armonía con su declaración, más tarde intentó, en cada una de sus novelas la aplicación de sus ideas respecto a la literatura. Tomamos como tema del presente trabajo indagar qué logró y mediante qué recurso.

Hacia 1964 Revueltas publicó la novela de Los errores; el sexto título de su producción literaria, que según él mismo declara, hubiera querido denominar Los días terranceles.

Una lectura ligera de esta obra podría llevar al lector a la conclusión de que en ella hay dispersión temática y - estructural, además del uso poco estético del lenguaje; así, - que para lograr un análisis profundo de la obra es preciso cuí dar la manera en que será leída. Queda planteada otra cues- - tión:

¿Qué clase de lectura requiere la obra revueltiana? - Una lectura a fondo revela que en esta obra abundan las imágenes como recurso principal en su intención de reflejar el móvi- - miento interno de la realidad.

Este es un punto de partida: Revueltas usa especial- y concientemente su imaginación creadora para dar realidad al-

contexto literario.

Trabajaremos entonces en el plano de las imágenes.

¿Hacia donde se mueve la realidad literaria que presenta José Revueltas mediante el uso constante de imágenes?

En 1957 apareció en Francia un libro singular para su época (aún para la actualidad), que proponía un acercamiento fenomenológico de las imágenes de los textos literarios: La poética del espacio de Gaston Bachelard. Evidentemente el título alude a los espacios cósmicos de la poesía. No obstante, Bachelard no descarta la aplicación de sus observaciones a lo poético en la prosa.

Con la ayuda de Bachelard concebimos un 'topoanálisis' de Los errores. Dicho estudio abarca sobre todo el análisis de las diferentes escenas presentadas en la novela; haciendo especial mención de las localidades que describe el autor, no -- con interés en los lugares por sí mismos, sino como medio para explicar los móviles de la obra.

Entiéndase que nos interesa analizar imágenes como un medio para descubrir los recursos de que se vale el autor; las relaciones internas entre los personajes, la estructura, el ma

nejo del tiempo, los espacios y el lenguaje; así como los efectos\* que consigue el autor mediante el uso de dichas imágenes.

*Insistiremos en la relación de Fondo y Forma.*

*Inicialmente usaremos la 'metodología' que plantea -- Bachelard sin pretensiones de agotarla; la usaremos únicamente hasta el punto que permitiese entender el valor de las imágenes -- de la obra, para después pasar a los campos que dan unidad a -- la novela.*

*Creemos difícil pero no imposible que José Revueltas -- haya conocido y compartido las ideas de Bachelard.*

*Dado que el escritor sentía un especial compromiso -- con la sociedad y su momento histórico podemos concluir y comprobar que supeditó sus ideas estéticas a su propio albedrío -- lejos de seguir tendencia alguna.*

*Por otra parte Bachelard no condiciona sus observaciones a cierto tipo de producción literaria; por el contrario, -- estas surgen o partir de la necesidad que advierte en los -- escritores de usar su imaginación como recurso importante en la*

---

\* Efectos en el sentido más simple de la palabra: resultado -- de una causa.



*Literatura.*

¿Qué valor podemos conceder a las imágenes que Revueltas creó a propósito de la novela Los errores?

Primero es necesario aclarar desde ahora que cuando hablamos del producto de la 'imaginación creadora de José Revueltas' nos referimos no a un mundo hecho de imágenes de ficción, sino más bien a un mundo imaginario resultante de la reproducción o desdoblamiento de la realidad literaria que a su vez es reproducción de la realidad literal.

Es obvio que en cada uno de estos mundos hay características distintivas. En el mundo literario de Revueltas hablamos que las imágenes que con mayor frecuencia se describen están estrechamente relacionadas con las características del lugar en que se dan; así llegamos al concepto de la imagen topológica, la cual es una recreación imaginaria de la realidad literaria a partir de la descripción de las localidades.

La imagen topológica, como veremos más adelante, puede incluir además de la descripción de las particularidades -- del lugar, la forma en que estas son recorridas por los protagonistas.

Esta imagen se presenta en constante movimiento, en -

transformación permanente y no semejante a una postal o fotografía.

Así pues nos ocuparemos primordialmente del estudio de las imágenes topológicas de L.E. mediante la explicación que da Bachelard al fenómeno de la imaginación creadora.

En La poética del espacio Bachelard explica el mecanismo mediante el cual observa la fenomenología del producto de la imaginación vista desde el plano poético: la imagen poética.

Desde el principio Bachelard parte de la idea de que "la imagen es antes que el pensamiento", y a esta añade otras características. La imagen poética es espontánea y por lo tanto primitiva se contrapone al pensamiento racional. En el aspecto temporal es instantánea, pero eterna pues renace en cada instante. En cuanto a espacio, la imagen poética es simple y primitiva como la evocación de una casa o de un nido, pero tiene una cosmicidad compleja y profunda, va de los 'rincones de una casa' hasta la proyección de esta misma como la cosmicidad total.

Por otra parte es notable que la esencia de la imagen poética está en la primitividad de su origen.

Ahora bien ¿en qué momento la imaginación del escritor es capaz de alcanzar la sublimación pura de la imaginación poética?. Bachelard propone que la imaginación del artista se encuentra en un estado específico, en la ensoñación poética, - estado en el que todas las imágenes se remontan a una ensoñación elemental o primitiva, ya que "nada prepara una imagen -- poética".

No obstante la subjetividad de estas proposiciones, - Bachelard supone que las imágenes deben vivirse, "que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida".

Dicha ensoñación poética es un estado del 'alma', término que usa Bachelard para identificar a la imaginación pura, y no del espíritu, ya que este segundo término implica cierto grado de racionalidad.

"La conciencia imaginante resulta ser muy - simple, pero muy puramente un origen" p. 16

De lo anterior se desprende que para llegar a la observación fenomenológica de la imagen poética debemos empezar por captar las imágenes en un texto literario, imágenes que -- son un origen.

La primera lectura del texto debe ser ingenua, y las-

imágenes saltarán a la vista en la medida en que en nuestra --  
ingenuidad nos identifiquemos con su carácter elemental:

"...todo lector que relea una obra que ama, -  
sabe que las páginas amadas le conciernen..."  
p. 18.

Bachelard aclara que las imágenes poéticas por ser --  
un origen no tienen justificación psíquica. Las imágenes del-  
texto literario se expresan con palabras, pero siempre están -  
por encima del lenguaje significante, porque "la poesía pone -  
al lenguaje en un estado de emergencia". p. 19

Cuando se logra la observación de la fenomenología de  
las imágenes estamos, según Bachelard, enfrentándolas no por -  
medio de una cultura literaria, ni mediante una percepción psi-  
cológica, sino pura y directamente en su esencia, en su signi-  
ficación poética.

El estado de la ensoñación poética, es el de el 'alma  
en vela', el de la imaginación inquieta. Bachelard comprueba-  
el carácter elemental de las imágenes del alma en vela expo- -  
niendo las de origen más simple pero ricas en ensoñación poe- -  
tica.

La primera es la de la cosmicidad de la imagen de la-  
casa que constituye el primer mundo de todo ser humano, en el-

que el inconsciente 'sube al desván' y 'baja al sótano'. A esta se añaden la imagen del cofrecillo que encierra o disimula los secretos y cuyas cerraduras encierran al alma hermética. - La imagen del nido como una imagen de reposo que guarda relación con la imagen de la casa sencilla, producto de un ensueño de la seguridad. La imagen de la concha como un ensueño del refugio que esconde al ser que se centra en su concha para preparar la salida.

Como las imágenes además están en movimiento, también se da lugar a las dialécticas de la exageración (admiración) y de la miniaturización (enriquecimiento y concentración de valores), es decir de la inmensidad.

Finalmente se expone la fenomenología de lo redondo, - es decir, la imagen de la figura que se concentra en sí misma.

JOSE REVUELTAS / GASTON BACHELARD

Para lograr un acercamiento entre ambas obras -Poética del espacio y Los errores- es necesario que primero determinemos las diferencias que guardan. Bachelard abre su obra hablando de la casa feliz:

"...sólo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del espacio feliz... de terminar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas de los espacios amados". -- p. 27.

Es decir, la imagen poética en función de la felicidad humana; la búsqueda y el encuentro del equilibrio y la estabilidad humanos. Revueltas también busca. También busca la felicidad y la realización del hombre, pero no la encuentra.

La búsqueda revueltiana se queda a la mitad del camino, plantea las causas, los efectos, pero nunca llega a la solución. El contacto que mantiene la obra de Revueltas con la realidad le impide llegar a la realización del sueño de la casa feliz.

Bachelard presenta al poeta y sus personajes como seres cuya función primordial es la de habitar, de poseer espacios y formar parte de ellos.

Revueltas por su parte crea personajes que no saben habitar, que no poseen espacio y que por lo tanto son infelices; no obstante se mueven en función de la búsqueda de sus carencias.

En los personajes revueltianos encontramos una única forma de mordada propia: ellos mismos, sus conciencias, sus -

recuerdos y sus olvidos. De esta forma obtenemos material disponible para un topoanálisis.

En Los errores existe un buen número de lugares o espacios que por oposición a Bachelard son espacios no felices. - Las razones las veremos en el desarrollo del topoanálisis con base en los principios de La Poética del espacio.

Revueltas no es creador de personajes maniqueos. En Los errores existen algunos espacios felices pero siempre se albergan en el recuerdo. La memoria frecuentemente es engañosa o por lo menos inexacta, pero las imágenes son siempre fieles y los recuerdos de Los errores son imágenes no pensamientos.

Otro aspecto importante para ambos escritores es la presencia constante del movimiento, es decir la dialéctica de las imágenes. Así daremos lugar al estudio de las imágenes de L.E. a partir de las siguientes dialécticas:

dialéctica de	desván	sótano
	alto y lo	bajo
	arriba	abajo

dialéctica de lo	grande y lo	pequeño
	inmensidad	miniatura

adentro                      afuera  
 dialéctica de lo interno y de lo externo  
 cerrado                      abierto

## LA DIALECTICA DEL DESVAN AL SOTANO.

Cuando Bachelard aborda el tema de la casa como localidad propia de las imágenes literarias, alude a una caracteristica primordial y constante de esta imágen: protección.

La casa como primer mundo del ser humano nunca pierde su valor de integracion y orden que más tarde servirá no sólo para un microcosmos sino para el mundo en general.

"La casa es un cuerpo de imágenes que - dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad." p. 48 p.d.e.

La casa representa protección, pero además la casa na tal incluye la idea de que:

"La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa." p. 37 op. cit.

La idea general de la casa se hace compleja cuando -- enumeramos las diferentes estancias que ésta pudiera tener. -- Especialmente nos interesan dos: el desvan y el sótano; lugares en donde aguardan con más firmeza los recuerdos en forma --



de imágenes. Bachelard señala:

"...el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria -no registra la duración concreta... No se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensar las... es por el espacio, es en el espacio donde los encontramos..., concretados por -- largas distancias." p. 39 op. cit.

Ahora bien, el elemento casa tiene fundamentalmente - dos variantes: la casa vertical, con desván y sótano, y la ca sa centrada.

Veamos la casa vertical.

Como es claro, en este caso las localidades del desván y el sótano tienen importancia especial. Según Bachelard - el desván es un sitio que por su ubicación alcanza la luz del día en su totalidad, además de ser un sitio iluminado está ven tilado y posee toda la visibilidad posible y el poder que ésta le confiere. El desván entonces tiene el signo de la soledad - más tranquila.

El sótano por el contrario tiene el signo de la soledad que se sobresaleta, que teme y está al acecho:

"En el desván la experiencia del día puede - siempre borrar los miedos de la noche. En - el sótano las tinieblas subsisten noche y --

*día. Incluso con su palmatoria en la mano, - el hombre en el sótano ve cómo danzan las -- sombras sobre el negro humo." p. 50*

*En el sótano las imágenes visuales y acústicas se exageran y confunden. El sótano es una soledad temida.*

*La casa concentrada o centralizada tiene fundamentalmente el signo del refugio. A la planta única de la casa llega la luz del día, pero también es preciso iluminarla con lámparas, es necesario abrir y cerrar las ventanas según el caso.*

*Aún quedaría por señalar las características de la casa sin raíces, es decir sin desván, sin sótano y sin base directa en la tierra: el edificio.*

*En los edificios:*

*"Las relaciones de la morada y del espacio - se vuelven ficticios". p. 58*

*Los ruidos e imágenes que entran en esta casa no son propios sino exteriores.*

#### **LAS DIALECTICAS ARRIBA-ABAJO (SUBIR-BAJAR)**

*Una vez identificadas estas localidades analicemos la*

*dialéctica que las confirma. Subir y bajar; el conducto es - la escalera.*

*Bachelard señala que la escalera que conduce al sótano se baja siempre, así como la que lleva al desván se sube; - la escalera que lleva a las habitaciones se sube y se baja.*

*Bajar al sótano es introducirse en la soledad más temida de la que ni la luz del día nos consuela; subir es ir al-encuentro de una soledad tranquila, una soledad que confiere - autoridad y seguridad.*

*Así pues, para comprender las imágenes literarias desde un perspectiva topoanalítica debemos 'leer las casas', podríamos preguntar: ¿es grande la habitación?, ¿cómo están distribuidos los muebles?, ¿es un lugar cálido, visual y auditivamente?, ¿qué grado de iluminación tiene?, ¿hacia dónde conducen sus pasadizos?, en fin, ¿qué secretos alberga?.*

*La imagen de la casa, sus características y funciones revelan la intimidad del habitante así como las formas de resguardarla: sus deseos y sus temores.*

*Cuando esta imagen no se habita sino que se recuerda, se confunden la casa natal y la casa soñada, es así como se da lugar a los ensueños de espacios deseados.*

Una vez consolidada la imagen de la casa soñada se establecen las relaciones con la imagen del nido, la imagen de protección y de reposo. De tranquilidad.

#### DIALECTICA DE LO CERRADO-ABIERTO (ADENTRO-AFUERA).

Todo este universo del ensueño de la casa natal, tiene como función la de albergar, de encerrar y disimular los secretos. Así, en la imagen de la casa pueden aparecer además - imágenes más cerradas y herméticas: el cofre, el cajón y los armarios, que pueden tener inclusive una cerradura y por ende una llave. Esta es la imagen del escondite, del secreto. - Cuanto más secreto sugiere la imagen, esta se torna más involu-dable.

El valor del secreto radica en la posible violación - de la cerradura, cuando el objeto que lo resguarda se abre y - da paso a la intimidad.

La intimidad se refugia en los rincones, en los espacios reducidos, en los espacios de inmovilidad.

"El espacio del ensueño a diferencia del espacio real, se condensa y enriquece de manera que en un pequeño rincón pueden albergar se infinidad de imágenes. El universo se miniaturiza pero no pierde su inmensidad, - más bien se multiplica, se agranda porque - el detalle 'agranda al objeto'" p. 191.

Así las imágenes pasan de lo pequeño a lo grande y de lo grande a lo pequeño, como imágenes y aún como ideas.

De lo anterior se desprende que la inmensidad de las imágenes no consiste en la extensión del panorama sino en la comprensión de su profundidad. Estos dos valores de la imagen se aprecian en un acto de reposo: la contemplación.

Estos espacios primitivos son recorridos por el ensueño en movimiento. Se entra o se sale de estos espacios, a través de una puerta se trasponen el adentro y el afuera. Las imágenes concretas permanecen adentro; afuera se encuentra la inmensidad. Los objetos de la imagen que no permite salida guardan proporciones definidas, en el espacio abierto todo es desmedido.

Si la imagen de la casa se traduce en reposo la calle es el movimiento.

Salir es echar a andar la máquina del tiempo y la acción. Es el no reposo que en sí mismo es un signo de violencia.

De todas las imágenes del ensueño la más perfecta y acabada es la imagen de lo redondo. Es la imagen de lo centrado en sí mismo, de lo que existe por completo sin desdoblamiento.

to alguno. Pura existencia sin contemplación, ya que:

"...vívida desde dentro, sin exterioridad -  
la existencia sólo puede ser redonda." - -  
p. 273.

También en este campo encontramos abundantes ejemplos en la obra de Los errores.

Una vez planteados los instrumentos de análisis de -- nuestro trabajo pasaremos a los casos concretos, no sin antes señalar que de las innumerables imágenes con que cuenta la novela hemos escogido aquellas que por la extensión de su 'aureo la imaginaria' logran correspondencia y armonía con el ritmo interno de la novela.

Siguiendo la disposición de los capítulos de L.E. ordenaremos el análisis de acuerdo a las identidades de los personajes más sobresalientes.

A continuación presentaremos una sinopsis de Los errores.

El relato se inicia en la habitación de un hotel en el que aguardan Mario Coblan y un enano apodado Elena. Su propósito es visitar más tarde a un prestamista (Don Victorino) - al que pretenden robar una gran suma en monedas de oro.

El plan consiste en introducir al enano en el despacho del prestarista. El irá escondido dentro de un veliz que Mario encargará al prestamista, con el objeto de regresar por la madrugada y el enano pueda abrirle la puerta del despacho.

Mario esta relacionado con un grupo de prostitutas -- quienes se disputan sus favores, Lucrecia (La Luque) es la preferida de Mario Coblan.

En forma simultánea se desenvuelven otros acontecimientos en la misma ciudad de México. Los obreros de importantes empresas proyectan irse a la huelga en el transcurso de la mañana siguiente. Por otra parte los miembros del Partido Comunista Mexicano pretenden apoderarse del edificio de la fac-ción anticomunista.

Durante la madrugada el prestamista es asesinado por un indio al que había negado un préstamo. El cadáver es descubierto por Olegario Chávez (un militante comunista que a la -- vez es tenedor de libros del prestamista) y más tarde llega Mario y lo encuentra también; toma el dinero y el veliz con el enano dentro y huye.

En el interin de los hechos se da una serie de equívocos que llevan al desquiciamiento a Coblan, quien cree que ha matado a Lucrecia.

Después de consumir el robo Mario arroja al enano al canal y guarda el dinero para sí. En el camino se encuentra con dos miembros del partido Comunista a quienes confunde con agentes de la policía y abandona el dinero junto a ellos.

La policía toma conocimiento de los hechos y declara culpable a Olegario Chávez con el objetivo de hundir la reputación de los militantes comunistas, quienes por otra parte fallan en su intento por apoderarse del edificio sede del grupo fascista.

Finalmente Mario Coblan a quien la policía también -- descubre, es absuelto de sus cargos y se le concede, además el puesto de agente. Mario se reúne con Lucrecia, quien convalece de la golpiza que este mismo le propinara. Mario tiene la certeza de iniciar una nueva vida, Lucrecia se conforma con su destino.

La anterior es la historia principal pero el relato -- comprende detalles y acontecimientos que dan lugar a un microcosmos grotesco y contradictorio.



## LAS IMAGENES DEL TEXTO LITERARIO

## 1. MARIO/LA PERSONALIDAD QUE SE DESDOBLA

La primera imagen que analizaremos se alberga en la memoria de Mario Coblán, un hombre joven que vive de la prostitución de las mujeres, quienes además de compartir su dinero con él le brindan incondicionalmente sus cuerpos.

La siguiente es una imagen que Revueltas llama 'una imagen precisa':

"... el arco de un chorrillo de agua, exactamente como si estuviera orinado, que afuera brotaba de los tinacos hasta dejarlos sin gota. Mario lo hacía cuando pequeño con un revólver 22, muy de mañana, un poco después de las seis, apenas se había llenado: era cosa de dirigir la mira de la pistola hasta la parte más baja del tinaco, disparar, y entonces orinaban, uno tras de otro. Más tarde había un revuelo en los patios de las vecindades, por la falta de agua, escándalo, mujeres que hablaban y movían los brazos, mientras el pequeño Mario Coblan, oculto en la azotea de su casa, se abandonaba a un -- estremecimiento raro, anhelante, las manos húmedas y frías". p. 19

Esta imagen está relacionada con otro recuerdo; la única ocasión en que Mario no dispara contra los tinacos, sino hacia una ventana oscura:

"Aquella ventana distante parecía no ser --  
otra cosa que un marco al que la distancia--  
despojaba de toda realidad". p. 19

Si recreamos la imagen haciendo una integración de --  
los detalles del lugar, los movimientos de Mario-niño y de la-  
forma en que estaban dispuestos los objetos alrededor de éste,  
encontraremos los elementos primitivos de esta imagen poética.  
Veamos algunos datos más al respecto:

"Estaba tendido bocabajo, con el pecho apoya-  
do en el suelo de la azotea y al resguardo-  
de unos viejos cajones que escondían su - -  
cuerpo". p. 19

Mario está en la azotea (un desván al aire libre), --  
puede ver todo, pero él no es visto, una pila de cajones vie--  
jos esconden su cuerpo. Es notorio que este sitio es un lugar  
común para el niño pues repetidas veces se ocultaba en lo alto  
de la azotea. Esta es la estrategia que oculta y vigila. La-  
concha que aguarda y prepara la salida, el ataque. Es el mo--  
mento del cambio de la inmovilidad absoluta a la acción. En -  
ese momento Mario dispara y un pequeño proyectil sale con di--  
rección a la ventana misteriosa: como si fuera una extensión -  
de sí mismo, como si se señalara con un dedo, un dedo no huma-  
no, un dedo del revólver calibre 22.

El escondite de Mario es considerablemente más alto -

que cualquier otro sitio hay, todo un campo de visibilidad, -- que está debajo\*.

Esa única vez Mario dispara al marco oscuro de una -- ventana. El proyectil recorre y traspasa el espacio, de afue- ra hacia adentro. El adentro es un lugar cerrado con un ojo - exterior, la ventana, un lugar donde la visibilidad de Mario - no penetra... por el momento.

La inmovilidad da paso a la acción repentina : que - provoca un cambio de espacio, en este caso del proyectil que - va de afuera hacia adentro.

La tranquilidad del interior se ve amenazada por el - exterior que ha entrado por la ventana abierta, en forma de -- proyectil mortal. Movilidad que es en sí misma un símbolo de - violencia.

¿Qué reacción provoca esto en Mario?

"Se sentía suspendido en el aire, sin apoyo- físico alguno, pero como dotado de una fuer- za reciente y desconocida, que le daba un - poder inominado, vagamente atemorizador". p. 19.

---

\* Op. Cit., p. 19. "Encima de la casa, de las casas; la sen- sación de estar por encima de las casas, o más bien de las- gentes, unido a ellas de un modo invisible, como Dios a - - quien nadie ve,..."

Le provoca una sensación aeróbica, de altura y desubicación: 'un aquí y un allá' simultáneos. 'Aquí' la azotea, -- 'allá' la ventana que ha traspasado con sólo apuntar. 'Allá', adentro también existe un mundo oculto que más tarde se le revelará a Mario.

El contacto de ambos espacios, el "aquí" y el "allá" - acorta las distancias y las comunica aunque de manera personal ya que ninguna de estas distancias sabe del secreto de la otra.

La imagen simple del marco negro de la ventana hace - que Mario evoque nada menos que la habitación de su madre; dispuesta de tal modo que si él ha calculado bien, el disparo ha dado precisamente en el centro del retrato familiar.

La casa natal de la Rivera de San Cosme tiene una estancia especialmente estimulante a la mente de Mario, la alcoba de su madre.

Hasta aquí hemos visto la imaginación literaria; la - realidad literaria presenta a un Mario adulto que ve un tinaco agujereado en lo alto de una casa. La evocación de la 'imagen precisa', que ya hemos descrito, produce en él sensaciones semejantes a la experiencia original:

"... algo como la calda sin fin en un quieto abismo de furia acariciante y trémula, el desfallecimiento vicioso de no poder resistir aquella nueva dulzura pertinaz, con la pistola entre las manos, mirándola, mirando la, los ojos fijos para siempre, sin esperanza". p. 22

La imaginación inmóvil, tranquila de Mario, se traduce, gracias al proyectil que lanza, en una realidad violenta.

El mismo Mario imagina:

"... la clausura de las ventanas, de los postigos, de las puertas; el recogimiento de las familias, el vacío de los patios, y luego los valientes vecinos, con el rostro de expresión aterrorizada y justiciera, abnegadamente dispuestos a participar de voluntarios en una inconcreta cacería de nadie, a través de las azoteas, como inatentos mendigos ciegos y borrachos a los que Dios mismo hubiera robado las limosnas". P. 21.

Mario observa, omnisapiente, cómo el universo de la vecindad se llena de movimiento.

En este caso la imaginación literaria es superada por la realidad literaria: Mario no ha herido un retrato sino a su propia madre. Hecho que descubre en otra temporalidad.

Más tarde Mario se encuentra dentro de la alcoba, detrás del marco oscuro, es otra la perspectiva; Mario desconoce el espacio que en momentos anteriores señalará con el revólver

22. Ahora es una realidad concreta, su madre está muerta.

En el primer capítulo de Los errores se presenta esta imagen en forma incompleta, truncada por otra imagen, pero ésta auditiva pues es una sirena de ambulancia, por lo que Mario no llega a la catarsis.

Esta imagen primitiva de los lugares de intimidad infantil en la casa natal, desemboca en la imagen de la casa deseada con:

"... rincones del tiempo destinados para --  
ellos dos solos (Mario y Lucrecia), esos --  
rincones de desprecio puro". p. 24

La casa deseada se corporiza en una cantina en la --  
frontera norte atendida por Mario y Lucrecia. Esta escena pro  
ducida por la imaginación de Mario termina cuando éste desvía  
la mirada de la ventana y recuerda a su 'madrecita santa', 'lo  
bien que habrían vivido los tres...'

Más tarde Mario sale a la calle, es decir al movimien  
to, y la acción real se desata. En el exterior el vaivén es -  
constante.

Tiempo después encontramos a Mario en otra localidad,  
en el negocio de La Jaiba, una de las prostitutas a su servi--

cio; se trata de una pequeña fonda. Mario está confundido, Re-vueltas lo explica de la siguiente manera:

"Su voluntad era como... una casa de los espejos donde él mismo, Mario Coblan, se veía entrando y saliendo por otras puertas o golpeándose contra su propia imagen -y que de pronto era una voluntad tan loca, tan ebria, tan perdida, que gratuitamente, le ofrecía los frutos no pedidos". p. 154.

La imagen de la casa natal que se traduce en la casa-deseada, se sustituye por la casa de los espejos, la casa que confunde porque reproduce todos los ángulos del espacio incluyendo la imagen del personaje mismo. Las entradas y las salidas, los contactos con el exterior se reproducen y confunden - la realidad con la fantasía.

Esta imagen la produce lo que el narrador llama 'una voluntad borracha'. Es la personalidad que se desdobla, que se reproduce como los espacios en el espejo, como su voluntad que se confunde.

En el plano moral, Mario Coblan es presentado como un individuo desprovisto de actuación, efectiva y afectiva.

El personaje se desenvuelve en un sector social marginado, un sector caracterizado maralmente por la prostitución, - el robo y la degradación; no obstante Mario no responde a un-

carácter moral definido o determinado por dichas circunstancias, antes bien actúa en forma aparentemente inexplicable e impredecible. Al igual que en el plano de las imágenes, su persona sufre desdoblamiento moral y su actuación está desprovista de una verdadera conciencia.

La personalidad (entiendase conducta frente a los individuos con quienes se relaciona, así como la posibilidad de aprobación o reprobación de los mismos hacia su conducta) se desarrolla a la par con la categoría fenomenológica que le hemos asignado: el desdoblamiento.

Mario se transforma física y moralmente; de padrote despiadado pasa a comisionista ladrón. Observamos que el protagonista manifiesta una total inconciencia respecto a la repercusión de su conducta en los demás. Desconoce las nociones elementales de fidelidad, justicia y humanidad, por mencionar entre otras, aquellas formas de conducta que aún en el círculo infrasocial en que se desenvuelve pudieran ser practicadas.

Así, podemos calificar la conducta de Mario Coblan no de inmoral sino de amoral, es decir ajena a moral alguna.



Los motivos de su conducta amoral\* tienen en origen - en fuertes pasiones\*\*, impulsos incontenibles y rasgos negativos de su carácter. En otras palabras, desde el punto de vista moral Mario actúa en forma inconsciente respecto a los motivos de sus actos; es el instinto y no el carácter de ser humano y por lo tanto moral, el que dirige sus actos.

---

\* En la personalidad de Mario Cobián sobresale especialmente su falta de afectación ante el sufrimiento de otros: su madre, Lucrecia, el enano y las prostitutas que le rodean. Las relaciones que mantiene con los demás, conocidos y desconocidos, se establecen en relación a sus propios intereses que con frecuencia tienen un carácter temporal y no es table.

\*\* Mario Cobián padece de fuertes impulsos de posesión; golpea a Lucrecia en un afán de poseerla de una vez y para siempre.

Mario desea inconscientemente la muerte de su madre en un intento por borrar las relaciones ilícitas de ésta con otros hombres. Cuando en la realidad literaria el acto se consuma (aparentemente por accidente, pues Mario apunta imaginariamente a la habitación de su madre, al centro del retrato familiar) y la madre del protagonista muere como consecuencia del disparo de Mario, éste la reivindica en su conciencia como 'su madrecita santa'.

También existe una carencia de posesiones materiales junto con la persecución de éstas a cualquier precio; así como - la carencia de un reconocimiento social ya que Cobián pretende pasar inadvertido cuando actúa fuera del medio marginal en el que se desenvuelve; escoge el disfraz del comisionista para adquirir una reputación de individuo social y sociable.

Así, al final del relato vemos a Mario Cobián satisfecho de adquirir una identidad real (sin disfraces ni transformaciones): su credencial de agente policiaco y la seguridad de poseer definitivamente a Lucrecia.

## 2. EL ENANO / EL SER QUE EMERGE.

El personaje llamado Elena se manifiesta por primera ocasión a través de una imagen auditiva, el ruido corresponde a los ronquidos que emite pues está dormido. Más tarde se presenta una imagen acuosa que cubre su cuerpo que poco a poco -- queda al descubierto:

"Las cobijas ondularon, unas olas angustiosas, entre las que primero salió a la superficie la mano convulsa del naufrago, se detuvo largo tiempo, ciega, con los dedos lentos que buscaban el vacío, que parecían querer comunicarse por medio de un lenguaje de batracio, para que después emergiera el rostro cautelosamente, con cierto vago pavor, como si la ola cayera poco a poco hacia adelante". p. 27

Esta imagen, en primera instancia, comunica movimiento. Un movimiento que da lugar a la manifestación del ser que anteriormente se hallaba oculto.

En apariencia es una manifestación lenta, pero por el constante movimiento -las olas- aparece o comunica cierta sensación de violencia. El autor prepara el momento de la manifestación plena del enano mediante formas verbales alusivas al descubrimiento de algo secreto u oculto: salir, buscar, emerger. Especialmente éste último denota un cambio tanto de espacio como de estado. Así, el enano antes de ser descrito en --

sus particularidades se presenta como una imagen que se va descubriendo por el movimiento del 'oleaje'; como el ser que se alberga en una concha que al abrirse lo pone de manifiesto, en este caso con la variante de que no hay una coraza sólida sino más bien espumosa como las olas del mar; es decir, se vale del agua como elemento natural en forma de resguardo.

La lenta manifestación del ser comunica dramatismo, - Revueltas refuerza esta sensación con expresiones como "La mano convulsa del naufrago", "dedos lentos que buscan el vaclo", "como si emergiera el rostro cautelosamente", "cierto vago pavor" y otras semejantes. Todo lo anterior sugiere una lenta - movilidad que descubre, que descubiya; "como si la ola cayera poco a poco hacia adelante".

En la mayor parte de sus intervenciones, Elena se presenta 'dentro' de un espacio que oculta y en ocasiones que encierra; de hecho, Elena nunca está en libertad porque siempre le rodea un espacio cerrado.

Inmediatamente después de esta, hay otra imagen que oculta al enano. Mario coloca a Elena en un veliz, mitad baul. La ubicación, del cuerpo del enano se torna más interior; el mundo exterior cada vez se hace más ajeno.

"Elena debía palpar dentro de la oscuridad - del veliz; en medio de las tinieblas debía arrastrar la mano, deslizarla por las paredes de ese estuche de contrabajo..." p. 34

El mundo de Elena se percibe en forma diferente; tiene dimensiones íntimas, reducidas, como si su espacio, el de Elena, fuera el encierro, lo oculto.

El mundo 'de afuera', el de Mario, es únicamente un conjunto de ruidos y movimientos lejanos que Elena percibe como bajo el efecto de una dosis de anestesia:

"Las cosas no se le daban sino unos segundos después de haberlas tocado, una especie de repetición que las propias cosas ejercían, resistiéndose, separándose, antes de sentir las por completo..." p. 34.

A lo largo de todo el relato se da un constante desdoblamiento provocado fundamentalmente por el cambio de espacios.

Los espacios designados a Elena reportan un ambiente semejante a escondite, a estuche humano, o incluso a algo mucho más íntimo como la placenta materna, como vientre materno que lo separa protectoramente del afuera, del arriba y de todo otro sitio que no sea ese.

Este resguardo semejante a vientre prepara una salida

inesperada, como el acto de dar a luz en el que va saliendo a la vida nada menos que un enano. Es la inmovilidad que prepara la salida:

"Aventuró unos milímetros el codo hacia la tapa del veliz, igual que la tenaza de un fórceps que lo arrojaría fuera de las tinieblas de ese vientre amaterno. Iba a salir, estaba a punto de empujar hacia arriba con violencia, cuando cesó la presión de afuera y luego unas pisadas caminaron..." p. 38

Esta salida siempre quedará frustrada real o ficticiamente como cuando presenta la imagen de Elena rodeado de muchos y variados reptiles en un reducido cubo, aparentemente hipnotizado, inmóvil, para finalmente simular un despertar repentino a la realidad aterradora de verse rodeado de animales venenosos y, entonces, dar lugar a una lucha sin tregua contra el peligro de morir:

"... era un alto cubo de dos metros y medio.. abajo estaban las serpientes... Formaba una 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... el enano bajaba en un pequeño trapecio... se sentaba con movimientos precisos y ausentes... Inmóvil y muerto... los reptiles lo envolvían, se enroscaban en sus torsos, ascendían por su cuerpo.. hasta envolverlo por entero, oculto y silencioso... los espectadores arriba contenían la respiración... Elena tenía una mirada inabordable y quieta... aislados dentro de la soledad más absoluta... En el momento --

más imprevisto palmeaba tres veces con las manos y entonces Elena tenía que despertar.. (Elena) corría, despertaba, tropezaba inttaba trepar por las paredes desnudas del cúbo, suplicaba con los bracitos en alto hacicia el trapecio que Mario hacía subir y bajar". p. 47, 48.

Las dimensiones de la imagen se presentan con claridad; un pequeño cubo, arriba y abajo. La colectividad que ve y se asombra desde 'arriba'; abajo la soledad aterradora. Sin embargo todo es falso, como el veliz que no es sino un estuche humano y como el terror de Elena que no es sino una actuación.

El éxito de los efectos logrados radica en el contraste de los espacios y movimientos. Abajo hay un espacio cerrado que es la soledad, el cambio de inmovilidad a movimiento; - arriba está el espacio abierto y no limitado, la muchedumbre - que observa y se mantiene estática.

La sensación de violencia la transmite el cambio brusco de la inmovilidad al movimiento repentino, así como el subir y bajar del trapecio que en toda forma es inalcanzable para el enano.

Las serpientes mismas comunican un estado y un espa-cio particular que manifiestan el reposo más completo: ence-rrarse en sí mismas. Aquí está la presencia del refugio más íntimo y calido: el rincón del cubo.

Es la soledad que se encierra en sí misma, que se acerca a sí misma y que mantiene la imagen de lo redondo.

Elena, dentro del veliz, es transportado de un lugar a otro, de afuera a adentro y de arriba a abajo, es decir, en diferentes niveles que le revelan de distintas formas la realidad exterior.

Elena en su refugio semejante a concha que resguarda se siente:

"... seguro y feliz, un diminuto planeta en el espacio... endemoniadamente dichoso, enloquecido de dicha..." p. 46.

Elena goza de un lugar que por su estrategia le confiere poder y autoridad. Hecho semejante al del propio Mario que cuando niño se escondía detrás de los cajones en la azotea.

Dentro del veliz la percepción visual del enano queda reducida a tinieblas. El contacto con el mundo de afuera se produce gracias a formas distintas, a imágenes no visuales, a saber:

"... una memoria de la luz, pero una luz no vista, sino oída, una luz para el tacto.... un tiempo que no era posible medir ni con minutos ni con horas, sino que transcurría-

al margen de toda medición, impaciente, inmenso, eterno". p. 53.

Esta imagen de lo oculto se desarrolla en espera de otra imagen-cerrojo:

"... se trataba de esperar, primero a que el viejo prestamista cerrara la puerta exterior del despacho... el enano escucharía el recorrerse del cerrojo de la segunda puerta interior, ... Los pasos de Don Victorino se irían alejando hacia su cuarto... Llegaría así el momento de abandonar el veliz". - p. 53

Las condiciones de trabajo para Elena siempre se dan en espacios cerrados, ocultos, por lo menos parcialmente, fundamentados en la sorpresa de la aparición súbita:

"El enano monstruoso que aparecería de repente en medio de las abiertas tapas de una ostra..." p. 71

Es claro que el campo de acción del enano es limitado; en armonía con su dimensión de enano su actuación en el mundo literario es nula, de hecho el enano no tiene identidad alguna, sencillamente no existe. Elena es, más que un sujeto pasivo, un objeto en el que recae la acción de los demás; es transportado, ocultado, arrojado, rechazado, etc. Su acción en el mundo social es nula.; por lo tanto no es un ser dotado moralmente.



Su imagen literaria no tiene repercusión en el campo-moral. Esta segunda imagen (la moral) se queda a 'mitad del -camino', no alcanza a realizarse como ser humano es también moralmente enano.

## 3. EL DISCURSO/LA FUNCION DE HABITAR. JACOBO PONCE

"El hombre es un ser erróneo -- un ser que -- nunca terminará por establecerse del todo en ninguna parte: aquí radica precisamente su condición revolucionaria y trágica, inapacible. No aspira a realizarse en otro punto. .. 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... Sin embargo, el punto que ocupa en el espacio y -- en el tiempo, en el cosmos, la delgadez de un cabello, en un abismo sin medida, más -- profundo, más extenso, más tangible, menos reducido, aunque quizás más solitario, que la galaxia a que pertenece el planeta donde habita esta extraña y alucinante conciencia que somos los seres humanos... dicho espacio es también el error de la materia". p. 84

Errar es no dar en el blanco; es decir, no acertar; -- el ser humano entonces no acierta en el blanco, no da con el -- camino que lo aleje del error. Lo más sobresaliente radica en el efecto que produce el error: el hombre nunca terminará por -- establecerse del todo en ninguna parte. Es decir que no encon -- trará el espacio exacto que le permita la realización de sí -- mismo. Jacobo Ponce, un militante activo del partido comunis -- ta mexicano según la novela de Revueltas, hace las declaracio -- nes anteriores, y atribuye a estas causas la movilidad perpe -- tua del ser humano, su carácter revolucionario y dialéctico, -- que como hemos notado anteriormente es en sí mismo un símbolo de -- violencia que desemboca en la tragedia.

El problema según Jacobo radica no sólo en la elección del camino sino en los ideales por alcanzar. Estos, de acuerdo al discurso citado, pudieran ser de una categoría tan simple que por ello fueran inalcanzables para un ser tan complejo como el hombre. Aunque los ideales deben guardar cierta distancia con la realidad, el hombre siempre buscará 'la coincidencia máxima del concepto con lo concebido'.

El ideal supremo del hombre consiste en lograr la unión de lo deseado con la realidad, pero según el personaje de Revueltas ambos elementos están separados en el tiempo y en el espacio por el grueso de un cabello que constituye un verdadero abismo.

Por lo tanto para este personaje revueltiano el hombre conserva una condición permanente de revolucionario — que por otra parte es la actitud más loable en él — por su inestabilidad consigo mismo, por la falta de espacio para su realización como ente individual y colectivo.

Más interesante aún es notar la estrecha relación que guardan las palabras de este discurso con los movimientos, actividades y espacios en que participa Jacobo mientras escribe.

Primero, el lugar donde se encuentra Jacobo se describe como sigue:

"... era una simple antesala no diferente a las demás en un departamento de clase media de pasables recursos, profesionistas, catédricos, intelectuales... La sencillez de sus muebles, la alfombra, las cortinas, y desde luego su fantástico sentido del orden". p. 91.

A esta descripción añadimos que la estancia está orientada hacia el exterior, al que asoma por un ventanal de grandes proporciones.

Se trata de un edificio —un espacio sin raíces directas en la tierra— que desde el décimo piso mantiene contacto con el mundo exterior a través de las ventanas por las que se escuchan los innumerables ruidos producidos por el mundo de 'afuera' y de 'abajo'. Veamos su impresión frente al panorama exterior:

"Allá abajo en la plaza, se desarrollaba un espectáculo único y en cierto sentido alocucionador, visto desde el décimo piso. Una fija y torpe danza zoológica de mastodontes de varios tamaños tenaces hasta la imbecibilidad, trabados en una lucha inmóvil y severa, asombrosa por la total ausencia del más leve sentido. Gigantescos omnibus y transportes, tranvías y automóviles de alquiler, hablan formado, inopinadamente, un laberinto del cual no acertaban a salir, y entonces su único recurso era chillar como cerdos a los que condujesen al matadero, cada uno preso en la red del otro, cada uno inconsciente y culpable, y cada uno, también, rabioso y soberano. Habla en ello algo infernal, de pesadilla viviente, al margen de no ser sino un simple embotellamiento del tránsito". p. 92.

Notemos que estas observaciones parten desde un décimo piso, de ahí que la descripción empieza con 'alla abajo'. - Cuando Jacobo se levanta a cerrar la ventana no resiste la idea de volver a abrirla para observar la vida del mundo exterior, abajo y afuera.

Observa el movimiento exterior que desde las alturas tiene un raro sinsentido. Es un espacio inferior, abajo, por lo que tiene la doble connotación de soledad y dramatismo.

Se trata del tráfico que inunda la avenida. Desde las alturas y de acuerdo al estado anímico de Jacobo los automóviles no son sino mastodontes que participan en una danza animal. Son animales que producen sonidos humanos y aveces salvajes.

¿Hacia dónde se dirigen?. A todos lados y a ninguno; - "formaban un laberinto del cual no acertaban a salir".

Nótese que Jacobo observa el movimiento de objetos no humanos pero movidos por humanos. Ruidos producidos por la voluntad humana y que semejan un 'chillar' de cerdos. Jacobo ve al hombre que se oculta en la máquina, dominado por una materia no natural. Oculto en un espacio y por una materia que lo animalizan, que ocultan su calidad de humano.

El laberinto que forman estos elementos les hace cómplices y culpables entre sí. Este panorama, de acuerdo a las reflexiones del personaje comunista, representa a la sociedad humana errada.

En armonía con las palabras de Jacobo el error supremo del hombre es no saber conducirse a sí mismo y a sus semejantes a la salida del laberinto de sus propios errores.

Un laberinto visto aereamente siempre tiene salida, - Jacobo tiene una visión superior, la del que todo lo ve y todo lo sabe.

En la captación de la escena real, 'un simple embotellamiento del tránsito', Jacobo empieza a vislumbrar un verdadero carácter humano, siempre a través de movimientos y ruidos deshumanizados:

"... Los policías pitaban... con silbatos in crustados en los dientes, igual que labios artificiales... a tiempo que ejecutaban extraordinarios aspavientos histéricos... en esa fantástica interlocución de manos que era aquel lenguaje del ruido, del caos puro y deshumanizado. Los conductores de vehículo los respondían a los agentes con idénticos ademanes,... y también de igual modo que -- los agentes, sin palabras, con las mismas -- angustiosas gesticulaciones mímicas y el -- chillar enloquecido..." p. 92

Jacobo se encuentra arriba, en el umbral mismo del -- adentro y el afuera y desde este plano el problema fundamental de la desubicación del ser humano sencillamente se remite a un embotellamiento de tránsito.

En este como en otros casos la separación tan tajante de los espacios --arriba, abajo-- se ve minimizada por la acción de aquel que observa desde lejos; Jacobo procede a establecer los nexos entre él mismo y la vida de abajo, establece relación con aquellos que unos minutos antes eran juzgados como --mastodontes irracionales.

El mismo ya no es un hombre, sino tan solo una masa -- que razona, un 'raciomorfo' que se observa a sí mismo, sin -- asombro, inquietud o ansiedad.

La conclusión sería ésta: la única forma real y auténtica de existencia humana --humana hasta donde es posible-- es -- la movilidad, la no quietud. De esta primera idea se desprenden otras. El movimiento como virtud específicamente humana, -- se produce en varios niveles; particularmente dos. Volviendo al ejemplo anterior encontramos dos formas diferentes de movimiento, el movimiento que en la escena se da 'abajo' en el tráfico; los hombres ocultos por máquinas que no hablan sino únicamente producen ruidos y gesticulaciones; y el movimiento de 'arriba', el de Jacobo como un raciomorfo. Este segundo tipo-

de movimiento aspira a no ser laberíntico, sino circular, redondo:

"No importaba su movilidad: la inquietud no consiste en ir de un lado a otro. Habla en esto un movimiento interno: algo que se habla ido realizando, fase por fase, agregación por agregación, triángulos, vértices, caras, hasta construir un espacio, hasta haber podido sustraer ese espacio del infinito. Luego estaba esa idea suprema, abajo - el cero - la perfección más alta de la idea; esos círculos afianzados en sí mismos, herméticos en su fuerza, en el autoimpulso que representaban. Ya no eran pues premisas de lo racional, sino lo racional mismo. Estos cuerpos polidricos debían ser, desde luego, el habitante racional y superior de la tierra: reunía los atributos esenciales". p. - 95

La plenitud del ser en su redondez, en su perpetuo habitarse a sí mismo, sin desdoblamiento alguno, pura existencia sin contemplación. Esa plenitud que únicamente alcanza el ser humano, que es erróneo, en su imaginación.

Jacobo como raclomonfo, como ser moviente tiene momentos de plena lucidez -lucidez del décimo piso-, sabe que el hombre encuentra su realización habitándose a sí mismo en toda su redondez. Esta visión -insistimos- está determinada por el espacio en que se esboza.



"Lo absurdo del espectáculo, allá bajo, sin embargo, subyugaba hasta las lágrimas, hasta la desolación más impúdica, hasta la delicia, tan solo porque, en efecto, podría resolverse del modo más sencillo, visto el problema desde el ventanal. Bastaba con -- dos o tres maniobras". p. 99

Revisemos la ubicación del ventanal. Es un sitio iluminado, con excelente visibilidad y tiene el signo de la soledad más tranquila y lúcida. La calle, por oposición a la casa y el reposo, tiene la característica del movimiento, del no reposo: de la violencia.

En medio de estos dos espacios se da el ensueño de lo deseado: la solución a los problemas del ser erróneo, la vida como una redondez.

Más tarde Jacobo sentado frente a su escritorio narra otro momento en el que el espacio exterior provoca la construcción de un espacio interno que en esencia compart~~o~~ con la realidad literaria las mismas características.

"Al mirar las paredes de libros, que lo bloqueaban por los cuatro costados, que bien podían ser las murallas de una inútil ciudad de la del espíritu donde, 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, sin excluir a la mayoría de sus camaradas, apenas consideraría, a lo más, como a un ser lastimoso e incomprensible, gratuitamente complicado y atormentado". p. 108.

Ahora vemos a Jacobo, adentro, aun más encerrado, rodeado por la misma racionalidad: los libros. En este otro momento ya no es el personaje de las alturas, sino Jacobo, que no encuentra salida; el de la soledad más completa. No la soledad que oculta y que es un refugio, sino la que asedia y acusa. La imagen que se presenta en el espacio reducido y bloqueado provoca oscurecimiento junto con la idea de acecho, es una muralla, 'una inútil ciudadela del espíritu'.

Al contrario de la imagen de refugio Jacobo concibe la imagen de la soledad indefensa ante su propio vacío.

A la mente de este mismo personaje acude el recuerdo de su primer contacto con el comunismo. El recuerdo de las primeras imágenes de este encuentro es como sigue:

"Era un magnífico hacinamiento de sombras ardiendo y coléricas, bajo las antiguas bóvedas de la iglesia del S XVII, sustraída del culto desde casi un siglo antes por las leyes de Reforma. Una mezcla del tiempo. Las masas escuchaban a sus obispos. El edil se elevaba hacia las tinieblas. El rostro del orador pálido, de expresión apasionada e intensa ... La luz humeante de las antorchas abría temblorosas grietas entre los movedizos muros de cabezas y brazos cortados, de ojos sin rostro ... Todo giraba, se arremolinaba espesamente en torno de algo, hacia el centro, al pie de la tribuna, con una rabia seca y silenciosa, herida... Cuando el índice de aquella mano señaló, un poco hacia abajo y hacia un lado, Jacobo pudo darse cuenta de que ahí estaba de cuerpo --

presente, el cadáver del huelguista al que por la mañana asesinaron los gendarmes". p. 110.

En primera instancia este es un espacio subterráneo; un espacio en el que danzan las sombras que además son ardientes y coléricas. Arriba se encuentra, a primera vista, la iglesia del S XVII, abajo, el mitin oculto en oscuridad, en el que cada miembro de la colectividad tiene su propio espacio de soledad, son sombras sin rostro pero con ojos.

El orador está ubicado más arriba y a semejanza del sacerdote que oficia un acto religioso, tiene la autoridad que su sitio le permite. Mediante un ademán descubre ante los ojos de Jacobo el cadáver del huelguista, que yace abajo, en la oscuridad más plena.

Esta imagen, de hecho es una alegoría de lo que poco a poco irá descubriendo Jacobo. Una alegoría de lo que es, según la novela, el partido comunista en México: un movimiento que intenta ser revolucionario, que actúa por debajo ocultándose de la luz y que gira en torno de un ideal que es un cadáver, no obstante, tal como en la imagen anterior, el cadáver no será visto por Jacobo sino hasta que alguno de 'los de arriba' se lo señala.

*La entrada oscura es la puerta a la morada de lo subterráneo, del mundo desconocido que atrae y atemoriza.*

*También en el plano moral Jacobo representa el movimiento, es decir el cambio. Al proponer la revolución social como solución a las carencias del hombre propone final y tácitamente una 'nueva concepción moral'.*

*Una concepción moral que por otro lado no existe sino teóricamente como una sombra de una realidad probablemente futura.*

*La crisis que produce la posibilidad de un cambio radical se manifiesta en el desequilibrio y desazón de éste y -- otros personajes afines a las ideas comunistas.*

*La realidad así como la moral burguesa que rodean a Jacobo Ponce no corresponden con sus ideales comunistas.*

*Podemos concluir que la actuación de Jacobo es moral-respecto a esquemas teóricos no reales. Su concepción y actuación moral, por lo tanto, están en el plano normativo y no fáctico.*

*Sin embargo sus actos son morales desde cualquier punto de vista en tanto que aluden a un fin buscado (el estableci*

miento del comunismo en México) que ha sido elegido libre y voluntariamente, además de la firme determinación de realizarlo.

Jacobo Ponce tiene conciencia de los medios de realización de sus actos aunque las consecuencias objetivas no pueden ser previstas del todo, como se manifiesta en el relato, - ya que sus planes finalmente son truncados.

## 4. LA SOLEDAD TEMIDA • EL MUNDO SUBTERRANEO DE OLEGARIO CHAVEZ

Olegario Chávez, otro militante del partido comunista, recuerda sus vivencias por medio de imágenes que comunican el ensueño del sótano; el signo de la soledad temida.

El recuerda que años atrás burló la vigilancia de la prisión donde se hallaba, huyendo por el alcantarillado; la -- descripción abunda en detalles:

"Incrustadas en el piso de ciertos rincones de la cárcel - allá arriba, en el cielo - de ciertos oscuros corredores, así como en el piso inclinado, al fondo, en el ángulo - que forman los lavaderos, junto al patio -- grande, a diversas distancias unas de otras pesadas baldosas con argollas se correspondían con la trayectoria subterránea del drenaje, muy semejantes a los escotillones en el foro de un teatro. Cada una de estas -- tradas contaba - acá bajo en el infierno -- con una reja perpendicular al caño, de dos barrotes en cruz. Esta era la cuestión. - Además, metido dentro del caño de hierro, - que con mucho tendría setenta centímetros de diámetro: la repugnante, la nauseabunda, la grotesca, la absurda coita de malla de la Edad Media, apenas ligeramente holgada en torno al cuerpo." p. 131.

El recuerdo de Olegario se inicia cuando éste está en la entrada del alcantarillado. La sensación es sofocante, el espacio es reducido - setenta centímetros de diámetro - incluso el aire falta, el poco que existe está contaminado con nauseabundos olores. Pero esto es sólo el principio; es la entra

da a otro mundo no habitable pero necesariamente transitable.

Todo su cuerpo cercado, sin espacio, se encuentra en un lugar de soledad concentrada, centrada en sí misma y subterránea, temida.

Muy a propósito el narrador llama cielo al (ámbito) superior, al de arriba aunque éste sea los pasillos de la cárcel. El infierno es el caño subterráneo en el que se encuentra Olegario Chávez.

La salida es posible únicamente a través del subterráneo, un espacio de sombras que una vez transitado se hace realidad.

Esta es una zona en la que se 'entra'... ¿cómo es éste nuevo espacio?... Olegario continúa recordando:

"Era un paisaje extraño, una blanca bahía artificial, brumosa y bella, en un puerto donde se habla declarado la peste, sucio hasta la locura, donde todos los habitantes estaban muertos dentro de sus casas y hedían, -transmitían a la atmósfera un aire orgánico nuevo, de gases descompuestos por la materia podrida, por todo lo que el cuerpo sobrevive tercamente." p. 133.

El infierno, abajo, cerrado, oculto. Este extraño -- paisaje corresponde al drenaje, por donde intenta escapar Olegario.

gario. Predomina una imagen que penetra en el personaje a través de todos sus sentidos la imagen de la muerte: peste, hedor, gases descompuestos, materias podridas. Todos los elementos - están referidos a una playa. Una playa subterránea en la que lo más abundante no es el mar sino la soledad y la desolación.

Es una soledad temida, en la que los habitantes muertos son captados por el olor de 'un aire orgánico nuevo': el olor a muerte.

El recorrido por este espacio le lleva tres días, a semejanza de Jesucristo, 'el hijo del hombre', quien estuvo sepultado por tres días después de la crucifixión. Olegario después de aserrar la cruz que formaban los barrotes de entrada a este 'sepulcro' no es devorado por los gusanos, en sustitución a esto es asediado por las ratas que se prenden a su piel como los clavos que fijaran a Cristo en la cruz.

El movimiento subterráneo, las funciones de habitar, - subir, bajar, entrar, salir, etc. están a cargo de los roedores que a su vez provocan los movimientos del hombre:

"La rata subla con breves saltos convulsivos para detenerse y babear una sangre viscosa y cálida, mientras la mano del hombre baja con un movimiento microscópico, en que parecía cifrarse cierto anhelo sobrehumano."  
p. 136.



Este es el reino subterráneo de los roedores. Mien--  
tras ellos avanzan, suben, escalan; el hombre baja, teme, está  
más solo, más ajeno al espacio en el que se encuentra.

Subir es la única posibilidad de sobrevivir; salir --  
del caño hacia arriba, a la calle, a otro espacio traspuesto --  
por el espacio de abajo.

En el subterráneo se da un movimiento interno de lo --  
humano, de la conciencia de estar vivo a la conciencia deshuma  
nizada de estar vivo; de sobrevivir.

Olegario se siente presa permanente de estados de án  
mo así como estados reales que se manifiestan por medio de imá  
genes, todas ellas relativas a la soledad temida:

"Olegario sintió que cala en una inesperada--  
bolsa de aire, en una especie de vaclo mo--  
ral" p. 159

La soledad real y moral es la imagen que baja: el sig  
no de la soledad temida.

En el aspecto moral hallamos que, al igual que sus ca  
maradas, Olegario Chávez intenta regirse por conceptos morales  
ajenos y además antagónicos a la sociedad burguesa en la que --  
vive; de ahí la no correspondencia de sus ideales con la reali  
dad.

El conflicto moral de este personaje se ve agravado -- por un problema dentro del partido, 'el caso Padilla'. Este -- asunto es abordado judicialmente por los dirigentes internacio-- nales del partido. El asunto tiene que ver con la lealtad al-- partido; una lealtad que en determinado momento implica el sa-- crificio de sus buenas relaciones con los demás.

La conducta de este personaje, así como la conducta -- de los otros integrantes del partido, se remite a un acto mo-- ral de difícil realización, pues depende de la coordinación mo-- ral y física de todos los integrantes del partido.

Fatalmente las relaciones interpersonales de éstos -- han sido afectadas por la necesidad de ser leales preponderan-- temente a 'la causa'.

Así, la ejecución de una conducta moral colectiva se-- torna, desde sus orígenes, en un acto inconcluso, fallido, -- errado.

## 5. LUCRECIA - EL SIGNO DE LA CERRADURA'

Lucrecia, La Luque, es una joven prostituta, al servicio de Mario Coblan, quien intenta por todos los medios alejarse tanto del ambiente como del mismo Mario.

La primera forma de evasión es la huida, así vemos a Lucrecia en su departamento alistando la salida:

"Lucrecia se oprimió las manos una con la otra, perpleja, la mente en blanco, sin saber qué hacer, mientras miraba en su alrededor desde el centro de la recámara los objetos que aún era preciso encerrar en la maleta: una bata, tres fondos, media docena de vestidos..., y por supuesto, lo que olvidaba (pero en el cuarto de baño): el estuche con los instrumentos para el arreglo de las uñas." p. 168.

Para Lucrecia una forma de despedirse de los espacios habitados es recorrerlos una vez más con la mirada. Ella además selecciona los objetos que desea llevarse, los aísla, los encierra. Después se observa en el espejo, ve su imagen desdoblada, se reconoce y se advierte cansada y con una mirada deshumanizada. Más tarde recuerda a grandes rasgos su pasado. - Ve a través de la ventana y observa la imagen que proyecta su persona en conjunción con la persiana:

"Ahora estaba presa, un rostro preso tras -- las rejas de sombra que proyectaba la persiana, pero esto venía a ser no un capricho de la luz, sino la verdad de su vida: una prisionera de todo lo existente." p. -- 172.

De acuerdo con los principios topoanalíticos la imagen del presidio lleva el signo de lo encerrado, oculto y secreto. Así, en la trayectoria de Lucrecia — en el presente continuo de la narración —, nunca encontramos una locación abierta, iluminada o en lo alto; al contrario, las imágenes de este personaje son premonitorias de un encierro perpetuo. Lucrecia presa: la verdad de su vida.

Lucrecia es presentada como un personaje prisionero — de sí mismo. Todos sus movimientos y reacciones parecen determinados por una voluntad ajena, no pueden ser espontáneos; sus labios se mueven autónomamente, y la conciencia de este hecho la hace más prisionera. Cuando Lucrecia reflexiona respecto a sus diferencias con otras mujeres, declara involuntariamente:

"Las pendejas no saben ni lo que sienten, no más se ponen a dar de gritos y ya estuvo — que les dió el ataque. A una ni ataques le pueden dar. Será que estoy como presa a la que ni siquiera se le deja hacer nada suyo. Como una presa que va en un tren presa." — p. 172.

A esta imagen de inmovilidad caminante (tren-presa) —

le siguen otras de carácter más primitivo: estar presa en el -  
vientre de su madre y la sucesión de momentos de su vida:

"El padre borracho, Ralph, la miseria, otros  
hombres, prostibulos: distintas celdas de -  
esa única larga cárcel que era haber nacido  
a la vida... Un asco obstinado, como un --  
tren de vagones interminables que no deja--  
ban de pasar nunca y dentro de los que Lu--  
crecia corría enloquecida, sin parar, un --  
tren que no iba para ninguna parte." p. 173

La cárcel-tren, los vagones de su vida; todo se orient  
ta hacia un mundo cerrado y oculto, también a una soledad se--  
creta, condensada.

¿En qué celda-vagón está Lucrecia según el tiempo ---  
real-literario del relato?... En el vagón llamado Mario Coblan,  
alias 'El muñeco'. La huida de Lucrecia — ella lo sabe bien —  
no significará sino el paso de una celda a otra. Las perspec-  
tivas de felicidad y seguridad que alberga 'El muñeco' no pue-  
den ser compartidas en ninguna instancia por Lucrecia. Para -  
ella Mario es algo semejante a un 'ángel sucio', como el hom--  
bre que aparentemente suspendido en el vacío del patio pintaba  
los marcos de las ventanas. El ángel sucio, un benefactor no-  
puro, no inmaculado o quizá un demonio disfrazado de benefac-  
tor.

Es evidente que Lucrecia tiene plena conciencia de -

su cautiverio; un cautiverio que limita su campo de acción como individuo. Sobre todo carece de libertad de decisión y mucho menos de ejecución de su voluntad. Moralmente es un persona naje nulo. No hay actuación moral, pues aunque hay conciencia no hay libertad de actuación.

Los antecedentes de Lucrecia (siempre está en la posesión de alguien, en el vientre de su madre, bajo la tutela de su padre, su relación con Ralph, con Mario o alguno otro) explican la incapacidad de ésta para ser libre, para tomar la iniciativa de ser ella sola frente a sí misma.

Acertadamente Lucrecia se representa a sí misma como presa\*, como cautiva de otros, de las circunstancias y en general de la vida.

En el campo de la realización moral, Lucrecia vive -- privada de todo acto e iniciativa de libertad. No tiene una actuación moral. Nos encontramos con otro acto moral fallido.

---

\* En el inicio del relato, Lucrecia intenta abandonar a Mario -- aunque su convicción de lograrlo es muy frágil. En el momento de preparar la partida una y otra vez reconoce que es un ser en cautiverio permanente y, ni siquiera calcula bien el paso que pretende dar.

Al finalizar la novela encontramos que no logra huir de Mario Cobán.

## 6. ELADIO PINTOS: LA IMAGEN INCOMPLETA, LAS SOMBRAS.

La gran distancia entre las imágenes y la realidad radica en que a las primeras les falta corporeidad, pero en cuanto a claridad y verosimilitud son tan auténticas como la realidad misma.

En medio de estos dos apartados encontramos aquello - que no es real pero que tampoco es una imagen: las sombras. Estas están en un punto intermedio. Las sombras son imágenes in completas de realidades no terminadas.

Eladio Pintos es un militante del partido comunista-mexicano. Un militante con autoridad venida a menos. Veamos las características topológicas que le rodean para hallar el signo que le identifica.

Primero encontramos una imagen del recuerdo. Eladio-Pintos dirige un discurso ante un auditorio de simpatizantes - del comunismo: en éste se encuentra Olegario Chávez. En esta escena Eladio es presentado con una sombra gigantesca de aspecto imponente y asombroso. El auditorio está formado por sombras inmóviles y atentas, sombras escalonadas en distintos niveles.

La descripción de los movimientos de la sombra princi

pal es como sigue:

"La sombra gigantesca de Eladio Pintos - sentado en la guillotina de la imprenta - se ergula sobre una cosa semejante al puente - del 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. Las demás sombras escalonadas a distintos niveles muy juntas entre sí, formaban un fiando, entorno del buque fantasma de la guillotina." p. 182.

Un mundo de sombras. Un lugar habitado por sombras.- Como el mundo que descubre Jacobo en el subterráneo de una - Iglesia: mundo de "sombras ardientes y coléricas".

Eladio es una sombra gigantesca que se deforma en cada movimiento. Eladio se sitúa en las alturas, en lo alto de un barco a fin de conseguir el efecto de engrandecimiento.

Es una sombra que busca el efecto de imponentía y - asombro, y que logra solamente efecto. En este sentido el autor, José Revueltas, identifica a Eladio Pintos con el partido, ambos son sombras que logran un buen efecto en principio, pero que no cuajan en la realidad.



La imagen de la guillotina, es casi macabra, es una premonición de muerte. Más tarde Eladio es destituido teóricamente del partido y se pretende eliminarlo incluso prácticamente. En cuanto al partido, éste resulta ser finalmente una sombra no una realidad y desde el principio es condenado al fracaso, al mundo de las sombras.

Para los comunistas la calle significa acción, libertad y esperanza. Ganar la calle es ganar la causa; pero, en la novela, la calle no es de los militantes comunistas; éstos están limitados a la clandestinidad. Es el caso de Eladio - quien así como sus ideales está destinado a las sombras.

Hemos asignado a este personaje el signo de la imagen incompleta, el de las sombras debido a que se mueve no sólo en la clandestinidad (el PCM) sino además, en sentido opuesto a sus propios compañeros.

Eladio Pintos es visto, incluso por los camaradas del partido, como un elemento que actúa fuera de contexto; aspira a una realización de sus ideales que el partido no contempla - entre sus objetivos, ya que aspira a una claridad de conducta que el hombre por ser "un ser erróneo", no puede alcanzar.

La realización moral de Eladio Pintos no se da ni siquiera parcialmente dentro de la clandestinidad del partido. -

*En determinado momento es excluido del mismo, siendo relegado física y moralmente a las sombras.*

## 7. DON VICTORINO: LA DOBLE CERRADURA.

El personaje del prestamista es trabajado frecuentemente por Revueltas. El prestamista tiene un carácter dual: - el poder y la soledad; Éste permite una complejidad que en el caso de la novela de Los errores se presenta con el signo de - lo oculto por una doble cerradura; es decir de lo que se oculta por temor y celo excesivos.

Don Victorino oculta doblemente: sus posesiones materiales y sus carencias espirituales; tiene mucho y a su vez lo pierde todo. Veamos cómo se dan estas constantes duales.

Victorino, como producto de su trabajo como prestamista a corto plazo y con altos intereses, logra amasar una cuantiosa fortuna que conserva en bruto en su propio domicilio. - Día con día deposita a través de una ranura cientos de monedas de oro en una caja.

La avaricia de Victorino se ve alimentada por el ruido de las monedas al caer una sobre otra. Después de dar por terminado un día más de trabajo, Victorino procede a realizar un rito de seguridad. Se encierra detrás de varias cerraduras.

La redondez del dinero, las monedas de oro puro, dan a Don Victorino una sensación de felicidad rotunda, redonda: -

'dinero, dinero, dinero'. Victorino piensa:

"Nada más vivo y palpitante que aquellas cifras, que aquellas deudas reiteradas que el dinero encadenaba dentro del círculo hermético, irrompible, de su movimiento, con la precisión de una máquina sobrehumana, ajena a los hombres y a su voluntad." p. 55

Esta es la forma de felicidad más plena que se presenta a lo largo de la novela. La felicidad y la redondez del dinero.

De acuerdo con el estudio topológico de las imágenes que presenta, todo aquello que existe en plenitud es redondo; es cíclico, pues se vive y se acaricia a sí mismo. Esta forma de felicidad no acepta desdoblamiento de especie alguna; es la vida en pleno.

Victorino es el personaje revueltiano, más afortunado en este campo. Aparte de él ninguno otro alcanza algún grado de felicidad sino únicamente en su imaginación.

Victorino tiene riqueza y la goza a su manera y a su manera satisface sus deseos. Es redondamente feliz: 'dinero, -; dinero, dinero.

Esta felicidad se da porque Victorino tiene la con --

ciencia del ocultamiento absoluto y por lo tanto de la seguridad. Es feliz detrás de la doble cerradura. Veamos cada una de ellas.

La primera cerradura es externa; se trata de una puerta exterior con cerrojo, y la segunda es una puerta interior - con su respectiva chapa. En el siguiente párrafo se describe la seguridad de ambas protecciones. El momento corresponde a cuando el enano aguarda dentro del veliz, en el despacho del prestamista.

"Se trataba de esperar primero, a que el vicjo prestamista cerrara la puerta exterior del despacho. Después el usurero haría sus cuentas diarias, como de costumbre, para retirarse finalmente a sus habitaciones: entonces el enano escucharía el correrse del cerrojo de la segunda puerta, la interior, - que comunicaba con el resto de la casa..." - p. 53.

Todo indica que es la descripción de un recorrido rutinario, que tiene como finalidad dar la seguridad de un muro-sellado.

El prestamista se encierra en sí mismo y a la vez se aparta de los demás, no hace vida social por lo que no se realiza en este aspecto. Vive fuera de la sociedad y por lo tanto fuera de la moral. Su conducta no obedece a necesidad social alguna; las normas morales no cumplen, en su caso, la fun

ción de regular sus relaciones con otros individuos, pues dichas relaciones sencillamente no existen.

El contexto material en el que vive es la soledad, este estado le lleva a no identificarse como humano con otros individuos.

Don Victorino a la edad de 12 años ya habla dado muestras de deshumanización:

"Habla estallado un incendio en la casa deenfrente a la de Victorino, quien contemplaba el fuego desde una ventana del piso bajo... algo lo hizo pensar, con un miedo ilógico y sin relación con el incendio, -- que las puertas del zaguán de su casa siempre permanecían de par en par, sin cerrarse aún de noche... El pequeño Victorino, quieto y mudo de espanto, contemplaba inconscientemente el espectáculo. Dos asombrosas bolas de fuego rodaron en forma extraña desde el balcón... son un hombre y una mujer enlazados... Advierten un refugio, una esperanza, y corren en ese sentido hacia la casa de enfrente... Las puertas del zaguán se interponen entre ellos -- como un decreto inmisericorde... claman, caullan y comprenden: alguien les ha cerrado las puertas de la casa al mirarlos lanzarse en esa dirección en busca de socorro... Al otro lado de la puerta, después de haberla atrancado desde el interior, el pequeño Victorino escucha, atento y temeroso." p. 217-219.

Más tarde cuando un indio le pide un préstamo dejando en prenda su 'palabra de hombre', el prestamista se encoleriza

*hata el grado de desearle la muerte, pues el indio ha apelado a una calidad humana que Don Victorino nunca ha tenido.*

*En su aislamiento el prestamista se deshumaniza convirtiéndose en un hombre desprovisto de moral, que renuncia e incluso rehuye de toda actuación moral, aunque esto implique consecuencias generalmente negativas para otros.*

## 8. CONSTANTES EN LA OBRA DE REVUELTAS

Hasta aquí hemos analizado topológica y moralmente -- las imágenes y situaciones más relevantes de Los errores. Con el objeto de fundamentar el análisis presentado anotamos a continuación algunos comentarios en torno a otras obras literarias de Revueltas en las que hay elementos compatibles con la tesis planteada.

Al insistir en esta búsqueda, hallamos que aunque Revueltas maneja imágenes de la realidad literaria en otras -- obras, no es sino en Los errores que recrea particularmente -- dichos elementos.

Encontramos que desde su primera novela Revueltas usa un título relativo al espacio, lo determina, lo cierra; tiende al aislamiento y a la oscuridad: Los muros de agua. Los temas principales de esta novela son, la privación de libertad para los personajes y la búsqueda que éstos hacen de ella a cualquier precio.

Más tarde, en El luto humano, Revueltas insiste nuevamente en el tema del aislamiento, pero ahora en un plano vertical. Los personajes se refugian en la azotea de una choza, -- pues una inundación amenaza sus vidas. Pasan esta situación --



durante tres días\* tiempo suficiente para cuestionar su pasado, presente y futuro; como si debido a su ubicación, (la altura) - pudieran dominar mejor el panorama de sus vidas que están expuestas a la desnudez de un espacio abierto.

En Los días terrenales, el autor maneja la dialéctica-afuera-adentro. En los interiores se da la inmovilidad; en los exteriores se da la acción, el movimiento y por ende la violencia. En el interior de una casa se imprime la información que durante la madrugada será pegada en los muros de los edificios con el objeto de desencadenar una serie de reacciones violentas en las personas afines políticamente.

En la narración corta de En algún valle de Lágrimas, - Revueltas maneja la dicotomía abierto-cerrado. El protagonista tiende a cubrirse y recubrirse con objetos y situaciones, su finalidad es no enfrentarse ni reconocerse a sí mismo. La calle-el enfrentamiento abierto y franco con la realidad de su soledad y su maldad disfrazada de buenos actos, aterroriza al prota

---

\* El tres es un número cabalístico que Revueltas usa con redundancias bíblicas; los tres días que Olegario pasa en el altar cantarrillado; las tres rejas que traspone para llegar a la superficie; los tres por trescientos sesenta y cinco días de cautiverio intelectual de Emilio Padilla; la repetición de los términos (dinero, dinero, dinero.); los tres días de Cristo en el infierno, los tres días de Jonás en el vientre de un pez, etc.

gonista por lo que 'cierra' toda posibilidad de 'abrirse' asimismo y a los demás.

Las palabras finales de este relato sintetizan apropiadamente la esencia de la narración:

"Todos estamos presos - Compadézcame usted - yo también lo compadezco." p. 100

En Los motivos de Caln hay un juego constante de imágenes exteriores e interiores, de contrastes de luz y oscuridad no sólo físicas sino también intelectuales y morales. Jack se enfrenta a una realidad que le reclama una valorización de su propia existencia. Esta realidad es encarnada por el reverendo Lutero Smith justamente en la penumbra de un garaje en semejanza a la tenebrosidad del desván que atormenta la conciencia.

Aun en las narraciones más breves, los cuentos, - Revueltas maneja elementos topológicos; un claro ejemplo es "Noche de Epifanía",

En este relato la acción está determinada por la ubicación de los personajes; en la morgue, un espacio cerrado y subterráneo donde se acumulan los cadáveres, que a su vez dan razón de ser a los personajes del practicante y el diácono. -

Afuera es de noche y los vivos se mueven como muertos, entre tinieblas.

La escalera constituye un importante recurso para la acción de los personajes centrales Isaac y Rebeca; es ahí donde se da el encuentro de ambos y el reencuentro también, como si fueran otro, en la obscuridad, y, ahí también la muerte de Rebeca quien rueda por los escalones después que Isaac la hiere con una puñalada mortal.

En este relato encontramos escaleras que se suben y - escaleras que se bajan; espacios abiertos y espacios cerrados, todo en un ambiente de inmovilidad que prepara la salida: la guerra.

"Noche de Epifanía" bien podría ser un capítulo de -- Los errores. El ritmo de la narración, así como el tema y la caracterización de los personajes a través de su valorización-existencial, hacen que dicho relato se asemeje extraordinariamente con la novela que es motivo de nuestro estudio. Principalmente porque los personajes de ambos relatos se encuentran inmersos en pasiones ciegas que les llevan a obrar irracionalmente en el campo de lo moral. En cuanto al espacio físico, - encontramos la constante de las dialecticas afuera-adentro, -- arriba-abajo,

El caso de El apando, merece especial atención. En esta narración Revueltas usa en forma magistral los espacios. - Obsesionado por el tema de la libertad el autor recurre a la - concentración del tiempo y del espacio\* para así imprimir fuer- za al relato. Es especialmente interesante observar la seme- janza que guardan algunas imágenes de este relato y las que se presentan en L.E.

Analicemos un caso:

En L.E. se describe la siguiente imagen en relación - al enano:

"Aventuró unos milímetros el codo hacia la-  
tapa del veliz, igual que la tenaza de un -  
forceps que lo arrojaría hacia afuera de -  
las tinieblas de ese vientre amatenal."

Con anterioridad hemos calificado a esta escena como- la imagen de la inmovilidad que prepara la salida, una salida- semejante al acto de dar a luz, en este caso de un vientre no- humano.

Por otra parte en El apando hallamos una variante de esta imagen, corresponde al momento en que Albino, uno de los-

---

\* Recursos que maneja exactamente en forma inversa en el caso- de L.E. como veremos más tarde.

personajes 'apandos', introduce la cabeza en el pequeño rectángulo que sirve como ventana al exterior del cubo de encierro.

"Introducir - o sacar - la cabeza en este -- rectángulo de hierro, ... requería un empeño cuidadoso, minucioso, de la misma manera en que se extrae el feto de las entrañas maternas, un tenaz y deliberado autopararse con forceps que arrancaban mechones de cabello y que arañaban la piel." p. 35.

En esta segunda imagen se presenta en forma más plena la dialéctica de la inmovilidad → movilidad → violencia.

El autor imprime la cantidad exacta de movimiento a cada uno de los términos que describen esta escena. Va de la inmovilidad absoluta, para acomodar la cabeza en el marco justo del rectángulo; pasa por el movimiento lento y cauteloso de ésta hasta traspasar el umbral de la pequeña ventana con un jalón final de la cabeza (con los forceps se jala el producto hacia afuera del vientre de la madre, una vez que se han afianzado de la cabeza del feto) hacia afuera y que por la fuerza con la que se da el movimiento produce dolor en el cuero cabelludo y la piel de la cara cercana a éste,

El efecto que logra Revueltas en esta imagen se ajusta a la dialéctica planteada por Bachelard: es la dialéctica de adentro-afuera, es a la vez, la imagen del no reposo, la imagen que prepara la salida.

Podemos concluir con justeza que en esta segunda ver-

sión Revueltas perfecciona la imagen relativa a la salida y a la vez símbolo de la violencia.

En El apando el escritor manifiesta la carencia de libertad por medio de unas cuantas palabras:

"Una gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría." p. 55.

Geometría que reduce en primera instancia el espacio real inmediato y, después, en forma más trascendente, la libertad en cuanto a ejercicio de la voluntad del individuo.

"Las tres primeras barras horizontales que hacían perpendicular con los barrotes de cada reja del cajón, primero como punto de apoyo para los tubos que irían de lado a lado, y después como estructuración vertical del espacio, bastaban a los propósitos de la operación, pues la inferior, a la altura de las rodillas, y las de enmedio, y superior, a los niveles del bajo vientre y del cuello en un hombre de dimensiones regulares, permitían tender los trazos invasores con los cuales arrojar, hasta la inmovilidad más completa, al par de rebeldes enloquecidos." p. 55.

De lo anterior se desprende que el manejo de las imágenes susceptibles a la observación topológica del espacio, es una constante en la obra revueltina, y, que este recurso tiene su manifestación más plena (por la amplitud con que se trata) en Los errores.

Si usamos como guía el análisis anterior aun podemos hallar más en el plano de las imágenes, que a manera de sostén dan lugar a efectos especiales en el tiempo y el lenguaje de la obra en cuestión.

Hemos dicho que en El apando Revueltas hace una concentración del tiempo y espacio engarzando únicamente aquellas imágenes que por su valor de 'inmensidad' son estrictamente necesarias al relato. En el caso de L.E., el mecanismo opera a la inversa. El autor prolonga los elementos mencionados.

Con lo anterior no queremos decir que el autor se excede en el uso de imágenes innecesariamente, más bien que busca un efecto diferente.

Así, el tiempo de L.E. prolonga las escenas y acontecimientos en un claroscuro del que emergen con un máximo de relieve y misterio.\*

El efecto no se presenta en forma uniforme, encontramos imágenes de acción y otras de reposo respecto al tiempo,

---

\* Concluir que Revueltas alarga el tiempo únicamente gracias a la incrustación de recuerdos y escenas en un 'volver atrás' de los personajes, sería despojar al estilo revueltiano de su esencia.

Así, el autor maneja variantes de dichas imágenes, y logra consecuentemente diferentes efectos que a la postre comunican la sensación de que el tiempo se alarga pero que a la vez encierra una intensa acción, que si no fuera por el fenómeno anteriormente explicado provocaría una concentración absoluta de la temporalidad del texto.

Una imagen de reposo es la que se detiene en el tiempo y que suscita la sensación del alargamiento del mismo en aras de la descripción del detalle o en la abundancia de los mismos.

Por otra parte la imagen de acción sintetiza los detalles mediante unas cuantas alusiones; adelanta el tiempo del relato y la acción de los personajes,

Veamos como se da la variante de imagen de reposo + imagen de acción,

"El enano incluyó la cabeza y entrelazó las manos atrás de la nuca, con una expresión comunicativa e insolente. Era un espléndido gnomo feliz, maligno y feliz. Hacía pequeños ruidos con la garganta, un aterciopelado ronroneo. Sin separar las manos de la nuca inclinó el tórax, pareció como si metiera la cabeza entre las piernas, y convertido en una rueda, giró a maromas hasta ponerse de pie junto a la cama, victorioso, los bracitos abiertos hacia arriba como un trapecista que da las gracias al público. Continuaba el ronroneo. Los dos pies muy



juntos, impulsándose con un salto acrobático de resorte, Elena trepó sobre la cama para sentarse encima del véliz, frente a Mario, un poco más abajo de su cabeza, a la altura del pecho." p. 31.

En la primera parte de esta cita vemos al enano en reposo. Los movimientos que hace son únicamente para adoptar -- una posición más cómoda. La placidez de su estado se torna auditiva, ronronea y explaya su mirada que comunica una felicidad insolente.

El reposo de la imagen termina cuando, mediante un movimiento corporal rápido el enano se prepara para desplazarse y colocarse junto a Mario. La imagen del enano convertido en rueda humana comunica la sensación de velocidad. Su díminuta estatura multiplica las revoluciones de la pequeña rueda humana. Finalmente viene el impulso del salto. La acción resulta circense y el tiempo corre dentro de la habitación del hotel - en la que se encuentran ambos personajes.

Otra manera en que Revueltas maneja el factor tiempo en la novela es cuando Lucrecia planea abandonar el departamento que venía compartiendo con Mario Coblan. El juego de imágenes es como sigue:

Inicialmente encontramos a Lucrecia en un momento de reposo,

"Lucrecia se oprimió las manos una con otra-perpleja, la mente en blanco, sin saber que hacer, mientras miraba en su derredor desde el centro de la recámara los objetos que -- aún era preciso encerrar en la maleta..." - p. 168.

Después, Lucrecia entra al cuarto de baño y frente a su imagen recuerda algunos hechos del pasado, mientras repasa una y otra vez los rasgos de su rostro. Los recuerdos de Lucrecia se extienden hasta el final del capítulo (cinco hojas)- después la quietud de la protagonista se ve violentada por un movimiento brusco:

"Lucrecia dió un salto y de su garganta brotó un grito rápido, inarticulado, a tiempo que retrocedía con el pavor que se experimenta ante lo sobrenatural... Sin pensarlo, con inconsciente audacia, Lucrecia se aproximó y levantó de un sólo movimiento la persiana..." p. 168.

Estos pocos momentos de actividad agilizan el tiempo-literario provocando la sensación de que se recupera la conciencia del continuo correr del tiempo. Conciencia que pierde no sólo el protagonista sino también el lector.

Inmediatamente después del movimiento descrito, vuelve al estado de reposo inicial:

"Cerró la ventana y se detuvo ante el espejo del tocador, en la recámara. Un ángulo del espejo recogía la imagen del obrero suspendido en el aire como sin sostén alguno, aéreo y mágico cual un ángel en vuelo. No podía advertir que Lucrecia lo miraba larga e impunemente, con una fascinación amorosa y melancólica." p. 180.

En esta consideración el signo que topológicamente le hemos asignado a Lucrecia; la cerradura, a su vez armoniza con el reposo.

En el capítulo XXV titulado "El bazar de antigüedades" Revueltas presenta una sucesión de imágenes de acción. Este es un capítulo que podríamos calificar de 'tiempo progresivo'; En él se narra el enfrentamiento de la facción comunista y los fascistas en el edificio sede de estos últimos. El relato tiene momentos de densa acción.

"Eusebio Cano abrió la puerta de un tirón. - Miraron. En el interior de clóset habla -- seis paquetes de no muy gran tamaño. El re piquear del teléfono era ya insufrible. - Era necesario darse prisa, Eladio sabla lo que significaba que el teléfono no cesara de llamar... No habla tiempo que perder. - Cargó con tres paquetes para bajarlos al cubo del zaguán, pero sin soltar la pistola de la mano... Pintos salió de la oficina cubriéndose las espaldas contra la pared, - mientras Eusebio Cano preparaba un nuevo -- cargamento de paquetes. En el cancel no se encontraba el Niágara. ¡Diablos! ¡Qué había pasado con él? El timbre del teléfono no paraba de llamar. Eladio Pintos hubiese querido callarlo de un balazo, pero se contentó. Bajó la escalera y dejó los tres pa-

quietes en el cubo del zaguán... se escucharon nuevos disparos..." p. 321-322.

El tiempo no se detiene, los minutos que transcurren son valiosos, todo está calculado en relación a la hora. En este capítulo incluso se lleva un conteo de los minutos: 7:20-7:30.

El efecto que logra Revueltas mediante el recurso contrario (detener la acción en el tiempo literario) es igualmente eficaz.

No elude la acción sino que la retraza, el caso de -- Don Victorino señala el extremo del reposo:

"Cerrar las puertas del despacho habla sido siempre algo con cierto aspecto vagamente oriental de ceremonia religiosa, como cuando los musulmanes oran y se inclinan hacia el sol poniente, hasta por el hecho de que don Victorino lo llevaba a cabo con idéntica puntualidad, en los momentos precisos anteriores a que oscureciera. Incluso no faltaba, tampoco, el empinamiento litúrgico, pues antes de nada lo primero era agacharse hasta el suelo para desprender, del sobrepiso de madera, una especie de trampa que obstaculiza el libre juego de las hojas de la puerta." p. 42\*

---

\* Nótese que hemos marcado a este personaje con el signo de la doble cerradura.

La temporalidad se marca en forma impersonal. El uso del infinitivo (cerrar, agacharse, desprender), disminuye el efecto de movimiento y entonces se desvía la atención a la descripción de otros detalles.

El elemento tiempo tiene nexos indisolubles con el lenguaje.

La categoría tiempo-espacio está estrechamente relacionada con el lenguaje. ¿Cuál es el sentido y la función del peculiar uso del lenguaje en la obra revueltiana?... Bien, veamos algunas estructuras que sirven como ejemplo del uso que hace Revueltas no sólo del lenguaje de L.E. sino de su producción literaria en general.

Seleccionamos las siguientes estructuras:

"Un infinito concreto e irreal como una bo-  
rrachera"

L.E. p. 11.

"Cada quien aislado de los demás, ebrios y -  
solitarios hasta la pérdida del tacto."

p. 59 L.E.

"...la única verdad es la falta de verdad: -  
verdades concretas, transitorias, tangibles.  
Pirámides, cruces, sangre."

p. 89 L.E.

"Toda felicidad fincada en la tierra y el -  
amor está hecha de arena hermosamente vil y  
de barro impuramente bueno"  
p. 79 "Una mujer en la tierra"  
Dios en la tierra

"Su silencio tenía algo de zoológico y rupestre."

p. 47 El apando

"...el cuerpecito de un feto, un pequeño fetito con la cara aplastada..."  
p. 46 En algún Valle de lágrimas

"Del cuerpo brotaban cosas, silencios magníficos en ocasiones."  
p. 57 El luto humano

Estas no son sino estructuras escogidas como representativas del uso del lenguaje que hace Revueltas. Las constantes más frecuentes son:

- El uso de adjetivos, que resaltan por su oposición-semántica: Concreto-irreal; humanamente vil - impuramente bueno.

- La asociación de ideas (generalmente adjetivos) aparentemente ilógica: verdades, concreta; transitorias, tangibles; zoológico y rupestre.

— Asociación libre de imágenes aparentemente discordantes: Pirámides, cruces, sangre.

— Construcciones en las que el sentido y aplicación de los términos están determinados por el contexto: la pérdida del tacto es una carencia física que el autor usa como carencia existencial: "aislado de los demás hasta la pérdida del tacto".

— Construcciones cuyos modificadores del sustantivo producen un efecto grotesco: "un pequeño fetito con la cara -- aplastada."

— La descripción de las escenas es traducida a un lenguaje figurativo: "Toda felicidad fincada en la tierra y el -- amor, está hecha de arena hermosamente vil y de barro impuramente humano".

— La presencia constante de un lenguaje bíblico.

El último aspecto mencionado tiene aplicación especial en el caso de L. E., Además del lenguaje figurativo, el relato abunda (en forma un tanto excesiva) en construcciones gramaticales de comparación; se auxilian generalmente del adverbio como. Anotamos a continuación algunas de las comparaciones más singulares que complementan el estilo revueltiano:

"Su manera de hablar era como un movimiento-ondulatorio."

"Habla en el aire algo como una resisten-  
cia..."

p. 72.

"...algo como una atmósfera que se despren-  
da de lo más íntimo y vocacional del hom-  
bre." p. 77.

"...un miedo vaclo como dentro de una campa-  
na."

p. 278.

Es evidente que la traducción que Revueltas hace de un nivel de significación a otro puede tomar diferentes rumbos, pero siempre obedece a la necesidad que siente el mismo de explicarse de una y varias formas más.

Finalmente observamos otro punto relacionado con la categoría tiempo-espacio-lenguaje: el desdoblamiento.

En páginas anteriores hemos anotado que, tanto los personajes como los hechos que presenta Revueltas en L.E. sufren alguna forma de desdoblamiento son, por decirlo así, complementados por una segunda fase.

El espejo, es un elemento que se asocia estrechamente con el tema del desdoblamiento. El espejo como vehículo de reproducción de imágenes simboliza también, una doble existencia de las mismas.



Los protagonistas principales de L.E. sufren invariablemente de desdoblamientos. Retomando la idea inicial diremos que dichos personajes no pueden actuar libre y plenamente en todo su redondez. Al desdoblarse pierden contacto con la realidad y se alejan de sí mismos. El caso de Jacobo ilustra bien el grado de alejamiento que Revueltas concede a sus personajes:

"Jacobó se sintió apresado por ese extraño - monstruo de la percepción preestablecida, - de esa hiperfonía obscura y desquiciadora - del ver con otros ojos, aquel marco interno, la sensación aniquilante hasta las náuseas - de saberse a sí mismo en su desdoblamiento - vital de haberse encontrado en el destino - de otro, de haberse descubierto y visto en la otra parte de su propio destino, que habla caminado hacia él desde quien sabe - - cuanto tiempo antes..."

p. 278

Desdoblarse es no poseerse, sentirse ajeno a sí mismo, es, también, no reconocerse.

La introducción que el autor hace a la novela revela su intención expresa de orillar a los personajes al desdoblamiento:

"ahí a sus espaldas, visto en el cuadro del espejo, a unos cuantos pasos, entre las cobijas del camastro, dormía el pequeño cuerpo infantil, verdadero hasta lo alucinante hasta la saciedad." p. 11

Las imágenes literarias atribuyen a la realidad física relieves especiales, que en el caso de Revueltas rayan en lo trágico.

El tiempo literario de L.E., espera, se detiene mientras las imágenes fluyen y van saltando de un mundo a otro, también hecho de imágenes pero distinto.

Revueltas reúne en el mismo cosmos literario a personajes que relacionan entre sí por simple yuxtaposición o por nexos más o menos endebles.

Los protagonistas pretenden llegar en el momento adecuado al lugar correspondiente o conveniente, pero, siendo el hombre "un ser erróneo" se alejan de la posibilidad de realizarse y de ser felices.

Así, cada personaje forma parte del engranaje de los errores de L.E.

## CONCLUSIONES

Ha sido nuestro propósito sacar a colación algunos de los recursos que dan unidad y continuidad temática, estructural y lingüística a la narrativa revueltiana. Las imágenes al aparecer persistentemente a lo largo de la obra literaria constituyen un elemento vital para tales fines.

Mediante lo que hemos llamado la imagen topológica\* - Revueltas crea un mundo que reproduce la realidad literaria y forma en sí mismo un cosmos que se extiende a través de imágenes presentes que sugieren muchas más imágenes ausentes.

Las imágenes de L.E. son abiertas, pues tienen 'aílas' y se multiplican una detrás de otra, alterando el orden y el sentido en que surgen originalmente. Para lograr dicho efecto Revueltas se sirve principalmente de la metáfora y la adjetivación\*\* mediante la cual se prolonga la resonancia de las imágenes.

---

\* Recreación imaginaria de la realidad literaria a partir de la descripción de las localidades.

\*\* Los recursos más frecuentes en este campo son: la aliteración, la enumeración, la asociación libre y la sinestesia.

El lenguaje que usa el autor es innovador y resalta; se enriquece más por la sucesión de imágenes que por la connotación semántica de ellas. Dicho lenguaje retarda y rodea los hechos. A veces estos no destacan tanto como las imágenes que se crean o recuerdan en la memoria de los protagonistas.

La imaginación creadora pone al lenguaje en movimiento asignándole más que la función de describir la de recrear.

Como hemos visto, Revueltas maneja constantemente el doble y hasta triple sentido, al que da explicación por medio de correspondencias. El caso que analizamos en la parte tres (La función de habitar) de este trabajo es ilustrativo.

A través del análisis de las imágenes correspondientes a cada uno de los personajes más relevantes vimos que son caracterizados por diferentes signos, por lo que el desencuentro de ellos no es casual, sino perfectamente propiciado por el autor. Revueltas enlaza hechos y personajes discordantes que, sin embargo, forman parte del rompecabezas que es el mundo literario de Los errores.

La intención del autor por manifestar lo anterior se denota en la discontinuidad de la estructura de la obra; la -- distribución de los capítulos y hasta los títulos que usa para nombrarlos. Estos corresponden generalmente a la identidad de

los personajes. En cada uno de los capítulos encontramos vínculos que van uniéndose entre sí las diferentes historias.

El espejo es un elemento asociado a la trayectoria -- del personaje central, Mario Cobián, y a la novela en general; no sólo como elemento de autocontemplación sino también como elemento donde se refleja el universo literario.

En este espejo penetran instintos, afectos, percepciones, sentimientos, recuerdos y sueños. Es el símbolo de la realidad íntima de los personajes, realidad que transcurre en una madrugada determinante para todos los protagonistas\*.

Hacemos extensiva esta declaración a la totalidad de la novela que es semejante a un espejo en el que las imágenes aparecen y desaparecen, que invoca apariciones y conjunta el pasado aniquilando las distancias entre el hoy y el ayer en la acción de reflejar. Se reproducen las imágenes y se multiplican los errores. En última instancia es la imaginación creada del autor la que se multiplica.

El desdoblamiento de los personajes revueltianos con-

---

\* El Tiempo real de la novela va de la noche de un día, al amanecer del siguiente.

lleva una contrapartida: la violencia\*. Mediante la violencia los personajes intentan recuperarse a sí mismos. Revueltas -- contribuye en buena medida rodeándolos de una atmósfera grotesca y deshumanizada. Como hemos visto, los personajes no 'habitan sus moradas' sino que son relegados al plano 'subterráneo', al sótano, a las tinieblas o al encierro.

El autor de Los errores parece complacerse en lo peor de la condición humana, ya que al mismo tiempo hace que sus -- personajes sean partidarios de la violencia y se horroricen a la vez de ella.

En ocasiones Revueltas participa a sus personajes de un horror fisiológico hacia sus semejantes y por ende hacia -- ellos mismos.

---

\* Hay suficiente evidencia de esto, por ejemplo cuando Mario Cobián golpea a Lucrecia en un intento de poseerla absolutamente; cuando el Indio, al que Don Victorino corre, regresa por la noche a darle muerte a éste; cuando los comunistas deciden usar la fuerza para vencer a los opositores y, tras pasando el plano literario, cuando el hombre lucha por su libertad.

En otros casos la violencia es de orden natural, tal es el caso de la novela El luto humano y del cuento "Dormir en -- tierra".

El autor tiene conciencia de que las 'anomalías' de sus personajes son visibles si son vistas desde 'lo alto'\* pero que 'abajo'\*\* se confunden con los desordenes debidos a la miseria. En la atmósfera de la desintegración, la deshumanización y la descomposición de los individuos casi no se notan.

Revueltas traduce la vida de sus personajes como una aventura trágica, con frecuencia horrible, pero de un valor infinito. El valor de sentirse vivos. Los personajes revueltianos sobreviven en nombre de la esperanza.

El cosmos revueltiano es verosímil porque se enmarca en un contexto verdadero: el de la miseria humana y material. Es a la vez un ataque a la sociedad burguesa que como buena moralista que aspira a ser 'espiritu puro' trata de ignorar las necesidades del cuerpo, sus pasiones y sus odios.

Revueltas revela fragmentos de una realidad que en la sociedad burguesa parece ser invisible, pero que forma parte del mundo en el que el hombre se mueve. Para Revueltas el hombre vive no sólo a la luz del día y en los lugares despejados, sino también, y con más frecuencia, en la oscuridad, en el encierro y en lo profundo.

---

\* Con 'alto' queremos decir posición elevada en cualquier sentido: social, económico o intelectual. El caso de Jacobo es ilustrativo.

\*\* Opuesto a lo anterior.

Mediante la prolongación del tiempo el autor acentúa la desubicación de los personajes; recrea una y otra vez las escenas de la soledad, enriqueciéndolas mediante el lenguaje.

La devaluación de los espacios que habitan los protagonistas revueltianos esta estrechamente relacionada con la imposibilidad e incapacidad de ser felices de los mismos. Finalmente la caracterización que asignamos a los personajes a partir de las imágenes con que se relacionan, desemboca en la caracterización de la imagen moral.

En este campo hallamos que al igual que en la realidad los personajes revueltianos actúan en forma consecuente -- con su medio y circunstancias. Contrario a lo que pudiera parecer a primera vista, la conducta de estos no es sorpresiva -- ni impredecible, más bien se encamina lógicamente a la violencia, al escándalo y a la muerte inclusive.

El ejercicio de la voluntad como un acto plenamente -- moral y social sencillamente no se produce en el mundo revueltiano. La falta de libertad, la inconciencia de los actos, el desconocimiento casi total de los valores y principios morales impiden que dichos personajes se realicen fácticamente en el -- campo moral; por lo tanto su función social queda relegada a -- la marginación.



Tomando en cuenta lo anterior resalta especialmente el título de la novela: Los errores. Revueltas maneja personajes erróneos en situaciones erradas. Los personajes tierran en la búsqueda de sus ideales y sobre todo en la realización de los mismos. El desencuentro y la falta de armonía y correspondencia en sus actos les lleva constantemente al error construyendo así una imagen moral de amoralidad.

La desolación de los protagonistas al saberse desubicados se manifiesta mediante el desdoblamiento y la necesidad que tienen de ser transportados o traducidos (explicados) a otro contexto formado de imágenes topológicas, en el que generalmente también hay errores e infelicidad.

José Revueltas priva a sus personajes de realización moral en el mundo literario, no obstante, les permite ser y -- hacer (transformar, destruir o construir) en el mundo de las -- imágenes:

EL ESPEJO MULTIDIMENSIONAL DEL MUNDO ERRADO DE LOS --  
ERRORES.

3 de Octubre de 1986.

## BIBLIOGRAFIA

## 1. OBRAS LITERARIAS DE JOSÉ REVUELTAS

- 1.- Los Muros de Agua,  
México 1978,  
Ediciones Era, 175 pp.
- 2.- El Luto Humano,  
México 1976,  
Organización Editorial Novaro. pp. 299.
- 3.- Dios en la Tierra,  
México 1976,  
Ediciones Era. pp. 127
- 4.- Los Días Terrenales,  
México 1977,  
Ediciones Era pp. 232.
- 5.- En Algún Valle de Lágrimas,  
México 1979,  
Ediciones Era pp. 106.
- 6.- Los Motivos de Caln,  
México 1975,  
Organización Editorial Novaro pp 220.
- 7.- Los Errores,  
México 1975,  
Organización Editorial Novaro, 366 pp.

- 8.- Dormir en Tierra,  
México 1976,  
Ediciones Era. pp. 127
- 9.- El Apando,  
México 1977,  
Ediciones Era. pp. 56.
- 10.- Material de los Sueños,  
México 1974,  
Ediciones Era pp. 127
- 11.- Las Cenizas,  
México 1981,  
Ediciones Era, pp. 337

## II. OBRAS CONSULTADAS

- 1.- Bachelard, Gastón, La Poética del Espacio, Trad. Ernestina de Champourcin, México 1975 2da. Ed., Editorial - - Fondo de Cultura Económica (Col. Breviarios 183) pp. 281
- 2.- Bachelard, Gastón, El aire y los Sueños, Trad. Ernestina de Champourcin, México 1975, Editorial Fondo de Cultura Económica (Col. Breviario 139) pp. 327.
- 3.- Campos, Julieta, Función de la Novela, México 1973, Editorial Joaquín Mortiz, pp. 157.
- 4.- Eco, Umberto, La Definición del Arte, Ed. Martínez Roca-Barcelona 1980.

- 5.- Escalante, Evodio, José Revueltas. Una Literatura del lado Moridor. México 1969, Editorial Era. pp. 116.
- 6.- Lévi-Strauss, Claude, Arte, Lenguaje, Etnología, México-1968, Editorial S XXI.
- 7.- Lukács, Georg, Problemas del Realismo, México 1966, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- 8.- Lukács, Georg, Teoría de la Novela. Trad. Juan José Seberelli, Buenos Aires 1974, Ediciones S XX. pp. 174
- 9.- Ortega y Gasset, José, La Deshumanización del Arte, Madrid 1976, Ediciones de la Revista de Occidente, Col. El Arquero. 211 pp.
- 10.- Revueltas, Rosaura, Los Revueltas, México 1980, Editorial Grijalbo pp. 326.
- 11.- Schucking, Levin L., El Gusto Literario, México 1978, - Editorial Fondo de Cultura Económica (Col. Breviarios -- 24) pp. 138.
- 12.- Sánchez Vázquez, Adolfo, Las Ideas Estéticas de Marx, México 1979, Ediciones Era, pp. 293.
- 13.- Sánchez Vázquez, Adolfo, Ética, México 1969, Editorial - Grijalbo pp. 245.
- 14.- Taine, Hipólito, Filosofía del Arte, Buenos Aires 1958, - Editorial Esparsa-Calpe, (Col. Austral 505) pp. 355.