

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

LA LIBERTAD Y EL OTRO: ANÁLISIS COMPARATIVO  
ENTRE LAS IDEAS ESTÉTICAS DE JOSÉ REVUELTAS  
Y DOS DE SUS NOVELAS  
(«LOS DÍAS TERRENALES» Y «LOS ERRORES»)

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN LETRAS  
PRESENTA

JOSÉ MANUEL MATEO CALDERÓN

ASESORA  
DOCTORA EDITH NEGRÍN

CIUDAD UNIVERSITARIA

2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*para mar, siempre*

*para, isaías, mi padre,  
y para ana maría, mi madre,  
desde el principio*

*para edith, andrea y philippe,  
con infinito aprecio*

*y para mis amigas y amigos  
porque los quiero*

## MÓVILES, TENTATIVA Y PASIÓN DE ESTE TRABAJO

Durante veinticinco años Revueltas dedicó parte de su tiempo a reflexionar en torno de lo *esencial* del arte y la escritura; dejó así treinta ensayos que hoy, desde mi punto de vista, resultan necesarios para estudiar su obra narrativa pero también oportunos en un sentido amplio, porque sus palabras siguen vigentes en el orden actual del pensamiento estético, a pesar de que muchas veces los términos que empleó parecen caídos en desuso. No se trata de reinterpretar lo escrito por él sino de aprender a leerlo de nuevo, sin prejuicios, aprovechando las herramientas teóricas que hoy tenemos a mano, mismas que en no pocas ocasiones se encuentran muy cerca de las proposiciones revueltianas. Este trabajo es en buena medida la continuación de un intento previo por seguir el itinerario de las principales ideas estéticas que Revueltas formuló —de manera fragmentaria pero constante— a lo largo de más de dos décadas.<sup>1</sup> La diferencia estriba en que ahora se emprende un ejercicio que intenta establecer las correspondencias entre la poética *explícita* de Revueltas y dos de sus novelas. Con mayor precisión se debe decir que el propósito ha sido observar cómo una sola de sus intenciones literarias pone en marcha el ejercicio narrativo y deriva efectivamente en *forma*, esto es, en un modo específico de organizar la trama en torno de ciertos personajes y de acuerdo con recursos que inciden en el orden, la duración y la frecuencia narrativas. Por otra parte, el motivo literario que sirve a Revueltas como eje de las novelas seleccionadas para este ejercicio, resulta particularmente sugestivo, lo mismo porque lleva a abordar cuestiones diversas que interesaban al autor y que hoy identificamos como indispensables para procurar explicarnos el mundo, o bien porque constituye una clave en la discusión sobre la estética, la ética y el lenguaje.

---

<sup>1</sup> Me refiero a mi tesis de maestría: *Lectura y libertad, hacia una poética de José Revueltas* (México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006). En esa ocasión me ocupé de los ensayos sobre estética y literatura reunidos en *Cuestionamientos e intenciones*, volumen 18 de las obras completas del autor.

Para exponer la intención literaria de Revueltas que termina por darnos dos novelas inagotables, se indica en primer término el camino por el que optamos para emprender este ensayo de correspondencias entre poética y narrativa; se explican así en el capítulo inicial algunos de los conceptos que se emplean con mayor frecuencia en el análisis, se comentan algunos aspectos del realismo que ayudan a esclarecer las filiaciones que Revueltas mantenía —y las ideas que al respecto no cabe asignarle— y se lleva a cabo un seguimiento de algunos ensayos del autor que nos conducen a formular el *programa* que *posiblemente* se planteó. Por último se verá que Revueltas compartía preocupaciones en torno de la *herencia cultural* en términos afines a los planteados por quienes desde el ámbito nacional defendían el *universalismo* —Reyes, Cuesta, Gorostiza, por ejemplo—, en oposición al nacionalismo ramplón pero también en consonancia con la *respuesta deconstructiva* que Derridá buscaba en los sesentas y algunas de las preguntas que sobre el canon se hacía Bloom en los noventas.

Enseguida el trabajo está organizado en dos partes. Una vez planteado, en el capítulo precedente, el horizonte estético que incide en la escritura de Revueltas se observará su concreción literaria, primero en *Los días terrenales* (1949) y enseguida en *Los errores* (1964). Aunque el análisis da pie a una serie de capítulos dedicados a cada novela, se ha procurado mantener una línea de reflexión constante; esto es, cuando se aborda la primera de ellas se repasan diversos estudios que han señalado y tratado las resonancias míticas en la obra de Revueltas y se establece la diferencia de nuestra aproximación con las precedentes (las cuales, por otra parte, casi siempre remiten al sustrato bíblico). Enseguida, se abordan las fuentes y los antecedentes que nos permiten señalar que en el mito, la tragedia y el personaje de Antígona se localiza un nodo cultural que es reconfigurado por Revueltas como traducción de su programa estético. Se indica entonces cómo el motivo del cuerpo insepulto cambia de signo en *Los días terrenales* pero mantiene su fuerza (trágica) generadora de acción: no es ya el hermano muerto quien es retenido sobre la tierra sino una

niña de apenas unos meses. A partir de este momento concentramos la atención en el papel de Bandera como signo actante, pero más aún como *significante vacío* que atrae, como ocurre en *Antígona*, la confrontación entre lo doméstico y lo público, entre las exigencias de la familia y las que se imponen hombres y mujeres en el espacio político, entendido en sentido amplio como espacio del trato urbano, la afinidad partidaria o de doctrina y la intervención de y en las cosas del Estado. Se explica también cómo Revueltas, desde nuestra perspectiva, añade a la herencia del texto trágico una dimensión que se pregunta por el *ser* del lenguaje y explora su capacidad para mostrar los conflictos de una subjetividad aparentemente activa pero en gran medida presa de su relación con el objeto y la apariencia de verdad. En este curso, se anota cómo la acción, las palabras y los pensamientos de Julia y Fidel, los padres de la pequeña muerta, se van desgranando y configuran a la vez el sitio de Bandera como el lugar donde el orden simbólico se juega. La niña insepulta es —en una paradoja aparente— quien conduce a los vivos a establecerse (o no) humanamente. El *significante vacío* encarnado en la personaje infantil articula enseguida los goznes de la piedad, el encomio del sacrificio y la tentativa por desenmascarar la esquizofrenia radical de las acciones y del lenguaje, con lo cual la presencia del cuerpo insepulto en la ficción contribuye de manera fundamental en la organización de los personajes, los significados y el tiempo narrativo. En este movimiento, Bandera ordena en torno suyo a sus padres, pero también a tres personajes determinantes: Ciudad Juárez, Rosendo y Bautista.

La segunda parte comienza por señalar la presencia del cadáver insepulto como motivo de procedencia clásica en obras de escritores latinoamericanos y cómo las trasposiciones de *Antígona* se deslizan hacia el ámbito de los desaparecidos políticos como efecto crítico de las dictaduras. En ese sentido, *Los errores* sería quizá de las primeras novelas de nuestro continente en producir este desplazamiento del motivo clásico, aunque no para expresar la oposición entre ciudadanos y regímenes dictatoriales locales sino en función de relaciones que revelan la situación de América Latina dentro del mundo. Sin embargo, lo que importa

analizar es cómo Revueltas vuelve a colocar en el sitio del cuerpo insepulto a un personaje femenino, significada con insistencia como *pequeña*. Así en *Los errores* Ólenka Delnova, una joven soviética desaparecida, no sólo marca el rito de la sepultura que ha quedado sin cumplir, sino la doble sustracción del cuerpo del ámbito de los familiares, pues a la prohibición o la demora de los ritos funerarios se suma la *infectibilidad* de cumplir con los muertos, que dos veces —si cabe decirlo— quedan detenidos sobre la tierra. Como Bandera en *Los días terrenales*, Ólenka tendrá un papel central como *signo* entre los personajes que cabe considerar protagónicos, pero mientras la hija de Fidel y Julia funge en nuestro análisis como un significante vacío que pone en circulación las significaciones que cada personaje busca asignarle, la joven desaparecida postula una sustantividad que se desdobra y se desplaza. Esta función de la actante, como se procurará mostrar y como también ocurre en el caso de Bandera, no sólo incide en la contextura de los personajes sino en la estructura misma del relato. Así, una vez postuladas estas cuestiones, en el siguiente capítulo se explica cómo Ólenka, este personaje a primera vista marginal o secundario, actúa definitivamente en la organización de los capítulos y como centro para (re)significar la muerte de quienes orbitan en la esfera de lo criminal y lo político. Los siguientes capítulos tienden a mostrar las líneas de sentido que cabe establecer entre Ólenka, un grupo de personajes comunistas y dos actantes que forman parte del asunto criminal relatado. Entre los primeros están los mexicanos Emilio Padilla, Olegario Chávez, Jacobo Ponce y el judeoespañol Eladio Pintos; Emilio es, como Ólenka, un desaparecido y los demás terminan como víctimas de enjuiciamientos políticos encaminados a borrar su vida como militantes, de forma que en el conjunto se refracta el destino entero de la joven. Habremos de ocuparnos después del conflicto materializado por las dos figuras maternas que atraviesan el destino de la muchacha: una madre alcohólica que Ólenka porfía en proteger y una “madre colectiva” que reclama el cumplimiento superior de las tareas del partido: Daría Milskovskaya. Finalmente veremos como este conflicto entre los lazos de sangre y las

exigencias civiles se engarza con las casi difusas pero definitivas madres que rigen la vida de Lucrecia y Mario Cobián, dos personajes estos últimos que nos permiten sugerir el modo en que la intriga comunista y el asunto criminal de *Los errores* forman un mismo signo bifronte.

Coincido del todo con Andrea Revueltas y Philippe Cheron cuando en la “Presentación” de *Cuestionamientos e intenciones* afirman que debemos insistir “en la continuidad del pensamiento de Revueltas, en el que difícilmente se puede hablar de cortes”. Un análisis “penetrante” —dicen— demostraría a todas luces la existencia de “una trayectoria ininterrumpida”, aun cuando ésta hubiera conocido “periodos de retroceso debido al contexto histórico de confrontación y lucha en el cual se produjo”. La prueba “rotunda” de “esta continuidad de su pensamiento” se encuentra “en el hecho de que *Los errores* reanuda y prolonga, desde un punto de vista superior y más amplio, la temática de *Los días terrenales*” (en OC 18: 14). La relación que Andrea y Philippe establecen entre ambas obras deriva de una afirmación del propio Revueltas: “*Los errores* obedece a una línea que siempre he adoptado ante los problemas de la literatura [...] Este libro no es sino un desarrollo y profundización de *Los días terrenales*, cuyas premisas también pueden encontrarse en *Los muros de agua*, mi primera novela” (en OC 18: 14-15).<sup>2</sup> Tanto en las palabras de quienes han dedicado buena parte de su vida a reunir, ordenar y estudiar la obra de José Revueltas como en las de él mismo encontramos razón suficiente para seleccionar la tercera y la sexta novela del autor como materiales de este trabajo; la resolución se confirmó cuando constatamos la presencia de un mismo motivo capaz de articular sentido y forma.

La función axial de *Los días terrenales* (1949) en la obra de Revueltas se ha establecido ya como un principio de lectura, no sólo porque es la única que hasta ahora cuenta con una

---

<sup>2</sup> La cita procede de Rosa Castro, “Galería del mundo: *Los errores*. Entrevista con su autor, José Revueltas”, *El Día*, año III, núm. 833, 16 de octubre de 1964, p. 10.



edición crítica sino porque no es difícil concordar en que desempeña —aunque la expresión no sea muy afortunada— “el papel de pivote” en todo el ciclo novelístico del autor, papel “doblemente importante” puesto que Revueltas eligió ese título como la denominación global de su “«comedia terrenal»” (Cheron, 2003: 297). Y si literariamente es la piedra angular, no debe olvidarse que la polémica suscitada en torno a ella da pie también a que Revueltas ponga por escrito sus reflexiones a propósito de la literatura y la estética (cuestión que se comenta en el primer capítulo de nuestro trabajo). Evodio Escalante, coordinador de la edición crítica, por lo demás, juzga que *Los días terrenales* cumple con un propósito expresado por Revueltas en un artículo de 1946:<sup>3</sup> “Sin duda” es él quien crea la “«moderna novela realista de México»” y agrega: “se trata, cuando menos en la literatura de Revueltas de su producto más alto, más equilibrado y de mayor madurez”. Para apoyar su afirmación, se remite a la lectura de los primeros esquemas y manuscritos de la obra, en los cuales subsistían “elementos que pudieron hacer de ella una novela, si no proletaria, en el franco sentido panfletario del término, sí en cierto modo «proletarizante» (Escalante, 1992: 205). Un ejemplo de esos elementos que lastraban el relato y al final quedaron fuera, como muestra de madurez narrativa, era la intención de que al final de la novela Gregorio, el protagonista (visible), marchara a España, “a combatir, puede adivinarse, por la República española”, desenlace que hubiera aportado un “toque «positivo», «edificante», «aleccionador»”, pues, “por terrible que pueda ser la situación del comunismo mexicano, por empantanada que pueda parecer la circunstancia local, la ideología siempre ofrecerá una perspectiva... una salida a la trabazón de una circunstancia que se antojaba insoportable” (1992: 207-208). Todavía Revueltas intentó incorporar un guiño *internacionalista* en su novela, desplazando el foco del personaje individual hacia un grupo de obreros que habrían sido seleccionados para pelear en la guerra civil española

---

<sup>3</sup> Se refiere al artículo “La novela, tarea de México”, incluido en *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)* (OC 24: 231-241).

(Escalante, 1992: 208). En definitiva, la solución «positiva» quedó fuera. Habría que agregar, por otra parte, que la crítica del *internacionalismo*, implícita, como puede verse, en *Los días terrenales*, se lleva a la práctica quince años después en *Los errores* (1964), novela que nos obliga a pensar que si bien no pueden restarse méritos a la obra de 1949, los “productos” literarios más altos de Revueltas no se concentran sólo en esta obra, ni como muchos otros insisten, en *El apando* (1969).

Si *Los días terrenales* fue rechazada por los camaradas de Revueltas en términos puramente doctrinarios, la recepción de *Los errores* osciló entre el elogio de ciertos pasajes y el reproche por los *excesos* del conjunto, que en determinados casos se convirtió en descalificación completa. Como muestra puede leerse la reseña de Juan García Ponce “Errores y aciertos en *Los errores*” (en Negrín, 1999: 136-138), que encontrará una prolongación involuntaria en “José Revueltas: la soledad habitada”, prólogo que José Joaquín Blanco (1985: 11-43) preparó para una antología de Revueltas. En 1964 García Ponce afirmaba: “Revueltas ha logrado revivificar su tema y ha hecho que su aproximación a él adquiera nuevo interés... y nos lleve a las corrientes ocultas de la realidad”; sin embargo, “la gran insuficiencia es que “ha dejado que las historia se le escape de las manos y se convierta en un mero folletín (o casi, porque también es imposible ignorar sus deslumbrantes hallazgos repentinos en el mundo interior de sus personajes) por exceso, por falta de medida, de rigor y quizás, por una mórbida complacencia en el empleo ilimitado de la violencia por el mero placer de ponerla en acción” (Negrín, 1999: 137). Poco más de veinte años después, José Joaquín Blanco dirá que *Los errores* “es la novela más profunda de la Ciudad de México”, pero opondrá a este juicio, que “vista al trasluz de los cánones novelísticos del momento” resulta “un espeluznante «error» literario, una novela genialmente empeñada en ser «muy mala», al grado de desesperar incluso a sus admiradores”. Aunque deja claro que esta percepción sería más bien la de “un punto de vista ortodoxo o académico de crítica literaria” (1985: 18), no alcanza a trascender la

estupefacción ante los recursos y géneros que combina Revueltas, de modo que por momentos la distancia entre la *ortodoxia académica* y su perspectiva de entonces parece nula. Señala, por ejemplo: “es una farsa de personajes-caricatura” que corre el riesgo de “perder toda verosimilitud y adquirir la jocosa superficialidad de un gran guiñol; es una historia patética (con páginas literalmente espeluznantes) de crueldad física” (1985: 18). Con nuestra aproximación procuramos dar un paso a propósito del sentido de la *violencia*, así como de la articulación narrativa de algunos personajes, que están lejos de cruzarse “sin reconocerse” (1985: 20). Los juicios de García Ponce y José Joaquín Blanco, muestra de admiración y aturdimiento, sugieren que es necesario aprender a leer las obras de Revueltas con la misma disposición que otorgamos a las obras de Musil, Thomas Mann o Kafka.<sup>4</sup>

A los motivos para seleccionar la tercera y la sexta novela Revueltas como materiales de este trabajo habría que sumar algo más. Antes que nosotros, para emprender un estudio global de la narrativa revueltiana, Javier Durán tomó también como punto de partida la ya

---

<sup>4</sup> Con Musil, Revueltas comparte el ejercicio del ensayismo en la novela; no deja de llamar la atención que García Ponce, que se preciaba de haber introducido al autor austriaco en México, no lo hubiera notado en su reseña sobre *Los errores*. Mann y Kafka —una dupla impensable quizá para el realismo ortodoxo— son dos autores leídos y admirados por Revueltas, y con quienes el autor tiene vasos comunicantes que por ahora sólo cabe sugerir (en la segunda parte de este trabajo se sugiere una línea coincidente entre el autor de *El proceso* y el de *Los errores*). En las notas con que formula su “saludo y crítica” al libro de Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx* (México, Era, 1965), Revueltas pondera así al escritor checo: “Lo que ocurre es que Kafka engloba la crítica a la enajenación capitalista con la crítica a la enajenación socialista. Kafka representa la estética de la libertad” (OC 18: 364). Y sobre Mann pueden citarse dos escritos de Revueltas, un artículo de 1939 publicado en *El Popular* y una conferencia que dictó en 1975, en la Pinacoteca Virreinal y aparecida en *Diorama de la Cultura de Excélsior* el 6 de julio de ese año (v. oc 24: 316). En el primero observa las correspondencias entre ciertas formulaciones científicas de Freud y las literarias de Mann en *La montaña mágica*, así como la coincidencia cronológica de las proposiciones de uno y otro; en el segundo, entre otras cosas coloca esta obra como paradigma de la novela de ideas. Ambos escritos fueron reunidos bajo el título “Sobre Thomas Mann” en *Visión del Paricutín* (OC 24: 276-293; el artículo se titula “Freud en la literatura: Thomas Mann y el doctor Krovovski”; y la conferencia-ensayo “A cien años del nacimiento de Thomas Mann: la vida vista desde «La montaña mágica»”).

mencionada entrevista concedida a Rosa Castro en 1964; aunque no lo señala en la introducción, sí lo hace cuando se ocupa particularmente de *Los errores* (Durán, 2002: 104). Él optó por sumar *El apando* a las tres obras referidas por Revueltas; nosotros preferimos ocuparnos sólo de aquellas dos que se concentran en la vida interna de los comunistas organizados en partido.<sup>5</sup> En *Los muros de agua*, si bien se puede localizar el doble asunto comunistas-criminales, los primeros son prisioneros políticos de un régimen antagónico; en *Los días terrenales* y *Los errores* los comunistas denuncian y enjuician internamente a sus camaradas o, en el último caso, son víctimas de los partidos y el Estado que se supone cristalizan los principios doctrinarios compartidos. En ambas obras, por lo demás, se aborda con particular lucidez lo que para Revueltas —a decir también de Andrea Revueltas y Philippe Cheron— es una de las cuestiones esenciales del siglo xx: “la idea de revolución, la militancia partidaria y el estalinismo” (en OC 18: 10), complejo problemático que por otra parte sirve de plataforma para que Revueltas emprenda, desde mi punto de vista, una de las reflexiones artísticas y teóricas más hondas en torno del lenguaje y de la voluntad de conocer y saber, de pensar, en suma —como dirá Olegario en un punto nodal de *Los errores*—, con todas sus fuerzas y sin temor al análisis.

No quiero concluir esta nota sin agradecer la guía constante de la doctora Edith Negrín, a quien no sólo admiro por sus investigaciones, siempre iluminadoras, sino por quien tengo

---

<sup>5</sup> Los intereses de Durán son bien distintos a los nuestros aunque compartamos parcialmente un mismo corpus de estudio y atendamos temas similares. Sólo con el ánimo de indicar hacia dónde dirige su lectura apunto algunas de sus afirmaciones en torno de *El apando*; ésta “sería la obra más política de Revueltas pues se concentra en narrar, desde las fisuras mismas del capitalismo, los procesos de acumulación del capital y las ramificaciones aparentemente inconsecuentes del poder, a través de la propagación del ilícito en épocas de crisis. A pesar de ésta ruptura temática y estructural de *El apando* con el corpus revueltiano, es factible articular dos aspectos comunes con los textos anteriormente estudiados [*Los muros de agua*, *Los días terrenales*, *Los errores*]. Por un parte, el enfoque de la novela en los excesos de la enajenación y la despersonalización del proletariado como protagonista de los acontecimientos enmarcados en la degradación, tanto espacio-temporal como social de este segmento humano. Y por otra la omnipresencia del aparato penitenciario mexicano en la obra de Revueltas” (2002: 213).

un profundo sentimiento de amistad. Por lo demás, en el curso de este trabajo se constata la deuda que tengo con sus proposiciones. A las doctoras Georgina García Gutiérrez, Adriana Sandoval y los doctores Federico Álvarez y Enrique Flores, les agradezco que hayan leído y comentado este trabajo, y que me beneficien con su crítica y su cercanía. Y no sólo es justo sino impostergable reconocer que lecturas que resultaron fundamentales para este trabajo me fueron sugeridas por Martha Isabel Leñero, mi esposa y a fin de cuentas consejera en cuestiones relacionadas con la reflexión contemporánea. Por último, agradezco a las autoridades del Colegio de San Luis, A.C. el tiempo y las facilidades que me brindaron durante los últimos cuatro meses de 2009 y los primeros ocho de 2010 para redactar la segunda parte de este trabajo. Igualmente quiero mencionar que sin el apoyo económico de la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología difícilmente se habrían reunido las condiciones para dedicarme a la investigación en torno de José Revueltas, un escritor por quien vale la pena haber aprendido a leer y seguir en este mundo.

\*\*\*

P.S. Por razones prácticas he optado por mantener el título con el que este trabajo de tesis fue registrado en el Programa de Posgrado en Letras, si bien al final hubiera preferido que lo encabezaran las siguientes palabras u otras similares que, me parece, dan mejor cuenta del proceso y los resultados de la investigación: *En el umbral de Antígona: la niña insepulta y la desaparecida política, ensayo de correspondencias entre la poética y la narrativa de José Revueltas*. Que por lo menos quede aquí expresada esa intención.

J.M.M.

## SABER HEREDAR

Si se intenta establecer la correspondencia o la coincidencia entre la poética de Revueltas y su realización literaria, el camino no necesariamente comienza con una comparación alternativa entre los dos campos de acción. Una aproximación de ese tipo tendería a afianzar la impresión de que en efecto se trata de ámbitos separados que en el mejor de los casos mantienen nexos regulares, pero que no necesariamente forman parte de una misma actividad artística. Se presenta también la tentación de ordenar las ideas estéticas de Revueltas en etapas sucesivas, que previsiblemente se alejarán o aproximarán de las realizaciones literarias; sin embargo, este ejercicio de datación paralelística tampoco echaría luz en última instancia sobre la efectiva coincidencia (o divergencia) del movimiento artístico y reflexivo de la obra revueltiana. La comparación y el ordenamiento cronológico de los textos donde el escritor Revueltas ejerce el oficio con aquellos donde reflexiona sobre su propio hacer y sobre el arte en general sin duda resultan necesarios para el análisis, pero no pueden tomarse como el eje ni convertirse en la finalidad de un trabajo que se pregunte por la *coherencia*. A cambio, lo que propongo es tomar uno de los planteamientos estéticos de Revueltas que *pudo ser* programático o estratégico, concentrarnos en él y observar cómo se mueve la práctica narrativa sobre tal eje, fundamentalmente respecto de un par de novelas: *Los días terrenales* (1949) y *Los errores* (1964). Parto de la premisa de que en Revueltas, como en su admirado Goethe “hermenéutica y acto poético nunca están separados” (Steiner, 1996: 43). También encuentro apoyo para este procedimiento en la actitud que Derrida ha seguido, según su propio dicho, cuando ha dado “respuesta deconstructiva” a las obras de Foucault, Lévi-Strauss o Lacan: no se trata de escribir sobre un autor en general o de abordar la totalidad de un cuerpo textual como si fuera homogéneo, lo que importa es identificar “la

distribución de las fuerzas y los motivos” de la obra “y reconocer lo que en ella es hegemónico o lo que se ve secundarizado” e incluso “negado” (Derrida, 2005: 4).<sup>6</sup>

Aunque ya estamos un punto más allá del principio,<sup>7</sup> todavía parece oportuno señalar que en nuestro caso el nombre de *poética* designa el conjunto de las reflexiones que el artista (en este caso el escritor) hace acerca de su propia actividad con el fin de explicar obras previas, o bien, acerca del arte en general y de las expectativas y horizontes que su ejercicio plantea en torno de tres problemas básicos: la relación entre arte y realidad (o naturaleza); la relación entre el arte y lo humano, y las tareas del arte desde una perspectiva que considera una actuación ética. El nombre habrá de ser comprendido, entonces, en términos amplios y sin que implique “una forma menor de estética” (Abbagnano, 2004, 411).<sup>8</sup> Vista así, nuestra forma de asumir la poética se aleja precisamente de la formulación preceptiva que cabe identificar en el *plan* que de entrada señala Aristóteles para la doctrina del arte, pues si bien el filósofo parte de la poesía preexistente (entendida ésta como cualquiera forma de creación por imitación) para establecer cuáles son las “especies” de la poética “y cuál la peculiar virtud de cada una de ellas”, sobre todo habrá de ocuparse de “indicar cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella”.<sup>9</sup> Al respecto, Juan David García Bacca, señala el carácter “predominante de *técnica*” que manifiesta la obra de Aristóteles, así como su cercanía con las retóricas y preceptivas literarias que en una época y otra se han puesto de moda, pues entre la obra

---

<sup>6</sup> La fuente alude al diálogo sostenido por Derrida con Elisabeth Roudinesco: “Escoger su herencia”, en *Y mañana qué* (2003), Buenos Aires, FCE, pp. 9-28. El texto se tomó de *Derrida en castellano*, <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/herencia.htm>, consulta en línea, 5 de diciembre de 2005, 15 pp.

<sup>7</sup> En el pasaje inicial de la *Poética*, Aristóteles se impone “el natural comienzo” de “comenzar primero con lo primario” y anuncia que dirá con “razonadas palabras” lo que implica el término en sí mismo y cuál es, por decirlo así, el plan de su obra.

<sup>8</sup> La definición que adoptamos parte de la que se consigna en el *Diccionario de filosofía*, de Nicola Abbagnano, para la entrada “estética”, pp. 410 a 420.

<sup>9</sup> Véase el primer pasaje de la *Poética* (1447a).

aristotélica y las “reglas, preceptos, avisos, prohibiciones [y] figuras clasificadas” de las segundas “no hay sino un paso” (2000: xx).<sup>10</sup> También para Hegel la *Poética* de Aristóteles, junto con el *Ars poetica* de Horacio, plantean “determinaciones generales” obtenidas “por el procedimiento de abstracción” para constituir “prescripciones y reglas” a las cuales había de atenerse la producción de la obras, “sobre todo en épocas de decadencia de la poesía y el arte”. Así, ambos modelos clásicos terminan por constituir conjuntos de “normas que debían observarse... recetas prescritas por médicos del arte... menos eficaces que las que prescribían los galenos para curar las enfermedades” (1977: 80). Por lo anterior, más cerca creemos encontrarnos de una estética definida en los términos de Hegel para quien la “filosofía del arte no trata de imponer normas al artista”, sino “descubrir que es lo bello en general, cómo está expresado en las obras de arte existentes, y esto, sin proponerse formular ninguna ley” (1977: 85). En la introducción a sus *Lecciones de estética*, Hegel proyectó someter el tema a un examen “filosófico-científico” para dejar atrás la idea de que lo bello aparece en la representación como “un simple acuerdo subjetivo” (1977: 10 y 11), cuando en realidad se trata de algo que es necesario *en sí y para sí*, y que habrá de ser considerado incluso fuera del punto de vista de la cultura propia si en verdad se le quiere apreciar “en su justo valor” y darse cuenta “de su misión y de su dignidad” (1977: 22). En el arte habría, pues, una verdad, “un fin particular que le es inmanente” (1977: 58) y que por lo tanto no depende del sujeto ni de los colectivos culturales. Por tratar de la filosofía del arte, el punto de partida no podía ser otro para Hegel que “la idea de lo bello”, pero bien

---

<sup>10</sup> Por *técnica* se entiende uno de los tipos de conocimiento delimitados por Aristóteles, que en orden ascendente son: sensible, experimental o empírico, técnico, científico y sabiduría. Técnica significa en la *Poética* “una ordenación especial de actos y objetos cuya especialidad consiste en ordenarlos no por *razón* o *logos*, sino por un fin del orden de los fines de *utilidad*... y tales valores... son los que determinan los materiales a emplear, el orden de su colocación” etcétera. Y si esto vale para la arquitectura, por ejemplo, en el arte la técnica incluye “parecidamente un conjunto de actos sobre un conjunto de materiales a los que se impone un *orden especial*, no por ideas, sino por un valor de tipo de *belleza*, valor “supremo” para el heleno clásico “que hacía de fin de todas sus acciones” (García Bacca, 2000: XIV, XV y XVI)



se cuidó —dice— de “utilizar las abstractas ideas platónicas”. Para él se trata de “conocer esta idea de manera más profunda y concreta” y de ahí que considere lo bello como una “mediación” entre los extremos de “la generalidad metafísica y la particularidad de la determinación real”; de esa manera procura abarcar la “totalidad de determinaciones” en que se expande lo bello, “y bien se lo considere en sí mismo, ya en los elementos en que se descompone, se comprueba que a uno y a otros les es inherente la necesidad tanto de sus particularidades como la de su evolución y de sus cambios recíprocos” (1997: 94). Sólo con un concepto “pleno y completo” que considere las polaridades es susceptible conducirnos “a principios sustanciales, necesarios y totales” (1997: 94), advierte el filósofo alemán a quien Revueltas leyó con más atención y provecho del que suele aceptarse.

Ya para el caso de nuestro autor, Adolfo Sánchez Vázquez encuentra que las ideas estéticas de Revueltas forman un conjunto “en movimiento” que pasa de la adhesión al rechazo categórico de la “estética soviética”, para, finalmente elaborar “una serie de ideas acordes con el intento universal de renovar la estética marxista” (Sánchez Vázquez, 1984: 179). Para él, ese conjunto se encuentra vinculado con otro movimiento, “el que se opera tanto teórica como prácticamente” en la vida política, la militancia partidaria y en “varios grandes acontecimientos políticos nacionales y extranjeros”. Sólo en segundo término considera que la “Estética” de Revueltas —como en cierto punto concede llamarle— se vincula, “aunque en grado menor, con su propia actividad literaria” (1984: 179). Si como propone el filósofo hispano-mexicano, hay más unidad y coherencia en la novelística que en las reflexiones políticas de Revueltas, a la sazón vinculadas éstas con las ideas estéticas, será fácil concluir que se produce una inconsistencia e incluso cierta contradicción entre “la estética asumida explícitamente” y la que “se desprende” de la novelística revueltiana, “particularmente en *Los días terrenales*” (1984: 180), donde la obra literaria se opondría a la *confesa* ortodoxia del autor en cuestiones de arte. Como no es el propósito de este trabajo revisar los escritos políticos de Revueltas para establecer su consistencia y relacionarlos

con su quehacer literario y teórico, no estoy en condiciones de refutar que proceda de ahí la discrepancia entre una estética asumida en voz alta y otra que anima la obra en silencio. En cambio, quizá sí resulte lícito proponer que la conclusión de Adolfo Sánchez Vázquez se desprende de una presión ideológica que favorece el paralelismo cronológico entre teoría y práctica literaria. Que antes de 1949, año de la publicación de *Los días terrenales*, José Revueltas no hubiera escrito nada con la intención específica de formular una poética personal no asegura la ausencia de reflexiones estéticas concordantes con la obra. Las proposiciones delineadas en los textos de 1950, escritas como reacción a los ataques contra *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad*, comienzan por ser un ejercicio reflexivo, muy pronto asfixiado por la coacción de los *críticos* de izquierda, ya fueran integrantes o dirigentes del Partido Comunista (como Enrique Ramírez y Ramírez) o figuras del comunismo internacional (como Pablo Neruda).<sup>11</sup> El intento de análisis terminó primero en repliegue y luego en el silencio que se prolongó hasta 1957, año en que aparece “El realismo en el arte”, publicado por cuenta del autor.<sup>12</sup>

Sánchez Vázquez se resiste a creer que la autocrítica era el precio que Revueltas debía pagar para obtener el reconocimiento de su condición revolucionaria y con ello evitar que la izquierda estalinista lo arrojara al campo de la reacción. La autocrítica —nos dice— no era “una desesperada tabla de salvación y menos aún un tejido de subterfugios y engaños que

---

<sup>11</sup> Recientemente se ha publicado *Un año en la vida de José Revueltas*, de Roberto Escudero (2009), que en su primera parte reseña ampliamente la polémica en torno de *Los días terrenales* y ofrece detalles que antes no se tenían reunidos tan a mano. Queda pendiente una lectura detallada de este libro.

<sup>12</sup> El silencio se rompió poco antes si consideramos la fecha que aparece al final del ensayo: México, D.F., septiembre de 1956. A principios de este mismo año, el 11 de enero, Lukács leyó una ponencia en el IV Congreso Alemán de Escritores, donde aborda el problema de *perspectiva* que a su juicio enfrentaba entonces el realismo socialista. Mientras para el pensador húngaro cabría diferenciar entre un mal realismo socialista y otro que se produce en los términos correctos, para Revueltas el realismo es *socialista* bajo ciertas relaciones históricas e ideológicas y siempre y cuando no se pierda de vista que se trata de una formulación estética y no doctrinaria. Más adelante veremos que no se esconde aquí ningún argumento especioso.

expresaría un comportamiento falaz e insincero”, que todos los actos de Revueltas “desde su juventud desmienten”. Para solventar el conflicto parece que no debemos sino aceptar que “Revueltas comparte en lo esencial por esos años la ideología desde la que es criticado y con la que él mismo se autocritica” (Sánchez Vázquez, 1984: 182). En efecto, la *sinceridad* política, estética y literaria queda en tela de juicio. Sin embargo, también es posible considerar que la honestidad intelectual de Revueltas se *salva* a la postre, cuando *rompe su silencio* de aproximadamente siete años, y no en la forzada adhesión a los principios del realismo socialista fraguada en 1950. De hecho, todavía es una cuestión por discutir hasta qué punto Revueltas “repite, haciéndolos suyos, una serie de dogmas a propósito de la «estética revolucionaria y progresista» que habían puesto en circulación los ideólogos soviéticos, el más relevante y sorprendente de ellos, la adhesión al concepto de «realismo socialista»” (Escudero, 2009: 39). Si se revisa sin prejuicios el “Esquema sobre las cuestiones del materialismo dialéctico y la estética a propósito de *Los días terrenales*”, se verá que su autor se acusa sobre todo de que las tesis de la novela “sirvan a las fuerzas reaccionarias” (OC 18: 43), este sí un lugar común del ámbito doctrinario. Pero una vez expuestos los términos en que comprende el realismo (para lo cual parafrasea a Bloch), el materialismo dialéctico y la estética, observa que si bien “muchos teóricos pretenden que toda obra de arte ofrezca una «solución»”, esto no es sino “un modo simplista de ver la misión del arte” que “no tiene nada que en común con una concepción materialista-dialéctica de la estética”. Si el arte tuviera a su cargo “dar soluciones sociales, políticas, religiosas, etcétera, a los conflictos sociales” carecerían de sentido todas la demás formas de acción y conocimiento, y los artistas derivarían en los “verdaderos y únicos dirigentes de la sociedad”, lo que desde luego, es una simplificación que “se parece mucho a aquella que

presupone que la filosofía es «la ciencia de las ciencias» (OC 18: 38).<sup>13</sup> Por lo demás, en su “Esquema...”, Revueltas señala que el realismo es socialista en tanto se apoya “en las ciencias sociales para aprehender la realidad”; de esta suerte, “la dialéctica estética, aplicada a la realidad contemporánea, no puede dar como resultado sino un realismo socialista” (OC 18: 39). Cuando *reconoce* que se ha alejado de esta formulación, en realidad cita a Enrique Ramírez y Ramírez, cuyas palabras cierran el “Esquema...” y dejan a Revueltas en silencio. Y habría que agregar que, ni siquiera en 1957, cuando parece defenderlo por segunda vez, sus concepciones fueron sumisas a las *directrices soviéticas*, porque, en principio, supo mostrar que el argumento del “arte ‘dirigido’” se aplicaba las más de las veces como cebo del escándalo y alimento del anticomunismo. Cabía entonces y cabe por eso hoy considerar la pertinente pregunta expresada en “El realismo en el arte”: “¿Por qué nadie se asombra de que Mauriac escriba —como debe ser— dentro de las normas que se impone un escritor católico que se respeta y respeta sus creencias religiosas?” (OC, 1981: 60). Precisamente por ser católico y no comunista. El *argumento* del arte dirigido bastaba para delimitar quién era entonces el *enemigo* en el terreno estético y funcionaba a la vez para descalificar cualquier defensa. Como observa Revueltas, se esconde aquí “lo que en lógica formal” se llama “«una petición de principios», o sea, cuando se establece una premisa como indudablemente aceptada, que a su vez reaccionará sobre el argumento ulterior demostrándolo a priori” (OC 18: 51). Con “El realismo en el arte” José Revueltas reanuda su interés por abordar los métodos de la creación, y en ese camino el desmenuzamiento de los términos que nombran y condicionan el binomio

---

<sup>13</sup> Precisamente, Bloch dirá que “en la obra artística realista se ve que, en tanto que *obra de arte*, es otra cosa que una fuente de conocimientos históricos o de las ciencias naturales, y mucho menos una fuente de conocimiento racional-abstracto. A la obra artística realista le son propias las palabras preciosas que elevan sobre su situación actual lo caracterizado tan exactamente por ellas; le es propia sobre todo una fabulación... en el doble sentido de arti-ficio [así en el original], por virtud del cual lo inventado rellena los espacios vacíos en lo observado concretamente, redondeando la acción en arcos bien trazados” (2007: 257).

*realismo socialista* apenas configuran la premisa de una propuesta estética por demás amplia de la que el mismo Sánchez Vázquez traza varias aportaciones.<sup>14</sup> No obstante, conviene abrir un paréntesis al respecto para observar que Revueltas no replica las posturas contemporáneas de, digamos, un Lukács, en torno de esa problemática y ambigua formulación estética.

En “El problema de la perspectiva”, breve ensayo que guarda la oralidad de su presentación como ponencia, Lukács recuerda que hay una primera gran diferencia entre el realismo crítico burgués y el realismo socialista, diferencia que resume como una cuestión de perspectiva. Tomando como ejemplo el epílogo de *La guerra y la paz*, observa que una de las enseñanzas que pueden extraerse de Tolstoi es que “la perspectiva sólo es verdaderamente real y auténtica si surge de las tendencias evolutivas de aquellos individuos concretos que dan forma a la obra de arte, y no si se atribuye como verdad social objetiva a determinados individuos que, personalmente, sólo poco o nada tiene que ver con ella” (1966: 397). Con esto señala que la literatura debe apegarse a las tendencias de la realidad y que el escritor no sólo debe aprender a identificarlas y representarlas sino a *dosificarlas*, pues justo en la dificultad de mantener el equilibrio de la representación es donde el realismo socialista falla. No en balde Lukács se pregunta en términos de proporción y volumen “cuánta perspectiva” exige y soporta “el tipismo plasmado en una novela” (1966: 398). Con un plural que abarca a sus oyentes pero también a todos los escritores del bloque del Este, observa que “si leemos la diversas obras” —y enseguida acota: “la mayoría de nuestra obras”— se verá que es justo “en la plasmación de la perspectiva donde se hallan ocultos muchos problemas” (1966: 396). Así —continúa— aun cuando se parta “de

---

<sup>14</sup> Para Sánchez Vázquez Revueltas, “aunque no precisa suficientemente la objetividad específica de lo estético, aporta elementos valiosos para concebir una teoría abierta de lo estético y del arte. Abierta en un doble sentido: a) por su contenido histórico que impide fijar la teoría en un sistema y a la práctica artística en el nivel alcanzado en determinada fase; b) por el contenido humano de lo estético y del arte que impide reducirlos a las necesidades sociales inmediatas” (Sánchez Vázquez, 1984: 185).

intenciones perfectamente honradas”, el afán por introducir los objetivos del socialismo en la ficción y por acelerarlos en la trama desemboca en una encrucijada “doblemente incorrecta”, pues por una parte subestima las resistencias individuales y “los residuos de lo antiguo”, mientras que por otra “exagera los resultados inmediatos, proporcionando de este modo una imagen deformada de la realidad”, imagen que en última instancia terminará por parecerse al “embellecimiento banal, a aquello que rechazamos... en la literatura burguesa, designándolo en ella como *happy end*” (1966: 399). Más o menos por las mismas fechas, Revueltas aborda la cuestión desmantelando el supuesto de que el realismo socialista no significa otra cosa que la anulación de la personalidad del artista cuando se pone al servicio del partido y del Estado. Para él la enunciación lleva implícita la existencia de muchas otras formas de realismo pasadas y presentes frente a la específicamente socialista, que lo es en dos sentidos: por su afinidad con una ideología y por su inscripción en un determinado modo de organización social. Ligado a esta connotación, el realismo no sólo comparte los principios de una doctrina sino que efectivamente opera en función de un entramado ideológico que proporciona los instrumentos necesarios para efectuar una crítica equivalente a la que en su momento la Enciclopedia brindó a la burguesía para triunfar sobre el feudalismo; por otra parte, considera la diferencia que lógicamente se produce entre el realismo escrito en los países socialistas y el que surge allí donde los principios ideológicos todavía no rigen la organización de la sociedad (v. OC 18: 52-53). Lo socialista del realismo no está dado así por una mayor o menor dosis de perspectiva sino por una clara adhesión doctrinaria y una efectiva inscripción ideológica, histórica y geográfica. Lukács dirá que el realismo socialista “ha de tener una perspectiva, ya que en otro caso no puede ser socialista” (1966: 397), con lo cual invierte y oscurece la relación del binomio. Que antes del socialismo los escritores eran capaces de dotar de perspectiva a sus obras queda claro en los ejemplos que él mismo ofrece (Tolstoi y Balzac), y que después de proclamada la Unión Soviética hubo muchos que nunca lo consiguieron también está dicho

por él. Claramente la suya se puede interpretar como una afirmación retórica que busca llevar la discusión del terreno doctrinario al específicamente artístico, pero en este deslizamiento *bienintencionado* se produce un desfase de consecuencias nada pasajeras. Por considerar que la perspectiva adecuada es lo específicamente socialista del realismo, Lukács terminará por decir en su ponencia que “la creación profética se ha convertido entre nosotros en una posibilidad real”, aunque advierte que tal cosa ocurrirá sólo “si sabemos percibir y plasmar con sensibilidad poética” esas “diferencias de realidad” que se dan entre las tendencias operantes en la realidad empírica y entre el presente y el futuro de la tendencia (1966: 401). Si “lo grande, lo positivo de la plasmación socialista de la perspectiva” en la obra literaria es que, merced al marxismo, se cuenta con “los medios intelectuales” para prever un proceso en curso, entonces el autor literario pugnaría por ocupar el sitio del augur y no precisamente el del escritor. El empeño por instalarse en el sitio de quienes escriben la historia (o la predicen) persiste quizá como remanente de esta concepción en autores de nuestro ámbito; baste mencionar a Carlos Fuentes, quien no ha sido ajeno a los tópicos del marxismo y ha contribuido activamente a que su obra sea leída, primero que nada, en clave histórica.<sup>15</sup>

A propósito de la tendencia de la realidad y la necesaria perspectiva, *Revueltas* sin duda sigue un rumbo reflexivo semejante al de Lukács, sólo que mantiene ambas concepciones en los terrenos del arte, sin trasladarlos a la definición de la doctrina socialista. En todo

---

<sup>15</sup> No extraña por ello que en su estudio Kristine Ibsen afirme, apoyándose en el autor que analiza y citándolo, que “el novelista es, entonces, el verdadero historiador, porque es capaz de ofrecer una visión de la realidad que ha sido silenciada por el discurso histórico... «El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, ha silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de manos de las mentiras de la historia»” (2003: 78). Ibsen apunta que la visión de Fuentes sobre el discurso histórico está influida por Giambattista Vico, pero no puede perderse de vista que, como él también recuerda, su “información” política se la deba Marx (v. Fell, 2001: 147), lo que dicho sea de paso se hace notar también en los conceptos y categorías que emplea, por ejemplo, en *La nueva novela hispanoamericana* (México, Joaquín Mortiz, 1980).

caso, encuentra que el realismo equivale en el terreno estético al materialismo dialéctico en el ámbito filosófico,<sup>16</sup> y una vez que entra a definir el término su examen procura mostrar que, en efecto, el arte no surge del simple acuerdo subjetivo, sino de la aplicación del realismo como “método”, como “procedimiento que nos permite conocer la realidad *exacta, verdadera*, de los seres humanos, la sociedad en que viven y el mundo que los rodea” (OC 18: 54; las cursivas son mías). La realidad de la obra cumplirá las condiciones subrayadas si el escritor no se ha dejado llevar por la apariencia de las cosas ni por los testimonios inmediatos de los sentidos, pero sobre todo si logra que la realidad literaria se confirme como algo que además de existir resulta *racional y necesario*; lo primero por estar en concordancia con principios que forman un estadio histórico del conocimiento, cuya estabilidad no por ser transitoria carece de valor absoluto, y lo segundo por demostrar su *forzosidad* causal. El paso de una teoría de la física a otra ilustra ambas condiciones: cada una es o ha sido absoluta en sus respectivos terrenos, ha dejado de ser necesaria o lo sigue siendo bajo ciertas condiciones o bien abre paso a nuevos postulados. “De aquí que no sea una reducción simplista del problema —apunta Revueltas— afirmar que el realismo encuentra su objeto en lo real, que la materia de que se ocupa el realismo es la realidad”. Pero lo que interesa básica y fundamentalmente de ella —dirá— “es el propio hombre, y la naturaleza, la sociedad y demás componentes de lo real estarán siempre y en todo caso referidos al hombre” (OC 18: 56-57). Como racional y necesariamente se desprende de lo anterior, “el realismo no puede ni debe disponer de toda la realidad”; como método es

---

<sup>16</sup> “En el terreno del arte y de las teorías estéticas... el proletariado abraza el realismo y lo hace socialista, del mismo modo que en el terreno de la filosofía abraza el materialismo y lo hace dialéctico. / Para triunfar sobre el feudalismo la burguesía necesitó de la Enciclopedia, de la razón y de los materialistas. A su vez el proletariado necesitó y necesita del materialismo dialéctico en su forma de materialismo histórico, única filosofía que niega todas las clases y que, al negar incluso al proletariado como tal, lo afirma definitivamente como hombre, como ser humano libre y ya no alienado por la explotación y por la lucha del hombre contra el hombre (OC 18: 54).



también crítico, “con lo que queremos decir —y aquí Revueltas emplea términos próximos a Lukács, pero también a Engels, Goethe y Bloch— que selecciona la realidad, discrimina aquella que es inútil a la obra de arte... busca lo típico en situaciones típicas, condensa el tiempo y el espacio, y en fin, transforma la cantidad de que se nutre en calidad que nutra a los espíritus” (OC 18: 59).<sup>17</sup> Para cerrar su explicación y volver a la cuestión en torno a la que define los términos del realismo socialista, Revueltas señala el carácter recíproco de la crítica que el escritor dirige a la sociedad: cuando ésta recibe la obra, esto es, la crítica del artista, “se autocritica a su vez, se transforma en el sentido que mejor le conviene social e históricamente, a través de sus propios medios”. Y si esto es así —se pregunta— ¿por qué, llegado el caso, el artista habría de negarse a aceptar que “la parte buena” de la sociedad, o “los más conscientes de sus hombres”, le indiquen “cómo hacer más eficaz y fecunda su labor”? (OC 18: 61). Como bien observa Revueltas, es “un contrasentido” evidente que el

---

<sup>17</sup> Todo realismo “auténtico e importante”, había escrito Lukács en 1938, persigue “la creación de tipos”, de ahí que deba buscar en las relaciones de los individuos y en las situaciones donde éstos actúan, “rasgos duraderos tales que sean eficaces por largos periodos como tendencias objetivas de la evolución de la sociedad, o más aún, de la humanidad entera” (1966: 307). A propósito de este proceso de *condensación* del realismo señalado por Revueltas, Bloch refiere como Goethe “contrapone la concentración como realismo al mero naturalismo reproductor”, procedimiento mediante el cual surgirá una “naturaleza humanizada” a la vez que “más perfecta en sí misma” (2007: 259). Enseguida observa que dicho estado de perfección no se da como “manifestación sensible de una idea ya concluida, tal como lo enseña Hegel, pero sí en la dirección de una creciente impresión entelequial en el sentido de Aristóteles”; y agrega que “este algo entelequial” aristotélico —a lo que el filósofo griego llama típico— “es recordado enérgicamente en la frase de Engels” cuando afirma que “el arte realista es la representación de caracteres típicos en situaciones típicas” (2007: 259-260). Bloch aclara cómo para Engels “lo típico no significa, desde luego, el tipo medio, sino lo característico y significativo, en una palabra, la imagen esencial de la cosa desarrollada decisivamente por medio de instancia ejemplares”; y concluye esta idea señalando que, en esta línea reflexión se halla, “la solución a la cuestión estética de la verdad: *el arte es un laboratorio y, en la misma medida, una fiesta de las posibilidades desarrolladas*, junto a las alternativas experimentadas, teniendo presente que tanto el desarrollo como el resultado tienen lugar en la manera de la apariencia fundada, es decir de la pre-apariencia perfecta en el mundo” (2007: 260).

artista se niegue a recibir una actividad que él mismo ejerció: la crítica. Aunque todo el análisis se desenvuelve en torno del arte dirigido y en esos términos la defensa revueltiana parece condenada al descrédito, en este último punto queda muy claro el sentido en que Revueltas entendía entonces la acción de la sociedad sobre la obra literaria. Que hubo consignas para tratar de conducir a los creadores resulta innegable, pero Revueltas no las adoptó ni siquiera lejanamente en este ensayo donde rompe su silencio en cuestiones estéticas. En ninguna parte de lo escrito en 1956, por ejemplo, repite el muy conocido designio expresado por Lukács con las siguientes palabras en “Arte y verdad objetiva” (1938): “El socialismo realista se propone como misión fundamental la plasmación del devenir y el desarrollo del hombre nuevo” (1966: 53). Aunque después (en 1962) será categórico al repudiar el realismo socialista como una forma de “victorianismo «proletario»” (OC 18: 100), vale la pena observar que allí donde retoma la reflexión en torno a la escritura literaria Revueltas establece claramente que los términos de la discusión deben ser estéticos, sin confundir doctrina con ideología. En varias ocasiones retomará la ardua cuestión de configurar una tesis global en torno al realismo, pero ya en esta aproximación se trazan algunas de las ideas que se mantendrán por algo más de dos décadas. Por ahora habrá que remitirse a otros ensayos, aunque no para ahondar en la concepción revueltiana del realismo sino para volver a la tarea definida líneas atrás: descubrir *la distribución de las fuerzas y los motivos* que operan en la obra de Revueltas y reconocer en ella lo hegemónico, lo postergado o lo negado, procurando que los anacronismos no interfieran ni den paso a la añoranza por la correspondencia sincrónica entre teoría estética y obra literaria.

En agosto de 1972 Revueltas dictó dos conferencias en Xalapa que dieron origen al último ensayo de largo aliento donde se ocupó de la cuestión estética: “Literatura y

liberación en América Latina”.<sup>18</sup> El texto se publicó en dos ocasiones unos años después (*Texto Crítico*, año I, núm. 2, julio-diciembre de 1975; *Nueva Política*, núm. 1, enero-marzo de 1976). Sin embargo, la segunda parte del ensayo fue retomada de una conferencia dictada en febrero de 1968, en La Habana, y publicada con variantes en *Panorama de la actual literatura latinoamericana* (Caracas, Fundamentos, 1971).<sup>19</sup> Precisamente por tratarse del último texto donde Revueltas aborda la situación general de la literatura escrita en el continente digo que allí se expone lo que *pudo ser* un planteamiento programático o estratégico para una literatura escrita en español desde los países entonces llamados del Tercer Mundo (y asumidos como tales). De haberse escrito antes sería algo más que una exploración y una delimitación cartográfica de las diferentes búsquedas literarias que se sucedieron en México y América Latina a partir del siglo XIX; sería, en los hechos, un manifiesto. Considero que tal circunstancia imposible, más que pura especulación, toma el carácter de un indicio, de un rastro que nos aproxima al móvil del trabajo literario de Revueltas.

Hacia 1972 él ya había publicado prácticamente toda su obra narrativa; sólo quedaba por aparecer *Material de los sueños* (1974).<sup>20</sup> De modo que “Literatura y liberación en América Latina” es un texto analítico, una comparecencia y a la vez un manifiesto que alcanza *a su tiempo* la realidad (o la totalidad) literaria que Revueltas ya había conseguido fraguar. Lo que deseo expresar con esto es que las ideas centrales de ese ensayo ya operaban previamente en el accionar teórico y narrativo de Revueltas aun cuando no habían

---

<sup>18</sup> Revueltas sólo escribió un ensayo más, en 1975, pero muy breve: “El oficio de escritor”. Allí hace una caracterización sucinta de los métodos de escritura de algunos autores con los que se siente identificado o que son de su interés: Virginia Woolf, Thomas Mann, Malraux, Stendhal, Flaubert, Tolstoi. Y también declara sin lugar a dudas cuál cree que debe ser la postura de un escritor frente a los reclamos de claridad o compromiso.

<sup>19</sup> Los datos proceden de la investigación bibliográfica realizada por Andrea Revueltas y Philippe Cheron (v. OC 18: 373).

<sup>20</sup> No se consideran aquí los materiales que permanecieron inéditos en vida del autor y que más tarde se reunieron bajo el título *Las cenizas* (1981).

conseguido plasmarse sobre papel. En auxilio de tal idea se puede aportar el antecedente más explícito que se encuentra una década antes en el ensayo “Por una literatura nacional”, publicado parcialmente en *El Día*, en julio de 1962, bajo la rúbrica “El tiempo recobrado”, y con el pseudónimo *Ignoratus* (v. OC 18: 343). Si bien el original que se conservaba bajo la forma de tarjetas mecanografiadas no tiene fecha, lo más probable es que date de ese año o de unos meses antes.

Como he sostenido en un trabajo previo,<sup>21</sup> en *Los días terrenales* identifico el detonante de la reflexión estética revueltiana, no porque previamente no haya tenido opiniones o convicciones al respecto, sino porque a partir de la defensa que debió hacer de su novela el escritor comenzó un ciclo analítico que no cesaría sino hasta un año antes de su muerte. Entre la publicación de *Los días terrenales* (1949) y la aparición de *Los errores* (1964) toma cuerpo en un medio impreso el ensayo “Por una literatura nacional”, con el cual Revueltas anota la necesidad de abordar la cuestión de una literatura que se asiente “en los valores permanentes del país”, sí, pero del país “como una parte del mundo; en los valores permanentes del mexicano en tanto que valores que puedan aportarse a todos los hombres (OC 18: 99)”. Dicha tarea habrá de solventarse tiempo después, cuando la cuestión ya hubo quedado integrada orgánicamente a la producción narrativa. Entre los planteamientos que formula en 1962 se encuentran el deslinde entre el nacionalismo y lo nacional; el primero no es *necesario*, “porque contrapone al hombre consigo mismo, tiende a su aniquilación, por lo cual el desarrollo del hombre, que sí es necesario, lo desecha” (OC 18: 90). El problema de lo nacional en una literatura —nos dice Revueltas— sólo se esclarece si se formula antes “cuál es el *objeto* de la literatura”; la respuesta para él es obvia: el objeto de la literatura es el hombre, “es su materia en cualquier sentido en el que se le tome” (OC 18:

---

<sup>21</sup> «Para que viendo, no vean»: la parábola como recurso literario en *Los días terrenales*, tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 2002.

90).<sup>22</sup> El hombre es necesario porque “su necesidad está en movimiento” y tiende hacia “un máximo”: “el ser humano” (OC 18: 90-91). Si el hombre no ha llegado a la realización máxima de su necesidad eso significa que “no todo lo del hombre... es necesario, y que lo necesario del hombre, entonces, a lo largo del proceso de su desarrollo, tiene categorías variables en relación con la necesidad máxima absoluta”. La sociedad de clases pudo ser necesaria en una parte del proceso, pero ha llegado “a su absoluto en el régimen capitalista”; ese absoluto se manifiesta en una contradicción básica: que “la producción de los medios de vida sea social, mientras la propiedad de los instrumentos para producir esos medios de vida es privada”. La contradicción no constituye sólo una paradoja argumentativa sino que asume el “aspecto práctico de un absurdo” porque la “mayor producción de medios de vida” y el “menor consumo” —la concentración de la riqueza y la depauperación de los más—, constituye un impedimento para que el hombre tenga una vida humana (OC 18: 93). Como antinecesaria, la sociedad dividida en clases habrá de desaparecer, sin que tal declaración sea una utopía sino una posibilidad que se confirma cuando la lucha continua “entre lo *necesario* y lo *no necesario*” crea parcelas donde lo humano se realiza (OC 18: 94). Aunque Revueltas vio en la Unión Soviética una “anticipación” de este movimiento —la cual podría hoy no tener ningún crédito— plantea a su vez que la literatura también “debe saber ser *necesaria*”, condición que sólo logrará si es *realista* (OC 18: 95).<sup>23</sup> El realismo comienza cuando el artista reconoce que “nadie tiene una

---

<sup>22</sup> Revueltas entiende por necesario, o como necesidad, “el acontecer de un fenómeno cuyas premisas ya están contenidas en el fenómeno que lo precede. La flama de un fósforo enciende de necesidad, es necesaria, si el fósforo se frota contra una superficie que reúna las condiciones para que se encienda” (oc 18: 90). Por otra parte lo necesario es transitorio “tiene un tiempo de vigencia en relación con la necesidad absoluta”, la cual, en el caso del hombre “es el ser humano”; la necesidad absoluta se apoya en “necesarios relativos” que dejan de serlo “y se convierten en obstáculos para la necesidad absoluta en un momento dado de su existencia” (oc 18: 91-92).

<sup>23</sup> En un trabajo previo (2004) he procurado señalar los conceptos y las características principales del realismo revueltiano, acudiendo para ello a los treinta ensayos de estética y literatura reunidos en *Cuestionamientos e*

verdad propia, privada, una verdad que tenga la virtud de aislarlo como a un profeta único”. La posibilidad de aspirar a un arte realista se abre precisamente porque “la verdad existe fuera de nosotros, con nosotros, pero siempre, forzosa, *necesariamente*, es una verdad compartida y que triunfa”; de ahí que la tarea del escritor sea “descubrir esa verdad y tomar su partido de una manera ardiente, violenta, total” (OC 18: 96). Ocurre entonces que la división de la sociedad en clases permanece, que éste no es un fenómeno privativo de tal o cual país, aunque tenga expresiones locales que se proyectan ideológicamente. De modo que cualquier expresión de lo nacional surge en virtud de una posición dentro de la situación global: “una novela sobre los intereses del país, escrita con la ideología del proletariado, deberá necesaria, forzosamente develar la perspectiva del socialismo en México”. Y eso es así porque en ningún momento el proletariado puede abandonar lo que lo distingue de las demás clases: “la lucha por su perspectiva histórica” (OC 18: 98). Revueltas expresa lo anterior unas líneas después de las citadas en términos más amplios y comprensivos:

La literatura, como parte de la ideología, es decir parte del pensamiento de una época, de una sociedad o de una clase, no expresa los intereses episódicos,

---

*intenciones*; de ahí que en esta ocasión no se aborde con detalle el tema. A lo dicho en páginas previas sobre la definición de realismo socialista planteada por Revueltas en 1950 y a su modo de entender la condensación de la realidad en tipos, baste por lo pronto agregar que *método, tendencia, técnica, forma, necesidad y libertad* integran un complejo conceptual desarrollado por nuestro escritor a lo largo de veinticinco años; esos términos articulan un realismo que concibe el contenido estético como algo *objetivo*, esto es, como algo que sigue un movimiento, que adquiere forma en la conciencia del artista o del escritor a causa de la imprescindible actividad de éste. Si la coincidencia entre materiales y metodología estética es capaz de descubrir y ordenar en la obra las tendencias de la realidad a partir de lo cotidiano y contingente, las esencias de lo humano *despojadas*, como dice Revueltas, *de su contenido de clase* —esto es, de todo lo que constituya un obstáculo impuesto por la inercia de cierta reflexión acrítica— habrán de realizarse como libertad en el individuo, en el ser social y en el ser genérico; libertad que a un tiempo se ejerce como escritura y lectura, como pensamiento destinado a ser nuevamente pensado.

transitorios de una época, una sociedad o una clase, sino justamente los pensamientos permanentes. Cuando se refiere a los aspectos episódicos lo hace *en función de la ideología permanente que representa*, de lo contrario no cumple su función de obra de arte. Confundir los intereses tácticos de un periodo concreto con los intereses de la perspectiva histórica es apartar al arte de su cometido (OC 18: 98; el subrayado es mío).

Como se puede ver, Revueltas toma la cuestión de lo nacional en la literatura como algo vivo y no como un postulado universalista enmarcado en los parámetros de un humanismo que enmascara las relaciones de subordinación. Cuando señala que el proletariado se distingue por darse una perspectiva histórica lo que propone es que “los desposeídos” no necesariamente “se identifican a sí mismos desde la posición de los que tienen” y sí buscan situarse como el “agente activo de la articulación” de un discurso que los nombra y contribuye a que se apropien de sí mismos (Babha [1989]: 10). Un planteamiento de este tipo implica la conciencia de que se puede hablar desde una pertenencia de clase (o de otra índole), tal como el resto también se manifiesta desde una localización similar, pero que semejante circunscripción no da autoridad al discurso, provenga del polo de donde provenga. De ahí que la literatura deba expresar una *ideología permanente*, la cual en ningún caso puede tomar ese nombre si actúa en contra de que las mujeres y los hombres

vivan humanamente.<sup>24</sup> Confía Revueltas que se “liquida” así “para siempre el viejo problema de que existían focos de cultura que sólo eran posibles en determinados países o en determinados continentes” (OC 18: 99), afirmación que tendrá su desarrollo teórico en “Literatura y liberación en América Latina”, ensayo que desde mi punto de vista se relaciona con la totalidad narrativa de Revueltas pero guarda una relación casi directa — según procuraré mostrar— con el ciclo novelístico que concluye precisamente con la

---

<sup>24</sup> Por ideología entendemos en primer término una “matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, así como los cambios producidos en esta relación” (Žižek, 2003: 7). No se pierde de vista, sin embargo, que el término “puede designar cualquier cosa, desde una actitud contemplativa que desconoce su dependencia de la realidad social hasta un conjunto de creencias orientadas a la acción, desde el medio indispensable en el que los individuos viven sus relaciones con una estructura social hasta las ideas falsas que legitiman un poder político dominante” (Žižek, 2003: 10). En efecto, como lo comenta Slavoj Žižek, parece ser *algo* que no está allí cuando lo suponemos o que surge justo cuando parece que hemos conseguido evitarlo, de modo que toda *denuncia* de lo ideológico no es menos ideológica (v.g. la querrela contra el arte dirigido). Si Revueltas piensa en una ideología permanente es porque ha logrado observar que el concepto “debe ser desvinculado de la problemática «representacionista»: *la ideología no tiene nada que ver con la «ilusión»*, con una representación errónea, distorsionada de su contenido social”, de modo que un punto de vista político puede ser exacto y verdadero a la vez que “completamente ideológico”; y viceversa: “la idea que un punto de vista da de su contenido social puede estar completamente equivocada sin que haya nada «ideológico» en él” (Žižek, 2003: 13). Una ideología permanente implica también la conciencia de que todo intento por *apartarse* de la ideología termina por arrastrar nuevamente al centro de la misma a quien se pretende fuera; por ejemplo, no deja de ser profundamente ideológica la “solución «posmoderna»” de que todo lo que tenemos son ficciones simbólicas o universos discursivos y nunca la realidad (Žižek, 2003: 26). Pensar la ideología, hacer su crítica es una tensión que se mantiene viva aunque irremediamente parezca que no podemos salir de sus fronteras; puede ser permanente, pero no es *el todo*: es posible suponer una posición que nos permita mantener una distancia con respecto a ella, un lugar vacío, esto es, un sitio que no puede ser ocupado por ninguna realidad definida positivamente, pues apenas ocurre esto volvemos a la ideología. El sostén final de la crítica de la ideología, “el punto de referencia extraideológico que nos autoriza a denunciar el contenido de nuestra experiencia inmediata como «ideológico»” no es *la realidad*, sino *lo real* que queda “reprimido” en el intento por dar cuenta de la experiencia (Žižek, 2003: 36). No se trata de abrir un acceso (divino) a la realidad, pero sí a lo *real* que los antagonismos sustraen. Como veremos, Revueltas estaba muy consciente de esta tendencia de la realidad a esconder lo real, y de la búsqueda de un lugar extraideológico.



publicación de *Los errores*. El mismo Revueltas nos dice que esta novela no es “sino el desarrollo y profundización de *Los días terrenales*, cuyas premisas también pueden encontrarse en *Los muros de agua* [1941]” (citado por Revueltas-Cheron, en OC 18: 15).

Reiteradamente José Revueltas sostendrá que el escritor posee una responsabilidad y un papel activo en la transformación de las sociedades. A la pregunta “¿Cuál es el compromiso de los escritores y con qué causa han de comprometerse?”, con la cual titula un ensayo de 1964, responde que lo esencial del “compromiso” del escritor, y en especial del escritor comunista, radica “en no apartarse del papel que desempeña como conciencia individual y por ende como criterio ético, dentro de los principios que presiden el funcionamiento de la conciencia colectiva” (OC 18: 121). Tal responsabilidad sólo podrá cumplirse en la medida en que el escritor no se aparte de sus materiales ni se someta a ningún requisito previo que se disfrace de buenas intenciones. En “El oficio de escritor” (1975) dirá:

Si buscamos a ultranza una literatura que se dice para el pueblo o para las masas o para el proletariado o para la pequeña burguesía o para el sector social de que se trate, nos estamos sometiendo previamente a una especie de autocensura ideológica que daña y perjudica la concepción que debemos tener de la expresión literaria y del arte como una totalidad (OC 18: 322).

El compromiso del que habla Revueltas no nace, pues, de una intención política sino de las dimensiones éticas que plantea la actividad del artista. Sin que el papel del escritor sea el tema de “Literatura y liberación en América Latina”, las ideas citadas sientan las bases para comprender de dónde surge lo que en este ensayo constituye el planteamiento central y que ya había sido esbozado en 1962: “la reapropiación de la cultura universal” a la cual nuestro continente “no tuvo acceso” o lo tuvo de un modo muy restringido (OC 18: 295). La cuestión importa porque dirige nuestra mirada hacia uno de los mayores logros de *Los días terrenales* y *Los errores*: ambas novelas consiguen que nuestra narrativa se inserte en el

flujo de la “literatura universal”, esto es, en la tradición literaria de Occidente, sin atenerse a la servidumbre de ninguna vanguardia, escuela, movimiento o moda del siglo XX, ni mucho menos a la autocensura ideológica. Lo que ambas novelas consiguen es, en efecto, apropiarse de esa tradición desde sus raíces y aportar una singularidad estilística que sólo pudo nacer en una tierra incorporada por la fuerza a la esfera occidental —o para decirlo con la delicadeza de Alfonso Reyes: en una tierra inserta en una “comunidad” a la que “Europa nos metió de repente” (en Sheridan, 1999: 50).

De acuerdo con Guillermo Sheridan, en México la cuestión de *lo nacional* y del *nacionalismo* tuvo su arranque moderno en 1932 y se ha reeditado, en torno de “los proyectos literarios” identificables con el realismo socialista de los treinta, la “literatura *engagé*” de la posguerra, la literatura “de combate” de los sesentas, la narrativa y los textos críticos adscritos al *boom*, las discusiones finiseculares sobre la “literatura *light*” o las que surgen a propósito de los recientes “sentimentalismos literarios”: “neointigenismo, neocostumbrismo, neohistoricismo, literatura genérica (feminista y/o *gay*)” y chicana (Sheridan 1999, 31). En términos generales, se puede convenir en que se trata de una misma discusión con “variantes tópicas de naturaleza ideológica”, dadas las posturas coincidentes y el empleo de términos similares e idénticos. Pero la traza homogénea comienza a mostrar divergencias que no conviene pasar por alto. Por ejemplo, si retrotraemos la polémica de 1932, los términos empleados por Revueltas tal vez impulsarían a un lector impaciente a colocarlo en el bando de los nacionalistas, pero si nos atenemos a los argumentos asociados a sus conceptos y posturas, necesariamente el lector tendría que situarlo más cerca de José Gorostiza, Alfonso Reyes y Jorge Cuesta, quienes encarnarían la “actitud crítica moderna” enfrentada a la “angustia atávica” de la “convicción nacionalista” (Sheridan, 1999: 22).

Gorostiza repudia la literatura “pensada para satisfacer las ideas de Europa acerca de nuestra energía vital, jícara literaria que han fraguado por allí para impresionar a los turistas

americanos de pie ligero” (en Sheridan, 1999: 48). Reyes formulaba una nacionalidad que, “en términos culturales, no aspiraba a otra cosa que a permitir que por ella fluyese la cultura occidental... con la condición de comunicarle su peculiaridad” (en Sheridan, 1999: 50). Y Cuesta advierte que un nacionalismo irreflexivo sucumbe a las manipulaciones del Estado o de cualquier forma de corporativismo o pragmatismo (Sheridan, 1999: 75-76); a la par de esta prevención, sostiene que el artista literario enriquece con su subjetividad la realidad objetiva de la nación, en cuanto se aleja del exotismo, esa forma de robo practicada por los “ladrones de lo pintoresco” (en Sheridan, 1999: 77). Cerca de Reyes, a Revueltas le interesa una reapropiación de la cultura universal y una literatura asentada en “los valores permanentes del país” en cuanto “parte del mundo”. Como Gorostiza y Cuesta, rechaza — como veremos— el localismo y el exotismo, a la vez que identifica la incorporación de los ambientes foráneos como un posible movimiento inverso de lo exótico. Y como Jorge Cuesta, previene contra la “autocensura ideológica” que implica procurar “una literatura que se dice para el pueblo... o para el sector social de que se trate”.<sup>25</sup> Las coincidencias podrían ampliarse, pero también los énfasis que cada escritor imprime a sus ideas; así, mientras Alfonso Reyes prefiere un nacionalismo por el que la cultura occidental *fluya* y a su vez se deje aromar por la “abigarrada y gustosa especiería” local, nuestro autor plantea un nacionalismo agonista más pendiente del *fluir* y los trasvases culturales.

Como en el secular debate sobre nacionalismo y universalismo, Revueltas se halla siempre más cerca de los clasicistas y él mismo adquiere la posición de un clásico por la capacidad de sus obras para desafiar nuestras interpretaciones. Confío en que esta percepción adquirirá mayor sustento conforme avance el presente trabajo, de modo que esta sea menos una hipótesis producto del entusiasmo y más una realidad que otros lectores

---

<sup>25</sup> Al respecto, Guillermo Sheridan expone con detalle la polémica particular entre Jorge Cuesta y Ermilo Abreu Gómez (1999: 44 y ss.).

puedan compartir. Y para allanar el camino hacia el punto en que Revueltas se torna un clásico, volvamos a sus planteamientos de estética.

Lo primero que hace Revueltas en “Literatura y liberación en América Latina” es cuestionar (¿deconstruir?) el enunciado mismo: la literatura no puede colocarse en uno de los extremos de la ecuación puesto que no se haya fuera de la tendencia histórica que experimenta América Latina desde que comenzaron los movimientos de independencia en el siglo XIX. La literatura vive y resiente la circunstancia de falta de libertad aun cuando, en principio, pueda considerarse que posee, lo mismo que el arte en general, virtudes desenajenantes, o que una y otro son los “agentes de una desenajenación del resto de la sociedad” (OC 18: 287). Para Revueltas, la literatura de estas tierras vive una tendencia enajenada en cuanto “expresión del lenguaje” porque no hemos conseguido “encontrarnos a nosotros mismos” en la “palabra estética” ni nos pertenecemos “en tanto que esencia universal humana realizada, objetivada por nosotros mismos como aventura propia” (OC 18: 288). En otras palabras, América Latina no ha conseguido insertarse en la cultura universal; “nuestra aventura” en este caso “se reduce a la expectación” (OC 18: 288). ¿Cómo se explica esta situación marginal, este sentirse afuera, ausente, sobre todo cuando unos años antes Revueltas mismo aseguraba que el “viejo problema” de los focos de cultura había sido liquidado?

La *situación* no puede ser analizada —nos dice el escritor— si no se considera que la enajenación como fenómeno humano no es un proceso de una sola cara sino que puede muy bien producir momentos de libertad, fluir en un movimiento alternativo de sucesivas enajenaciones y desenajenaciones cuyas raíces se encuentran en la lucha primera de la humanidad por independizarse de la naturaleza. Y esa pugna liberadora primigenia tiene su correlato en la situación del hombre *tomado como totalidad* en el contexto de las diferencias de clase del mundo capitalista o en las incongruencias que se suscitaron en los países gobernados por las burocracias del socialismo de Estado. El mundo contemporáneo

se halla secuestrado, además, por una “nueva naturaleza enajenada” (OC 18: 290) a la realidad de la posesión y usufructo de la energía atómica, en su principal faceta de arma *preventiva* capaz de aniquilar todas las formas de vida en el planeta.<sup>26</sup>

Para aproximarse a una definición de lo que ocurre en América Latina respecto de la cultura universal, Revueltas revisa sus términos de análisis y aclara las cualidades de su comprensión marxista. Entiende la *totalidad* como una “referencia unificante” que permite establecer los “valores significativos” capaces de ordenar un área del conocimiento o el modo de transformación “de la cosa”. Mediante dicha referencia se obtendrá un saber “relativo”, no una “verdad absoluta” pero sí un conocimiento “completo” o “absoluto en condiciones específicas” (OC 18: 290). Se trata, entonces, de penetrar intelectivamente en un problema mediante la sustracción de ciertos segmentos de la realidad; la totalidad se configura así mediante un proceso de selección y referencia y puede aparecer como *situación* o como *proyecto*. El primer término debe entenderse como “aquella actividad que se resume en estar colocado en un determinado número de relaciones con respecto de un objeto” y cuyo estado de desarrollo sigue una tendencia que está por resolverse, pero que no es aleatoria o indeterminada sino que obedece a una posibilidad autocontenida y hasta cierto punto previsible, esto es, a un “proyecto” (OC 18: 291).

De acuerdo con este trazo, América Latina puede ser considerada como una situación cuya referencia unificante o totalidad significativa es la literatura. Es decir, nuestro continente puede ser considerado *desde* la expresión literaria para determinar su posición concreta respecto del desarrollo de la cultura “universal”. A diferencia del proceder que sugiere la vulgarización del marxismo, la literatura, como “complejo cultural”, no habrá de entenderse como una superestructura predeterminada o condicionada “causalmente por las

---

<sup>26</sup> Revueltas se refiere al mundo de los años sesenta y setenta, pero sus consideraciones se mantienen vigentes si tomamos en cuenta que parte de la política de intervención estadounidense busca de hecho impedir que surjan nuevas potencias nucleares o energéticas en el medio y el lejano Oriente.

infraestructuras económicas” porque no necesariamente “coincide” con ellas; más aún, en cuanto posee un carácter “diacrónico” supera las bases y relaciones económicas e “incluso a la sociedad en que tuvo su origen”. Esto no significa que las expresiones inmediatas de la cultura se hallen desvinculadas de la economía o de la sociedad, “pero vinculación no quiere decir determinación. Las formas superiores de la cultura no son determinadas ni por la historia, ni por la sociedad, ni por la economía”. Y para constatarlo “tenemos el lenguaje” —la lengua hablada y escrita en cualquiera de sus sistemas—, que no ha dejado de ser la “expresión universal de la comunicación entre los hombres” (OC 18: 292-293). En cierta medida, las virtudes desenajenantes de la literatura y el arte nacen de esta existencia como “formas metahistóricas”, que lo son no porque se sustraigan de la historia sino porque se proyectan diacrónicamente más allá de sus circunstancias inmediatas. La cultura a la que Revueltas llama “universal”, pero que como se ha venido acotando es la generada por Occidente, prosperó en tierras americanas a la vez que gracias a ellas tomó ventaja de sí misma en otros sitios del orbe. En efecto, se abrió una brecha entre europeos occidentales y americanos occidentalizados, pero sólo en parte se puede concordar con Revueltas cuando dice que durante trescientos años “las colonias españolas de la América estuvieron condenadas a un aislamiento cultural y a un hermetismo que les impedía la relación con los países más avanzados de la tierra” (OC 18: 294). Hoy sabemos que la Nueva España se diseminaban ideas *foráneas* y se generaban las propias, lo mismo en los espacios *cultos* que en aquellos donde confluían los sectores menos favorecidos, con todo y contrarreforma, inquisición y prohibición de libros, bailes o prácticas religiosas. Tampoco se puede compartir el juicio de que en el siglo XIX las naciones de América Latina nacieron “sin cultura propia”, pues para el siglo XVIII, esto es, en las postrimerías de la vida colonial, ya estaban asentados los caracteres que más tarde configurarían *lo nacional*. Revueltas dice para redondear su argumentación que no tuvimos “acceso a la cultura universal” y en eso se aleja de la verdad, pero comienza a tener razón cuando afirma que “esta cultura se nos ha

arrebatado, porque como parte de la humanidad nos correspondía. Nos correspondía ese avance global en compañía de todo el resto de la humanidad” (OC 18: 294).

No se le arrebató la cultura a los habitantes de América, porque ésta se filtró, fue adoptada y ejercida, si bien siempre con un signo de precariedad o extrañamiento. Son elocuentes los adjetivos que se han empleado en los estudios que abordan los procesos culturales no oficiales de la Nueva España: se habla de “literatura perseguida” (González Casanova, 1958), “palabra amordazada” (Peña, 2000) y “literatura marginada” (Baudot-Méndez, 1997), o bien de “palabra marginada” y de *otra* Nueva España (Masera, 2002). El hecho de que multipliquen los análisis de la “expresividad propia de las clases subalternas en la producción de formas simbólicas tanto en el lenguaje y en el discurso como en la producción estética y la estilización de la vida” (Giménez citado por Masera 2004: 9) muestra que efectivamente se vivía un dinamismo cultural, derivado de la adscripción a prácticas e ideas europeas que se mixturaron con el pensamiento indígena y las incorporaciones paulatinas y directas de otras tradiciones, sobre todo las que llegaron con quienes procedían de África. En otras palabras se vivía un “intenso intercambio”, mediado sí por la “Península” (Masera, 2004: 13), pero mucho más *poroso* de lo que hubieran querido los artífices y guardianes de la contrarreforma. El doble movimiento que animó a las sociedades americanas —por una parte la introducción y adopción de tradiciones musicales, líricas y narrativas, por otro la singularización de esas tradiciones con las aportaciones indígenas, criollas y mestizas— abarcó ámbitos *cultos* y *populares*, pero la mayor parte de las veces subsistió o se mantuvo, como se ha dicho, en una condición de otredad que, sin embargo, difícilmente podría explicarse fuera de los flujos culturales de Occidente.<sup>27</sup> Una vez independizada la región, las prácticas fraguadas en las más diversas

---

<sup>27</sup> Véanse por ejemplo los estudios reunidos en *La otra Nueva España: La palabra marginada en la Colonia* (2002) y *Literatura y cultura populares en la Nueva España* (2004); el primero coordinado por Mariana Masera y el segundo editado por ella misma.

esferas de la vida civil y privada no desaparecieron súbitamente, siguieron su propia tendencia de asimilación y cambio.

Las naciones americanas no nacieron, entonces, sin cultura, pero la que tenían, en efecto, no bastó. Nuestra experiencia estética quedó doblemente cercada porque a la “enajenación de una sociedad dividida en clases... dividida por las guerras y mediatizada por los conceptos nacionales” (OC 18: 288) se sumó el obstáculo de que los mismos procesos de independencia americanos no consiguieron cambiar la situación colonial sino agravarla: al terminar los movimientos independentistas América mantuvo un estatus de subordinación no ante, sino *dentro de* Occidente. Es cierto que ya no se vivió como colonias o casi-reinos, pero las nacientes repúblicas —que no lograron formar *un tercer polo* frente al Este y el Oeste— permanecieron dentro de la zona de influencia occidental sin ser reconocidas plenamente como miembros de esa parte del mundo y sin que ellas mismas lograran incorporarse en igualdad de condiciones. Muy al contrario, los discursos teóricos generados localmente tendieron a mostrar las especificidades y los rasgos nacionales —como se verá más adelante según la argumentación de Revueltas—, mientras los discursos externos se ocuparon de documentar el exotismo americano. Esa tendencia se prolongó hasta el siglo XX y en nuestro país tiene sus expresiones más divulgadas, por ejemplo, en los intentos de definición de lo mexicano emprendidos por Samuel Ramos y por Octavio Paz o en la famosa caracterización de México como un país surrealista y bárbaro reafirmada por el cine del Indio Fernández.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> La *barbarie nacional* también tiene una expresión literaria en *La región más transparente*, donde Fuentes recupera diversos sitios del discurso ideológico fraguados con el propósito de definir lo mexicano; tal es el caso de la muerte absurda de Zamacona, que retrotrae una tesis del *Laberinto de la soledad*, a saber, la acumulación de representaciones contradictorias que se concentran en la cabeza del pachuco y estallan en una pelea de cantina. Zamacona, el único intelectual más o menos decente del grupo de amigos que se acomoda en el nuevo orden posrevolucionario, deviene en mártir del absurdo general; es, de alguna forma, víctima inocente de la compulsión hacia el sacrificio y el resentimiento *propios* del mexicano.



Antes que seguir la ruta de la separación, Revueltas reclama la participación de América en la cultura occidental porque observa que nuestra exclusión —o nuestro acceso restringido a esa cultura— nos impide avanzar “en compañía de todo el resto de la humanidad” y nos mantiene fuera de nosotros mismos, negados en beneficio de una finalidad extraña. Desde luego, Revueltas no fue el primero ni el único que se pronunció por una inserción de América en la cultura universal: como se ha mencionado, Alfonso Reyes, los Contemporáneos —en diversos grados y según la nómina que se integre—, Octavio Paz, e incluso las vanguardias —por ejemplo la cubana—<sup>29</sup> hablaron de llevar a cabo aportaciones locales no nacionalistas que efectivamente pudieran reportar elementos nuevos al arte del continente y otras latitudes; o bien, asimilaron y divulgaron a los clásicos griegos (Reyes), la moderna literatura francesa y de Estados Unidos (Contemporáneos) o las producciones culturales señeras de Europa y Oriente (Paz). La proposición de Revueltas sin embargo resulta de interés porque parece compartir la idea de que “en el momento de diferenciación” se produce una “supremacía cultural” en nombre de la cual se apuntala el intento de dominación (Bhabha [1989]: 14). La apropiación de una cultura en otro tiempo exógena pero que acabó por asentarse —y dar pie a formas heterogéneas— en América genera un efecto contrario capaz de derruir las pretensiones de supremacía y dominación, o como diría Revueltas, actúa de forma negativa “por cuanto afirma la negación del *status*” (OC 18: 295). Él mismo se encarga de establecer “tres significaciones” (OC 18: 296) que han organizado el proceso de búsqueda que implica la reapropiación de lo “universal”: 1) “una fisonomía literaria propia”, es decir, la “diferencia” de los países de América Latina respecto de otros países; 2) la “particularidad, esto es, “lo nacional” de esa fisonomía literaria; y 3) “su singularidad, el estilo con que se exprese así” (OC 18: 296).

---

<sup>29</sup> Respecto de los Contemporáneos, su nómina variable y las relaciones que establecieron con la vanguardia cubana he trazado un breve itinerario en un ensayo todavía inédito: “Las identidades que fueron: 19 cartas entre Bernardo Ortiz de Montellano y la vanguardia cubana”.

Primero resume la búsqueda de lo nacional en los intentos literarios caracterizados por a) el “prehispanismo”, b) la exploración del pasado colonial, c) el afincamiento de la inspiración en el “presente histórico” y d) el cultivo del costumbrismo y la tradición. Como prototipo de la primera vertiente menciona a Ireneo Paz. En la segunda coloca a Riva Palacio con *Monja casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza*, a Francisco Monterde y a Jorge Godoy, éste “con una serie de cuentos” ambientados en la Colonia; también menciona los *Episodios nacionales*, de Salado Álvarez, cuyo título “transcribe” el de la obra de Pérez Galdos. En la tercera vertiente reúne a Manuel Payno, Juan A. Mateos, Ignacio Manuel Altamirano y Jorge Isaacs, en quien verifica una “retrocaptación de una situación social presente a la sazón en su país, respecto del peligro de una repetición de la esclavitud de los negros africanos que fueron traídos a América” (OC 18: 296). *El Periquillo Sarniento*, de Lizardi, y *Las tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma, son incorporadas en la cuarta y última vertiente. La novela de Lizardi sería a la vez el prototipo de la búsqueda de una fisonomía literaria propia, mediante una definición del yo nacional que recurría a la crítica de las costumbres, sin rebasar los límites locales ni temporales: “Ya *El Periquillo Sarniento* no informa nuestro yo nacional de modo tan cabal como se lo propuso el autor” (OC 18: 297).

Finalmente, *Revueltas* se ocupa de la “búsqueda de la diferencia por la singularidad del estilo”, donde encuentra una “gama... mucho más rica” formada al menos por un panorama de seis vistas, cada una vertebrada por un eje temático (las tres primeras) o metódico (las tres últimas): a) “El clima y el paisaje, la naturaleza aplastante”: *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, y *Canaima*, de Rómulo Gallegos (OC 18: 297). b) “Indigenismo, folclor, tribalismo literario, ensimismamiento del lenguaje”: *Huasipungo*, de Jorge Icaza, y *Todas las sangres*, de José María Arguedas; *Revueltas* reprocha en estos casos creer que lo nacional puede radicar en “locuciones no universales”, esto es en el adosamiento de giros dialectales o en la yuxtaposición de una lengua indígena (OC 18: 298). c) “El

cosmopolitismo como falsa conciencia de lo universal”. Al abordar esta línea nuestro autor dice entrar de lleno en los aspectos de la novela moderna, donde “lo extranjero aparece... o se desempeña como un simple *back projection*” que tiende al fondo “un escenario artificial para satisfacer las subconciencias colonizadas” (OC 18: 298) y coloca en la nómina de este cosmopolitismo a “escritores de tan alto mérito como Julio Cortázar o Carlos Fuentes” (OC 18: 299). No basta con desarrollar una novela “en París y no en Bogotá o Caracas o Tegucigalpa”; esto viene a ser el movimiento inverso de lo que “los grandes novelistas de nuestro tiempo” practican. Revueltas menciona especialmente a D.H. Lawrence, Graham Greene o Aldous Huxley porque las novelas de “ambiente extranjero de estos ingleses, así se desarrollen en Tahití o en Italia, se desarrollan entre personajes ingleses, con convenciones inglesas”; puede que den un mensaje universal, pero ellos, “como universales, entienden la universalidad como colonización” (OC 18: 298-299). Esta percepción se halla en concordancia con la idea expresada por Revueltas diez años atrás sobre la posibilidad de hablar desde una cierta circunscripción, pero sin que esto asigne autoridad al discurso: los escritores de América Latina no tienen por qué designar sus realidades con las mismas estrategias que han empleado los escritores “universales” para nombrar a los otros, puesto que esas estrategias, que satisfacen a los subconscientes colonizadores, sólo aquietan a los subconscientes colonizados y no les dan rostro propio. Desde este momento, cuando menciona nombres casi intocables, la posición de Revueltas no sólo se vuelve incómoda para su lector sino que difícilmente podrá concordar con él. Pero digamos que lo *peor* aún está por venir, porque la cuarta y la quinta categoría que establece, de búsqueda de la singularidad por el estilo, tampoco consiguen su propósito o al menos no completamente, porque son formas literarias sin salida o sin posibilidades de continuidad. Dichas categorías se enuncian en los siguientes términos: *d*) “La asincronía y la desincronía como recurso literario para obtener una fisonomía propia”, y *e*) “Lo absoluto irreal en la búsqueda de una expresión original”. En el primer caso pone como ejemplo

*Cien años de soledad*, porque el descubrimiento o la importación de un bloque de hielo es una desincronía respecto al nivel de desarrollo del mundo, y en el segundo cita como paradigma “el caso de *Pedro Páramo*”. Estas expresiones, estos recursos de asincronía y desincronía y de absoluto irreal, le parecen insolubles a Revueltas porque sus “escritores incurren en una fórmula hecha y no vista hasta la aparición de sus novelas; pero que por el mismo carácter que tiene de artificio corre el riesgo de caer en la monotonía y en la falta de sorpresa, en una literatura plana sin absolutamente ningún porvenir” (OC 18: 299). Seguramente nuestro escritor se hubiera sorprendido gratamente por la popularidad que han alcanzado estas obras fundacionales de una literatura “sin porvenir”; pero quizá no estaba tan fuera de sitio: no en balde Rulfo dejó de publicar y hasta cierto punto García Márquez no ha hecho sino repetirse estilísticamente en diferente grado en cada una de sus novelas y cuentos, aunque siempre, como en *Cien años de Soledad*, con “un buen margen de desarrollo poético” (OC 18: 299). El problema es por demás interesante sobre todo porque nos obliga a preguntarnos en dónde reside la aceptación generalizada y *universal* de estas obras. ¿Hasta qué punto no ahondan, confirmar y garantizan larga vida a las concepciones *colonizadoras* que ven en América Latina un sitio de maravilla —como lo revela el asombro inaugural de Cristóbal Colón—<sup>30</sup> o encuentran en México el espacio por

---

<sup>30</sup> Si bien Colón pensó que había llegado a las Indias, su diario del primer viaje (1492-1493) muestra la conmoción de encontrarse con un espacio absolutamente distinto. Cuando quiere expresar que algo está muy bien o que las cosas no podían marchar mejor usa la palabra *maravilla*; así, dice que los hombres de la primera isla con la que tuvo contacto “vinieron a la nao con almadías, que son hechas del pie de un árbol como un barco luengo y todo de un pedaço y labrado *muy a maravilla*... remaban con una pala como de fornero, y [la almadía] *anda a maravilla*...” (Colón, 2000: 61); pero también usa esta palabra y sus variantes reiteradamente cuando muestra asombro en grado superlativo: “Y vide muchos árboles muy disformes de los nuestros, d’ellos muchos tenían los ramos de muchas maneras y todo en un pie, y un ramito es de una manera y otro de otra; y tan disforme, que es *la mayor maravilla del mundo* de cuánta es la diversidad de la una manera a la otra [...] aquí son los peces tan disformes de los nuestros, *qu’es maravilla*... [y sus] colores son tan finas, *que no ay hombre que no se maraville* y no tome gran descanso al verlos (Colón, 2000: 68); “salí con estos capitanes y gente a ver la isla, que si las otras ya vistas son muy hermosas y verdes y fértiles [aquí]

autonomasia de la muerte, el caos festivo y la barbarie sublime? No se trata entonces de negar el valor estético de *El llano en llamas*, *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*, obras que sin duda han resistido la lectura autocomplaciente, se trata de preguntarnos si tales formas pueden perdurar más allá de la imitación.<sup>31</sup>

Y por último como inciso *f*) tendríamos “lo universal real o lo real universal”. Como parte de esta categoría Revueltas incluye con entusiasmo a Alejo Carpentier y a Juan Carlos Onetti, así como a Ernesto Sábato y a Manuel Rojas, aunque estos dos en menor grado. En los cuatro encuentra “un intento sumamente serio y logrado” por insertarse en lo universal (OC 18: 299): *El siglo de las luces* y *El reino de este mundo* “son narraciones, relatos novelísticos y estructuras asentadas en una tierra de crecimiento inconmensurable, profunda y fértil”, pero tomado como “historia real” —y aquí está su crítica a la primera de las categorías descritas—, “no como historia pasajera ni circunstancial: es la historia de las islas del Caribe, de sus problemas internacionales”, es decir, de aquellos problemas que las conectaban con la revolución francesa y que en efecto revelaban su situación dentro del mundo, lo cual le confiere “una universalidad de primera magnitud al trabajo de Carpentier”. Lo mismo ocurre con Juan Carlos Onetti cuyas novelas, plenas de relaciones geográficas “anuncian en sí mismas un deseo de comunicación” (OC 18: 300).

---

*es el arboleda en maravilla [y hay] aves y paxaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras que es maravilla... y después ha árboles de mill maneras y todos <dan> de su manera fruto, y todos güelen qu'es maravilla, que yo estoy el más penado del mundo de no los cognosçer” (Colón, 2000: 74). ¿No encuentran así motivación histórica denominaciones como *realismo mágico* o *real maravilloso*?*

<sup>31</sup> Por otra parte, no se puede decir que Revueltas no apreciara la obra de Rulfo. En una entrevista de Rosa Castro, publicada el 10 de enero de 1954, pensaba que “lo único realmente aleccionador, por lo que se refiere al panorama literario de México, es el libro de Juan Rulfo, *El llano en llamas*. Y cuando digo aleccionador no es porque en México falte cierto tipo de literatura «social», sino porque ésta se escribe con la peor calidad del mundo, y el caso de Rulfo viene a demostrar que sin una verdadera categoría literaria no se puede hacer labor social de ninguna especie, y desde luego tampoco literatura” (en Revueltas-Cheron, 2001: 26).

Con lo dicho hasta ahora, llegamos al punto en que podemos delinear los enunciados de la poética revueltiana que justifican la reapropiación de la “cultura universal” y que, como se ha mostrado, pueden colegirse al tomar como referencia “Por una literatura nacional” y la primera parte de “Literatura y liberación en América Latina”. Así, antes de seguir adelante conviene recapitular brevemente:

1. El objeto de la literatura es el hombre, él es su materia en cualquier sentido en el que se le tome.
2. Lo específico o esencial del hombre es el ser humano: esto es, una reapropiación necesaria (racional y estética) que se opone a la mera supervivencia zoológica impuesta por la naturaleza o por realizaciones históricas que se hacen pasar como *naturales* (la división en clases de la sociedad o el usufructo del poder nuclear, por ejemplo).
3. Las virtudes desenajentes de la literatura y el arte nacen de su existencia como formas metahistóricas, que lo son no porque se sustraigan de la historia sino porque se proyectan diacrónicamente más allá de sus circunstancias inmediatas, a las que sin embargo contienen.
4. La literatura nacional, entonces, habrá de asentarse en los *valores permanentes* del país, sí, pero de éste como parte del mundo; en los valores permanentes del mexicano en tanto que valores que puedan aportarse a todos los hombres (pasados, presentes y futuros).
5. Un planteamiento de este tipo implica la conciencia de que se puede escribir desde una *pertenencia* o desde una *localización*, pero que semejante adscripción no da autoridad ni calidad literaria al discurso.
6. La literatura debe expresar por ello una *ideología permanente* y mantenerse dentro de los márgenes del *realismo*.

7. Ambas condiciones comienzan por aceptar que nadie tiene una verdad privada porque “la verdad existe fuera de nosotros, con nosotros, pero siempre, forzosa, *necesariamente*, es una verdad compartida y que triunfa” (OC 18: 96).
8. La tarea del escritor será “descubrir esa verdad y tomar su partido de una manera ardiente, violenta, total” (OC 18: 96).
9. Esto implica que el escritor no se aparte del papel que desempeña como conciencia individual y por ende como criterio ético; tal responsabilidad sólo podrá cumplirse en la medida en que se ciña sólo a sus materiales (artísticos, necesariamente) sin someterse jamás a ningún requisito previo que se disfrace de buenas intenciones.
10. La autocensura ideológica daña y perjudica la concepción que debemos tener de la expresión literaria y del arte como una totalidad.

¿Qué hallamos en esa serie de enunciados? ¿En qué medida permanecen vigentes y cómo sustentan el problema de la reapropiación cultural? ¿Cómo se incorporan al trabajo artístico de Revueltas? Para empezar a responder, me remito a un juicio de Harold Bloom que actualiza la cuestión. Luego de lamentarse de que hoy en día, y en casi todo el mundo, la cultura sea una especie de antigualla “algo especialmente palpable en los Estados Unidos de América” afirma que son ellos —ese país y sus intelectuales— “los últimos herederos de la tradición occidental” (2001: 43). Podría pensarse que en realidad se refiere a todos quienes hoy se consideran occidentales, pero reiteradamente alude a lo que ocurre en las universidades estadounidenses. Hechas a un lado por ahora las afinidades y discrepancias que se puedan establecer con sus planteamientos, esta proposición ayuda a esbozar el problema de la herencia de la tradición o de la herencia cultural, la cual, en principio, uno se resiste a pensar que se transmite mediante el código genético. El mismo Bloom insiste en las posibilidades de representación de la vida humana que se concentran en las obras de Shakespeare, sin importar la lengua ni el sitio donde se le ponga en escena o donde sea

leído. “El enigma de Shakespeare es su universalismo: las versiones de Kurosawa de *Macbeth* y *El rey Lear* son ciento por ciento Kurosawa y ciento por ciento Shakespeare” (2001: 532). Y en el mismo canon que establece bajo la luz de Shakespeare alcanzan un sitio en la “edad caótica” Borges y Neruda, lo que en los hechos contradice que sean los Estados Unidos los últimos en la línea hereditaria. Es América en todo caso la heredera, en el sentido continental y no exclusivista con el que los estadounidenses usan el topónimo.

Lejos está de reducirse la cuestión a un episodio reivindicativo. Con la configuración del canon, el mismo Bloom ofrece elementos para seguir a Derrida cuando éste dice que aceptar la herencia no basta sino que el heredero debe “reactivarla de otro modo y mantenerla con vida” (2005: 2). La herencia no se puede escoger “porque ante todo es ella la que nos elige violentamente”; lo que se elige es “conservarla en vida”. A fin de cuentas, continúa, “la vida, el ser-en-vida” se define por la “tensión interna de la herencia... Por lo tanto habría que partir de esa contradicción formal y aparente entre la pasividad de la recepción y la decisión de decir «sí», luego seleccionar, filtrar, interpretar, por consiguiente transformar, no dejar intacto, indemne, no dejar a salvo ni siquiera eso que se dice respetar ante todo” (Derrida, 2005: 2). Aunque lo incluya en la “Escuela del Resentimiento”, donde coloca a “feministas, marxistas, lacanianos, neohistoricistas, deconstruccionistas y semióticos” (Bloom: 200, 535), a la larga el crítico literario parece concordar con el pensador francés cuando postula: “la tradición no es sólo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon” (Bloom: 200, 18). Los “autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas” (Bloom: 200, 30), filtran, interpretan, transforman y no dejan indemnes a sus predecesores puesto que los *malinterpretan* creativamente. El Shylock de Shakespeare —núcleo solar del canon de acuerdo con Bloom— “es una vigorosa lectura errónea o una reinterpretación equivocada creativa del Barrabás de Marlowe”. Y cuando el



autor de *El mercader de Venecia* escribe *Otelo* de hecho “todo vestigio de Marlowe ha desaparecido ya” (Bloom: 200, 19).

El realismo de Revueltas no busca retratar ni reflejar la realidad sino aprehender, mediante la selección y la transformación de los materiales literarios, esa verdad que existe fuera de nosotros para así atisbar una *ideología permanente*, ese universalismo que permite a una obra ser leída por los hombres y mujeres de países o regiones disímiles y distantes en el tiempo y la geografía. Las posturas e ideas de Bloom, Derrida y Revueltas frente a la herencia cultural están marcadas por una relación conflictiva, agonista; aun si negáramos sus coincidencias, este carácter agónico persistiría. La herencia es un proceso marcado por una “asignación contradictoria” porque ante ella es indispensable comportarse como “sujetos libres” para “saber y saber *reafirmar*” lo que viene “antes de nosotros” y lo que está “delante de uno”. El heredero se encuentra doblemente obligado y es precisamente tal situación acotada por lo precedente y lo venidero lo que da cuerpo a la responsabilidad, la cual “no tiene el menor sentido fuera de esta experiencia de la herencia” (Derrida, 2005: 2 y 3). Revueltas es quizá uno de los artistas más consciente de esa relación: como conciencia individual y criterio ético sabe que el escritor puede identificarse con una clase, un tiempo y un espacio, pero que tales determinaciones quedan superadas por la conciencia de la responsabilidad con sus contemporáneos y con los hombres que han sido y que serán. La permanencia y el diacronismo de la literatura obligan y confirman dicha responsabilidad. Por otra parte, no puede pasar inadvertido que tanto para el pensador francés como para el escritor mexicano la cuestión era la misma en los años sesenta: para ambos “se trataba de heredar” (Derrida: 2005: 3).<sup>32</sup> El primero se veía obligado a dar respuesta a las “grandes

---

<sup>32</sup> La cuestión de la herencia, habría que agregar, es un tópico marxista presente en las formulaciones estéticas de Lukács y ligadas estrechamente al realismo. Para él en toda relación efectiva con “la vida popular, la herencia significa el proceso animado del progreso: un verdadero acoger, recoger, conservar y desarrollar de las fuerzas vivas creadoras” presente en la cotidianidad y la “historia” de los pueblos. El escritor mantendrá una relación “viva” con la herencia —Lukács menciona como ejemplos positivos a Gorki, Romain Rolland y

obras... presentes en el campo de la filosofía” (en especial a Husserl, Heidegger, Lévinas, Lacan, Lévi-Strauss, Foucault, Althusser); Revueltas buscaba que América Latina se decidiera a afincar sus raíces en la cultura occidental, que los intelectuales y los artistas se comportaran como tales frente a ella para que la aportación latinoamericana contribuyera efectivamente a la “emancipación de nuestros países” (OC 18: 301), no sólo en un sentido político sino integral, artístico, humano. La tarea definida por escrito entre 1962 y 1975 estaba ya en marcha en 1949 con la publicación de *Los días terrenales*.<sup>33</sup>

---

Thomas Mann—, si “pese a toda la originalidad individual” se deja llevar “por la corriente de la evolución de su pueblo”, si en sus obras, junto al “alto nivel artístico” se halla ese “sonido que puede hallar y halla efectivamente eco en las más vastas masas del pueblo” (1966: 313-314). Lukács formula esta idea en oposición a la defensa que del expresionismo hace Bloch, para quien esta corriente artística no puede ser considerada como antipopular; de hecho, hoy nos sentiríamos más cerca de un Bloch que observa como aciertos del expresionismo el haber reparado en los dibujos de los niños y los reclusos y aún en los “documentos impresionantes de los enajenados mentales” (Bloch citado por Lukács 1996: 312); sin embargo, de Lukács vale la pena recordar que concibió la herencia como proceso activo que consiste en acoger procedimientos creadores sin perder de vista su raigambre histórica. “Si la cuestión de la herencia se plantea debidamente —afirma—, esto es, en íntima conexión con la vida del pueblo y sus aspiraciones progresistas, entonces conduce orgánicamente... a la cuestión del realismo” (Lukács 1996: 315). Poco antes de colegir lo anterior, cita lo que Lenin dejó escrito “a propósito de la concepción marxista de la herencia: «El marxismo consiguió su importancia histórico-universal como ideología del proletariado revolucionario no repudiando en absoluto las conquistas más valiosas de la época burguesa, sino apropiándose y estudiando todo lo que contiene de precioso la evolución del pensamiento humano y de la cultura humana, más de dos veces milenaria»” (v. Lukács 1996: 315). Bloom, al menos parcialmente, comparte con Lenin el hecho de sentirse heredero activo de una tradición y la idea de que existe un modo de apropiarse de una cultura previa aun en contra del horizonte ideológico propio, como lo sugiere al señalar el paso de Shakespeare a Kurosawa.

<sup>33</sup> De hecho podría extenderse esta consideración hasta finales de 1943, cuando, durante un viaje a Perú, ideó y comenzó a trabajar en la que sería su tercera novela. Revueltas se embarcó junto con una expedición científica —a la que se sumaron también Luis Spota y Fernando Benítez—, con el fin de escribir una serie de reportajes para la revista *Así* sobre el eclipse solar que ese año se avistaría desde América del Sur. De febrero de 1944 data el borrador de lo que hubiera sido un primer capítulo (que se mantuvo parcialmente en los capítulos III y VI) y dos esquemas. Después, no dicen Andrea Revueltas y Philippe Cheron en la nota filológica preliminar de la edición crítica, “se pierde la pista precisa de la evolución de la obra” (LDT: XXVIII).

## REFRACCIONES DE «ANTÍGONA» EN «LOS DÍAS TERRENALES»

En *Los días terrenales* la reapropiación de la *cultura universal* se verifica magistralmente en dos planos, el primero concierne directamente a la historia que se cuenta y el otro delimita la filiación estética de la novela. En un segundo movimiento, ambos planos se conjugan para incidir en el sentido general de la obra, cuya coincidencia con la *Antígona* de Sófocles señala el camino seguido por Revueltas para reactivar la herencia literaria y mantenerla con vida. En otras palabras: gracias a un ejercicio comparativo con uno de los mitos más influyentes en la configuración filosófica, estética y política de la cultura occidental —el enfrentamiento entre Antígona y Creonte— podemos establecer el grado en que Revueltas consiguió integrar críticamente al flujo artístico y reflexivo de América la doble tradición hebraica y griega que hoy en día sigue sustentando modos de pensar e inercias ideológicas.<sup>34</sup>

En *Antígonas* George Steiner ha trazado los derroteros que el paradigmático personaje femenino y su realización dramática han experimentado desde el siglo IV antes de Cristo hasta el pasado siglo XX, pero por ahora y para comenzar el análisis, interesa traer a colación la influencia definitiva que el mito alcanzó, según Steiner, en el pensamiento de Hegel. Es muy probable que las refracciones de Antígona alcancen la obra de Revueltas precisamente a través de sus lecturas del filósofo alemán, de modo que aún cuando ni la personaje ni el drama aparezcan explícitamente mencionados, la fuerza significativa de la

---

<sup>34</sup> Y como Jacques Lacan se apresura a aclarar en “La esencia de la tragedia”, penúltima parte del seminario dedicado a la ética del psicoanálisis, “no somos nosotros quienes, por algún decreto, hacemos de *Antígona* un punto nodal de nuestra materia” (1988: 293). Aunque él se refiere a la ética, su dicho se aplica también en nuestro caso porque, en efecto, poner en contacto la obra de Revueltas con la *Antígona* de Sófocles no sólo se explica por el motivo literario que el escritor pone en juego sino porque, como “es sabido desde hace ya mucho tiempo e incluso quienes no lo han notado no dejan de saber que existe en algún punto de la discusión de los doctos” esa evocación casi refleja de *Antígona* ante cualquier conflicto que nos desgarrar “en nuestra relación con una ley que se presenta en nombre de la comunidad como una ley justa” (Lacan, 1988:293).

primera y los trazos anecdóticos del segundo sí hallan alcanzado a inscribirse de un modo algo más que fortuito o casual en la tercera novela publicada por Revueltas.<sup>35</sup> Pero quizá convenga reformular los términos y resulte más apropiado hablar de una *regeneración del mito* de Antígona en *Los días terrenales* a partir de series de elementos desagregados cuya combinación no podía sino derivar en la actualización significativa e icónica de esa “dialéctica de la intimidad y de lo público, de lo doméstico y de lo más cívico” (Steiner, 1996: 22) que el drama trágico de Sófocles postula. Tales elementos proceden de una trayectoria estética y una línea de pensamiento de filiación trágica, que combina sentidos articulados por lo griegos con aquellos fraguados en la modernidad a partir de “categorías”

---

<sup>35</sup> Que Revueltas leyó a Hegel con atención desde la época en que escribió *Los días terrenales* puede inferirse de la entrevista que en 1950 concedió a propósito de la polémica suscitada por la novela. A la pregunta “¿Eres realista o naturalista?” responde en principio: “Quienes me critican no se dan cuenta de que uso, para el conocimiento y estudio de la vida, un método dialéctico de origen marxista. El marxismo, por desgracia, es poco estudiado en México y muchos comunistas ni siquiera se ha tomado el trabajo de leer a Hegel porque es «idealista»...”; véase “«No he conocido ángeles», dice Revueltas”, Díaz Ruanova, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 28 de mayo de 1950 (OC 18: 25; el subrayado es mío). En los escritos personales de Revueltas la mención más temprana de Hegel que podemos encontrar corresponde a 1936 y se encuentra en una carta dirigida a quien, un año más tarde, sería su primera esposa, Olivia Peralta (OC 25: 111). Puede objetarse que se trata de una referencia al vuelo en relación con Marx como discípulo de aquel, sin embargo, conviene considerar que, como autodidacta, las primeras lecturas de Revueltas fueron precisamente de carácter filosófico, de modo que en efecto pudo leer más de una vez y con diverso grado de profundidad a Hegel. El interés de Revueltas por el anatematizado personaje fue en aumento. Hacia 1957 en una carta dirigida a María Teresa Retes desde Berlín compara los edificios de esa ciudad con “la belleza acabada, precisa y armónica, de un sistema completo, riguroso”, precisamente el de Hegel (OC 26: 44). Será a partir de 1968 cuando mencione con más frecuencia al filósofo alemán para insistir en 1973: “Hay que volver abiertamente a Hegel, al joven Marx...” (OC 26: 244) y concluye en 1974: “Es preciso volver a la Fenomenología de Hegel, lo queramos o no” (OC 25: 252). En una entrevista de 1968, la admiración de Revueltas por el amigo de Hölderlin ya había quedado sumamente clara: “Para atacar a Marx se lo acusa de hegeliano, pero él se había desprendido del hegelianismo casi desde su tesis sobre Demócrito, aunque seguía usando su lenguaje [el de Hegel] porque es un instrumento de trabajo maravilloso por su condensación y economía portentosa, como probablemente ningún filósofo antes de él la tuvo” (Revueltas en Revueltas [Andrea] y Cheron, 2001: 49).

hebraicas, particularmente “la autoconciencia”, esto es “la comprensión reflexiva de la culpa” (Steiner, 1996: 52).

Las resonancias bíblicas en la obra de Revueltas han merecido atención reiterada, en parte por los claros paralelismos de los que se vale el autor para dar título a sus obras, nombrar a sus personajes e incluso para articular estructuralmente su discurso. También son frecuentes las paráfrasis, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, y las alusiones a la jerarquía y los fieles que tienen en la Biblia su libro sagrado. Edith Negrín, al emprender el estudio del “texto narrativo total” fraguado por Revueltas encuentra que los títulos de sus libros no sólo evidencian el anhelo del autor por asir a la tierra el ciclo de novelas que comenzó con la publicación de *Los muros de agua*, sino que en esa intención también se hace “explícita la concepción bíblica que los informa y que es un indicio de la religiosidad del autor” (1995: 254). En particular, se concentra en identificar “las alusiones al paraíso y al infierno, que sugieren el carácter seminal del texto bíblico para Revueltas” (1995: 255) y señala cómo “el mito bíblico, según algunos pensadores, ofrece una metáfora de la enajenación humana” (1995: 257). En un ensayo más próximo a nosotros en el tiempo, Edith Negrín vuelve sobre los títulos de las novelas para proponer que los leamos “como parte de un mismo texto”, inspirándose para ello “en el trabajo de Genette sobre los «umbrales» de las obras literarias” (2007: 20). Conforme a esa perspectiva, veremos que la “indudable raigambre bíblica” explicitada en el título de la novela publicada en 1949 se mantendrá en las dos obras siguientes: *En algún valle de lágrimas* y *Los motivos de Caín*, de 1956 y 1957. Por añadidura, tenemos que *Los días terrenales* comienza con una paráfrasis del Génesis y que la novela de 1957 abre con un epígrafe del mismo texto (2007: 32). A nuestro parecer, la lectura de los títulos planteada por Edith Negrín confirma la coherencia de una narrativa que muy pronto y por sí misma se plantea como proyecto diacrónico de sentido consistente, susceptible de lecturas múltiples y de ejercicios de relación que no dependen tanto de la mirada crítica —sea la del lector ocasional o

especializado— como de sus ilimitadas posibilidades de relación interna y su extraordinaria potencia para generar sentido. Pero volviendo a quienes se han referido al sustrato bíblico en la narrativa de Revueltas —al margen de que concordemos o no con sus conclusiones— conviene mencionar al menos otros ejemplos.

Un ejercicio similar al de Edith Negrín, aunque circunscrito al concepto general del encierro, es el emprendido por Philippe Cheron. Para él la “desgracia irremediable”, entendida como variante de la “paratopía carcelaria”, encuentra una forma alegórica (como en el título de la segunda novela de Revueltas, *El luto humano*), o bien una estricta vinculación con “referencias bíblicas: «valle de lágrimas», «motivos de Caín» (2007: 208). Por su parte, Russell M. Cluff considera que “uno de los elementos que prestan cierta unidad” al segundo de los textos incluido en *Material de los sueños*, “Cama 11. Relato autobiográfico”, es “la alusión bíblica, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento” (2005: 153); en concreto, se refiere a Lote, personaje femenino cuyo nombre apenas disimula su referente: la mujer de Lot, quien a fin de cuentas es mencionada explícitamente (v. OC 10: 36). En el mismo volumen de cuentos se encuentra “Ezequiel o la matanza de los inocentes”, relato en el que “el mito cobra una mayor importancia al ser incluido en el título” (Negrín, 1995: 269) y que confirma su preeminencia “en el *corpus* revueltiano” dada la “fuerte presencia bíblica” expresada en las “tres citas del libro de Ezequiel, que presagian la destrucción y esparcimiento de los hijos de Israel”; las citas sirven para “crear paralelos con la modernidad y con México” y el relato mismo establece una autorreferencia con un pasaje de “Cama 11”, en la que el narrador-paciente se ve impelido a escribir un cuento que habrá de titularse *La matanza de los locos* (Cluff, 2005: 154). Desde la perspectiva del creyente cristiano, José Ramón Enríquez encuentra en Revueltas un “teórico de la religiosidad nacional” que aporta una “teología del Cristo en autogénesis” y una “teología del mal, de la destrucción ciclópea... frente al Dios de la vida, también de la más antigua tradición bíblica, que sólo puede entenderse en la crucifixión de Cristo” (1995: 274). Por su

parte, Monique Sarfati-Arnaud, al emprender el análisis de “Dios en la tierra”, identifica en el texto tres tradiciones: “la bíblica del Antiguo Testamento, la pagana y la neotestamentaria y cristiana”, cuya concurrencia habría servido para denunciar la “simbiosis monstruosa” de la ideología cristera (1995: 167). El “Dios arbitrario y terrible” de los hebreos se combina con el mito pagano del Cíclope y con la “brutal trasposición” del “mito cristiano” que tiene sitio en la parte final del cuento (1995: 169). La lectura de Sarfati-Arnaud está encaminada a mostrar que la “redistribución” de los mitos se organiza “alrededor de un sistema... de inversión... que corresponde a la dialéctica revueltiana” (1995: 169), planteamiento que, de acuerdo con una nota al pie, derivaría del artículo de Publio Octavio Romero, titulado “Los mitos bíblicos en *El luto humano*” (*Texto Crítico*, año I, núm. 2, Xalapa, 1975).<sup>36</sup> A propósito del mismo cuento, Ignacio M. Sánchez Prado apunta que en el texto se recurre “a un conjunto de referencias apocalípticas como estrategia para construir una versión de la Guerra Cristera contraria a la línea oficial” (2007: 155). Finalmente Jorge Ruffinelli al ocuparse de *En algún valle de lágrimas* y *Los motivos de Caín*, obras para él complementarias, señala que en esta última el relato se escribió bajo tres coordenadas: “una idea filosófica —que el mundo es horrible y no hay salida para los hombres— una imagen con trasfondo bíblico —el individuo deshumanizado y expulsado del paraíso...— y la expresión ideológica de un «algo» superior en que se finca la esperanza y el trabajo militante por un mundo mejor” (1995: 119-120). Con respecto al empleo de recursos discursivos afines al texto bíblico, considero pertinente mencionar un planteamiento propio: la incorporación de la parábola como elemento estructurante de *Los días terrenales*.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> El entonces profesor de la Universidad Veracruzana señalaba que “basta una «primera lectura» para darnos cuenta de la constelación de imágenes, alusiones y referencias directas de la Biblia, con las que el autor nos está insinuando ya (casi exigiendo) la «lectura crítica» de su novela” (Romero, 1975: 83).

<sup>37</sup> Véase *Para que viendo no vean: la parábola como recurso literario en «Los días terrenales»*, tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2002.

Menos o prácticamente nulos han sido los esfuerzos interpretativos que vinculen la narrativa de José Revueltas con los mitos de la Grecia clásica. Quizá la escasez de alusiones directas nos niega el salvoconducto para emprender un viaje por esta vía; sin embargo, también es lícito sugerir que las referencias y marcas textuales subyacen de tal modo que su imbricación narrativa parece más parte de la ficción autoral que producto de una plena incorporación al discurso de *los modos de representación occidentales*. Es justo en ese plano donde tiene sitio uno de los mayores aportes de Revueltas y que consiste en incorporar a la narrativa escrita en México lo que podríamos llamar los *mitos generadores de Occidente*, sin que parezcan ajenos, exógenos o fruto de un voluntarismo esteticista. Encontramos apoyo para esta idea en algunos pasajes del ensayo escrito por Marta Portal para la edición crítica de *Los días terrenales*.

Sin ocuparse de ningún vínculo directo con personajes míticos señeros, la especialista española propone que la literatura moderna toma del mito clásico “la sintaxis del proceso que lleva al héroe de la derrota al exilio, del esfuerzo al reposo, de la interrogación al conocimiento, de la vida a la muerte”; con tal proposición hace eco, según nos informa, de lo que Northrop Frye “llama también *el ritmo del proceso*” (1992: 292). En su análisis plantea que, desde el epígrafe, *Los días terrenales* “se nos presenta como el relato de una creación: la de un destino al que dar una línea, una cierta lógica”. Y continúa:

En todo proyecto humano... en la vida real o en el reflejo literario, se suceden unas fases fundamentales que coinciden con la secuencia estructurante del comportamiento mítico: iniciación-realización-resultado, o con la unidad nuclear de la aventura simbólica que compendia el destino de todos los hombres: la “separación” o la llamada, la “iniciación” o las pruebas y la “reintegración” o regreso del iniciado al mundo del que partió (1992: 295).



Traza este paralelismo apoyada en Mircea Eliade, para quien “las fases de la aventura del héroe”, “aunque desprovistas de su carácter sagrado y de la manifestación de los cambios externos”, se mantienen presentes “en la actividad del hombre moderno y son coexistentes de la condición humana” (1992: 295). Finalmente, en la primera fase de su argumentación, afirma: “Sin que los temas míticos se hallan expresos en la obra —Teseo, Sísifo, el Mesías, Tenoch... son mencionados en simbiosis activa—, sin que se reiteren las situaciones, o se desarrollen en su totalidad las etapas de la aventura de los héroes clásicos, la imaginación mitificadora de Revueltas se aplica a presentar la anécdota existencial de un personaje como una nueva epifanía del mito del origen” (1992: 296). En adelante, Marta Portal lee *Los días terrenales* bajo esta clave y la vincula casi enteramente con Gregorio, su protagonista, quien cumple las etapas propias de la actualización generalizada del mito: iniciación-pruebas-revelación (1992: 312 y ss.).<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Un estudio más amplio en el mismo sentido del emprendido por Marta Portal —y también previo— es el de Helia A. Sheldon *Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas* (México, Oasis, 1985; Colección Alfonso Reyes, 4). La autora se ocupa de *Los días terrenales* y de *El luto humano*, si bien encuentra en la segunda novela una mayor cantidad de motivos arquetípicos y posibilidades de análisis simbólico. Como ocurre en el caso de Marta Portal, Sheldon se concentra en desbrozar “la presencia del mito” y en describir la función “que éste desempeña en el contexto de la obra desde un punto de vista estructural” (1985: 21), tomando para ello como eje y asunto principal el personaje de Gregorio Saldívar (en esto también coinciden ambas investigadoras). Los “mitemas sobresalientes” que identifica, a saber, “el viaje, la experiencia de la noche, los personajes diabólicos, la caída o descenso a los infiernos, el laberinto, la persecución y el castigo” (1985: 33), aunque de carácter general, son articulados bajo los parámetros de la “cosmogonía cristiana”, sobre todo con referencia al Génesis (1985: 25). Dada la mayor probabilidad de que el texto de la especialista española se encuentre mejor difundido preferí tomarlo como punto de partida. La mención del libro de Sheldon resulta sin embargo indispensable por tratarse de uno de los pocos, si no del único estudio de largo aliento que se ocupa del mito en la obra de Revueltas como elemento estructurante y portador de “un mensaje ideológico” (1985: 21). También habría que decir que el ya mencionado artículo de Publio Octavio Romero se anticipa a ambas autoras en el tratamiento de la obra revueltiana bajo la perspectiva de una “crítica basada en la mitología y cuyos exponentes son T.S. Eliot, Northrop Frye, Mark Schorer, L.C. Knights y muchos otros” a cuyas posturas “se adscriben” las reflexiones de Romero (1975: 82).

El proceso que reinserta el mito como literatura efectivamente parece incidir en la vertebración general de la anécdota, aunque más a la manera de un exoesqueleto y no tanto como parte interna y constitutiva del discurso. De ahí que una exploración menos preocupada por la estructura y más próxima a “la coherencia de la genética textual” (Cross, 1986: 146) nos pida concebir a algunos personajes menos en su calidad de actantes y más en su propensión a constituirse en *signos* (Cross, 1986: 156) que marcan una dirección y una atmósfera de sentido.

Desde su inacción, Bandera, la hija muerta de Julia y Fidel, convoca en forma inusitada la voz telúrica de Antígona para desnudar nuevamente el conflicto entre los órdenes de poder y los imperativos ideológicos. Como Polinices, la niña queda insepulta; los *ritos funerarios* correspondientes se posponen dado el *interés superior* que guía a Fidel: cumplir con la tareas del partido, que en ese momento preciso consisten en redactar un informe sobre las actividades de Gregorio en Acayucan y en enviar a provincia el periódico de la organización política.<sup>39</sup> El hecho narrativo no sirve sólo de índice para marcar la ortodoxia de quien dirige una célula clandestina del comunismo; su presencia en el discurso se amplifica y afecta el destino de casi todos los integrantes conocidos de la célula (Fidel, Julia, Ciudad Juárez, Rosendo y Bautista), se articula con la disposición de los capítulos y

---

<sup>39</sup> Para facilitar el trabajo de la memoria, reproduzco “El argumento de Salustio sobre *Antígona*”, tomado del volumen *Tragedias*, de Sófocles, preparado por Assela Alamillo para la Biblioteca Clásica Gredos: “A Polinices, que había muerto en lucha cuerpo a cuerpo con su hermano [Eteocles], Creonte, habiéndolo dejado fuera de la ciudad, insepulto, ordena públicamente que nadie lo entierre, bajo amenaza de pena de muerte. Antígona, su hermana, intenta enterrarlo y levanta un túmulo, ocultándose de los guardias; a éstos Creonte los amenaza de muerte si no encuentran al autor de aquello. Ellos, tras quitar la tierra arrojada encima, intensifican la guardia. Al llegar Antígona y encontrar el cadáver descubierto, prorrumpiendo en gemidos se descubrió a sí misma. Y a ella, entregada por los guardias, Creonte la condena y la encierra viva en una tumba. Tras esto, Hemón, hijo de Creonte, que la pretendía, enfurecido se mata a sí mismo junto a la muchacha, que se había quitado la vida con una soga, habiendo predicho Tiresias estas cosas por anticipado. A consecuencia de esto, dolorida, Eurídice, esposa de Creonte se mata ella misma. Creonte, finalmente, entona un lamento por la muerte de su hijo y su esposa” (*Antígona*: 246-247).

contribuye a establecer el sentido global de la novela. En otras palabras: a pesar de encarnar la antítesis del actante (su actividad se reduce a estar muerta), Bandera es el ángulo donde se refractan las trayectorias de los comunistas clandestinos y satura con su presencia ficcional tanto el orden de la novela como su tiempo narrativo.

La personaje aparece en los capítulos II, III, V y VI, es decir, en casi la mitad de los que componen la obra (nueve); sin embargo, su alcance se extiende hacia las dos terceras parte de la narración si consideramos la disposición alternada de su *estar ahí* y tomamos en cuenta que forma parte de la doble secuencia delineada en los primeros seis capítulos, a saber, la acción clandestina realizada por Gregorio en Acayucan entre indígenas y campesinos (pasado próximo) y la encomendada a los demás integrantes de la célula en la ciudad de México, quienes deben enviar a provincia el periódico del partido y pegar propaganda en las inmediaciones de una zona obrera (presente). Finalmente, en el capítulo IX aparece la referencia a un *niño-bandera*: Poco antes de que “los verdugos” de Gregorio regresen a la celda “para torturarlo nuevamente”, para “crucificarlo”, el militante recuerda cómo fue disuelta la “marcha de hambre” encabezada por él y por Bautista. Después del doble ataque de la gendarmería contra la Sociedad de la Escuela de Ciegos, que se había propuesto —junto con algunos sindicatos de trabajadores— recibir a los desocupados de la marcha, Gregorio consigue reagrupar a “una de las porciones dispersas... con el propósito de conducirla hacia el centro de la ciudad”. En ese punto, una mujer alza el cuerpo de un niño para mostrar que la criatura ha sido herida, sin que al final Gregorio pueda determinar si está muerto. Dice el narrador: “Una mujer levantaba a su pequeñuelo, un niño indígena redondito, con cara de kirguís, mostrándolo, poseída, loca, como una bandera, el cabello suelto, muda y con los ojos fuera de las órbitas, los labios en movimiento sin decir palabra”

(LDT: 169; el subrayado es mío).<sup>40</sup> De esta forma, el signo-actante encarnado en Bandera alcanzaría el capítulo final para engarzarse con las reflexiones de Gregorio en el preámbulo de su sacrificio.

La trascendencia del personaje infantil confirma su carácter axiológico cuando dirigimos la mirada a otros momentos del “texto narrativo total”. Edith Negrín enumera las niñas y los niños que mueren en las novelas y los cuentos de Revueltas y los agrupa bajo el mito bíblico de la matanza de los inocentes (1995: 267-271). El paralelo más claro sin duda es el que se establece entre Bandera y Chonita, la hija de Úrsulo y Cecilia en *El luto humano*. Junto a ellas, la línea de infantes se prolonga casi en línea recta: Además de Chonita, en *El luto humano* también se halla el caso de la abuela de Úrsulo, que da muerte a su hijo menor, golpeándolo contras las vías del tren. En “Preferencias”, séptimo cuento de *Dios en la tierra*, un recién nacido muere por abandono. En “¿Cuánta será la oscuridad?”, del mismo volumen, un niño, ya muerto, es arrojado a los cerdos por los cristeros, y una niña, Nestora, queda moribunda “a fuerza de machetazos” (OC 8: 169); en ambos casos se trata de represalias contra niños nacidos en la fe protestante. El avaro de *En algún valle de lágrimas*

---

<sup>40</sup> En un ensayo que dedica a *Los días terrenales* Andrea Valenzuela refiere de manera inexacta este pasaje; dice: “Una multitud de ciegos suicidas embiste contra la policía, pero en lugar de lanzarse donde debe [¡?], choca con las locas mujeres que llevan en alto, «como banderas», a sus bebés malheridos y mutilados” (2004: 58). Sólo es una mujer quien lleva en alto a su hijo. Que se trate de una acción *singular* y no *plural* incide en la vitalidad narrativa de la escena y en su sentido respecto de la hija de Fidel y Julia. Conviene señalar el desacierto porque, sin que nuestra intención sea la censura, vale la pena considerar en algún momento las razones de yerros como éste, y que, por otra parte, también encontramos en ensayos de Christopher Domínguez Michael, José Joaquín Blanco y Jaime Ramírez Garrido. El primero le atribuye a Rosendo la reflexión (me atrevo a decir famosa) de Bautista que se localiza en el capítulo VI de *Los días terrenales* (v. Domínguez Michael, 1999: 74); el segundo asume que en *Los errores* se habla de la cárcel de Lecumberri (v. Blanco, 1985: 20), cuando en realidad se hace referencia a la de Belén, en la cual estuvieron reclusos Emilio Padilla y Olegario Chávez, quien además se fuga del presidio en una secuencia paradigmática de esta novela; y el tercero curiosamente coincide con Domínguez Michael en su confusión, pues en dos ocasiones atribuye a Rosendo “el monólogo... desarrollado en un basurero” (v. Ramírez Garrido, 1991: 23).

mira a una mujer comprando un pequeño féretro y atestigua el momento en que un obrero mata a un gato por haber transmitido la rabia a una niña. En *Los motivos de Caín* Jack recuerda a una mujer de un suburbio de Seúl que llora por la atroz muerte de su pequeño, quien fue destrozado por un tanque. Por último, y quizá en uno de los pasajes más espantosos creados por la narrativa, una niña, obligada por el hambre y por las palabras “Abre tu boca y come lo que te doy” muere asfixiada “a causa de haber intentado devorar una rata viva” (OC 10: 126). Con este pasaje de “Ezequiel o la matanza de los inocentes” concluye la sucesión de muertes prematuras que Revueltas incorporó en su escritura, indudablemente dolorosa y muy lejos del patetismo, la hipocresía, el efectismo hueco.<sup>41</sup>

Otra serie de muertes infantiles, aunque necesariamente breve por hallarse en una nota al pie, es la trazada por Noé Blancas Blancas en un ensayo sobre *El apando*. Ahí identifica una línea de continuidad entre varios conceptos, unos expresados por Revueltas —como el del hombre contemporáneo entendido a guisa de hombre previo o prehombre— y otros que siguen líneas críticas interesadas en establecer una relación directa entre el apando, el encierro carcelario universal y el útero materno; al respecto afirma que así como el “prehombre” es “un prisionero”, un ser que “no ha nacido del todo” y hace de “su apando un espacio embrionario, un útero, del que no logra emerger”, así también, cada individuo, “difícilmente logra trasponer el útero materno. Y quienes lo hacen generalmente mueren” (2007: 270). Es en abono de esta última proposición que apunta la esterilidad de Calixta, la negativa de ser madre de La Borrada, ambas en *El luto humano*, el aborto involuntario de

---

<sup>41</sup> El testimonio de Olivia Peralta nos deja asomarnos a la lúcida y a la vez dolorosa experiencia de Revueltas como escritor: “Cuando describió la muerte de la niña Chonita, de *El luto humano*, a cada rato suspendía el escrito y subía a acariciar a su hijita Andrea con un terror espantoso de que algo pudiera pasarle o con temor de que estuviera tentando al destino [...] Una vez concluida la obra, qué duro era para él cortar ese infinito dolor, ese estado enfebrecido y lleno de angustia en el cual se encontraba. Quedaba muy sensible, temeroso; si íbamos por la calle, y alguien gritaba, trataba de escudarse tras de mí, protegiéndose, lo que no me molestaba, pues entendía el desamparo de su alma desgarrada a la que acababa de entregar a pedazos lo que había escrito”. Véase *Mi vida con José Revueltas*, pp. 71-72.

Rosario en *Los muros de agua* y los “más frecuentes... bebés muertos” entre los cuales menciona los casos consignados por Edith Negrín (el niño muerto de “¿Cuánta será la oscuridad?”, Chonita, Bandera y “el caso extremo” del niño asesinado por la abuela de Úrsulo). Blancas Blancas concluye: “Las madres en la obra de *Revueltas* están imposibilitadas para parir, para dar a luz a la nueva especie. No hallamos, al menos, alumbramientos exitosos” (2007: 270). La apreciación se antoja inexacta, pues sólo en uno de los casos que él mismo cita la mujer se ve afectada por la esterilidad; las demás se niegan a concebir, se les impide el embarazo o bien deciden terminar con la vida del infante. De hecho, en el caso de Chonita y Bandera el alumbramiento llega a término, la vida independiente de ambas es lo que pronto concluye. En el extremo, habría que añadir que el tópico del infanticidio o la muerte prematura de niñas y niños no niega “los alumbramientos exitosos” si por ello entendemos la prolongación de la vida desde el nacimiento hasta la edad adulta: la mayoría de los personajes *revueltianos* la alcanzan y aún llegan a la vejez. Merece una discusión aparte determinar si ya en esos periodos etarios hay quienes, como El Carajo, se mantienen en un estadio uterino y que tal condición pueda extenderse al género humano de modo tal que podamos considerarlo “prisionero en su escala zoológica” y “destinado a emerger, en una autogénesis, de su útero-apando, para dirigirse hacia una libertad desesperanzada” (2007: 282). Más adelante —en el capítulo final de este trabajo— trataré de aportar un punto de vista a propósito de la relación conflictiva entre la madre y su descendencia, sea que ésta muera o sobreviva, desplazando la metáfora del encierro por otra que identifique la condición materna con cierta memoria histórica activa y amenazante, con una historia que se niega a sí misma o bien como memoria suprimida o asesinada. Habrá que volver por lo pronto al paralelismo cardinal<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> A propósito de *Los días terrenales* Frank Loveland, como Edith Negrín antes, ha señalado que “en el nivel figurativo” de la literatura de *Revueltas* aparecen “escenas” que le son “típicas” y “aún reconstrucciones de situaciones anteriores (como la muerte de Bandera)”, reminiscencias que, sin embargo, se hallan “alejadas de “la ingenuidad ideológica de sus primeras novelas” (2007: 193). Anotamos el señalamiento de Loveland sólo

entre Chonita y Bandera, de nuevo con auxilio del recuento efectuado por Edith Negrín (1995: 267-268), al que sólo añadimos algunos elementos que conviene precisar.

Las similitudes abundan, lo mismo si nos concentramos en la anécdota que en la función del personaje como punto de inflexión de la trama subsecuente. Con su muerte, la hija de Cecilia y Úrsulo desnuda “la vaciedad de su relación” y genera sentimientos contradictorios en el padre, pues aunque la sabía hija suya también la percibía como engendrada por Natividad, “el líder asesinado y primer amor de Cecilia”. Paralelamente, al morir, Bandera desencadena los recuerdos y consideraciones que llevan a Julia a separarse de Fidel. En primer término, como Úrsulo, Fidel dudaba de su paternidad, dada la relación previa de su pareja con Santos Pérez, líder obrero también asesinado. En segundo lugar, ambas niñas, “de aproximadamente la misma edad”, mueren en condiciones “de absoluta miseria” e inmersas en un estado de ánimo desolador. La diferencia fundamental entre ellas —señala Edith Negrín— consiste en el “carácter de símbolo sagrado” que “se concentra... en mayor medida” en Chonita que en Bandera; el cadáver de la primera exhala incluso “un ligero olor sacramental” (OC 2: 40), en tanto que todos quienes se hallaban en la “«oficina ilegal»... de pronto cayeron en la cuenta del apresurado olor a muerte que ya se desprendía de Bandera” (LDT, 1992: 45). Así, mientras que en lo fundamental ambas muertes implican para Edith Negrín “la amputación del futuro para los personajes restantes”, la diferencia entre una niña y otra reside en la desacralización del cuerpo de Bandera, cuyo nombre resulta, en efecto, “el puro emblema” de una posibilidad inexistente: si hubiera nacido varón, su padre la habría llamado Octubre, “en homenaje evidente a la Revolución soviética”, sin embargo su condición de género la redujo a una pura insignia, a una mera intención que además “nace y

---

para mostrar que la crítica previa ya ha reparado en le *hábito* de Revueltas de reinventar situaciones propias; no coincido en que *El luto humano* ni *Los muros de agua* sean ideológicamente “ingenuas” sólo por incorporar “héroes sin fisuras”. En oposición a esta idea cabe confrontar el ensayo de Loveland al menos con un breve texto de Evodio Escalante que sin mayor preámbulo se titula “*El luto humano* de José Revueltas” (*La Palabra y el Hombre*, núm. 134, abril-junio de 2005).

muere prematuramente” (1995: 268). Como reflejo de esta muerte femenina prematura, Edith Negrín señala una nueva y definitiva mención a la bíblica matanza de los inocentes que tiene sitio en *Los días terrenales* cuando dos jóvenes lesbianas significadas como “niñas” son perseguidas por una mujer hasta inducir a una de ellas al suicidio. De ese modo, al margen de que el episodio efectivamente amplié el asunto de la “intolerancia ideológica y política” a la “intolerancia sexual” (1995: 270), lo que interesa destacar por ahora son los alcances de que sea precisamente una *niña real* (Bandera) —con un reflejo *metafórico* (la joven suicida significada como niña)— quien funja como *axis* de la trama y la representación de la muerte y lo muerto, entendidos ambos términos como potencia capaz de incidir para reconfigurar el orden de la vida y enfrentar (o no) un poder y una ley que se experimenta impracticable.<sup>43</sup>

El carácter sagrado de Bandera en efecto se diluye si conservamos en exclusiva el campo de referencias bíblicas y cristianas. Se mantiene en cambio si ampliamos el registro de lo sagrado y tomamos conciencia de la mitología clásica que en los hechos opera en múltiples actitudes y posturas occidentales: “Antígona ha llorado en el Berlín incendiado, o es diariamente insultada en las calles de Santiago, o la reconocemos en la muchacha de Pretoria exigiendo a la policía el cadáver del joven negro que se pudre al Sol” nos recuerda Marta Portal (1992: 292), en lo que podríamos considerar una síntesis de los casos en que el mito de Antígona ha sido actualizado, lo mismo en Europa que en América Latina o África. Steiner dibuja con minuciosa erudición el recorrido y la reapropiación de la personaje mítica en el arte dramático, la filosofía, la danza y aún en ciertas acciones que más de uno

---

<sup>43</sup> Aunque con un propósito y referentes completamente distintos a los nuestros, Adriana Valenzuela también repara en la condición de Bandera. Para ella, “de todas las «escenas de muerte» en la novela... la más rica en sus asociaciones es aquella en que Bandera... yace muert[a] en su cuna, en la oficina clandestina del partido que sirve de hogar a la pareja en el D.F.” (2004: 55). Y destaca que esta “escena” cumple la función de señalar la paradoja que imposibilita el “esfuerzo infructuoso del sujeto” —en particular de Fidel— por convertir la militancia política en “epopeya” (2004: 56).



estaría tentado a llamar el día de hoy *ciudadanas* pero que en realidad corresponden a los actos políticos capaces de *salvar* a una sociedad. Es de hecho la lectura de *Antígona* lo que ha impulsado inicialmente nuestra proposición de hallar en Revueltas la incorporación exacta de los modos de representación occidentales. A propósito de los reparos que podría suscitar esta idea conviene señalar que Steiner mismo advierte la imposibilidad de consignar con absoluta exactitud “el papel que desempeñó el asunto de Antígona en las vidas de individuos y comunidades”, pero afirma a la vez que éste fue “aún más penetrante” de lo que en principio parece. Y en seguida señala:

Uno de los rasgos que definen a la cultura occidental después de Jerusalén y después de Atenas, es el hecho de que hombres y mujeres vuelvan a realizar de manera más o menos consciente los grandes gestos y movimientos simbólicos ejemplares configurados antes por las formulaciones e imágenes de los antiguos. Nuestras realidades imitan, por así decirlo, las posibilidades canónicas expresadas primero en el arte clásico y en el sentimiento clásico (Steiner, 1996: 92).

Ofrece entonces dos ejemplos de tal *imitación* inscritos en la historia. En su diario, el novelista Martin Raschke, cuenta el episodio de una mujer que fue sorprendida por los nazis mientras trataba de esparcir tierra sobre el cuerpo de su hermano ejecutado. Cuando se le interrogó para conocer la motivación de su conducta dijo: “Era mi hermano y para mí eso es suficiente” (en Steiner, 1996: 92). En un episodio similar, luego de la ocupación alemana del poblado de Kalavrita, en el Peloponeso, los soldados apresaron y enseguida fusilaron a todos los varones. Las mujeres, que había sido encerradas en una escuela, escaparon en tropel y se apresuraron a llegar al sitio donde yacían los muertos para llorar y darles sepultura. Estos pasajes, los esbozados por Marta Portal y los derivados de varios

planteamientos afines a los estudios feministas<sup>44</sup> apuntalan la idea de que, de manera “irresistible la sensibilidad occidental experimentó a las mujeres frente a la arbitrariedad del poder y [frente] a la muerte como (según las llamó Romain Roland en su desesperada apelación a un armisticio para sepultar a los muertos durante las hecatombes de 1914-1918) «les Antigones de la terre» («las Antígonas de la tierra»)” (en Steiner, 1996: 93).

Con *Bandera*, *Revueltas* reformula los alcances de lo sagrado y reinserta literariamente a “los antiguos” en un flujo narrativo capaz de recrear “los grandes gestos y movimientos simbólicos ejemplares”. No es gratuito por ello que Roger Bartra recurra a *El luto humano* para abonar su discurso en torno de la melancolía. En una cita al pie, Ignacio M. Sánchez Prado comenta que, para el antropólogo y filósofo mexicano, “la novela articula el mito nacionalista del campesino melancólico”; lo significativo del análisis de Bartra, señala, se encuentra en postular que *El luto humano* “alegoriza el hecho de que «el cadáver del campesino flota durante largo tiempo en la conciencia nacional” (2007: 163). Precisamente, en la incontestable presencia del cuerpo insepulto que desde su espera impuesta convoca o reclama la acción de los otros —y con más exactitud de las otras— se articula el milenario gozne entre la *Antígona* de Sófocles y la obra de *Revueltas*. Lo que Bartra deriva de *El luto humano* como totalidad se concentra en *Los días terrenales* en una pequeña que irradia su influjo a la trama y el orden narrativo.

### **El cuerpo insepulto como significante vacío: Fidel y Julia ante Bandera**

“«¡Quién sabe si tus fronteras tienen sentido entre los muertos!», replica Antígona a Creonte, quien se muestra indignado de que «el hombre de bien» [Etéocles] pueda tener la

---

<sup>44</sup> Apuntamos solamente la referencia al libro *El grito de Antígona*, de la reconocida teórica feminista Judith Butler (Barcelona, El Roure, 2000), así como al breve ensayo colectivo “Antígona: el poder de la pasión frente a la pasión por el poder”, en *Estrategias de resistencia*, Ana María Martínez de la Escalera (coord.), Programa Universitario de Estudios de Género-UNAM, 2007, pp. 49-58.

misma suerte que el criminal [Polinices]” (en Domenach, 1969: 35).<sup>45</sup> Tal sentencia surgida de labios femeninos parece marcar la tensión entre Julia y Fidel al comenzar el segundo capítulo de *Los días terrenales*. Ante el cadáver de Bandera el personaje masculino se desprende por completo de sus obligaciones familiares ahogándolas con la *responsabilidad* que le impone su doble condición de activista y dirigente. Deber y mando se fusionan para investirlo de un poder, escaso si se quiere, pero suficiente para propiciar en su momento la muerte de Gregorio y para confrontarlo irremisiblemente con los lazos de sangre que Julia no se atreve a defender en forma abierta. La tensión entre los acallados impulsos de la madre y los deberes políticos del padre nos recuerdan que la sepultura, las prácticas del entierro “hacen vibrar elementales cuerdas del sentimiento público y privado”, pues los valores “semánticos y simbólicos” que los ritos funerarios ponen en juego buscan equilibrar “hegelianas” dualidades donde se confrontan “impulsos y reflejos sociales inherentemente opuestos” que procuran apartar “a los muertos del mundo sensorial de los vivos”, pero sin permitir que se pierda un “recuerdo táctil y duradero”. La necrópolis, esa ciudad dentro de la ciudad, impide que los muertos vaguen, a la vez que los separan de los agentes que envilecen, degradan o profanan la carne. El “indecible horror” de que los cadáveres se hallen expuestos al apetito de perros y buitres alcanza por igual “los sentimientos judaicos y grecorromanos”, como si las personas al morir resultaran vulnerables a la animalidad que pretende “afirmar su propia parte en el hombre” (Steiner, 1996: 96-97). Hegel, nos dice Steiner, hizo notar que la tierra convoca “un movimiento de fusión y de apartamiento”, “una unión y un rechazo de los vínculos entre la carne y el polvo” que se resuelve con el sudario, el ataúd y la cámara mortuoria, los cuales preservan el cuerpo de la acción

---

<sup>45</sup> “Quién sabe si entre los muertos mi acción se considera santa?” es la réplica de Antígona en la versión preparada por José de la Cruz Herrera (1999). Aunque el sentido concreto difiere en ambas proposiciones la cuestión de las fronteras entre los ámbitos de los *deberes superiores* y el poder humano se mantiene.

disolvente de la tierra a la vez que conceden su reinsertión en el “ciclo orgánico de la devolución y la fertilidad” (1996: 96).

En efecto, el impulso primario de Antígona se concreta en su intención de honrar el cuerpo inerte de Polinices (Loraux, 2004: 36), de salvaguardarlo de la exposición a los elementos y de la profanación. Su acción corresponde así a la de una “sustancia ética” que por ser “enteramente inmanente en la circunstancia humana, polariza sus valores y sus imperativos” (Steiner, 1996: 35) entre los extremos del Estado y la familia. Ella es la concreción de *una* certeza: al morir, la persona se libera de la “«individualidad generalizada» del ciudadano” y retorna al seno familiar, donde la ley divina posee una triple condición: es natural, inconsciente y *el* ámbito del pueblo, según lo concibe Hegel con referencia, precisamente, a la Antígona de Sófocles (véase Steiner, 1996: 35). Empleando las palabras del filósofo alemán, Steiner afirma que es en la muerte cuando el individuo retorna *inmensamente* al dominio ético de la familia. Cita enseguida la *Introducción a la lectura de Hegel* (París, 1947), de Kojève,<sup>46</sup> para señalar que mientras al Estado le interesa la *acción* del individuo, la familia atribuye valor a su *Sein*, al ser puro y simple. “Es esta diferencia radical entre una valoración política y una valoración ontológica lo que determina la primacía del entierro” (Steiner, 1996: 36) y lo que para nosotros otorga preponderancia al cuerpo insepulto de Bandera.

---

<sup>46</sup> En una carta dirigida a Andrea, su hija, y fechada en México el 28 de agosto de 1973, Revueltas comenta: “En lo que tengo pendiente de estudiar, todo he tenido que ponerlo entre paréntesis: relecturas, recensiones, notas. Tengo, por fin, libros de Kojève (*La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel* y *La dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel*). Se trata de los cursos dictados por Kojève en la Escuela de Altos estudios (París) sobre la *Fenomenología del espíritu*. Te prometo que muy pronto les entraré” (OC 26: 246). No es improbable que Revueltas contara con referencias sobre los cursos del filósofo ruso; pero incluso si no lo leyó ni directa ni indirectamente antes de 1969 —otra referencia a Kojève se encuentra en una cita de André Gorz en el “Cuaderno segundo” de *Dialéctica de la conciencia*, (OC 20: 104)—, sin duda su obra literaria guarda afinidades con estas intenciones de lectura.

Si nos aproximamos a la génesis del personaje nos encontraremos con una niña nacida sólo para irradiar sentido con su muerte, esto es, con el punto en que *ya no es* un ente activo en sí pero conserva el para sí de su condición corporal; es un índice de tiempo y acción con una carga de sentido que habrá de ser actualizada, negada o reconfigurada por otros. De ahí que su nombre la coloque justo como la existencia del puro significante,<sup>47</sup> cuyo carácter arbitrario responde a la azarosa circunstancia de haber nacido mujer. Contra lo que podría pensarse, este vaciamiento no despoja de carácter divino al pequeño signo infantil, pues el vacío conserva el aura sagrada de lo inaudito, de lo imperceptible, la sospecha de una significación remanente o sólo inexpresada.

Ya desde el principio del capítulo II, cuando se incorpora al relato, Bandera ha muerto, pero el lector no lo sabe o al menos no puede determinarlo con certeza porque se habla de ella en retrospectiva. Su agonía se describe en dos líneas sin que sea posible establecer si se

---

<sup>47</sup> Entendemos por *significante*, la “imagen acústica” asociada a un “concepto”, esto es el sonido (o sílaba) o la secuencia de sonidos que dan cuenta de un significado (Saussure [1916], 1993: 102), o mejor como “la traducción fónica de un concepto” cuya relación no es arbitraria respecto de su significado sino sólo en la medida en que un signo y no otro es “aplicado a tal elemento de la realidad y no a tal otro” (Benveniste: 1999: 52). Sin embargo, retomamos también las consideraciones de Lacan sobre la “naturaleza” del significante como “símbolo de una ausencia”, de aquello “que puede cambiar de lugar, es decir, de lo simbólico” (Lacan, 2007: 18 y 19). El “rasgo” donde el significante afirma “su incidencia” consiste en que “puede sufrir una desviación”, y de ello se deduce que “tiene un trayecto que le es propio”. El significante no se mantiene así “sino en un desplazamiento comparable al de nuestra bandas de anuncios luminosos”; esto debido a “su funcionamiento alternante en un principio, el cual exige que abandonemos un lugar, a reserva de regresar circularmente” (Lacan, 2007: 20). De este modo, en la medida que un significante permanece idéntico a sí mismo puede significar otra cosa y dos significantes que se nos presentan como distintos son sustancialmente coincidentes, pues cada uno de éstos se relaciona con el otro como instantes de una relación simbólica en la que cada uno deja ver en el otro lo que parece o pretende ocultar en sí mismo (v. Lacan, 2007: 24). El mismo Benveniste nos *autorizaría* para adoptar este punto de vista cuando indica que la mutabilidad/inmutabilidad del signo no corresponde a la relación entre significado y significante, tal como lo sostuvo Saussure (1993: 112-117), sino que responde a la “*motivación objetiva* de la designación”, de modo que lo dicho por el sabio suizo —como lo llama Eugenio Coseriu— “sigue siendo cierto pero acerca de la *significación*, no del signo” (Benveniste: 1999: 52; cursivas en el original).

trata de un proceso terminal o del deterioro de un enfermo que habrá de sobreponerse. La voz narrativa nos conduce a mirar por los ojos del padre: Fidel en un descanso del prolongado trabajo de veinticuatro horas que lo había mantenido ante la máquina de escribir, entre cartas, resoluciones e instrucciones organizativas, “distrajo su atención” un momento para “atender a la pequeña Bandera” y “mirar ahí en su cuna durante breves instantes aquel pequeñísimo rostro cada vez más traslúcido y feo” (LDT: 26). Advertimos la existencia de la personaje a la vez que su mención revela la contextura ética de Fidel, en quien se combina el desapego afectivo con reiterados apremios sexuales, la conciencia opaca del incesto, un inflexible sentido del *deber* y de “lo que concebía como *justo*” (LDT: 27; cursiva en el original). Como padre, se aparta muy pronto de la hija: le bastó mirarla de reojo para asumir que aquella presencia infantil sólo convocaba su animadversión: en vez de concederle diafanidad o pureza en su agonía, ante sus ojos la acentuada transparencia del pequeño rostro se traduce en un afeamiento cada vez mayor. Hubo un momento, “cuando la niña comenzó a enfermarse” en el que Fidel “estuvo casi a punto de sufrir, casi a punto de ser algo más que una máquina” (LDT: 30), pero tal epifanía no se produjo entonces ni cuando Bandera es mencionada para marcar el punto donde el destino del jefe comunista y el de su esposa se alejan en forma definitiva. La primera mención narrativa de Bandera es así premonitoria: anuncia la ruptura de la pareja y precede al diálogo de conciencias que inadvertidamente se entabla entre una y otro; diálogo elíptico del que somos testigos gracias al narrador y que cabe considerar efectivamente un acto dialógico por la convicción final que los dialogantes asumen: a pesar de que sólo hablan consigo mismos, lo que sugiere una conversación entre sordos o entre soledades, sus respectivos ejercicios de reflexión y remembranza producen una breve —aunque efectiva— fosforescencia del sentido que los lleva a compartir la certeza de que algo les ha sido revelado.

De la misma forma en que el lector infiere que el personaje infantil ha muerto, aunque al principio apenas lo sospeche,<sup>48</sup> Julia dilucida cuáles son las cavilaciones de Fidel y él prefigura la resolución que ella tomará. Al principio cada quien habla —piensa— para sí, sin advertir que entre ellos había comenzado “un nuevo género de relaciones no previsto, profundo y oscuro, y cuyo impulso podía seguir las direcciones más desconcertantes” (LDT: 27). Conforme la trama se desenvuelve, esta sentencia del narrador es asumida por los personajes. Resulta por ello significativo que el diálogo de conciencias, tal como lo caracterizamos, tenga su expresión paralela en la aparente intervención inconexa de Julia, quien, ante el reclamo de Fidel (“—¡Qué estupidez! ¿Por qué tiemblos? ¡No es otra cosa que echarle agua al molino y nada más!”) opone “con voz neutra y blanca” una oferta de descanso: “—Al menos tómate un jarro de café...; es mucho lo que has trabajado” (LDT: 26). El sentido de ambas proposiciones no se encuentra tanto en la asociación de las palabras a un campo semántico o a las condiciones *sociolingüísticas* en las que se produce la interacción; incluso cabe observar que si se toman literalmente no se produciría diálogo ninguno. El sentido es aquí dependiente en grado superlativo de las circunstancias exclusivas y antagónicas de los personajes. Su lenguaje está vacío y lleno a la vez, y en el paso de la ausencia a la presencia de sentido avizoran una respuesta o una vaga certeza, a la

---

<sup>48</sup> Vale la pena llamar la atención sobre la estrategia narrativa que sigue Revueltas para introducir como personaje a Bandera, de modo que al principio únicamente quede en el lector la impresión de que está muerta y sólo conforme se desenvuelve la trama se llegue a una afirmación inequívoca de su estado. El tránsito a la situación presente ocurre así mediante pasos sucesivos: *a*) la alusión a una situación pasada, cuando la personaje aún vivía y parecía desvanecerse sin que el narrador indique señales de morbilidad (LDT: 26); *b*) el señalamiento de la enfermedad que comienza (LDT: 30); *c*) la comparación con una semilla, esto es con una cápsula de vida latente o de no vida (LDT: 32); *d*) el nacimiento prematuro que marca la fragilidad del cuerpo (LDT: 36); *e*) la mención del estado de enfermedad que se agrava (LDT: 36); *f*) la referencia indirecta de la muerte (Julia mira “hacia donde yacía el cuerpo de Bandera” (LDT: 37); *g*) la alegoría de la muerte (“pareció como si una turbia mariposa aleteara alrededor de la niña... La negra mariposa de sombra volvió a revolotear sobre la niña (LDT: 37), y *h*) la mención directa (“Julia prorrumpió en llanto por primera vez desde la muerte de Bandera” (LDT: 38).

cual, cada quien por su cuenta, procura afianzarse. Narrativamente Bandera *se gesta* en el conflicto y lo sintetiza, esto es, su aparición en el relato ocurre *dentro* del episodio que nos deja conocer la tensión que habrá de separar a Julia y a Fidel y nos aproxima a conocerlos. Como actante no se conforma con ser *el producto* materno de Julia, que apenas interesaría por cuanto a la anécdota de la novela; ante todo se *informa* como embrión narrativo y significante que adquiere sentido en labios de quienes la nombran o la eluden: en labios de Fidel, Bandera es el nombre que justifica la preeminencia (dogmática) de la responsabilidad, el deber y el ejercicio de la autoridad. En cambio para Julia, que experimenta el dolor de la pérdida, se acorta la distancia entre el nombre y su encarnación humana, aunque al final ella también lo emplea para solventar su propia circunstancia.

Entre la primera intervención de Fidel (LDT: 25), cuando interrumpe la lectura que hace Julia de la carta enviada por Gregorio desde Acayucán, y aquella con la cual le indica que prosiga (LDT: 30) se produce el presagio de la ruptura amorosa (Fidel) y la inminencia de su concreción (Julia). El diálogo, al principio inconexo, se sostiene en el ofrecimiento y la aceptación final de un jarro de café; el breve tiempo narrativo que ocupa contrasta con la extensión del texto, que se amplía mediante las acotaciones del narrador y las reflexiones de los personajes para dar la impresión, como la misma voz narrativa lo hace notar, de que existe “cierta unidad increíble de años luz del espíritu” en que nacen y desaparecen “absurdos e ininteligibles universos interiores” (LDT: 27).<sup>49</sup> Conviene citar el diálogo para comprobar su concisión y la aparente inocuidad de las expresiones, que en efecto ocultan “un trasfondo revelador... bajo el disimulo de las palabras” (LDT: 27):

— ¡Eso es echarle agua al molino! [...] ¡Qué estupidez! ¿Por qué tiemblas? ¡No es otra cosa que eso: echarle agua al molino y nada más!

---

<sup>49</sup> Las expresiones *tiempo narrativo*, *extensión del texto* y otras similares (como *tempo narrativo*, empleada páginas atrás) atienden a las relaciones de *orden*, *duración* y *frecuencia* expuestas por Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa* (1998).



—Al menos tómate un jarro de café... es mucho lo que has trabajado...

—No puedo..., perdona. Sería perder un tiempo precioso. Necesito reunir para hoy todos los datos, pues quiero hacer un informe muy pormenorizado y justo.

—El tomarte un jarrito no te hará perder nada de tiempo... De todos modos te servirá para que estés despierto.

—Bueno, creo que tienes razón. Prepárame un jarro bien caliente. [...] Termina de leerme la carta de Gregorio. [...] ¿Me oíste?... Quiero conocer íntegramente las opiniones de Gregorio. De cualquier manera son interesantes. [...] No te interrumpas... termina.

La sentencia de Fidel (*eso es echarle agua al molino*) desata la “inesperada audacia de Julia”: la mujer se atreve a pensar en su compañero como alguien “sórdido y por dentro vacío y helado”, aunque le resulta imposible conjurar el efecto “esotérico” de la frase, empleada para marcar con el signo de la sospecha las *desviaciones* de los correligionarios. Julia equipara a su pareja con un cura “al que no se puede dañar u odiar porque tal vez sea un hombre sincero, honrado y de un gran corazón; o peor aún: un hombre útil a la causa”. Mientras ofrece por primera vez el jarro de café, una tristeza y un cansancio “absolutos” la embargan, acaso por comparar a su esposo con alguien que no debería tener pareja por estar consagrado a un fin, acaso porque tal destino lo imposibilita para manifestar los sentimientos y pasiones que se esperan de una persona. En ese punto advierte que entre ella y su esposo se ha abierto una distancia inexpresable; sin embargo, para dar por hecha la fractura aún le falta el impulso de la cólera y la certeza de que él se mantendrá inamovible en el cumplimiento de sus tareas. La ira se produce inmediatamente después de que Julia escucha el adjetivo con el que Fidel califica su intención de preparar un informe pormenorizado sobre la actuación de Gregorio entre los campesinos (“un informe muy pormenorizado y *justo*”; el subrayado es mío). El “modo escalofriante” con que “aquel hombre” usaba los términos produjo en Julia el deseo de “oprimirse las sienes y lanzar un grito de terror”. Reconocía en Fidel la intención de narrar objetiva, verazmente, pero sabía

también que habría de someter su relato a una “inexpugnable prefiguración de la verdad”, de modo tal que la “enumeración” a pesar de ser “correcta y fiel” provocaría que los hechos adquirieran “un valor ajeno al de sí mismos”.

El pasaje hasta aquí resumido sugiere que los personajes emplean los significantes como lienzos donde los significados *reaccionan*, tal como harían si se tratara de compuestos químicos que se transformaran inesperadamente al tocar la tela. Como significante vacío, Bandera (precisamente una tela, un lienzo) ejerce una fuerza centrípeta en el discurso de sus padres, quienes conservan la posibilidad de concatenar las palabras, siempre motivadas pero en todos los casos elusivas, dueñas de una astucia que las vuelve propicias para entablar conversaciones donde lo dicho nunca es literal ni figurado sino esencialmente lábil. Nuevamente el diálogo entre Fidel y Julia ejemplifica la cuestión: “Con toda su alma” Julia hubiera querido “desenmascarar todo aquello tan imposible de ser desenmascarado”, pero el deseo, inasequible desde su perspectiva, deriva en la segunda invitación, formulada con “fría y secreta cólera”. Enseguida, Fidel advierte con sobresalto la distancia entre la primera invitación y la nueva; intuye que entre ambas media “un espacio sin sonoridad” y repara sobre todo en la segunda parte de la proposición (“De todos modos te servirá para que estés despierto”); en esa frase encuentra un significado en extremo “opuesto” a su sentido literal y a la vez “premonitorio” (para que estés *despierto*, avisado, advertido, vivo: *para que veas lo que no quieres ver* y no para que continúes encerrado en tu labor; tal podría ser el sentido oculto que sólo el inconsciente de la esposa y madre está en condiciones de formular). Fidel accede entonces a que su esposa le prepare la bebida y se descubre presa de un sentimiento ambivalente de posesión y pérdida: Aunque “sus ojos se posaron sobre los senos de Julia con un agudo y opaco deseo, entre filial y sexual” la apetencia se traduce en el angustioso temor de “no volverla a poseer”. Tampoco Fidel —y quizá menos que Julia— consigue encauzar el flujo de su debate interno. “Termina de leerme la carta”, dice, “asombrado de que tales palabras fueran posibles” cuando en su

lugar podría haber “confesado” tal como eran de “brutales y desnudos... esa resurrección escatológica, ese milagro sucio y ese redescubrimiento del deseo”.

“Decir otra cosa” es la cuestión que se reitera sin que la “verdad de ese momento” logre ser expresada por Fidel. Bastaba una frase de consuelo para Julia “por la desgracia que la afligía” señala el narrador, para restablecer los lazos familiares y los amorosos: juntos deberían sobrellevar *la desgracia* “tan sencillamente como marido y mujer, tan gravemente como duros esposos fundidos dentro de una sola y entrañable armonía; tan desesperada y arrebatadoramente como amantes sin límites”. Sin embargo, a pesar de lo encendido de sus pasiones, Fidel opta por “el horrible callar”, esto es, por “sustraer al conocimiento y a la comprensión de los más próximos seres, o incluso y sobre todo a las del ser más íntima y esencialmente próximo, las ideas, las palabras, los estados de ánimo”. Es un callar anómalo pues se materializa en palabras que “no pueden corresponder”, por más esfuerzos que se hagan, “al pensamiento real que las motiva” (tal como ocurre con los “enajenados” dice en un punto previo el narrador). Después de que Fidel le ordena terminar sin interrumpirse, Julia toma la carta escrita por Gregorio para continuar su lectura. Sin embargo, en la voz del esposo descubre “un cierto tono ronco y sobrehumano” que ni la “voluntad hermética” del hombre ni su “violento esfuerzo” lograron dominar. Ese breve indicio de compasión o de sensibilidad hacen que Julia tema quedar de nuevo encadenada por el amor a “ese espíritu que tanto la apiadaba y que en fondo era tan solitario y tan lóbrego”. Temía que Fidel se volviera “otra vez humano durante un solo minuto”, que tirara “de ella hacia el inmediato pasado, al más próximo, al de cuando la niña comenzó a enfermarse y él estuvo casi a punto de sufrir”. Al final ella resuelve “no dejarse derrotar”, con la esperanza de que “en su corazón” ya se hubiera “consumado aquel desligamiento”. Mientras dura el diálogo, *callar* y *decir otra cosa* se vuelven expresiones sinónimas; no se calla en sentido estricto sino que ciertos significantes toman por asalto el sitio que deberían ocupar otras secuencias de fonemas, no siempre convocadas intelectivamente pero sí prefiguradas en algún sitio de

la conciencia. Subvertidos, los significantes dan la impresión de escamotear un fondo, de enmascarar un sentido que habría de resultar liberador. Sin embargo su dirección de significado no se pierde por completo: aun cuando sea transportada por secuencias anómalas o inesperadas, esa dirección logra alcanzar los extremos de quienes dialogan y baliza el rumbo de las intervenciones sin que ninguno puedan llamarse a engaño. Son los propios sujetos los que deciden el destino de las relaciones de sentido que van quedando al descubierto. Fidel y Julia *saben que saben*, aunque no les sea posible o no deseen reconocer el contenido de su *acción de saber*. El diálogo que sostienen desnuda el carácter lábil de las palabras y configura el isómero del callar, pues, precisamente, *se calla* cuando se ha dicho una cosa distinta de la que se hubiera deseado expresar, sea que la evasión se procure o sobrevenga por sí misma. Ambos acontecimientos del sentido ocurren en presencia y como una reacción ante el significante vacío encarnado en Bandera, al que tal vez debamos entender también en su condición de potencia capaz de ser actualizada. Para ello habrá que retomar la situación de la niña como cuerpo en espera de que se cumplan los ritos funerarios.

La sepultura como vía de reinsertión de la carne “al ciclo orgánico de la devolución y la fertilidad” (Steiner, 1996: 96) queda expresada en la novela cuando el dirigente comunista piensa en su hija como una “pequeña semilla corporal y humana” (LDT: 32). Una vez concluido el diálogo entre Fidel y Julia, ella retoma la lectura de la carta enviada por Gregorio, quien, hacia el final de su comunicación escrita, explica que había tratado de inducir a los campesinos a organizarse en cooperativas con el propósito de que fueran los comisarios ejidales los que conservaran la semilla en su poder para evitar que cayera en manos de los especuladores (LDT: 31). Apenas descalifica la pretensión de Gregorio, Fidel trata de conciliar la voz conyugal de Julia con la “voz sorda” de esa misma mujer que ejerce la lectura; el hombre se duele entonces de que toda “aquella red cálida de sentimientos”, costumbres, goces y licencias “privados” llegara a romperse y retrotrae las

palabras de Gregorio, aunque en una secuencia distinta (“Conservar la semilla en poder de los campesinos”, LDT: 32): en ese punto “un oscuro relámpago” lo hace pensar en Bandera y casi inmediatamente “en el húmedo quejarse de Julia, prisionera en las tinieblas de un lecho ya perdido”. El vaivén entre las realidades de la esposa y de la hija, ambas clausuradas o conclusas, se conjugan en la imagen de la semilla, que como el cuerpo inerte pide su reinsertión en la tierra para mantener en movimiento el ciclo orgánico. La fertilidad de la esposa, su humedad propicia, acompaña el sentido de la imagen, y si bien las relaciones de generación vital se establecen sobre el contradictorio escenario de la pérdida y el fracaso de la vida en ciernes, la aparente paradoja se explica si atendemos a que, poco antes, Julia ha sido caracterizada sin ambigüedades como una “atmósfera terrestre”, (LDT: 29). Su fertilidad no corresponde, entonces, al estereotipo de la mujer sometida al varón, enclaustrada en el hogar y valorada por su capacidad de concepción. Muy al contrario, Julia es por un momento la Tierra misma, el planeta donde la vida se reconoce emancipada de los órdenes que pretenden reducirla, sujetarla a la obediencia, y cuya feracidad en modo alguno niega la potencia sexual asociada al goce ni se opone a la consumación de la existencia individual.<sup>50</sup>

Considerar la vida como propiedad privada (sea la propia o la ajena), convertirla en un valor superior a cualquier imperativo ético, sea que se pretenda retenerla contra su tendencia al acabamiento o suprimir sus posibilidades de prosperar, coloca a los sujetos en los umbrales de lo inhumano, esto es, en la zona del exceso impuesto por “presuposiciones dogmáticas contingentes”.<sup>51</sup> Se entiende entonces que la única experiencia realmente dolorosa para Fidel consista en imaginar que Julia será inexorablemente “de otro hombre”. Nada le parece “más vivo ni odioso” que esa mirada “impersonal, fría, sin datos” que ella le

---

<sup>50</sup> En el capítulo final de este trabajo se ahonda en la paradoja que se produce, además, cuando en el escenario de la pérdida del hijo y de la hija (anotar la diferencia es necesario) la madre evoca el alumbramiento.

<sup>51</sup> Žižek emplea esta frase cuando expone el *uso privado de la razón* que domina cuando reflexionamos sobre las raíces étnicas (2006: 19).

dirige justo en el momento en que se da cuenta de que “estaba separada” de él “para toda la vida” (LDT: 29). Fidel atestigua el desprendimiento de su esposa y su intuición confirma la *disposición* de Julia para *entregarse* a otro; sin embargo, todavía más importante es que observa —aunque sean incapaz de traducirlo en estos u otros términos— una *inconcebible* emancipación de lo femenino-terrenal como fuerza superior a la impuesta por los deberes cívicos del matrimonio y los asociados a la militancia política. De ahí que la respuesta de Fidel se exprese con doble violencia: degrada y anatematiza a *su* mujer (“¡La desgraciada puta!”, le llama en silencio) y experimenta un colérico impulso de reapropiación (no sabía “si golpearla hasta quitarle el sentido, poseerla hasta el exterminio o ambas cosas a la vez”; LDT: 29). En este punto del relato, Julia adquiere una significación planetaria: evoca el interior telúrico donde se alberga la vida en potencia (la semilla de los campesinos), donde yacen los cuerpos inertes (la semilla de la muerte encarnada en Bandera) y las capas donde se acumula el pasado geológico y humano; no en balde el narrador construye el pasaje echando mano de referentes astronómicos: por una parte compara la situación con el impacto de un “cuerpo celeste” sobre los campos de “rústicos labradores”, y por otra con el choque de dos atmósferas, una indeterminada (la de Fidel) y otra inequívocamente terrestre por su contenido humano (Julia es una “heredad amorosa, biográfica y de sentimientos”, esto es, “de inquietudes, esperanzas, dolor, goce y cien mil cosas más”). La madre de Bandera, inmersa en la circunstancia de la separación, conserva entre sus refracciones femeninas el papel de “Antígona de la tierra”, esto es, de guardiana de la familia que sigue atenta a un “imperativo interior” (Steiner, 1996: 34); en sus manos está resguardar el cuerpo insepulto de la hija y mantenerlo en el horizonte de las preocupaciones humanas. “¿Es que ni siquiera piensas ir al entierro?” logra “balbucir tímidamente” (LDT: 37) cuando Fidel le ordena tomar nota de las tareas que habrá de emprender al día siguiente. Aunque temerosa, la pregunta de Julia es a fin de cuentas un reclamo y una protesta ante la “inhumana frialdad” del hombre que no se aparta de sus pretensiones de autoridad y posesión. En ese

contexto, Julia parece vacilar entre el personaje de Antígona y el de Ismena: sólo al final ésta desea correr la suerte de aquella, su hermana, pero al principio, le suplica atenerse al decreto de Creonte y ruega a los muertos que la perdonen por obedecer a los que mandan, “porque no es razonable hacer más de lo que uno puede” (*Antígona*: 143). Sin representar al Estado, aunque sí a un poder organizado que reclama competencia sobre sus cofrades, Fidel, se rehúsa a desistir de su autoridad e insiste en conservar la prerrogativa de establecer las prioridades que habrán de regir la acción individual y de grupo; su decisión de pasar por alto el retorno a la tierra de la hija muerta lo hace incurrir en un exceso inhumano, por cuanto su omisión pretende soslayar un momento clave de la regeneración universal, sin que entendamos la universalidad “como el continente neutro de formaciones particulares” sino, en todo caso, una “lucha que lleva de una formación particular a otra” (Žižek, 2006: 46). Fidel no sólo se opone a la emancipación de su pareja ni simplemente canjea el entierro de su hija por la importancia de sus tareas militantes; desde su posición dogmática se aleja racionalmente de toda configuración humana verdadera, esto es, “*accesible desde una posición subjetiva parcial*” (Žižek, 2006: 56; el subrayado es del original); o bien, para decirlo de otro modo, establece una racionalidad inhumana que bajo circunstancias convencionales resulta persuasiva, consistente e inaccesible.

Después de los reparos que expresa Fidel cuando Julia termina de leer la carta de Gregorio y una vez que ella misma hace referencia a la posdata (Fidel pregunta si Gregorio no agrega nada más), se abre un paréntesis en el que la mujer toma el jarro vacío que aquel había dejado en el borde del escritorio y se acerca al brasero con la intención de servirse café. Durante la pausa, Julia rememora un “paseo de campo” al Nevado de Toluca en el que participó “en compañía de Fidel y veinte muchachos más de la Juventud Comunista” (LDT: 34). El recuerdo es desatado por el recipiente, pero sobre todo por “las palabras de una leyenda escrita con caracteres infantiles, graciosamente ingenuos” que fueron apareciendo antes los ojos de Julia al tiempo que ella hacía girar el objeto de barro: “La Amistad de Tu

Cariño Me ha Robado la Atención”. La frase suscitó dos recuerdos en porciones fragmentadas: el entusiasmo de Bautista al emprender el ascenso hacia la cumbre del “muerto volcán” y en seguida el momento en que ella le comunicó a Fidel la noticia de su embarazo. Cuando terminó de leer la frase, Julia pensó que sus términos resumían una experiencia, “la maravillosa alegría de vivir”; sin embargo, la sombra que Fidel proyectaba sobre ella en el oscuro cuarto del presente, donde yacía tendida la hija de ambos, la llevó a pensar que ni la frase ni su pasado amoroso correspondían con la experiencia de la dicha de vivir sino “acaso tan sólo [con] el deseo nada más de experimentar esa dicha”. Creyó entonces comprender que la actitud de Fidel no se fundaba en circunstancias específicas sino en el hecho central de no saberse con entera certidumbre padre de Bandera. Para él, según la conjetura de Julia, se trataba de un alumbramiento sospechoso por no suceder al cumplirse nueve sino tan sólo siete meses. Lo prematuro del parto, explicable bajo circunstancias ginecológicas aún para Fidel, suscitaba sus reticencias dada la relación previa de su mujer con Santos Pérez. Sólo así, suponiendo que “nunca había creído ser el padre de Bandera... sólo suponiéndole este brutal pensamiento” era como Julia podía explicarse la conducta de su compañero durante “las últimas veinticuatro horas, desde que la niña comenzó a ponerse a cada momento más grave” (LDT: 36). Aunque esta conclusión le da razones a Julia para separarse de Fidel, en realidad no deja al descubierto la razón profunda de “la frialdad, el desapego y la indiferencia” del hombre que tiene a su lado. Como se apuntaba líneas arriba, el carácter inaccesible de Fidel, su encomiable dedicación a la causa comunista, la inquebrantable y persuasiva capacidad de trabajo, lo vuelven una personalidad incuestionable y fuera de toda proporción humana. Allí radica su aterrador influjo y su acción desconcertante, en la elevación de su racionalidad inhumana al sitio de los valores humanos sin que sea posible desenmascarar su condición. Se explica así, a posteriori, que Julia compare a su pareja con un cura “al que no se puede dañar u odiar porque tal vez sea un hombre sincero, honrado y de un gran corazón; o peor aún: un



hombre útil a la causa”. No extraña tampoco que aun cuando crea descubrir los motivos ocultos de Fidel, ella misma se pregunte: “¿Es que quiere volverme loca?... ¿Por qué se evade por qué finge, por qué me tortura?”; en la segunda pregunta se halla un atisbo de respuesta: Fidel no finge, es la encarnación de la coherente y articulada negación de lo humano enclavada en la humanidad.<sup>52</sup>

Hasta aquí hemos procurado mostrar que el capítulo II de *Los días terrenales*, como ocurre en *Antígona*, expone la confrontación entre lo doméstico y lo público, entre las exigencias de la familia y las que se imponen hombres y mujeres en el espacio político, entendido en sentido amplio como espacio del trato urbano, la afinidad partidaria o de doctrina y la intervención de y en las cosas del Estado. La novela de Revueltas añade a la herencia del texto trágico una dimensión que se pregunta por el *ser* del lenguaje y explora su capacidad para mostrar los conflictos de una subjetividad aparentemente activa pero en gran medida presa de su relación con el objeto y la apariencia de verdad. Al final, cuando parece que Julia y Fidel asumirán su posición sin encubirla, gracias a la pregunta directa aunque tímida de la mujer “¿Es que ni siquiera piensas ir al entierro?”, interviene un nuevo personaje, Ciudad Juárez, cuyo ingreso en el relato restablecerá el acuerdo provisional entre los terrenos antitéticos y dará pie, en un segundo momento, para que la madre encuentre una rendija que desate el llanto por la muerte de la hija, *axis* de la acción narrativa y de su sentido. Junto con Ciudad Juárez, Rosendo y Bautista integran una triada que en dos de sus ángulos refuerza las tendencias opuestas de Fidel y Julia e inserta, en su ángulo restante, las

---

<sup>52</sup> Explica Žižek “«no es humano» no es lo mismo que «es inhumano»... [lo primero] significa simplemente que es algo exterior a la humanidad, animal o divino, mientras que «es inhumano» significa algo claramente diferente: el hecho de que no es humano ni inhumano sino que está marcado por un terrorífico exceso que, a pesar de que niega lo que entendemos por «humanidad», es inherente al ser humano... esto es lo que cambia con la revolución kantiana: en el universo prekantiano, los humanos eran simplemente humanos, seres de razón, que combatían los excesos de la lujuria y la demencia divina, mientras que sólo con Kant y el idealismo alemán el exceso a ser combatido es absolutamente inmanente, el núcleo mismo de la propia subjetividad...” (2006: 31-32).

facultades del pensamiento en acción para desmontar los andamiajes de la pura impresión de verdad.

## **Rodeos en torno del significante vacío: Ciudad Juárez,**

### **Rosendo y Bautista ante la muerte de Bandera**

#### ***Ciudad Juárez: identidad en la subordinación***

Ciudad Juárez media entre Julia y Fidel, lo mismo para confirmar ante el lector la significación de ambos personajes en la novela que para restablecer por un instante los vínculos afirmativos de esa relación en la trama. Es una especie de protegido o integrante adoptivo de la familia; había llegado a la capital como “delegado a un congreso, pero después, por un cúmulo de circunstancias, ya no le fue posible regresar a su punto de origen y desde entonces vivía con Julia y Fidel en aquella casa” (LDT: 38). Lleva el nombre de la ciudad fronteriza donde nació y su *persona* encarna la situación del margen, del borde que indica el paso de una identidad a otra o el extravío de las marcas que lo identificarían como parte de una comunidad (ya no es obrero, está fuera de su lugar de origen, no tiene un sitio propio donde habitar y su conducta pone en entredicho para él mismo su filiación comunista). Cuando ingresa en el relato, interrumpe el principio del diálogo con el que Julia enfrenta la “inhumana frialdad de Fidel” y reanuda los vínculos convenidos entre los esposos. En el instante en que ella le pregunta si no piensa acudir al entierro de Bandera, ambos escuchan unos pasos que los ponen en alerta, dada la posibilidad de que se tratara de un cateo policiaco. El dirigente comunista trazó en el acto un ademán de silencio; ambos se mantuvieron quietos “por largos instantes” y “la proximidad del peligro” tuvo la virtud de cubrirlos bajo la misma “atmósfera”, de crear “un clima que parecía restablecer entre los dos una especie de cálido reentendimiento de sus espíritus” (LDT: 37). Movida por la reactivación del interés mutuo, Julia trueca la reconvencción del intervalo previo por la subordinación en torno al interés de protegerse y proteger al marido (“—¿Apago la luz? —

le dijo en un silbido lleno de ternura espesamente maternal y desesperada”). Fidel respondió nuevamente sin palabras, sólo con el gesto de estrecharle una de las manos, “concentrado con todas las fuerzas de su alma en lo que ocurriera”. La situación se distiende cuando ambos escuchan sobre la puerta los golpes de la contraseña convenida entre las personas que conocían esa “casa-habitación” que hacía las veces también de “oficina clandestina del Partido”. Fidel envía a Julia a preguntar quién es y, al abrir, la mujer se encuentra con “el pobre de Ciudad Juárez”. La tregua establecida automáticamente por la pareja ante el temor de una incursión policiaca se amplía en las líneas siguientes, donde se explicita la conducta que se espera de un militante responsable.

En su doble papel de madre y comunista, Julia oscila entre sus impulsos por ocuparse de la familia y cumplir con los deberes que se desprenden de la militancia. Su vacilación se confirma en la defensa inmediata de Ciudad Juárez, el desaprensivo correligionario e integrante adoptivo que pone en riesgo al grupo familiar: trata de exculparlo ante Fidel al tiempo que lo riñe por su falta de atención a las reglas (“—Es el pobre de Ciudad Juárez... No sé por qué se presenta... cuando se le ha recomendado que no venga a dormir a deshoras de la noche”). Si bien la militancia de Julia se expresa en pasajes anteriores (por ejemplo, cuando recuerda el paseo al nevado de Toluca como integrante de la Juventud Comunista; LDT: 34), el antagonismo dominante de su relación con Fidel pospone hasta este momento de concertación su aquiescencia explícita con el régimen de clandestinidad al que debe someterse junto con el resto de la célula. En efecto, Julia milita y se confirma parte de una colectividad, pero conviene advertir que en su caso primero se perciben los papeles que una relación desigual le asigna; por ejemplo, su trabajo como estenógrafa en Jalapa y su relación con Santos Pérez se reproducen cuando se une a Fidel: se vuelve taquígrafa del dirigente comunista que simultáneamente es su pareja sentimental. La doble subordinación que su personaje expresa —ejecuta un trabajo *de mujer* dentro y fuera de la relación amorosa— encuentra su contraparte en la potencia telúrica que la impulsa a dar vida, a

preservarla y a cuidar la vuelta de los seres queridos al vientre terrenal. Por eso sólo en ella un personaje tan desamparado como Ciudad Juárez puede encontrar respuesta: ambos son figuras de lo marginal que lo marginal prohíja en su seno mismo; Julia vive en ambos lados de una frontera principal trazada por los imperativos domésticos y la actuación pública, mientras que Ciudad Juárez encarna la idea misma de frontera, cuya única función consiste en marcar un perímetro, el límite donde el espacio y la significación se juegan.

Después de haber entrado (a la habitación y al relato), el “antiguo obrero metalúrgico” permaneció de pie, al tiempo que sonreía “con vergüenza y humildad”. Al asumir esa actitud parecía buscar que se le eximiera por la falta de llegar a destiempo; no sólo llegaba tarde para ingresar a la casa sino para cumplir con la tarea de “fijar una cierta cantidad de propaganda en las calles” al lado de Bautista y Rosendo. A manera de disculpa y como “argumento de absolución” llevaba en la mano derecha “una botella de tequila a medio consumir y en la izquierda un marchito ramo de zempaxúchitl”. Con “ardiente anhelo” miró primero a Fidel y luego a Julia, al tiempo que de sus labios salía un balbuceo (“—Yo... camaradas... espero que... me perdonen... No es comportamiento, lo reconozco... camaradas...”; LDT: 38). Como toda respuesta Fidel le da la espalda “y entonces Ciudad Juárez ya no supo definitivamente qué hacer, a cada momento mas confundido y humillado”. Su desaliento lo lleva a articular una expresión que parece fuera de lugar o incompleta (“Es muy noche”), pero que parecía resumir “una gran cantidad de cosas sumamente expresivas que hubiese querido decir”. Es entonces que deja en el suelo la botella de tequila y se acerca a Julia para entregarle el ramo de flores a la vez que pregunta por qué ni Bautista ni Rosendo lo esperaron. Julia entiende que Ciudad Juárez “no encuentra” como hablarle de Bandera y por eso dice “esas cosas”. Por fin, “por primera vez desde la muerte de Bandera” la mujer llora sin poder contenerse.

El pasaje resumido marca nuevamente el desajuste entre los significantes y las intenciones de comunicación: se dice *algo* porque no se puede o no se sabe cómo expresar

lo necesario; señala también, en el caso de Fidel, no la elocuencia del silencio, sino la sustracción misma del diálogo como acto de poder que se encuentra más allá del castigo y más próximo al acto inhumano de negar la palabra a quien encontraría en ella el vehículo capaz de reinsertarlo en el flujo de una vida comunitaria y significativa, aun cuando esa vida deba ser cuestionada. Precisamente, la posibilidad de ser comprendido, esto es, de ingresar a una esfera que plantee condiciones para mantener o continuar las relaciones entre personas por la vía de la palabra, no otorga certeza ni validez al lenguaje, porque puede tratarse sólo de una proyección del deseo de comprensión que se sustenta sobre el deseo mismo. Desde su posición subordinada, Julia cree entender totalmente a Ciudad Juárez, pero sólo vislumbra lo que a ella corresponde: su pérdida como madre. Más adelante se verá que la disculpa de Ciudad Juárez, si bien procura articular “una frase de consuelo” también entraña un sentido que se escapa y que sólo con el pasar del tiempo en la novela habrá de esclarecerse.

Una vez desatado el llanto de Julia, el antiguo obrero le hace empuñar el ramo de zempaxúchitl con una suave indicación: “—¡Pónselos junto!... Los traje para la pobrecita. ¿Si no para quién?”. En este punto, el duelo de la madre y la voz narrativa que singulariza el llanto y designa sin rodeos la condición inerte de Bandera (como se apuntó ya, Julia llora por primera vez desde la muerte de su hija) encuentran su metáfora inmediata en el acto de entregar precisamente “la flor mexicana de los muertos”, tal como se le designa líneas atrás para señalar la relación que en efecto se ha establecido entre el culto popular de los *fieles difuntos* y una flor cuyo origen y denominación implican una herencia histórica. La muerte de la niña, al tiempo que por fin recibe una denominación directa y singular, amplía su trascendencia a la colectividad nacional gracias al gesto de entregar una flor *mexicana*; lo nacional deja ver sus alcances universales en el complemento adnominal que termina la frase. La expresión *de los muertos* indica una asociación sin distinciones de localidad, clase o de condición etaria; si acaso, se sufre el accidente gramatical que escamotea la condición

femenina, pero en términos llanos las fronteras quedan suspendidas de modo que la muerte parece un estado que alcanza incluso a los vivos. El acto metafórico de Ciudad Juárez se corresponde por ello con la pregunta que formula después de indicar que se coloquen las flores junto a la niña: “Las traje para la pobrecita. ¿Si no para quién?”. En apariencia preguntar por otro posible destinatario de la ofrenda floral resultaría redundante, sólo útil si se busca denotar cierta especie de cortesía que confirma que el objeto corresponde a quien lo recibe; sin embargo, el otro lado de la fórmula en verdad abre la posibilidad de que la flor mexicana de los muertos anticipe en el relato la cesación de las funciones orgánicas de otros personajes o bien los incorpore a todos en un estado en el que las capacidades cognoscitivas, reflexivas o emocionales son las que se hallan suspendidas o en estado latente. Como en la pregunta de Julia a propósito de la frialdad de Fidel (“¿Por qué se evade por qué finge, por qué me tortura?”), la de Ciudad Juárez también entraña un atisbo de respuesta: si la flores no son para Bandera tal vez ocurra que *son para todos*, para los personajes de la novela y para cualquiera de nosotros. Una vez abierta la interrogante *universal*, inopinadamente Ciudad Juárez regresa a la situación específica que compromete su identidad colectiva y que actúa en la estructura narrativa para mantener la marcha de la novela. “Sin fijarse en su propias palabras”, el personaje pregunta por qué ni Bautista ni Rosendo lo esperaron; con ello traza los dos ángulos complementarios de la triada que, según señalamos, está dirigida a mostrar una refracción adicional de las tendencias antagónicas que se expresan en la novela así como a exponer los andamiajes de la pura impresión de verdad.

El triángulo muestra las facetas de la militancia, esto es, la adhesión a determinadas configuraciones ideológicas que lo mismo corresponden a una filiación política que a un sistema que ordena y determina el sentido de las palabras y los actos. El significante vacío encarnado en la personaje infantil articula aquí los goznes de la piedad (Ciudad Juárez), el encomio del sacrificio (Rosendo) y la tentativa por desenmascarar la esquizofrenia radical

de las acciones y del lenguaje (Bautista). En buena medida, la hora en que Bandera muere fija la perspectiva que alienta a cada personaje de la triada y contribuye a llenar de sentido su acción. El desamparado ex obrero metalúrgico “pasó la noche en vela junto a la niña” (LDT: 45), Rosendo, el “catecúmeno reciente” (LDT: 52) llegó a la “oficina ilegal” pasadas las siete de la mañana, “cuando la pequeña Bandera, aunque distante en realidad tres horas de su muerte... ya daba señales de estar irremisiblemente perdida” (LDT: 50). Por su parte, Bautista, maestro del novicio pero ante todo “fuerza general, secreta y simple” capaz de infundir en las cosas “un nuevo sentido” (LDT: 55) “había llegado cuando la niña ya estaba muerta” (LDT: 44). El preludeo, la inminencia y la concreción del hecho que articula el segundo capítulo, se esclarecen en el tercero, donde Bandera se mantiene como punto de referencia para organizar la narración mediante analepsis sucesivas que arrancan con la introspección de Bautista.

### ***Bautista: la pausa reflexiva***

Si por un lado Ciudad Juárez lleva el nombre de una ciudad fronteriza como marca personal de marginalidad, al comenzar el tercer capítulo Bautista se encuentra en el “límite de la ciudad” (LDT: 42) para colocar su actividad en los márgenes de lo urbano, sí, pero también de lo político. Junto con Rosendo se dispone a esperar que den las cinco de la mañana para pegar la propaganda que ambos llevan bajo el brazo: “Se sentaron al pie del talud de La Curva, el sitio donde la vía del Ferrocarril de Cintura se quiebra, al límite de la ciudad, para entroncar más adelante, en el Canal del Norte, con las líneas que salen de la Garita de Peralvillo”. La descripción del perímetro norte que el Distrito Federal mostraba en la época y la referencia al reloj de la Penitenciaría, localizada en el “extremo este” (LDT: 43), enmarcan una zona concreta embebida en la oscuridad, “en el espeso líquido sin luz de la madrugada” (LDT: 41). Si ya la condición “submarina” de una ciudad “bajo las tinieblas” (LDT: 41) tiende a separar la extensión material de la magnitud física del tiempo, las campanadas del reloj penitenciario terminan por establecer un paréntesis, por abrir un

agujero de quince prolongados minutos. Cuando escucha el sonido del reloj, Bautista cuenta cuatro campanadas; mientras para él son las cuatro y decide esperar una hora más, el narrador aclara que se produjeron cuatro serie de cuatro golpes para indicar “las tres cuarenta y cinco tan sólo”. En los límites del espacio urbano e insertos en un lapso que se sustrae del transcurso cronológico, la espera de los militantes adquiere gravedad y añade trascendencia a los pensamientos de Bautista, que principian en el tercer capítulo y se extenderán hasta el sexto. En cierta forma, el personaje practica “*un retiro del ser a una distancia reflexiva*”, que sin parecerlo constituye en efecto “*su intervención más radical*” ante la situación que la niña muerta plantea (Žižek, 2006: 16; el subrayado es del original).

La experiencia excepcional del personaje, de un tiempo y un espacio subvertidos, se confirman en el correlato de la voz narrativa omnisciente. Cuando Bautista ratifica para sí con emoción “Ésta es mi ciudad”, el narrador asigna el “sentimiento amoroso y asombrado” a “la geografía nocturna de la ciudad de México”, que “al mezclar el pan y el vino del tiempo y el espacio se transustancia en una unidad extraña que hace posible la convivencia de sucesos ocurridos hace cuatro siglos con cosas existentes hoy” (LDT: 43). De este modo, Revueltas marcaría la concatenación histórica de las experiencias individuales a la que se refiere en sus escritos sobre cuestiones estéticas y en los textos de carácter filosófico. Historia y experiencia individual, por otra parte, estarían sujetas —como él también señala— a un orden más abarcador del que nadie podría sustraerse, esto es, se encontrarían atajadas y sometidas a cierta “indefinida turbación orgánica” producida por la oscuridad del universo, como si ésta fuera “un tejido hostil, una suerte de protoplasma adverso que rodeara el espíritu sin permitirle nacer, sin dejarlo romper una placenta enemiga y sorda” (LDT: 41). La situación fetal del espíritu efectivamente coloca el acento de la descripción en una forma de encierro generalizado; no obstante, conviene trasladar la atención del *dónde* y el *cómo* de la cuestión hacia sus implicaciones. La “indefinida turbación orgánica”, ocurre, dice el narrador “a la manera como sucede en el recuerdo, ligeramente atroz, de cuando,



desde el vientre materno, se experimentaron unas cosas extrañas que eran el deseo de sentir y, al mismo tiempo, la imposibilidad angustiada de ese deseo”. Esto es, el encierro placentario universal sólo refiere *la circunstancia* de la experiencia orgánica de ser; lo que resultaría constitutivo de la entidad que se fragua en la oscuridad sería *el desajuste*, la grieta descomunal aunque casi siempre imperceptible *entre el deseo de sentir y la imposibilidad angustiada de ese deseo*.<sup>53</sup> Ya en un pasaje previo, en el que también se produce un paréntesis temporal o una dilatación del tiempo,<sup>54</sup> Julia se da cuenta de que la bucólica

---

<sup>53</sup> Dos acercamientos a las relaciones simbólicas entre el vientre materno y la prisión son las emprendidas por Noé Blancas Blancas y Rodrigo García de la Sienna. Ambos se ocupan especialmente de *El apando* y de establecer el carácter funcional de la condición carcelaria dentro de un sistema mayor de significaciones. Para el primero, el “útero-apando” corresponde al aprisionamiento del hombre “en su escala zoológica” y del cual “está destinado a emerger, en autogénesis... para dirigirse hacia una libertad desesperanzada, hacia su propia desaparición” (2007: 282). Para el segundo la “figura del vientre-prisión” forma parte de una “ontología carcelaria” cuya “economía libidinal” opera en un “movimiento contrario al de la «circulación del dinero» y al encubrimiento fetichista que le es propio”, para contribuir de esa manera a “la abolición del cuerpo, en tanto espacio carcelario, fragmentado, reproductor de la geometría enajenada” (2007: 307-308). En ambos casos, queda la idea que la condición carcelaria puede dejarse o subvertirse, como si hubiera un más allá de la prisión corporal o humana donde finalmente el hombre habría de realizarse, donde hombres y mujeres habría de existir *realmente*. Para nosotros, Revueltas no tiene como horizonte la abolición de la cárcel original (placentaria y cósmica) sino que con tal “figura” dramatiza la búsqueda de un acceso hacia la realidad que se ve obstaculizado, precisamente, por las configuraciones simbólicas que se estructuran para construir dicho acceso, y que, paradójicamente, parecen ser las únicas con las que contamos (y a las que, por lo demás, sólo nos deslizamos retrospectivamente). Revueltas se pregunta, me parece, por cómo establecer el “núcleo duro” de la realidad, procurando reconocer y definir la incógnita implícita, no sólo en el encierro, sino en la multiplicidad de apariencias que asume lo real. Por otra parte, pensar el encierro como la confinación en un recinto cerrado de amplitud variable recuerda la descripción antigua del cosmos como una sucesión de esferas contenidas una en la otra. La sucesión tejido-protoplasma-placenta que encontramos en este pasaje de *Los días terrenales* muestra que el binomio encierro-vientre materno ya operaba en la narrativa revueltiana como línea temática y amplía las posibilidades de concebir la celda como un espacio no hermético ni definido por el adentro y el afuera sino por los intersticios (de la tela), la porosidad (de las membranas) y las posibilidad de otras formaciones cósmicas distintas de las poligonales y las esféricas.

<sup>54</sup> A propósito de este procedimiento narrativo véase más adelante “Bautista: la síntesis imposible”.

experiencia del paseo al Nevado de Toluca durante el que anuncia su embarazo a Fidel, no podía asimilarse a “lo que se llama... la alegría de vivir”. Repasa la situación y se convence de que “aquello no había sido la dicha de vivir, sino acaso tan sólo *el deseo nada más de experimentar esa dicha*” (LDT: 35; el subrayado es mío). Si bien se trata de una deducción que parece menos radical por no calificarse en el relato como *imposible*, la disolución del sentimiento concreto abre una grieta que no se llena con el deseo de constatar las emociones: ese deseo únicamente confirma la fisura. El deslizamiento o la divergencia entre estos planos de lo humano (la experiencia de la realidad y la pura impresión que toma el sitio de la experiencia) instaura la desazón, pero sobre todo invade al individuo orgánicamente, quien sin proponérselo sustituye una inercia por otra: Julia encuentra que no sólo ha dejado de amar a Fidel sino que el desamor sobrevino para ambos “como recíproco descubrimiento de una supuesta ruptura” sobre la que de inmediato “se habían construido ya —de la misma manera en que podrían seguirse construyendo— libremente y sin cortapisas, las hipótesis más variadas y audaces”. Antes de que sean capaces de revisar la vida en común, una *versión* inédita de esa vida se les impone. A pesar de su coherencia, la nueva versión no satisface las condiciones de verdad capaces de legitimarla y de ahí que las situaciones se tornen inexplicables e incluso se asuman como síntomas de la maldad: es por ello que Julia se pregunta si Fidel quiere enloquecerla o torturarla (v. LDT: 36).<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Como todo concepto, pero quizá más por su uso en la historia y la filosofía recientes, la idea de *experiencia* “se mantiene impermeable a la definición o quizás estratégicamente vaga”, como apunta Dominick Lacapra antes de disponerse a repetir “un gesto clásico” que consiste en “hacer la lista de significados de la palabra en el *Oxford English Dictionary* (OED)” (2006: 61 y 62), como movimiento preliminar de los debates en torno a la experiencia. El cuarto de esos significados y la apostilla de Lacapra bien pueden aplicarse a la descripción de lo que narrativamente construye Revueltas en torno de Julia: la experiencia como lugar donde se vinculan la conciencia y la subjetividad, y donde éstas se fraguan con la *intervención* del inconsciente. La definición del OED citada es la siguiente: “El hecho de ser [un] sujeto consciente de un estado o una condición, o de ser conscientemente afectado por un acontecimiento. Una instancia de esto; un estado o condición visto subjetivamente; un acontecimiento que afecta al sujeto”. En seguida, Lacapra comenta el papel de la experiencia como mediadora de la relación entre el yo y la sociedad, así como la necesidad de considerar la

Bautista procura impedir —y lo consigue hasta cierto punto— que la muerte de Bandera le imponga una versión de la realidad, con todo y que la traducción de lo real asuma la apariencia de ser consecuente a todas luces. La consideración de la noche, tanto la descrita por el narrador como la vivida por el personaje, abre paso para que éste último intente determinar el “sentimiento más adecuado” para “todo lo ocurrido” (LDT: 43). La alusión no rehúye el objeto de referencia, como sí ocurre en los reiterados circunloquios de los demás personajes; funciona como acto de aproximación al nodo del acontecimiento y cómo preámbulo narrativo para la serie de analepsis que enteran al lector de las circunstancias en que muere la hija de Julia y Fidel. Si la primera enunciación alusiva de Bautista es general, la inmediata siguiente se acompaña de un complemento de objeto y tiempo, además de insistir en que la tristeza no era el sentimiento más adecuado del momento. Vale la pena citar las líneas completas del pasaje para mostrar cómo opera la alusión y para constatar la transición imperceptible entre la continuidad conceptual y la narrativa, la primera, expresada alternativamente en las dos páginas previas a través de la voz omnisciente y del pensamiento de Bautista. El paso de la *idea narrativa* a la pura narración se cumple sin visos de fractura con sólo describir un gesto sencillo del personaje, de modo que la reflexión en torno a la indefinida turbación causada por la oscuridad nocturna ingresa al cuerpo y se vuelve, en efecto, una sustancia de consistencia química y un sistema de pasajes y habitaciones orgánicas que hacen posible la vida:

Bautista aspiró el humo [del cigarro que encendió] como si recogiera la noche con los pulmones y se empapara de ella por dentro. Sus labios sonrieron con burla y cariño, pero, se antojaba, simultáneamente con cierta nostalgia por algo que acaso no tuviera nombre y que sería quizá la infancia o el amor o una inconfesada ternura. Tantas cosas. Hasta simple

---

intersección del inconsciente “y de aquello que afecta, diferencia internamente y hasta divide al sujeto presuntamente unificado” (2006: 64-65).

tristeza, aunque parecía imposible sentir tristeza en ese momento, a pesar de todo lo ocurrido.

A pesar de todo lo ocurrido con la pequeña Bandera, esa mañana a las diez, y ante lo cual, de todos modos, el sentimiento más adecuado no podía ser la tristeza, quién sabe por qué (LDT: 43-44).

Las siguientes páginas que forman el capítulo III bien podrían considerarse un intento por explicar la paradoja. ¿Cómo no sufrir y lamentarse ante la muerte por desnutrición de Bandera? Tal vez porque el trance mortal de la infante se convirtió sin que ninguno lo advirtiera en valor de cambio, en moneda para solventar asuntos ajenos a la esfera donde privan los sentimientos, las emociones y los lazos de sangre. Bandera no significaba nada cercano a lo familiar para Fidel; precisamente, como puro significante dio abrigo a otros propósitos, porque para él la niña dio cuerpo al “símbolo del ideal”, a “la representación del desinterés y el sacrificio con los que era necesario recorrer el áspero y tormentoso camino de la lucha revolucionaria” (LDT: 50). El tránsito hacia tal significación ocupa en gran medida los sucesos del capítulo tercero y se materializará en una frase de lógica bifronte que ilumina una faceta heroica y oscurece, para esconderlo, el rostro de la más absoluta crueldad: “La que puede esperar es *ella*, porque está muerta”, dirá Fidel cuando Bautista le entregue el dinero que éste reunió para enterrar a Bandera y que el padre de la niña aprovechará para el envío “a las provincias de *Espartaco*, el órgano de la Juventud Comunista” (LDT: 53).

El desapego, la tajadura con que Fidel cercena sus lazos familiares, se concreta cuando Bautista llega al cuarto donde por primera y única vez coinciden todos los personajes que integran la célula —salvo Gregorio— y a partir de quienes se fragua la trama de los capítulos que hasta ahora se han reseñado y referido (segundo, tercero, quinto y sexto). El “estupor infinito” (LDT: 44) que experimenta Bautista al ver que Bandera ha muerto y la “rabia” (LDT: 45) que lo inunda cuando procura reconfortar a Julia con un gesto contrastan

con el proceder ensimismado de Fidel. El padre de Bandera termina de escribir a máquina, extrae la hoja de papel con delicadeza de artista, y luego, “al darse cuenta de que el papel carbón estaba adherido entre dos páginas”, comienza a desprenderlo “cautelosamente, sin mirar a los demás, magnífico, austero, como el sacerdote de una religión escalofriante” (LDT: 45). Como para encontrar aprobación y reconocimiento por su esmero, se volvió hacia los demás para mirarlos uno por uno “con un asombro triste y desconsolado pero al que parecía contradecir una apenas perceptible sonrisa, que podía ser de orgullo”. El encuentro con las miradas de sus compañeros y con la presencia ausente de Ciudad Juárez, “que dormía encogido en un rincón después de haber pasado la noche en vela junto a la niña”, abre una cesura en la que “el olor a muerte que ya se desprendía de Bandera” llena el aire del “estrecho” cuarto, “pobre, mal ventilado y frío”, que en el “argot conspirativo” era llamado “«oficina ilegal»”. Ese olor tiene la virtud de llamar a cuentas a todos los presentes. Aunque ninguno “se hubiese atrevido a confesarlo” su atención se concentró en esa materialidad volátil que los hacía sentirse “cómplices de algún crimen o enfermedad común” que se esforzaban por encubrir “sabiéndose culpables”. Será precisamente Fidel quien rompa la pausa llevando el sentido hacia la esfera de la militancia política. Lo que parecía una sonrisa unos segundos antes, en realidad era un “temblor convulso” de los labios, que había tratado de humedecer “con su lengua sin saliva”. Por segunda vez detuvo la mirada en Bautista “como si hubiese olvidado por completo las palabras que debiera dirigirle” hasta que logra preguntar por la hora en que les entregarán la propaganda que debe pegarse en la zona fabril, en el margen norte de la ciudad.

La acritud que llega al olfato desde el cuerpo inerte dificulta el esmero de Fidel por separarse de la hija, por practicar una suerte de profilaxis contra la enfermedad de los sentimientos, de las pasiones y de la tendencia a considerar las ideas y necesidades propias cuando se han adoptado otras “mucho más serias y trascendentales” (LDT: 45), las estipuladas por el Partido (o bien, por cualquier otra instancia que hace ley de su palabra).

Confirma también el exceso lógico que se viste de heroísmo o justicia y esconde el rostro cínico de la arbitrariedad. En *Antígona*, el olor de Polinices, de su cuerpo reblandecido, alcanza a los centinelas que vigilan el cumplimiento de lo mandado por Creonte. Después de retirar el polvo que la hermana vertió sobre él a fin de protegerlo, se colocaron en sus puestos con el viento a las espaldas para evitar el mal olor del cadáver “desnudo”, que ya comenzaba a descomponerse. Ese olor, constancia de la falta de sepultura, tiene su paralelo en los malos augurios de Tiresias, que observa la ineficacia de los “sacrificios de fuego” a causa de que los altares y los hogares del reino “están llenos de los pedazos arrancados por las aves y los perros al cadáver del pobre hijo de Edipo”. Los dioses no acogen los ruegos de la ciudad ni las aves dejan oír “gritos de buen augurio” porque “están ahítas de grasa sanguinolenta de un cadáver humano en descomposición” (*Antígona*: 176). El exceso justiciero de Creonte encuentra un símil en el celo purificante de Fidel, el “santo celo, a un tiempo iracundo y feliz, de un Doctor de la Ley que se apresura a denunciar una atroz herejía, una inadmisibles infracción a los textos sagrados” (LDT: 46). Y en ambos casos la constancia del cuerpo insepulto, sea como materia sutil que viaja por el aire, a manera de profecía —esto es, como don para conocer no sólo las cosas futuras sino las distantes— o como peso en la conciencia culpable, se manifiesta para exigir una respuesta activa de quienes permanecen vivos. De ahí que la atención de todos los presentes en la oficina clandestina, “su atención secreta, sumergida, la que ninguno podría manejar a voluntad”, gire en torno a “ese olor”, hasta que Fidel lanza la pregunta que “no tenía otro propósito que el de sobreponerse al olor de Bandera e indicar que no se le debería conceder la menor importancia cuando la vida estaba llena de cosas que eran mucho más serias y trascendentales que esa inevitable descomposición orgánica” (LDT: 45).

Frente a la interrogación, “— ¿A qué horas... te entregarán la propaganda?”, Bautista se aproxima al cadáver, como si no deseara perder la atención que la niña insepulta le exigía; entonces responde procurando evidenciar la trampa que encierra la supuesta demanda de

información: “— ¡Tú estás bien enterado... no sé para qué lo preguntas!” Al mencionar los nombres de quienes se encargan de la imprenta clandestina y habrán de entregarle los materiales de proselitismo, Bautista desata el “santo celo” de Fidel, quien lo reconviene y, como si de veras fuera necesario, tratándose de un camarada con experiencia, lo alecciona para que bajo ninguna circunstancia olvide aplicar “las reglas del trabajo conspirativo”. Siempre habrá que proceder, le dice, “como si estuviera uno rodeado de provocadores, aunque éstos no existan”. La “charla” con Fidel irritaba a Bautista, pero entendía que se trataba de un empeño por “dar como ignorada la muerte de Bandera”, veía que el esfuerzo resultaba infructuoso y él mismo no lograba apartar de su pensamiento a la niña. Constata la rigidez de sus dedos y ve en ello el indicio de la desnutrición, de una muerte por hambre, esto es, de algo que no debió ocurrir, que pudo evitarse. Quizá por eso le resulta tan significativo y a la vez enigmático que Bandera hubiese muerto a la diez de la mañana, como acotó Julia cuando lo tuvo enfrente, recién llegado al cuarto. De hecho, la analepsis que relata el momento de la muerte, comienza con una descripción de la luz matutina, plena de: “azules y rosas... verdes floridos... transparente cobalto”. Ningún signo de “soledad” ni “sufrimiento”, nada fatal podía inferirse de esos “colores tan contrarios a la muerte” (LDT: 44). Así, frente a la oscuridad descrita al principio del capítulo, que encierra una cierta potencia de vida, la luminosidad del día naciente esconde la condición mortal y la materializa en un cuerpo femenino e infantil de apenas unos meses. La niña, en cuanto signo *general* augura una existencia prolongada y dichosa; sin embargo, tal indicio se ve negado por la fragilidad que la luminosa apariencia de la promesa encubre; la negación del buen augurio e incluso de la condición infantil se confirma además en “la horrible trasposición de la edad” que observará Rosendo en las facciones de Bandera, que “paso a paso” se adelantaba en el tiempo hasta parecerse a Julia (LDT: 51). Oscuridad y luz, nocturnidad y diafanidad matinal serían de este modo apariencias con sentidos no sólo opuestos sino inestables, tan lábiles como los signos en el lenguaje o los gestos del rostro,

que a un tiempo —como en el caso de Fidel, descrito líneas arriba— dan la impresión de mostrar sentimientos —así sean tan inadecuados como una sonrisa de triunfo junto al cadáver de la hija— cuando en realidad se trata de simples reflejos, de reacciones automáticas sin sentido (de ahí que el “temblor convulso” de los labios se produzca para humedecer una “lengua sin saliva”, un lenguaje sin sustancia).

Saber la hora en que murió Bandera “no agregaba ninguna nueva noción a la certeza de que hubiera sido por hambre”, parece concluir Bautista, cuyo pensamiento conocemos mediante el narrador. Sin embargo la “analogía tonta [y] dolorosa” que se produce en su mente, a diferencia del gesto reflejo de Fidel, no carece de sentido, pues la inestabilidad de los signos muestra en su caso la posibilidad de comunicar no lo predecible o lógico sino lo inusitado. Enseguida, angustiado, sufriente, pálido, “como a punto de desmayarse”, Bautista deja la oficina clandestina sin pronunciar “las palabras prohibidas acerca de Bandera, y que nadie, excepto Julia, quería escuchar”. Se despide por ello con un “circunloquio pudoroso” para no debilitar al grupo en su “necesidad de ser fuertes y de no tener consideración alguna para sufrimientos de índole personal, ajenos a la causa” (LDT: 47). Si en el plano reflexivo lucha por encontrar el sentimiento —y el sentido— adecuado para la muerte de Bandera, las palabras que finalmente pronuncia no alcanzan a “llamar a las cosas por su nombre”. Ofrecer el pésame a Julia, hablar del entierro, reconocer la responsabilidad de que la niña hubiese muerto de hambre, padecer y consolarse mutuamente, todo quedaba borrado con la frase de despedida: “—¡Volveré luego! —dijo con voz delgada y trémula—. Voy a ver si consigo algunos centavos para lo de la niña...” (LDT: 47). No obstante la frase evasiva, la analogía ilógica con su sentido inusitado (la hora matinal de la muerte asociada a la desnutrición) al final mueve al personaje a buscar los recursos para cumplir con el entierro, aunque nada indique que le corresponde esa tarea, salvo la “rápida mirada llena de entrañables comunicaciones” que cruza con Julia, ese breve lapso de comunión entre los imperativos de la mujer y los del hombre con respecto a los



indefensos: los muertos y los niños, las muertas y las niñas. Contra ellos, cualquier agravio, cualquier vejamen entra en los terrenos de la insensatez, el abuso, la arbitrariedad y el crimen.<sup>56</sup>

### ***Rosendo: trascendencia y fe***

A pesar de la mirada de entendimiento que tiende hacia Bautista, Julia resiente la ausencia de palabras, la articulación sonora que correspondería con el silencioso hilo de relación que había logrado establecer mediante los ojos: “Lo que hubiera querido decir. Las hondas y desgarradoras palabras. El llanto que hubiera querido derramar”. La salida del camarada la deja abatida, sólo con fuerzas para sentarse en el suelo junto a Ciudad Juárez, “encogida sobre sí misma, como envolviéndose el cuerpo en su propia soledad” (LDT: 47). Rosendo había atestiguado la escena entera, y experimentaba un “desasosiego inverosímil” que lo puso al borde del llanto. Para tratar de dominarse dirigió la mirada a un “antiguo cartelón ruso de propaganda” que Fidel trajera consigo después de un viaje a la Unión Soviética. El

---

<sup>56</sup> No por otra cosa Tiresias aconseja a Creonte ceder ante el cuerpo insepulto de Polinices y no aguijar un cadáver: “¿Qué aprovecha matar otra vez a un muerto?” (*Antígona*: 176 / 1030-1031), concluye. Y ante la terquedad del soberano de Tebas, deja claro que sus actos de poder son trasgresiones criminales: “has encerrado a un alma indignamente en una tumba” (la de Antígona) y “tienes aquí arriba a un cadáver sin la comunión con los dioses subterráneos [Polinices], derecho que no te asiste a ti ni a ninguno de los dioses superiores; y lo que haces es una arbitrariedad... Por esto te acechan las divinidades vengadoras que castigan el crimen, las Erinnias de Hades y los dioses...” (*Antígona*: 178 / 1068-1079). Citamos la pieza tomando como base el volumen *Poetas dramáticos griegos* preparado por José de la Cruz Herrera, por ser quizá el de mayor divulgación y porque en general presenta una sintaxis más simple y directa; sin embargo se ha tenido a la mano la traducción de las *Tragedias*, de Sófocles, preparada por Assela Alamillo para la Biblioteca Clásica Gredos. Las referencias se componen del título de la obra seguido de la página, una diagonal y los números asignados a las líneas de los diálogos; el primer dato corresponde a *Poetas dramáticos griegos* y el segundo a la traducción de Alamillo. Aunque entre una y otra opción el sentido se conserva también cabe observar divergencias y énfasis. Por ejemplo, lo que en la primera fuente se traduce por “arbitrariedad”, en la segunda tiene un desarrollo más amplio: “Estos actos ni a ti te conciernen ni a los dioses de arriba, *a los que estás forzando con ello*” (el subrayado es mío); con todo, se conserva la idea de el gobernante de Tebas está violentando con ello un orden humano y divino.

pliego mostraba una escena del asalto al Palacio de Invierno y una inscripción en francés. El joven militante repitió “veinte veces” aquella frase que debería reportarle “un mensaje lleno de esperanza, de fe en el porvenir, de seguridad en el triunfo” pero lo cierto fue que “no le produjo impresión alguna en esos momentos” (LDT: 48).

Rosendo había llegado a un punto muerto en el que los signos no lo interpelaban de un modo definitivo. Ni la presencia de Julia ni la de Bandera ni aun las imágenes y palabras escritas que deberían encaminar su conciencia lograron echar a andar el engranaje de sus convicciones. También él necesitaba palabras vivas, signos sonoros articulados por otra persona, capaces de corregir o confirmar el rumbo que sus pensamientos y acciones deberían tomar. Y en su caso, Fidel sí estuvo dispuesto a pronunciar frases de aliento y empatía, ésas que confirmarían a Rosendo como novicio de una fe irrefragable. Al mirarlo de soslayo y advertir que sus ojos estaban humedecidos por las lágrimas, el dirigente se aproximó al aprendiz para decirle con una sonrisa y un gesto de afecto: “—¿Qué es eso?... Nosotros no debemos tener tiempo para lamentarnos de nada. Nuestra tarea es luchar sin tregua. Ésa es nuestra única verdad” (LDT: 48). En cuanto hubo dicho esto, Fidel volvió a colocarse frente a la máquina de escribir para seguir redactando el informe que sobre las “actividades políticas y de organización debía rendir, dos días más tarde, ante el Comité Central” (LDT: 49). La acción y las palabras de Fidel cuentan con una doble lectura, la de Julia y la de Rosendo. Ella descubre asombrada la “sutil artimaña de voraz proselitismo” que llevó a su esposo a acuñar una serie de frases que ayuntaban un contenido “formal y burocrático” con un tono “afectuoso” dirigido a mostrar que es posible conmovirse ante una debilidad humana (los ojos húmedos de Rosendo) sin violar la rigidez de los principios; para el inexperto queda oculta la intención de Fidel: conseguir “el sometimiento absoluto y desconsiderado de un espíritu” del que el dirigente desea “adueñarse y obtener la admiración” (LDT: 49). Rosendo, en efecto, cae en el fondo oculto de la frase y concluye que Fidel es “un camarada maravilloso y ejemplar”. El mismo cartel que no le produjo

impresión alguna segundos antes se transformó para él en “una verdad cálida” y todo lo sucedido en aquel cuarto cobró un sentido luminoso: “¿Qué debe importar la consunción y acabamiento de los propios hijos, si a cambio de ello se lucha por un mundo donde no existan el hambre, ni el dolor ni la muerte para ningún niño de la tierra?” Rosendo se convenció de que ahora “comprendía cabalmente lo que significaba haber sido testigo presencial de ese innumerable sacrificio” (LDT: 50), que residía no tanto en la muerte de Bandera como en la oportunidad que el hecho daba para desinteresarse por esa muerte particular en aras del bien colectivo, así como la propia disposición de Fidel para no sufrir por ello, para no lamentarse “de nada”. ¿Por qué para el novicio la verdad estaba del lado de Fidel? ¿Por qué no optar por Julia, por Bandera misma, tal como procuraba Bautista, otro militante admirado por Rosendo? Una nueva analepsis expone la desventaja nodal que el discurso cifrado de Julia opone a la comprensión de Rosendo.

En la cápsula de pasado que abre la narración, el primer contacto del novato es con Julia, quien le explica el estado agónico de Bandera. En su propio acto de sacrificio, Rosendo ofrece “los últimos treinta centavos que traía en la bolsa” para que se compre “un cuarto de leche, medio kilo de carbón y cuatro piezas de pan para que también comieran Julia y Fidel, quienes no habrían probado alimento durante algunos días”. El muchacho se inclina sobre la cuna de Bandera y el semblante descompuesto de la niña le hace preguntarse si miraría algo aún, dado que sus ojos parecían agonizar por su cuenta, lo mismo que “un molusco... que se contrae fuera del agua”. En seguida, después de una acotación de la madre (“—Ya ni siquiera llora”), el narrador describe los espasmos de la niña, que se ensucia “las hondas y duras arruguitas de su rostro de anciana” con la leche que expulsó del estómago. Julia habrá de pronunciar entonces la frase que la desacreditará por completo: “Vale más que *acabe* cuanto antes”, dijo, “con un sollozo en la garganta”. Rosendo trata de encontrar “con ansiosa y desesperada avidez... alguna otra cosa tras de aquellas palabras” pero no lo consigue, por que en efecto, Julia “había dicho exactamente eso” (LDT: 50). Experimenta

entonces una “dolorosa incomodidad, casi de rencor” contra la madre. “Hubiera querido que esa mujer llorara, pero lo alucinante era verla ahí junto a la niña, ausente y muda, apenas los ojos quebrados por una luz pálida y doliente” (LDT: 51).

Rosendo no puede solidarizarse con Julia justamente porque ella *no cumple con el papel formal* de madre doliente: no sólo no actúa como tal (no llora) ni aparenta al menos el dolor que se supone debería manifestar; sobre todo comete la osadía de desear que la hija muera sin más dilación.<sup>57</sup> Todo ello se le reprocha por ser mujer, pues tal circunstancia inhibe las otras refracciones de su persona: Rosendo olvida que Julia también es militante y, como tal, cabría que sus reacciones expresaran el mismo desapego que Fidel, el padre, practica y encomia. A él no se le reprocha la ausencia de lágrimas y su desinterés toma una dirección positiva desde el principio. En otras palabras, Julia no encaja en el imaginario femenino de Rosendo, la mujer no cuenta con las prerrogativas del hombre para separarse del ámbito de la familia y como cavidad humana del crecimiento embrionario no debería encontrar en la muerte de los hijos una opción para acabar con el sufrimiento de los seres a quienes ella misma dio forma, aun cuando el deseo de una muerte pronta para el enfermo terminal sea una expresión humanitaria. La misma Julia se arrepiente cuando retira la mano de la cabeza de Bandera a causa de “lo frío y extraño de esa materia que poco a poco iba dejando de ser de este mundo” (LDT: 51). Se vuelve hacia Rosendo para solicitar “indulgencia” por el movimiento impropio de una madre y “a falta de otro gesto u otra forma expresiva sus labios sonrieron con tristeza” mientras decía “—¿No crees... que la niña se está pareciendo a mí?”. El novel militante ya se había percatado del “fantástico proceso” por el que la hija se iba pareciendo a la madre “como si en venganza por la próxima muerte y queriendo

---

<sup>57</sup> La incomodidad de Rosendo ante la ausencia de lágrimas de Julia adquiere sus proporciones exactas si tomamos en cuenta que “desde la epopeya, la madre es esa cuyo dolor, exteriorizado de súbito, *da señal del duelo social*”; es ella quien “cierra los párpados del hijo muerto” y tal *ministerio* queda signado en *Las Fenicias*, con el ruego del moribundo Polinices a Yocasta para “pedirle ese gesto de su mano” (Loraux, 2004: 47-48; el subrayado es mío).

ganarle terreno la Naturaleza obligase a la niña a consumir, en el lapso de unas cuantas horas, esa etapa de años” (LDT: 51). Se unen de esta forma los extremos de un solo lazo: la promesa de vida que se ve negada con la muerte de una niña y el desahucio de la “dicha de vivir” añorada por Julia (LDT: 35). El porvenir trunco de Bandera confirma el callejón sin salida en que se encuentra su madre, quien sólo ha vivido con “el deseo nada más” de experimentar esa dicha (LDT: 35); en otras palabras, Julia es una muerta en vida. Esta derivación, que quizá se juzgue excesiva, cuenta sin embargo con un aval en la respuesta de Rosendo. Ante la pregunta de Julia sobre el creciente parecido de Bandera, el aprendiz repone, “en forma incomprensiblemente involuntaria”, lo siguiente: “—Sí..., es que le falta poco tiempo para morir” (LDT: 51). Si la hija se parece a la madre en la medida en que se aproxima a la muerte, Julia, entonces, está muerta, aunque respire, o al menos ha muerto para la vida con Fidel. “—¡Qué raro es todo esto!” dirá él cuando se aproxime a Julia para mirar por encima de sus hombros hacia el cuerpo de Bandera y romper así el diálogo entre su esposa y el aprendiz de militante. Ella conserva todavía entonces la esperanza de ser amada, pero Fidel, aunque se propone confirmar que la ama con “todas sus fuerzas”, pone en primer término “el sacrificio enaltecido” que implica la muerte de Bandera; ama a Julia sólo en la medida en que juntos han consumado esa inmolación con sus propias entrañas (LDT: 51). Y si Rosendo obtuvo de Fidel las palabras esperadas, Julia aguardó nuevamente en vano, a pesar de que “su cuerpo se hubiese abierto cálidamente para recibir aquella renovada semilla de fecundación”. Fidel no acompañó su “mirada de elocuente transparencia comunicativa” con las frases que por fin desatarían “todo el dolor y la pesadumbre de la vida”; dejó a Julia sin la respuesta necesaria y suplantó la comunicación “profunda y verdadera” del segundo anterior por un “informe burocrático” con el que procuró explicar la “inevitable” muerte de Bandera y la exigencia de juzgar los hechos “con objetividad, tales como son, sin sentimentalismo alguno” (LDT: 52). Con una “pausa severa y rigurosa” acabó por disipar “la sombra de dolor” que en efecto cubría su rostro cuando se

acercó a Julia y la instó a que lo ayudara si es que no quería descansar. Ante semejante proposición, la mujer juzga que Fidel es “como un abominable santo... un santo capaz de cometer los más atroces pecados de santidad” (LDT: 52); sin duda califica su disposición sobrehumana para continuar trabajando en los asuntos del Partido, pero también es posible que tal asimilación se refiera a la incapacidad del esposo para *fecundarla* con las palabras que precisa, en tanto hombre especialmente dedicado a fines *no terrenales*. De este modo, la interpretación que con frecuencia se da a los términos que emplea Revueltas para comparar a los dirigentes y militantes comunistas con fariseos, sacerdotes, catecúmenos y demás denominaciones afines a la mitología cristiana y a la iglesia católica habrían de leerse no sólo en función de los órdenes ideológicos que se comparan (comunismo-cristianismo) y que de suyo imponen una cierta lectura; cabría aventurar, como aquí se intenta, una interpretación ceñida a la potencia significativa que el sujeto encarnado en el personaje otorga a los términos que emplea. Hay pues una potencia subjetiva del significado en la que el sentido se pierde, se enturbia o se transparenta por encima de la semanticidad sancionada por los diferentes órdenes del análisis lingüístico. De este modo, el carácter lável del lenguaje, comentado antes y que las situaciones reseñadas en estas últimas páginas ratificarían, se proyecta literariamente en la habilidad que lleva a Revueltas a insistir en la importancia de las palabras dichas y a destacarlas como voces articuladas personalmente en función de enunciaciones precedentes e incluso de las que se convocan durante la articulación hablada. Como *santo* comunista, Fidel resulta virtuoso, ejemplar, entregado, pero al margen o por debajo de tal lectura previamente embebida de sentido, su santidad puede traducirse como insolvencia para fecundar terrenalmente con su palabra, esto es, para encender y preservar el amor, sea el de pareja o el filial. Y eso es lo que importa para Julia y para el sentido que se juega en la lectura que ella y Rosendo dan a la muerte de Bandera.

### ***Bautista-Rosendo: contra la acción ensimismada***

La frase de Julia cierra la analepsis que se abrió con la llegada de Rosendo a la habitación y oficina clandestina. En este punto, el tiempo presente del capítulo tercero es reinstalado por el narrador con referencia a Rosendo, primero, y enseguida a Bautista. Así, el capítulo termina con los mismos personajes que le dan principio y presenta las conclusiones a las que ambos llegan, definitivas en el caso de Rosendo, momentáneas en el de Bautista. El primero pensó en todo lo sucedido (la agonía de Bandera, el abatimiento sin lágrimas de Julia, las “ardientes palabras” de Fidel) “con una suerte de fortaleza heroica —temeraria, ingenua—, de catecúmeno reciente” que lo llevó a experimentar orgullo por realizar en ese preciso día “una tarea del Partido”. Rosendo se plantea enseguida una pregunta, no para cuestionar su emoción sino para afirmarla: “¿Por qué, entonces, sentir tristeza, cuando aquello había sido un testimonio de fe tan grande, una tan descomunal afirmación de amor a la causa?” La proposición planteada en forma interrogativa por el aprendiz de militante parece resolver la duda expresada al principio por Bautista, según la cual “a pesar de todo lo ocurrido con la pequeña Bandera... el sentimiento más adecuado no podía ser la tristeza”. Para el comunista novel la situación está resuelta. De ahí que *su* pregunta se aparte del centro de la situación (la niña muerta) y cuestione a aquél que se cuestiona: “¿Por qué entonces esta suave melancolía a través del rostro de Bautista...?” (LDT: 52). Para Rosendo esa vaga tristeza resulta inexplicable porque el experimentado militante que tiene junto a sí encarna la convicción que por otro lado encuentra en el sacrificio de Fidel. No sólo piensa en Bautista como “un pedazo de vida lleno de madurez y de vigor”, alguien “claro” y “puro”; más allá de tal discernimiento “sentía esa pureza, esa rectitud del alma imponiéndosele sobre el espíritu, sin violencia alguna, nada más por sí misma, por cierto tranquilo fuego de convicción, pues en Bautista podía encontrarse una fuerza general, secreta y simple que engrandecía las cosas con un nuevo sentido” (LDT: 53). Cuando Rosendo quiere exponer sus apreciaciones ante el sujeto que las provoca, esto es, cuando

quiere confesarle a Bautista la admiración que le profesa, “cierto rubor y vergüenza inexpresables y acaso también el miedo a la burla...” lo llevan a “referir tales apreciaciones a una tercera persona”. Aunque desea hablar de Bautista termina por encomiar a Fidel; y no podía ser de otra forma, porque para él ambos encarnan una misma fuerza que supone homogénea: la fe en el comunismo. Bautista es para Rosendo el camarada, el hermano inquebrantable; Fidel es el ejemplo, el dirigente infalible y heroico. Para introducir su juicio sobre Fidel, se refiere a Bandera con una elipsis que omite el paso de la agonía a la muerte, y desplaza la importancia de la situación hacia el sujeto que, en los hechos, sortea lo ocurrido sin dar paso al “sentimentalismo”: Dice Rosendo: “He pensado mucho en lo de Bandera... Para mí ha sido una de las más bellas lecciones. Creo que Fidel es un camarada ejemplar. Un extraordinario camarada”. Sin negar, antes bien, confirmando el juicio, Bautista indica la fisura de semejante convicción: “Sin duda... un gran camarada, aunque en ocasiones sea muy desconcertante”. Como el novato no advierte la cuña de sentido que introduce Bautista, éste se explica: “Por ejemplo... eso último que hizo con el dinero que llevé, después de todo lo que había hecho antes y que es más propio de un faquir que de un líder comunista, ya fue el colmo. Una verdadera estupidez. El periódico podía esperar de cualquier manera”. Bautista se refiere al modo en que Fidel se obliga a llevar un régimen que también impone a su familia: pasa días sin comer ni dormir o descansar, entregado a las tareas de la militancia, en una especie de olvido de sí ausente de cualquier signo liberador, antes bien, se trata de un *ensimismamiento de la acción* que se complace en preservar su movimiento y en alcanzar a otros sujetos, encontrando en ambas fórmulas placer y placidez, una conformidad que detesta cualquier objeción u obstáculo. El sujeto se pierde en la acción y resta importancia a la persona, a la suya propia, a las demás y, en mayor medida, a las de quienes tiene cerca, como si, entre más próximas (por lazos consanguíneos o ideológicos), más estuvieran obligadas a concordar y a conducirse como si en efecto el grupo formara un solo agente. Rosendo “no supo qué decir” ante las palabras de Bautista,



no porque careciera de elementos para opinar sino porque “era muy difícil para él aventurarse en ese terreno”. No sólo le costaba trabajo revisar la admiración recién expresada, su reticencia para replicar o concordar con Bautista bien podría explicarse por la reciente advertencia de Fidel para proceder siempre “como si se estuviera rodeado de provocadores”. Desde luego, el novato no sospecha de Bautista y puede darse cuenta de que “nunca había visto tal tristeza y tal soledad” como las que éste manifestaba mientras procuraba desbrozar la aparente grandeza de Fidel. Sin embargo, su “espíritu” ya había sido ganado por la acción del dirigente, sin que pudiera oponérsele ni siquiera en forma indirecta.

Bautista concluye la explicación que dirige a Rosendo con una sola frase, críptica tal vez para el aprendiz de militante pero que para el lector de la novela señala el punto en que la acción *revolucionaria* se troca fuerza enajenante y arbitraria: “—El periódico podía esperar —insistió [Bautista] con tozudez, cual si con esto quisiera decir algo muy diáfano y contundente, pero aludiendo tan sólo al hecho de que los quince pesos que llevó para el entierro de Bandera hubieran sido destinados por Fidel para los gastos de envío a las

provincias de *Espartaco*, el órgano de la Juventud Comunista” (LDT: 53).<sup>58</sup> Que el padre de la niña sea quien desvié el destino original del dinero sin duda resulta cruel y nos coloca en el centro de la cuestión donde se deciden los parámetros de lo humano. Rosendo queda al margen de la comprensión y sólo quienes leemos nos enteramos de la segunda parte del pensamiento de Bautista, ésa donde recuerda la fórmula que acompaña la decisión de Fidel. Si para el primero “el periódico podía esperar”, para el segundo “«la que puede esperar es ella, porque está muerta»”. La “replica atroz y lógica” que diera Fidel a las palabras de

---

<sup>58</sup> Fuera de contexto, la importancia que daba Fidel a la distribución de *Espartaco* parece, en efecto, una exageración atribuible a su personalidad autoritaria y no al peso efectivo que la publicación podría tener, lo cual, por otra parte, confirma el imperativo político al que el dirigente de la célula se sujeta. Sin embargo, las publicaciones periódicas, los pliegos y las hojas volantes efectivamente cumplieron un papel determinante en la diseminación de ideas liberales, anarquistas y comunistas en México entre los campesinos y los obreros. En un trabajo minucioso y estimulante (dedicado precisamente “a la memoria de José Revueltas”) Gustavo Iliades Aguiar y Enrique Flores documentan, como parte de su investigación sobre la literatura del movimiento magonista, el número de suscriptores y los tirajes de *Regeneración* entre 1904 y 1906. En este último año los primeros eran 20,000 y el tiraje correspondía a 30,000 ejemplares (1986: 25). Los lectores potenciales sin duda eran muchos más. Entre los testimonios que Iliades Aguiar y Enrique Flores reúnen de fuentes diversas puede leerse: “[el periódico] se distribuía, pues, calladita la boca, entre los mismos representantes interesados por los derechos del trabajador; luego se lo pasaba uno a otro: «anda, lee», nos decíamos. No se sabía de dónde venía. Dirigentes de la época lo repartían” (1986: 39); o bien: “de los periódicos que fue recopilando mi hermano Federico, de esos periódicos yo me informaba cuando ya empezaba a leer, y lo que oía verbalmente se me vino quedando grabado...” (1986: 43). Incluso algunos que “ni sabían leer” preguntaban por el nombre del periódico (*Regeneración*) que “se vendía primero públicamente, pero al darse cuenta el gobierno de que ese periódico estaba contra el régimen de aquella época, lo persiguieron, lo clausuraron, y en total todo el periódico que salía lo decomisaban”, y esos que no contaban con la competencia de la lectura de todos modos preguntaban por los ejemplares y aunque “ni sabían el por qué... tenían la ocasión de recogerlos a como diera lugar...” (1986: 42). Paco Ignacio Taibo II observa que en el periodo de formación del comunismo en México los periódicos “tuvieron cada vez mayor incidencia en la lucha de fábrica” (1986: 16) y en una nota hace un mínimo recuento tomado de su *Catálogo de la prensa obrera mexicana 1915-1934* (reporte de investigación, 1984). Un dato adicional: del Programa del Partido Liberal Mexicano de 1906 se imprimieron 750,000 ejemplares. La patente confianza en la palabra impresa como medio de diseminación doctrinaria e impulso de la acción organizativa tiene pues su referente histórico y reaparecerá con un énfasis a un tiempo admirado y aún más crítico en *Los errores*.

Bautista deja abierto el conflicto entre estas dos posiciones vitales paradójicas: la primera hace del rito funerario un medio para cumplir con la vida, para darle tiempo y lugar a las expresiones humanas en torno a la muerte; la segunda aborrece toda manifestación que no se atenga a la eficacia de la acción política, excluyendo cualquier otra expresión vital. Para Bautista, militante cuya *persona* aun no se pierde en la acción, todavía es un imperativo ocuparse de quien ya no puede defenderse; para Fidel, la doble condición indefensa de Bandera (como niña y como cuerpo inerte) sanciona positivamente la lógica del interés que no se detiene frente a ninguna consideración: “«La que puede esperar es ella, porque está muerta»”, es la “frase terrible” que se graba en la mente Bautista y que servirá de enlace entre el tercer capítulo y el sexto. Hasta aquí, nos queda la impresión de que la *lógica atroz* de Fidel se ha impuesto; sin embargo, Ciudad Juárez, ese otro personaje que apenas parece significativo en la trama, será a fin de cuentas quien resuelva, en el quinto capítulo, el conflicto abierto entre las dos posiciones vitales.

### ***Ciudad Juárez: la vigilia y el azar***

Mientras Julia solloza “encogida sobre sí misma”, con el ramo de zempaxúchitl en la mano derecha, pegada al hombro, Fidel procura emprender la escritura del informe que dirigirá al Comité Central del Partido, sin poder avanzar más allá del título. Como un “ejercicio inútil y doloroso” repetía en la mente las palabras escritas a máquina, pero no “acertaba a penetrar [su] significado”, al tiempo que su atención era ocupada “con mayor nitidez [por] la insistente presencia de otros pensamientos”, en primer término, el sufrimiento de Julia, que a pesar de su autenticidad “le causaba una especie de amargo disgusto, de rabiosa contrariedad” (LDT: 71). En seguida, Fidel refrenda mentalmente el título que ha escrito (“Materiales para el informe político...”) y observa cómo en su cerebro se configura la representación gráfica de una D mayúscula, que corresponde al principio de la palabra Destino. “Hay un Destino”, piensa Fidel, que cada quien se otorga y “de cuyo cumplimiento no debe permitir que nada ni nadie lo aparte, pues de lo contrario la vida

perdería utilidad y significación”. Ésta sería la razón por la que el dolor de Julia incomoda a Fidel. La muerte de la hija y el dolor de la madre no corresponden con el destino que él se ha dado como hombre, no en el sentido universalista del término sino en el que acota su filiación masculina; los hombres, para Fidel, están relevados de la “carga” que forman “los sentimientos de la existencia en común”, la de pareja, para que así puedan “entregarse a otro género de sufrimiento, impersonal, más hondo y genérico” (LDT: 72). A Julia, como a todas las mujeres, “le estaba prohibido *contagiar*” a Fidel con “tal clase «inferior» de amarguras y dolores” (LDT: 72, el subrayado es mío) y debía por tanto asumirlos y padecerlos *personalmente*. La muerte de Bandera es por ello un suceso *de* Julia, “muy de ella, muy suyo, muy biográficamente suyo, idéntico a Julia misma y a la misión que tenía en la vida en tanto estaba llamada a padecer los sufrimientos de la existencia común de ambos, relevando a Fidel de esta carga...” (LDT: 71-72). La identificación y aun el traslape entre Bandera y Julia ha sido operado previamente en la narración, cuando Rosendo observa el envejecimiento acelerado de la niña que se aproxima a la muerte y de esa forma tiende a parecerse a la madre, quien, a su vez, se reconoce en el rostro de la hija. Las mujeres están llamadas, entonces, a padecer la vida en nombre de los seres que no comparten su condición de género, sin posibilidad alguna de que nadie las releve de la carga por tratarse, precisamente, de una enfermedad, de una infección. Es Fidel mismo quien considera el verbo “«contagiar»” como “el término más adecuado” para describir las circunstancias: el “amargo disgusto” y la “rabiosa contrariedad” que experimenta se deben a que Julia pretende que los agentes patógenos de esa enfermedad de los sentimientos comunes lo invadan, apartándolo de su destino. Como parte de esta lógica *masculina* el *padecimiento* sin duda debe manifestarse y, más aún, debe observarse, a despecho de que la mujer resulte antinatural, como lo piensa Rosendo cuando Julia todavía no derrama lágrimas por Bandera y en voz baja desea que *acabe* de una vez (LDT: 50). La enfermedad de los sentimientos es así personal y femenina, y contagiar a los demás, con o sin

premeditación, constituye una falta. La perspectiva de Fidel encontrará su réplica en la acción y las consideraciones de Gregorio, pues mientras el primero evita contagiarse con la proximidad de Julia, con el dolor que ella experimenta —y que, de compartirlo, lo habría reinstalado en el amor y el deseo de esa mujer—, el segundo encontrará en el “contagio consciente y deliberado” con Epifania “un acto de amor, de agradecimiento, de desesperación” (LDT: 156). Para él, la cercanía absoluta, el acto sexual con la mujer, que en este caso padece una enfermedad venérea, será “una visita, un viaje a cierta atmósfera terrestre” (LDT: 157), a la que Fidel, por su parte, a cada paso se niega.

En efecto, a las mujeres se les asigna —tanto como ellas mismas asumen— la tarea de enterrar a los muertos y de llorarlos. Investidas como “Antígonas de la tierra” (Steiner, 1996: 93), sus actos funerarios y la memoria que guardan de quienes murieron constituyen, a la vez que acciones, metáforas de la liga entre los hombres y la tierra, entendida ésta como entidad femenina plural y como horizonte de la acción humana. El “profundo y radical... necesario parentesco de lo «humano» y de lo «terreno», de *humanitas* y *humus*”, significado por los humanistas del siglo XVI con el binomio devoción y compasión (o devoción y misericordia) y encarnado “esencialmente en la persona de la *mater dolorosa* cuando ésta se prepara para dar sepultura a las torturadas carnes del hijo” (Steiner, 1996: 112) se actualiza en la formulación revueltiana de una madre que llora la muerte de ese desdoblamiento femenino del Hijo del Hombre, la pequeña niña *sacrificada*, muerta por desnutrición, y expuesta sin el abrigo del sudario. La insistencia de Rosendo en el sacrificio consumado por Fidel en la persona de su hija amplía hasta este límite las posibilidades de interpretación y nos lleva a observar la efectiva unión de motivos míticos cristianos y griegos, ya emprendida, como se acaba de apuntar con apoyo de Steiner, en la tragedia humanista del siglo XVI.

En la *Antígona* de Sófocles el parentesco emblemático se encuentra en la relación que une a hermano y hermana, la cual, según Hegel, es la que mejor expresa la pureza de la

sustancia ética, pues se da entre hombre y mujer en iguales condiciones de consanguinidad; el impulso sexual queda trascendido por la relación misma (aunque la posibilidad del incesto no desaparece), de modo que “hermano y hermana se hallan uno frente al otro en la desinteresada pureza de la libre decisión humana. Su afinidad trasciende lo biológico para hacerse electiva” (Steiner 1996: 36). Sin embargo, en la *Antígona* de Robert Garnier, de 1580, la relación de parentesco es trasladada indirectamente hacia la madre y el hijo, por virtud de un subtítulo que evoca la figura de la madre dolorosa: *Ou la piété*. De acuerdo con Steiner, durante el Renacimiento la “sensibilidad” de la época estableció analogías diversas entre Antígona y el mito mariano a partir de varios temas propios de Sófocles: la virginidad, el entierro nocturno, el sacrificio por amor, la acción entendida como compasión y el heroísmo asumido como lucha compartida; todo ello se tomó como “anuncios o prefiguraciones exactas de las verdades cristianas” que permitían desplegar en primer plano valores que vinculaban la “buena conducta” y “*l’humaine piété*” (1996: 113 y 112). Si bien en la relación entre padres e hijos “existe recíproco interés egoísta”, en tanto “los padres buscan en la reproducción la continuación de su propio ser” (nuevamente Hegel, según Steiner, 1996: 36), cabe plantearse que en la relación de María y Jesús tal supuesto se anula, pues en ella no cabe la pretensión de continuarse en un hijo que la antecede y la trasciende, de modo que la “sustancia ética” queda a salvo, sobre todo si el planteamiento cristiano consiste en regresar el cuerpo hacia lo humano, en inhumarlo (*humanitas-humus-inhumar*). Siguiendo este orden de ideas, cabe aceptar —junto con Steiner— que la piedad antigua se halla presente en la “humanidad natural” que impulsa a la Antígona de Garnier, para quien, puede decirse, “negar la tierra al muerto es negarle su humanidad y negar la de uno mismo” (Steiner, 1996: 113).

Rechazar los lazos terrenales, como hace Fidel cada vez que desatiende el dolor de Julia y el amor que ella le inspira, o asumirlos sin rodeos, voluntaria y electivamente, tal como Gregorio, son alternativas que se desprenden de un movimiento de significación impuesto

por los personajes femeninos, con Bandera en primer término. La madre frente al cuerpo de la hija muerta, sin sepultura, bien puede ser la figura de una Piedad moderna que ya no basa su imperativo ético en la misericordia cristiana ni confía en que serán las mujeres mismas quienes salvarán a la humanidad de manos de los hombres, como se propone en otras versiones de *Antígona* (entre ellas la de Romain Rolland, de 1916). Sencillamente Julia atestigua el futuro terminado sobre un tiempo físico que sigue en marcha. Su existencia es la de una muerta en vida que se reconoce en la clausura temprana del porvenir encarnado en Bandera; de ahí también que la niña, conforme agoniza, se asemeje a la madre, pues completa así las etapas de una vida vacía pero que exige ser llenada *formalmente*. Para ellas en apariencia, todo se ha consumado.<sup>59</sup> El peso inaudito de la alternativa ausente llevará a Julia a desprenderse del dolor por la muerte de su hija y a reestablecerse como sujeto cuya situación obedece a cierta lógica y derivará en determinadas consecuencias que asimismo se ajustan a la exigencia formal de encontrar en la vida un orden y un propósito; dice el narrador: “el correr de sus lágrimas se fue independizando de la muerte de su hija para transformarse en la noción de que esos ojos y esas lágrimas existían como entidades pertenecientes a un ser humano concreto, y que ese ser concreto era ella, era Julia” (LDT: 74). En cuanto se hubo reinsertado en sí misma —en la imagen que de sí misma tenía—, Julia fue invadida por “ensoñaciones insospechadas, contradictoriamente dulces, anhelantes, angustiosas y tranquilas, en que se mezclaban o un fugaz recuerdo infantil o la memoria de un instante de dicha o la visión de un paisaje olvidado”. En esa búsqueda de un paraíso perdido, Julia encontrará argumentos para separarse de Fidel bajo el supuesto de que ha sido víctima de una injusticia. Y aunque en efecto ha padecido la frialdad y el desprendimiento del esposo, ella no busca la *verdad* de la cuestión sino ajustar las

---

<sup>59</sup> Más adelante, en “Nuevamente *Antígona*: el desaparecido político como cuerpo insepulto en *Los errores*”, abordaré de nuevo la relación madre-hija y comentaré brevemente cómo en la obra de Sófocles se encuentran un par de alusiones que dejan entrever en la hermana de Polinices la expresión de un sentimiento materno.

*evidencias* con las que cuenta a una prefiguración: *ésa* que dará por descontado la respuesta que busca. Para Julia, el silencio de Fidel está “lleno de acusaciones”, de una “monstruosa sospecha” (LDT: 76) acerca de la paternidad de Bandera, de ahí que trate de “extraer” de sus recuerdos “alguna fuerza de convicción” que sería la que le permitiera “despreciar a ese hombre sin incurrir en injusticia”. Como su esposo respecto de Gregorio, Julia desea configurar un *informe* de vida que la autorice para desahuciar el amor por Fidel sin que ella se vea inmiscuida en ese fracaso, como si sus decisiones, deseos y posturas no contarán sino en forma positiva al momento del balance. Pero, sobre todo, Julia no pondera el efecto de su búsqueda de la felicidad a toda costa, de una felicidad entera, redonda y sin fisuras, cuya única realización posible se encuentra en la relación que sostuvo con Santos Pérez y que debe su *perfección* al hecho de haber sido determinada por la muerte del líder, a quienes los opositores políticos asesinaron a las tres de la madrugada, apenas una hora después de hacer el amor con ella (LDT: 79). Gracias al recuerdo observamos cómo, en un breve lapso, la desazón que experimentaba, el “miedo a que Santos Pérez fuese a defraudarla, a dejarla ahí tirada, como a todas las mujeres” (LDT: 77), fue remplazada por el desconcierto y enseguida por cierta plenitud. Cuando supo del asesinato le pareció caer en una “negra sima de aniquilamiento”, pero donde al mismo tiempo encontraba “la dolorosa satisfacción de no haber perdido a Santos y de haber recobrado —ahora que él no podía engañarla, ahora que su pasado sin posible futuro sólo le pertenecía a ella— la imaginaria verdad de que el amor de Santos fue verdadero y leal” (LDT: 79). Julia se apropia de esa muerte para darle cuerpo a su idea de la felicidad y del amor, pero sin honrarla, o para decirlo de otra forma, asignándole un valor de cambio dependiente de la circunstancia. Si en las pocas horas que median entre el encuentro sexual con Santos Pérez y la noticia de su asesinato, la relación pasa de concentrar la incertidumbre a significar la idea del amor inalterable —y quizá el sustantivo podría escribirse con mayúscula, tal como Fidel traza la palabra Destino—, quince días después será apenas una referencia prescindible e incómoda:



“*aquello*”, argüirá Julia ante Fidel, “«había sido algo tan absurdo, desagradable, y tan no sé cómo decirte» que lo mejor era olvidar para siempre el suceso” (LDT: 80). Instalada en un nuevo presente, éste donde su hija está muerta, Julia aprovecha el haberse visto obligada a devaluar su primer encuentro sexual y encuentra allí “por fin lo que buscaba. Había logrado obtener ese sentido de justicia con cuyo auxilio abandonaría a Fidel sin el menor remordimiento” (LDT: 81). Fidel no había tenido “la superioridad de espíritu necesaria para olvidarse de lo sucedido y aún... hoy está seguro de que Bandera es hija de Santos Pérez”, concluirá Julia. “Pudo entonces sentir libremente un hermoso odio infinito” (LDT: 81), el que se permite una “víctima de Dios”, o bien el de quien experimenta la “vehemente y amarga convicción de tener la justicia y la verdad de su lado” (LDT: 78). Haciendo girar el círculo de una verdad a modo y alterando el valor de un mismo acto —la iniciación sexual— Julia se pone a salvo y rescata para sí la convicción de que la “la alegría de vivir” no es tan sólo “el deseo nada más de experimentar esa dicha” (LDT: 35).

De manera semejante, Fidel se convence de que posee un destino cuando compara sus impresiones con la conversación sostenida por dos beatas a quienes escuchó durante un trayecto en tranvía. Una de ellas cuenta, “con una sombra de remordimiento”, el grave estado de salud en que su hermano se encuentra y a quien los médicos, que ya perdieron las esperanzas, sólo le dicen que no tiene “sino resignarse a morir». La beata esperó la reacción de su cofrade, “con un silencio lleno de interés y de cálculo” si bien se mostraba contrita y doliente. La otra mujer lanzó un “suspiro devoto, filosófico, trascendente, consolador” y sentenció: “«¡Qué quiere usted!... ¡Así son las cosas! ¡Que muera en paz con su conciencia y que Nuestro Señor le perdone sus pecados!»”. La primera mujer dejó traslucir esa “sensación de descanso y libertad de la persona a quien quitan un gran peso de encima” y perdiendo inmediatamente los escrúpulos, con una voz ronca y una agresividad que estaba “en relación opuesta al riesgo... de no ser comprendida ni absuelta”, como temía en los instantes previos a su confesión, se apresuró a formular el juicio definitivo: “¡Eso

mismo! ¡Que muera en paz! —en igual forma podía decir: ¡que reviente!—. ¿Qué puedo hacer yo para ayudarlo?... Yo no vivo ya para otra cosa que para servir a Dios. A Él estoy consagrada y no puedo distraerme de su servicio. Que el pobre de mi hermano muera en paz” (LDT: 72). Aunque Fidel se pregunta si “podía haber similitud alguna” entre “su caso” y el de las beatas, en la medida en que ellas desdeñaban “el bien concreto de servir a un semejante”, tanto como él deseaba sentirse relevado de sus deberes paternos, pronto recurre al expediente de diferenciar los fines que ellas y él persiguen: “Es muy distinto”, se dice, porque las beatas se ponen al servicio de “un mito como el de Dios”, mientras que él entrega la existencia a “una causa social tangible y verdadera” (LDT: 73). Le basta distinguir entre lo abstracto y lo concreto, entre lo falso y lo cierto, asignados respectivamente a los elementos del primer binomio, para sentirse satisfecho y comprender las palabras que previamente había escrito sobre el papel y que antes parecieron enigmáticas: “Materiales para el informe político al Comité Central del Partido”. A pesar de los sollozos de Julia, pudo mantenerse fiel a la “causa social tangible y verdadera” a la cual era preciso entregarle “sin regateos todo el esfuerzo y la vida”; pudo también determinar la naturaleza de los “materiales” escritos que confirmaban la acción concreta de una “voluntad soberana”, de un “impulso razonado” que obligaba a las cosas a retomar el orden. “He aquí el Destino”, parece confirmarse Fidel en palabras del narrador, una vez que deja en blanco sobre negro la suerte de Gregorio: “«Acerca de los errores cometido entre los trabajadores del campo. Problema del camarada Gregorio, actualmente en Acayucan, Veracruz.»” (LDT: 73). Convencidos Julia y Fidel de contar con la justicia o la razón de su lado, olvidan el punto de inflexión donde lo justo, lo razonable, el amor, el deber, lo divino, lo terrenal y lo humano entran en conflicto con su propia definición. En efecto, una vez escenificada la discordia individual y lograda la absolución, el narrador apunta cómo “parecía que todos se hubiesen olvidado de la presencia del cadáver de Bandera” (LDT: 81). Ciudad Juárez será

quien rompa con la ilusión de Destino, orden y certidumbre al llevar de nuevo la atención hacia el cuerpo insepulto.

Mientras Julia permanece encogida sobre sí misma y Fidel intenta mantenerse en la línea que se ha trazado, Ciudad Juárez se queda inmóvil, de pie, en apariencia pendiente de Julia, aunque a cada momento tenía un “aire más entontecido y ausente”. Su presencia estaba signada así por una especie de exilio del cuerpo, parecido al de un alucinado capaz de extraer la verdad oculta en las acciones. El balanceo, los sacudimientos espasmódicos, las “extraordinarias gesticulaciones del rostro y el ilegible musitar de frases inconexas”, todo ello originado por la ebriedad, correspondía con un sentido que permanecía oculto a causa de la evidencia alcohólica. El narrador señala que las frases, aunque incoherentes, tal vez para el propio personaje “sí tuviesen algún significado muy hondo y lleno de elocuencia”. En seguida Ciudad Juárez emitirá un razonamiento inapelable: “—Lo hice porque no había más remedio”. Pronunció las palabras “tan claramente” que el propio Fidel se volvió para mirarlo “con un asombro aprensivo e inquieto”. Ciudad Juárez repetirá lo dicho (“Porque no había más remedio”) completamente “desolado y culpable”, resignado a que se tome con él una decisión definitiva: “pueden hacer lo que quieran conmigo, hasta expulsarme del Partido” (LDT: 73). Confeso y condenado sin oponer ninguna defensa, el ex obrero metalúrgico comenzó a llorar hasta sentir “dentro del alma una placidez melancólica y llena de tristeza de la cual derivaba un enorme cariño hacia todos los seres, una convicción de que todo era bondadoso y puro, al extremo de que hubiese querido besar los pies de Julia o acariciar la frente de Fidel” (LDT: 74). Ciudad Juárez expía su alcoholismo como si se tratara de una fatalidad que lo desembaraza de responsabilidades y lo deja libre para encontrar todos los valores positivos en los demás. A partir de ese momento vive bajo “la noción de una nueva realidad” en la que “con presteza y desenvoltura sorprendentes” decide seguir bebiendo, aunque sigue seducido por el ramo de flores de zempaxúchil, que “en la mano derecha de Julia se movían en forma tan extraña e impresionante” (LDT: 74). Si

Fidel confía en el Destino que cada hombre debe darse, Ciudad Juárez se convence de que la fatalidad es la dueña de la vida y se abandona a su designio. No es que el ex obrero sea dueño de la verdad, muy al contrario, su abandono le impide revisar su situación de alcohólico y reduce su actuación vital a la de un instrumento del que puede disponerse según la voluntad ajena. Sin embargo su presencia “ausente”, “entontecida”, generadora de “frases inconexas” y “oscilaciones” que desequilibran la rectitud de la postura actúa como signo narrativo que modifica o restituye con su carga de azar y sinsentido la preeminencia del significante vacío. Ciudad Juárez reaparece en el quinto capítulo en dos ocasiones más, cuando el narrador señala: “parecía que todos se hubiesen olvidado de la presencia del cadáver de Bandera” (LDT: 81), y poco antes de que el capítulo concluya, cuando atiende el pedido de Julia para colocar el ramo de flores sobre el pecho de Bandera (LDT: 86). En su primera reaparición, se halla sentado sobre un trozo de madera, al tiempo que se mece “suavemente con una tonta sonrisa alcohólica dibujada en los labios”. En la segunda, después de obedecer la súplica de la madre de Bandera, “y como si sólo hubiese esperado este momento de la reacción de Julia”, habrá de acomodarse en un rincón para dormir al poco tiempo “con un sueño plácido y feliz”. Todo el *estar* del personaje se resuelve en una sola acción, en el cumplimiento de un acto de piedad hacia la niña muerta con el cual desea expiar su alcoholismo. En este abandonarse a la fatalidad, no se procura solventar nada, salvo la tranquilidad para dejarse arrastrar por esa fuerza que ante el sujeto se torna determinante. Sin embargo, la irracionalidad de la opción se opone a la lógica del argumento preparado por Fidel e incluso a la reflexión de Bautista, mucho más cercano a la posibilidad de entender el quid de la situación que hace de Bandera el cristal donde se refractan los discursos y las acciones de los personajes.

Al final del capítulo, Julia resuelve comunicarle a Fidel que ha resuelto separarse de él “para siempre”. Desconcertado, el dirigente dice no comprender la decisión de su esposa, pero acepta que ella es “libre de hacer lo que quiera”. Sale entonces a la azotehueta y

descubre el paquete con los periódicos que Ciudad Juárez debió enviar “muchas horas antes, a provincias, con el dinero que iba a servir para el entierro de la niña muerta” (LDT: 87). Cobra sentido entonces la actitud culpable y resignada del ex obrero, pero sobre todo su acto burla la lógica inhumana de Fidel y las compasivas consideraciones de Bautista. Al final, Ciudad Juárez completa su acción de pasar “la noche en vela junto a la niña” (LDT: 45), con la *acción metafórica* de velar el sentido de su muerte, sin que su tarea consista en otorgarle ninguno, aun cuando aproveche esa presencia para establecer su propia condición de víctima, tal como hace Julia, la única con quien le es posible mantener un hilo de relación. Ciudad Juárez no es consciente de su vigilia, sino un inopinado agente que incide en las pretensiones de sentido que Fidel cree sólidamente edificadas.

Bandera, el significante vacío, es usado como moneda que solventa la circunstancia presente y franquea el tránsito a una situación aparentemente inédita, pero que sigue atendiendo a las mismas coordenadas precedentes: Rosendo renueva su fe comunista, Julia su confianza en la felicidad posible y Fidel confirma la trascendencia de la acción política, sin que ninguno de los tres considere que el suyo es un andar en círculo, un peregrinaje en torno de su “propia solución «positiva»”;<sup>60</sup> menos aun reconocen que dicho empeño está

---

<sup>60</sup> Žižek emplea esta frase a propósito del “giro trascendental” con que Kant procura “evitar la necesidad de formular la propia solución “positiva”. Explica que para enfrentar “la antinomia epistemológica que caracterizaba a su época: empirismo contra racionalismo”, no pasa por elegir uno de los términos ni busca establecer una *síntesis* que *superara* a ambos extremos de la antinomia por “unilaterales”, por ser momentos parciales de una verdad global. Sin abandonarse “al puro escepticismo”, Kant “cambia los términos mismos del debate; su solución —el giro trascendental— es única ya que, primero, rechaza el cierre ontológico, reconoce una cierta limitación fundamental e irreductible («finitud») de la condición humana, que es el motivo por el cual los dos polos, racional y sensual, activo y pasivo, nunca pueden ser completamente mediado-reconciliados; la «síntesis» de las dos dimensiones (o sea, el hecho de que nuestra razón parece adecuarse a la estructura de la realidad externa que nos afecta) se basa siempre en cierto salto mortal...”. pues “el «trascendental» kantiano en realidad representa su brecha irreductible «como tal»: lo «trascendental» apunta hacia algo en esta brecha, a una nueva dimensión que no puede reducirse a ninguno de los dos términos positivos entre los cuales se establece la brecha” (2006: 29-30).

condenado al fracaso. Los contenidos particulares que los dos hombres y la mujer asignan a la muerte de Bandera no resuelven la inadecuación que experimentan frente al cuerpo insepulto. El “relleno contingente” (Žižek, 2006: 66) asignado alternativamente por los personajes deja inalterada la configuración ideológica desde la que cada quien actúa. Sólo Bautista se esfuerza por esclarecer cuál es la oquedad que abre Bandera con su muerte dejándolos a todos desnudos de argumentos, no frente a ella sino frente a sí mismos. Ciudad Juárez, el más desamparado de los integrantes de la célula, será quien evidencie la facilidad con la que se disgrega todo contenido particular que pretende sostener o hegemonizar un universo ideológico, precisamente por el carácter contingente o accidental de su acto *irresponsable* de alcohólico: su *debilidad* humana muestra cómo la “trascendencia” (el *bien común* para Fidel, la *felicidad* para Julia, el *sacrificio* para Rosendo, etcétera) es “una especie de ilusión de perspectiva, el modo en que percibimos (mal) la brecha/discordancia inherente a la propia inmanencia” (Žižek, 2006: 57). Ciudad Juárez, personaje fronterizo, subordinado, marginal, exiliado, adicto, se halla inmerso en su condición múltiple y no articula un discurso propio, como sí lo hace Bautista, cuya marginalidad no le impide establecer y radicalizar una cierta distancia reflexiva. El ex obrero encarna así el puro acto *presente* cuyo sentido se aclara en forma indirecta si lo confrontamos con las palabras que Gregorio había dirigido a Fidel meses atrás, precisamente cuando Julia estaba encinta de Bandera. Esas palabras serán las que expongan *teóricamente* la irrupción permanente de la inmanencia humana en los discursos de la trascendencia y en todo esfuerzo que pretende sujetar o darle una dirección a la vida.

Aunque Gregorio no se encuentra en la oficina clandestina cuando Bandera muere —ya apuntábamos que es el único integrante de la célula ausente— sus palabras sí concurren con la circunstancia, al ser convocadas por la memoria (pasiva) de Fidel. Mientras revisa el informe donde acusa a Gregorio de no comprender la política del Partido y de abrigar la propensión “a forjar teorías por su cuenta, con grave peligro para la pureza de la doctrina y

la claridad de los principios” (LDT: 83), recuerda los pormenores de su primer encuentro, ocurrido poco después de que la policía disolvió una manifestación en la plaza de Santo Domingo. Gregorio siguió a Fidel hasta que logró hablarle y hacerle entrega de un paquete de propaganda que Julia le había confiado poco antes de ser aprehendida. El estudiante de pintura da su nombre y trata de persuadir a su interlocutor para que no recele de él. Luego de considerarlo y de pedirle algunas señas de la mujer que le entregó el paquete, el dirigente concluye que se trata de Julia y queda preocupado de que la pongan presa “en las condiciones en las que está, con tres meses de embarazo”. Procura desprenderse del estudiante, pero éste lo retiene para expresarle su deseo de ingresar al Partido Comunista. Pronto se enfrascaron en una discusión de “orden teórico, y a Fidel le causó una impresión muy viva el caudal de conocimientos de Gregorio”. La “amistad” que surgió entre ambos tuvo su origen en esa discusión inicial, que revivían cada vez que se les presentaba la oportunidad. Para Gregorio, Fidel partía de una “confusión extraordinaria” que podía llevarlo “a la tiranía o al suicidio”. El dirigente trató de ocultar su alarma, pero en el fondo temía que el estudiante de pintura estuviera en lo cierto, y que él, en efecto, se hubiera hecho “una imagen acabada, concluida, casi se diría perfecta del hombre”, con la cual se había “encariñado” al grado de no cambiarla “por nada en el mundo”, de modo que, si se viera despojado de ella consideraría que su vida habría “perdido toda la razón de vivirse”. Gregorio señala que esa imagen creada por Fidel es una reunión plausible de “datos históricos, biológicos, sociales, evolutivos, atávicos, digamos también éticos”, pero que esa “honrada” “aproximación” a lo que entiende por hombre, similar a la deducción que hacen los astrónomos para determinar la existencia de un planeta “por medio del conocimiento puro”, tiene un inconveniente, a pesar de toda su carga científica. Gregorio concluye:

en tanto usted conoce al hombre, ignora casi en absoluto lo que son los hombres vivos que lo rodean, y pretende entonces manejarlos como entidades abstractas, sin sangre, sin pasiones, sin testículos, sin semen. Si usted llegara al poder, ¡y Dios nos libre de ello!, se

convertiría en un tirano espantoso, y si, por otra parte, llegase a mirar a los hombres un poquito más humanamente, terminaría, a mi juicio con muy buen criterio, por pegarse un tiro” (LDT: 85).

El discurso entero de Gregorio carecería de valor, como tantas otras alocuciones literarias similares, si no entrara en correspondencia con la acción de Ciudad Juárez, que tiene sitio en el relato inmediatamente después de que la memoria de Fidel recupera el pasaje de aquel encuentro inicial. El ex obrero metalúrgico es el elemento ignorado en la articulación lógica de Fidel, el personaje cuyo único *propósito indiferente* es recordarnos que no basta la apariencia armónica del telón fondo frente al que se desenvuelven las acciones para establecer las coordenadas de lo real y de lo que *es*. Siempre hay algo que se escapa, ese elemento sanguíneo, pasional, orgánico, sexual, humano referido por Gregorio y que nos indica que “donde sea que un sujeto “postule” un significado (un proyecto) la verdad de este gesto se le escapa y persiste en otro *locus* desde donde debilita su proyecto” (Hegel según Žižek, 2006: 72-73). Fidel es incapaz de enfrentar semejante problema, pues se encuentra atrapado en una “«noción que genera su propia concreción»” (Žižek, 2006: 75), que se satisface a sí misma y adquiere realidad sólo por la acción de los sujetos que la conciben y la mantienen, pero que en estricto sentido carece de contenido y no tiene otra coherencia sino la de lo aparente.

En su argumento, Gregorio se refiere estrictamente a los hombres, no a las mujeres, como si ellas no formaran parte de la especie o bien respondieran a una agrupación distinta para la que se deberían aplicar inusitados esfuerzos de análisis. Sin embargo, otro recuerdo de Fidel, de aparición previa en la línea narrativa que da cuenta del primer choque intelectual con Gregorio, aunque posterior si se considera el tiempo vital de los personajes, equipara las *pasiones* de hombres y mujeres y las incorpora para hacer que ambos géneros compartan una denominación común: ellas y ellos son *seres humanos*. Fidel rememora cómo Rebeca “se había acostado” con Gregorio haciéndole creer que ya no era pareja de



Bautista. El “penoso conflicto doméstico” (LDT: 82) se ventiló entre los compañeros de célula como si se tratara de un juicio. Triste, a punto de romper en llanto, Bautista declaró que estaba dispuesto a no interponerse entre Rebeca y Gregorio si habían actuado por amor; y aún si sólo pensaron en “divertirse” él estaba dispuesto a olvidar. Contra lo supuesto por Fidel, Rebeca no asumió el dócil papel de la víctima femenina, obligada a humillarse ante el esposo, a confesar un amor supuesto por el amante o a consentir que éste *repare el daño* con un matrimonio conveniente; por el contrario, ella advierte que no está dispuesta a dejarse avergonzar con el “melodrama” que se ha montado y agrega que su proceder se explica si se considera la prolongada ausencia del esposo. Rebeca concluirá su defensa apuntando: “Bautista tenía seis largos meses de ausencia... y una también es un ser humano, ¡qué caray! Son cosas muy naturales. Si Bautista lo entiende así, yo no tengo inconveniente, porque lo quiero, en que continuemos nuestra vida de siempre” (LDT: 83). Considerar al hombre un ser con “testículos” y “semen” pasa por aceptar que la mujer también posee órganos y apetitos sexuales, que operan sin atender siempre a la distribución de las funciones sociales, asignadas y asumidas dentro de las configuraciones ideológicas que dan orden y sentido a la actividad individual. La pareja de recuerdos en los que aparece Gregorio dan la pauta para considerar cómo toda postulación de significado se desliza hasta situarse en una nueva posición que debilita el gesto de sentido inicial, tal como ocurre una y otra vez en los pasajes reseñados hasta ahora. Semejante inestabilidad se potencia cuando el significante queda despojado de contenido y desde esa apariencia reclama la acción de quienes atestiguan su vacío. Bandera ha sido en la novela la encarnación de este conflicto y su persistencia como cuerpo insepulto en el espacio de la ficción satura el ámbito narrativo, de modo que su *actuación* también consiste en balizar situaciones que dan la impresión de ser fútiles o inconexas. El *desliz* de Rebeca con Gregorio es una de esas situaciones, pues incluso ahí la niña muerta se desdobra para mostrar la fragilidad del “proyecto” humano. Cuando Bautista enfrenta a su esposa y a su compañero, sus palabras suenan con un “tono

débil y chillante, de involuntaria pero también inevitable lacrimosidad, que hubiera sido para reírse de no ser el mismo tono de voz con que se habla de un hijo muerto” (LDT: 82). Mientras Fidel se evade de todo sentimiento y Julia finalmente canjea su dolor de madre por la expectativa de la felicidad, Bautista alcanza a vislumbrar que la fractura del amor deja abierto un vacío insuperable, una brecha carente de síntesis o sentido positivo cuyo punto de comparación más próximo es, precisamente, la muerte de los hijos. Hacia el final del quinto capítulo de la novela se condensan así dos líneas que alternativamente han ocupado la narración: el carácter lábil del significado que opera sobre la pretensión de realidad y el cuerpo muerto como significante vacío que desde su posición inerte convoca la acción y la desnuda del ropaje de la trascendencia. El inesperado —aunque latente— desliz alcohólico de Ciudad Juárez y el desliz desconcertante de una sexualidad femenina que el hombre vive como hostilidad (Julia, Rebeca) niegan una vez más la lógica que Fidel procura imponerle a la vida. Bandera ha sido en general el signo que los personajes evaden o tratan de llenar con significados útiles y a modo. Bautista, en el sexto capítulo, emprenderá un último esfuerzo por comprender, por colocarse en una perspectiva que lo lleve a confrontar lo particular con lo universal, lo inmanente con lo trascendente.

### ***Bautista: la síntesis imposible***

En varios puntos de la novela, Revueltas confronta a los personajes con una frase que no alcanzan a comprender aunque su sentido parezca evidente, incuestionable o lógico; o bien, los coloca ante un enunciado que leen reiteradamente hasta que logran salir del atasco mental en el que las palabras los retienen. Una vez que entienden o creen entender la frase, los personajes traducen en actos el saldo de la confrontación. Así, mientras que Julia lee por partes y después tres veces completa la leyenda inscrita en un jarro (LDT: 34), Rosendo repetirá “veinte veces” (LDT: 48) la inscripción de un cartel que “Fidel trajera consigo después de un viaje a la Unión Soviética” (LDT: 47), y éste repasará, “cual un ejercicio

inútil y doloroso”, las palabras que unos segundos antes había escrito a máquina (LDT: 71).<sup>61</sup> Entre la primera confrontación con la frase y su aparente comprensión, se abre un espacio introspectivo e incluso un paréntesis temporal que aísla a los personajes de la circunstancia vital presente y los conduce al pasado en una o más analepsis que otorgan al relato la apariencia de un telescopio de mano, en el que cada acontecimiento encaja en otro hasta formar un conjunto articulado que se despliega o concentra con un solo movimiento. En una confrontación similar con las palabras, Bautista, al principio del capítulo sexto, no logra apartar de su mente la “desconsiderada frase que Fidel dijo sobre Bandera”: “«La que puede esperar es ella, porque está muerta»” (LDT: 89); tampoco consigue quitarse de la cabeza la “candorosa frase de Rosendo sobre aquella actitud de Fidel con respecto a su hija: «Para mí es una de las más bellas lecciones»” (LDT: 91). Para Julia, Fidel y Rosendo, las palabras parecen levantar una ingente muralla de cristales que a pesar de su transparencia les impide observar el trasfondo; luego de un fatigoso rodeo, adquieren la impresión de haber transpuesto el muro, y en el ir y venir por sus recuerdos alcanzan la convicción de que las palabras son reveladoras y la revelación incontrovertible y gratificante. En cambio, para Bautista la frase no conduce al encuentro con la tranquilidad de hallarse (de localizarse) en lo cierto (de acertar), sino que la sucesión de palabras lo arroja al núcleo donde la transparencia del significado y la rectitud de los juicios se desmoronan ante su propio exceso lógico; en esa tierra de nadie donde el lenguaje abre su matriz de incertidumbre, Bautista opta por explorar los restos del significado y por confrontarse con la sensación espectral de que en alguna parte lo real es algo más que fragmentos en busca de concordancia o que proposiciones alternativas con la misma exigencia de verdad.

---

<sup>61</sup> La interacción de los personajes con textos escritos tiene una variante complementaria en la presencia de objetos con signos, imágenes y palabras que parecen dialogar con los personajes o acotar las indicaciones del narrador (por ejemplo, los retratos de Lenin y Flores Magón, un calendario y un “cromo”; véase LDT: 30, 48 y ss., y 83 y ss.).

Bautista comienza por desmontar el significado de la frase en función de las relaciones de parentesco implícitas: es precisamente el padre de la niña muerta quien decide retenerla y no darle sepultura, sea para hacer de ella el “mártir involuntario” que actualiza el heroísmo de “la Esparta antigua” o para convertirla en el “ofertorio pascual... de un Abraham que inmólase algo querido y doloroso ante quien sabe qué dioses horribles”. Sin embargo la doble referencia a los nodos de la cultura occidental queda pronto al margen; pues si bien podía tratarse “tan sólo de una cuestión privada” sobre la falta o no de sentimientos filiales (o sobre la decisión de suspenderlos para consagrarse a una “causa”, a una finalidad superior), el hecho de situar el enunciado —de establecer *desde dónde* o desde qué posición se origina— ya indica que podría ser “otro” el “problema”. Bautista comienza a tantear el terreno donde la claridad se vuelve opaca y antes que renunciar a la tentativa, emprende un verdadero ensayo sobre lo que Žižek llama “la paradoja básica de la filosofía moderna de la subjetividad: el dúo de la humillación del hombre empírico y la elevación del sujeto trascendental” (2006: 194), para enseguida ofrecer su consideración del “desplazamiento de la Realidad sustancial a (diferentes formas de) Acontecimiento” (2006: 197).<sup>62</sup> En cierta forma, Bautista pone en escena supuestos filosóficos actuales a propósito de las posibilidades de explicar el surgimiento de la conciencia a partir de las neurociencias (véase Žižek, 2006: 220-221), los cuales, paradójicamente caen en errores similares a los de cierto determinismo, articulado en el marxismo —indica Žižek— por Nikolai Bujarin,

---

<sup>62</sup> El Acontecimiento es aquí entendido como “lo propiamente histórico” (Žižek, 2006: 198) que es *experimentado* como “«mismas series» de ocurrencias reales que, a los ojos de un observador neutral, forman parte de la realidad ordinaria y que funcionan, a la mirada de un participante comprometido, como las inscripciones de fidelidad a un Acontecimiento” (Žižek, 2006: 202). Entre una mirada y otra no puede producirse síntesis alguna sino únicamente la comprobación de una *mínima diferencia* (de perspectiva) entre ambas. Hay pues un intersticio en el que se fundan las apariencias de realidad, sin que el problema sea determinar si unas u otras son más engañosas, sino hasta qué punto adquieren autonomía y son eficientes concreta y objetivamente aunque no sean ni concretas ni objetivas (en el sentido ordinario con que usamos estos conceptos).

“cuando escribió que si pudiéramos conocer toda la realidad física también estaríamos en condiciones de predecir con precisión la emergencia de una revolución” (2006: 204). En ambos casos —ciertos discursos basados en las neurociencias y el *marxismo* de Bujarin— la línea de razonamiento se vuelve “algo aturdidamente lógico, lógico hasta carecer de sentido como todas las cosas en exceso razonables” (LDT: 91). Bautista recuerda la respuesta de una joven soviética a un cuestionario formulado por “cierto famoso escritor”, interesado en saber “qué sentido tendrían bajo el socialismo «sentimientos burgueses» tales como el amor, los celos y demás”; la idea expresada era semejante a que “«si la familia está condenada a desaparecer como institución en sus formas actuales, el amor a los hijos lógicamente desaparecería a su vez»” (LDT: 90). Sin duda, las relaciones familiares, con sus afectos, emociones, prácticas, etcétera, poseen una base histórica y un alto margen de variabilidad —y ahí estarían para documentarlo las llamadas historias de la vida privada—; sin embargo, lo perturbador no es el cambio de unos paradigmas por otros sino la lógica que se construye en su nombre y la “irreflexiva jactancia” de quienes se juzgan “capaces de no abrigar en su inmaculado e ingenuo corazón ninguna de las pasiones que son el tormento de los demás” (LDT: 91). Sostener la desaparición del amor por los hijos como el riguroso e ineludible desenlace de la supresión de la familia burguesa “era tan repugnantemente razonable” para Bautista como admitir que el resultado de mezclar dos compuestos químicos dará lugar a un elemento previsto y no a ningún otro: “H<sub>2</sub>O... Agua, sin duda alguna. Ninguna otra cosa sino agua”. Sin embargo, el agua no se crea a voluntad ni basta con escudarse en la disección y el análisis de las funciones cerebrales para establecer el sitio de la conciencia. Tampoco queda solventada la cuestión cuando se descubre que la petulancia de una *ética irreflexiva* prohija trascendentales ejercicios de renuncia, inherentes a los individuos que se asumen y son vistos como puros, pero constitutivos también de quienes se afanan por *no* hacer de la pureza un valor. Con el *ensayo* que emprende Bautista llegamos al punto en que “el muerto detenido —en nuestro caso *la* muerta detenida— en

su descenso a los dioses del fondo” se convierte en “la hórrida plataforma de la tragedia” (Valente, 2002, 50). Si en *Antígona* Polinices, “nunca visible”, va adquiriendo “una terrible, angustiosa presencia” (Valente, 2002: 50) que satura la significación del conflicto suscitado entre los órdenes divinos confrontados, en *Los días terrenales*, Bandera, “la niña muerta sin sepultura” (LDT: 91), como la llama Bautista, extiende sucesivamente la red significante que habrá de postular un dilema donde las opciones aparentes son el usufructo de la muerte ajena, la transacción con la muerte propia y la decisión de no vender ni arrendar la muerte. La propensión de los comunistas a los “sacrificios gratuitos e inútiles, sin ningún otro sentido que la propia y egoísta edificación moral”, sin que se sepa bien a cuenta “de qué o por qué” se emprenden (LDT: 91), son el índice de una tendencia que rebasa los contornos de una militancia específica. Si la disyuntiva se plantea en términos de muerte, con Bandera como significante, se debe a que el individuo muerto llega a un punto de fijeza que posibilita la observación de tensiones que se mantienen inmersas e incluso en la superficie de la vida, pero que la actividad misma del curso vital oculta, deforma o desdibuja. El sacrificio mayor, ofrendar una vida, sea la propia o la ajena, termina por mostrar la anomalía de toda lógica llevada al extremo de sus proposiciones y el dominio de una ética incapaz de reflexión, una antiética que impide el alumbramiento no ya de un nuevo orden sino incluso la posibilidad de invocarlo. Si, como dice el poeta español José Ángel Valente, Antígona con su “sacrificio” pugna con “lo divino manifiesto” para obligar al “«dios conocido»” a una “nueva manifestación” (2002: 54), Bandera, como sacrificada, exige con su sola presencia un acto de reflexión que *no* pretenda otorgar sentido a su muerte y sí muestre el *civilizado barbarismo* que consiste en emplear su nombre positivamente en cualquier dirección. Una nueva *manifestación de lo divino* consistiría así en la supresión misma del sacrificio como fórmula que restituye o confirma el pacto bajo el cual la vida se entiende como valor de cambio.

La relación entre el sacrificio y su rédito cambiario es sugerido por Bautista en dos ocasiones. La primera, cuando sopesa las palabras de Fidel a propósito de Bandera y observa cómo el padre de la niña decide emplear el dinero reunido para el entierro en el envío del periódico del partido (“la que puede esperar es ella porque está muerta”). Si la pequeña puede quedarse “quieta dentro de su cuna”, las palabras impresas sobre el lienzo de papel deben circular, por cuanto se les asume como “voz del pueblo” y por lo tanto como “voz de Dios”, como algo vivo en su faceta de articulación sonora ante la cual es preciso responder. El dinero financia, pues, la actividad de lo aparentemente vivo. Bautista supuso que la hija de Fidel se quedaría insepulta sólo por el tiempo que tomara reunir “la cantidad de dinero indispensable para un pequeño lote de tercera en el cementerio de Dolores”, pero la resolución tomada por el padre echo por tierra esta suposición y terminó de exponer la fragilidad de todo el edificio lógico sobre el que Fidel fundaba su “comunismo completamente católico” (LDT: 91). Para Bautista el periódico “«se podría haber enviado un día u otro»” y aunque con esas palabras reprochaba la decisión del momento, también pensó que tras de ellas “se encerraba una censura más amplia y general... de toda una serie de procedimientos y actitudes de Fidel”, las cuales, por otra parte, no eran privativas del sujeto cuestionado. Bautista reconocía “haber incurrido en actitudes semejantes... y, precisamente, con dineros del periódico” (LDT: 92). Ésta es la segunda vez en que se sugiere la relación entre sacrificio y moneda. El personaje recuerda así la ocasión cuando le fue confiada una cantidad perteneciente al Partido; en su momento, sintió cólera al pensar que el camarada que le entregó el dinero estaba dispuesto a caer en la cárcel antes que verse en la “inminencia” de tomar aunque fuera unos centavos. Sin embargo, inmerso en la circunstancia de ofrendar un sacrificio personal, Bautista no actuó contra la tendencia. Incomunicado, a causa de juzgársele vigilado por la policía, de modo que no podía buscar a ningún camarada; sin posibilidad de guardar el dinero en su domicilio, donde se vería tentado a entregárselo a su madre o a su hermana, puesto que

seguramente no tenían ni para comer, se resignó a vagar por las calles durante días, sin tocar un céntimo para comprar siquiera un bocado. Ni entonces ni en el momento del recuerdo Bautista logró “descubrir dentro de sí algo, algún impulso lo suficientemente sincero como para poder calificar su conducta... como estúpida” (LDT: 92-93). Por el contrario, hasta el día que marcaba su presente se enorgullecía de su comportamiento: “hoy mismo se sentía... orgulloso, heroico, petulante de satisfacción” (LDT: 93). No sólo se trataba de sacrificarse, sino de representar el sacrificio para completarlo efectivamente. Bautista no podía olvidar “esos ojos admirativos” de sus compañeros, “esa pena” expresada en los rostros cuando un camarada por fin lo condujo a la redacción del periódico. En verdad estaba “muerto de hambre y sin fuerzas”, pero eso no bastaba; de ahí que preparara su “aparición”: “había ensayado él mismo, histriónicamente, con hipócrita astucia” los detalles de su *entrada en escena y de su parlamento*: “el aire de doliente fatiga”, “la fingida y despreocupada calma” con la que debía referir su ayuno (LDT: 93; las cursivas son mías). Como tantos otros comunistas, Bautista era víctima de esta paradoja: autoinvalidaba su sacrificio al momento de representarlo, pero sin representarlo se anulaba la acción, puesto que al no comunicarse quedaba como algo inexistente, como nada. Contra Fidel, que afirma en sí y promueve en los otros la confirmación de sus propias autoapariencias, Bautista llega al punto en donde parece que no hay manera de asumir conscientemente la actividad ni la experiencia de ser, pues siempre se está en riesgo de suplantar una y otra, no por versiones adulteradas, sino incluso por su propia apariencia, que se manifiesta o comunica en un momento o modo distinto del que le hubiera sido propicio. “Por lo tanto —para usar la formulación de Žižek— no sólo la apariencia es inherente a la realidad; cuando vamos más allá vemos un raro cambio en la misma apariencia, un inédito modo que designa «la manera como se nos aparecen realmente las cosas» como opuesto tanto a su realidad como a su aparición (directa) ante nosotros” (2006: 213). Nos desplazamos de la división entre apariencia y realidad a la división entre apariencia *verdadera* y apariencia *falsa*, pero, más



aún, llegamos al reverso de esta última proposición donde la división alcanza a la realidad misma. Será un acto aleatorio el que lleve a Bautista a no conformarse con absolver a Fidel por su “horrible prurito de santidad” ni a resolver que “todo aquello no era sino una carrera de sacrificios, un afán desmesurado y evidentemente enfermizo, en cada quien, de ser mejores que los otros” (LDT: 93).

Abstraído como estaba, Bautista pisa un excremento; el accidente, lo llevará a formular precisamente el paso de la primera división entre apariencia y realidad hasta llegar a ese tercer momento cuando la realidad misma deviene en “una (auto)división de la apariencia” (2006: 213).<sup>63</sup> La primera reacción de cólera y asco al sentir “en las ventanas de la nariz infame pestilencia” se amplificó en Bautista al comprobar que ese “algo blando y viscoso” que había pisado no provenía de un animal “sino precisamente de un ser humano” (LDT: 93). Que se tratara de un excremento “«de hombre»” lo llevó a pensar en “los seres que habitaban el tiradero, esas horribles sombras cuyos sentimientos aparecían siempre lo más cínica y crudamente desnudos”, pero que, a pesar de ello, eran “sus semejantes”. Sólo se diferenciaba de ellos porque tales personas no tenían “necesidad alguna... de disfrazar sus pasiones y sus vergüenzas”, como sí ocurría en “ese otro mundo” suyo, que se suponía no era un tiradero, pero donde “la porquería y la miseria morales estaban ocultas por el más púdico de los velos”. La “idéntica naturaleza” del *mundo tiradero* y su hipócrita contraparte de apariencia higiénica hacen que el mismo Bautista ironice sus cavilaciones: “Me expreso como un pastor protestante”, dirá para sí con pleno conocimiento de causa, pues en efecto “Martín Lutero propuso directamente una identidad excremental del hombre” al concebirlo como “una divina mierda [que] cayó del ano de Dios” (Žižek, 2006: 239).<sup>64</sup> Las “profundas

---

<sup>63</sup> Como señala el mismo Žižek, una proposición de este tipo se aleja bastante del motivo “a lo *rashomon*”, en el que “una irreductible multitud de perspectivas subjetivas de la realidad” se confrontan “sin que haya modo alguno, ninguna posición especial desde la cual establecer la única verdad representada de manera distorsionada por estas múltiples perspectivas” (2006: 213).

<sup>64</sup> Las citas siguientes provienen de la misma fuente y página salvo que se indique lo contrario.

crisis que llevaron a Lutero a esta nueva teología” son similares a las que el personaje de Revueltas vive en carne propia: “cuanto más actuaba, más se arrepentía, se castigaba y se torturaba, hacía buenas obras, etcétera, y más culpable se sentía” hasta convencerse “de que las buenas acciones son calculadas, sucias, egoístas”. Contra el *comunismo católico* de Fidel parece que Bautista propondrá la *revolución* de un comunismo protestante. El sacrificio, que concentra el debate de los teólogos católicos ocupados en establecer con argumentos jurídicos “cómo pagó Cristo el precio de nuestros pecados”, es el nudo que Bautista procura desenredar en primera instancia. Cuando rechaza la decisión de Fidel de posponer el entierro de Bandera, reacciona en contra del valor cambiario asignado al sacrificio y repugna con ello la “lógica [católica] del *intercambio simbólico*” que se trasmite a las prácticas de los militantes comunistas. Sin embargo, habrá que insistir en que Revueltas se encuentra lejos de quienes gustan reducir el comunismo a una versión secularizada de la religión. Al colocar a su personaje en la encrucijada que lo hace recurrir a símiles como éstos —y que el mismo narrador emplea reiteradamente—, traza la ruta que sigue la reflexión cuando las ciencias (los conocimientos nuevos) imponen “*impases cognitivos*” (2006: 224) que desarticulan nuestra vida cotidiana y nuestra concepción de la realidad hasta vaciarla de sentido. En el punto de inflexión, una de las actitudes (teóricas) asumidas en tiempos recientes ha consistido en articular, señala Žižek, “una especie de «síntesis» New Age entre la verdad científica y el mundo premoderno del sentido” que pretende poner de cabeza el materialismo y apuntar (dentro de una lógica materialista, esto es, echando mano de los propios resultados científicos) “hacia alguna nueva espiritualidad (gnóstica u oriental)” (2006: 224). No deja de sorprender que Bautista considere —en un orden similar al que siguen las ideas recién citadas del teórico esloveno— que Fidel tal vez creyese en Dios, “desde luego en un dios materialista... capaz de renunciar a su propia existencia en cuanto se descubriera [en el “laboratorio”] que existía”; más aún, llega a

postular que los “procedimientos y actitudes” del padre de Bandera tal vez correspondieran con “la práctica de algún esotérico ejercicio yogui”:

de esos en que, por ejemplo, se aspira el infinito por boca y nariz hasta rebasar los límites de la resistencia pulmonar, y que Fidel hubiera querido revertir a su propia higiene doctrinaria en la forma de alguna extraña saturación interna de sus tejidos, con el propósito de que su ser alcanzara por dentro el nirvana de alguna extravagante Bienaventuranza Marxista... si se trataba en realidad de un ejercicio yogui, aquello no dejaba de tener... un aspecto delirante, «hindú»... un aspecto absurdo y jactancioso (LDT: 92).

Dicho de otro modo: Bautista intuye la anomalía de hallar en la muerte de Bandera “«una de las más bellas lecciones»” y de envolverla en una versión artificiosa que a toda costa procura asignarle un sentido prefigurado e incontestable. Cabe preguntarse hasta qué punto el edificio ideológico que defiende Fidel guarda similitudes con el que más recientemente se atrincheró tras una “«filosofía de Estado»” que pretende constreñir la investigación biogénica y “contener su completo impacto sociosimbólico, es decir, evitar que signifique una amenaza para la actual constelación teológico-ética” (Žižek, 2006: 225). El problema planteado en *Los días terrenales* no se limita, llegado el punto, a la denuncia literaria de las prácticas del autoritarismo; el radio de su crítica llama la atención con mayor insistencia sobre la propensión de los universos ideológicos a detener la actividad reflexiva para evitar que el complejo armado se desarticule con nosotros adentro, sin necesidad de que se produzca fuga alguna. Dicho de otra forma, bastaría con trasponer el “circunloquio pudoroso... de no llamar a las cosas por su nombre” (LDT: 47), para abrir el espacio de la significación. Bastaría eso, pero justo aquí es donde se impone el difícil *giro trascendental*.

Bautista bien pudo conformarse con su *revolución protestante*, pero vuelve a considerar el accidente de pisar las deyecciones de otro hombre igual a él. Si se ciñera a una lógica

rigurosa, piensa, “*eso*” con lo que se ensució el pie no debiera escandalizarlo: por tratarse del producto de un “semejante” el camino no tendría que ser otro sino el de la identidad. Se abría, pues, la posibilidad de transferir el desprecio hacia la propia persona, pero Bautista no sentía que pudiera despreciarse a sí mismo “lo suficiente” (LDT: 95). Por más esfuerzos que hiciera, sopesó, “lo más que podía lograr era la sensación de que estaba mirando su imagen reflejada en un espejo convexo” con la tranquilidad de saber “que esa imagen no correspondía a su ser real”. El pasaje ensayístico adquiere mayor densidad paulatinamente, conforme el personaje se aproxima a postular el mecanismo capaz de soportar la actividad humana y de mantenerla dentro de los márgenes de un sentido que se quiere legítimo e inatacable. Aunque el curso de su pensamientos es un tanto más extenso, conviene resumir un poco. Para él, confiar en que se posee una imagen verdadera ayuda a transferir la crítica hacia las formulaciones *espurias* de la imagen propia “sin correr riesgo alguno”; el orden de los elementos permanece sin alteración a menos que comencemos a aceptar “que las grotescas distorsiones del espejo” también tienen una “existencia tan real” como la que asignamos a nuestra “imagen verdadera” (LDT: 96). Para evitar que las distorsiones contaminen el espacio de lo real se podría optar por “el recurso de aniquilar los espejos”, esto es, bastaría con negar el referente material que sustenta nuestra imagen para restablecer la homeostasis del sistema de referencias. Sin embargo, eliminar el *soporte* que pone en jaque la filiación de la realidad no suprime “el *hecho* de la reflexión de nuestra imagen como un fenómeno en sí, independiente de nosotros”. El reflejo y lo reflejado se encuentran “unidos uno al otro como hermanas siamesas que no pueden vivir si alguna de las dos muere”: se determinan “mutua, recíprocamente”. Si se sustituye el espejo convexo de la proposición inicial por uno plano el problema se mantiene, porque el reflejo de ambos sólo es factible “mientras haya un cuerpo”, un ser que suscite la proyección y que a al mismo tiempo “sólo existe en tanto tiene la propiedad de reflejarse, de comprobarse fuera, al otro lado de él mismo”. La falsedad de la apariencia se deduce de la existencia de la imagen

deformada, mientras que la falsedad de la realidad es el producto inverso del espejo que no distorsiona la imagen; llegamos al punto donde “la imagen que está dentro del espejo se mira en mí, a su vez, como una imagen distorsionada”; adquiere autonomía y asume “la misma actitud mía, de confiada seguridad, en que yo soy su mentira, su juego”. Bautista concluye —por el momento— que uno es espejo de sí y “de todos los hombres” para “ver con valentía nuestras reales distorsiones, nuestras deyecciones” (LDT: 96-97). La proposición, que se antojaba “imposible” según la acotación del narrador, comenzó a operar, “a relacionarse oscuramente con algo impreciso que ya no era un problema de ideas, sino casi un problema de sensaciones”, el cual bien podía traducirse como la “aproximación inconsciente y temeraria a un recuerdo despóticamente sumergido, con el que Bautista no quería encontrarse, del que intentaba huir con todas sus fuerzas”. La sensación experimentada por el personaje corresponde con la vivencia del sujeto que se confronta con su “objeto-causa” del deseo, el famoso “*objeto a* de Lacan” (Žižek, 2006: 26). El pasaje narrativo de naturaleza ensayística desemboca así en una alusión que a pesar de referirse a una reminiscencia específica a la que efectivamente puede aplicarse esta noción del psicoanálisis (más adelante el relato nos informa que ese “recuerdo” no es otra cosa que la “nostalgia” de Bautista por Rebeca, su “antigua mujer”), coincide con los términos de la reflexión, dirigida por entero a vislumbrar “el soporte fantaseado de las proposiciones ideológicas” (2006: 64), para el cual Slavoj Žižek aplica esta misma denominación formulada por Lacan. Lo que busco expresar es que nuestro personaje se enfrenta al problema de la realidad por partida doble: mediante la reflexión y mediante el examen de su experiencia vital; en uno y otro caso vislumbra “lo Real” como “el x repudiado en función del cual nuestra visión de la realidad resulta anamórficamente distorsionada; es *simultáneamente* la Cosa, para la cual no hay acceso directo posible, y el obstáculo que impide ese acceso directo, la Cosa que elude nuestra comprensión y la pantalla distorsionada que nos hace perder la Cosa” (Žižek, 2006: 39).

Como se ve, muy pronto Bautista dejó atrás su *protestantismo* fincado en la denuncia del egoísmo nodal que impulsa las buenas acciones y se enfrascó en considerar la anamorfosis del reflejo, la apariencia y la realidad misma, para procurarse así una explicación de las cuestiones desatadas por la muerte de Bandera, hasta llegar al punto donde el ejercicio reflexivo lo coloca en el umbral de un pasado “que la perfidia de su memoria escamoteaba y que Bautista, en las más sutil de las luchas interiores, al mismo tiempo quería y no quería reencontrar”. Defendiéndose de ese recuerdo nuevamente se preguntó con “ligera burla” “¿A qué consecuencias conduce... el desprecio propio?” (LDT: 97); sin darse cuenta, la estratagema irónica lo puso de nuevo en el camino de la confrontación reflexiva. Su “último intento de escape” consistió en responder: “si el hombre en lugar de despreciarse en los otros, que es lo conveniente —el cinismo de la frase «lo conveniente» le agrado en extremo— llegara a hacerlo en su propio ser individual y en una forma verdadera, sin duda no le quedaría otro recurso que el suicidio, como a Cristo”. Aunque casi se sintió “satisfecho” con esta lógica, supo reconocer la trampa que se esconde en la generalización del desencanto; la verdadera respuesta al dilema del desprecio de sí estaba en la frase adverbial “lo conveniente”: lo que impera es un oportuno, lucrativo, “honrado principio de conservación, conservación del individuo, de la familia, de la sociedad, del Estado y, consecuentemente, de la humanidad toda”. Defender la permanencia de las relaciones entre las personas y las cosas, ignorando las distorsiones inherentes en la ecuación que consiste en amar en mí lo que repugno en el otro, deriva en un “principio ético cuyas base se asientan en el impoluto y aséptico Imperio del Excremento Amado” (LDT: 98), pero que llegado el caso, bien podría adosarse a cualquier otra narrativa ideológica. Si de preservarse se trata lo mismo da explicar la vida bajo los supuestos de “la gravitación universal o la podredumbre universal” (LDT: 99), y la operación crítica consistiría en dilucidar qué

contenido específico hegemoniza el espacio del significante vacío. Sin embargo la naturaleza del problema no se encuentra tanto aquí como en la permanencia de ese vacío.<sup>65</sup>

Con todo y que reiteradamente parece llegar a un punto concluyente, Bautista introduce acotaciones que dejan en suspenso el curso reflexivo, en parte porque teme equivocarse y en parte porque narrativamente esas acotaciones son necesarias para evitar que el lector se conforme con uno de los sentidos parciales del relato, tal como podría ocurrir en este punto. “¡Es muy fácil... que se pierda uno en mitad de toda esta mugre y con esta maldita

---

<sup>65</sup> Para Žižek una construcción ideológica no encuentra su verdadera dimensión en el hecho de que el vacío del significante deba ser llenado con cierto contenido particular. Es Ernesto Laclau —informa el teórico esloveno— quien escribe sobre la tensión entre los “significantes ordinarios” que luchan por hegemonizar lo que Lacan llama el Significante-Amo y con quien Žižek discrepa. En nuestra aproximación a *Los días terrenales* me he referido al *significante* tal como se entiende en la tríada del signo lingüístico, pero como se ha podido observar también considero aplicables las refracciones del término fraguadas en la filosofía y el psicoanálisis (véase Žižek, 2006: 63-64). En un ensayo donde enfrenta la lectura que Žižek hace de *La razón populista*, libro paradigmático del teórico argentino-británico, Laclau apunta lo que procura comunicar con la expresión *significante vacío*: “Dado que el vínculo equivalencial se establece entre demandas radicalmente heterogéneas, su «homogeneización» a través de un significante vacío es un puro *passage à l’acte*, la construcción de algo esencialmente nuevo y no la revelación de una «verdadera» identidad subyacente. Ésta es la razón por la que en mi libro he insistido en que el significante vacío es un puro nombre que no pertenece al orden conceptual” (2008: 22-23). Más adelante, recuperando un pasaje comentado por Žižek, acota: “para mí el vacío es un tipo de identidad, no una localización estructural” (2008: 55); y enseguida aclara: “Lo que mi libro aclara es que si la noción se restringe a un lugar del poder que cualquiera puede ocupar, se omite un aspecto vital de toda la cuestión, a saber que la ocupación de un lugar vacío no es posible sin que la fuerza ocupante pase a ser ella misma, en cierta medida, el significante del vacío” (2008: 56). A la incompleta referencia de Žižek que citamos al principio de la nota corresponde igual falla en las referencias que Laclau hace de las proposiciones del teórico con quien en otro tiempo colaboró, y aún llega a la descalificación total. No es éste el sitio —ni tenemos las herramientas por ahora— para estudiar la polémica. Lo que sí creo mostrar es la diferencia básica entre ambos empleos de una misma expresión. Por nuestra parte, estamos más cerca de la idea de que el significante vacío cumple ante todo una función estructural o arquitectónica —para emplear un término de Bajtin— y que ésta visión en efecto puede desprenderse de algunos *escritos* de Lacan; al respecto véase la nota 47, donde se expone cómo entendemos el término *significante*. Y aunque las afinidades de mi exposición y postura se evidencian, también confío en que se ha logrado delinear un empleo personal de la expresión *significante vacío*, que sobre todo parte de la lectura que hacemos de Revueltas.

oscuridad de los diablos!”, se dirá Bautista de pronto y la proposición lo mismo vale para la situación narrativa en la que él mismo atraviesa un tiradero de basura, en plena madrugada, que para signar la tarea de la reflexión encarnada en la actitud ensayística del personaje. El reconocimiento indirecto de lo difícil que se vuelve el acceso a la realidad coincide con el descubrimiento por parte de Bautista de que en todo ese discurrir de ideas “no se encontraba otra cosa que la nostalgia que sentía por Rebeca” (LDT: 98-99). El sentimiento *melancólico* del personaje dista mucho de equipararse con una tristeza sosegada; por el contrario “aquello era mucho más comparable en todo con un infierno donde latían la pasión, el sentirse frustrado, incompleto y, simultáneamente, torturado por las causas más inexpresables, cierto impulso de venganza, turbios deseos de posesión y celos”. La mixturada “realidad interior” desmentía “toda aquella actitud libre, tranquila, normal, serena, «civilizada»,” con la que Bautista había pretendido afrontar la separación: la “extraordinaria subversión de su espíritu que había comenzado desde el instante en que pisó aquella miserable materia” ayudó a descorder “el velo que cubría sus pasiones” para mostrarle “la verdad amarga y desnuda” (LDT: 99).

Parece evidenciarse que *la verdad* se circunscribe a la desolada situación amorosa del personaje. Se relatan enseguida las circunstancias de la separación, el recuerdo de la noche en que ambos se conocieron y un paseo en el que Bautista opta por enunciar su amor en vez de trasponer “la frontera cuya entrada Rebeca no tenía reparo en franquearle” (LDT: 102). Sin embargo, incluso para Bautista, la revelación consiste en descubrir, “que el pisar la basura y emporcarse lo pies singularmente se había convertido en símbolo de todas las cosas, tan amadas en otro tiempo [y] que él jamás hubiese querido considerar hoy como inmundicia y miseria” (LDT: 103). En otras palabras, Bautista confirma para sí que entre *lo más alto* y *lo más bajo* no hay sino una diferencia mínima que surge al “*desplazar esta diferencia entre lo universal y lo particular a lo particular en sí*” (Žižek, 2006: 14; subrayado en el original). No se trata de una discrepancia *subjetiva* derivada del “hecho de



que el mismo objeto que existe «allí afuera» es visto desde dos lugares o puntos de vista diferentes”, sino que, como indica Slavoj Žižek siguiendo a Hegel, “es más bien que sujeto y objeto están inherentemente «mediados», de modo que un desplazamiento «epistemológico» en el punto de vista del sujeto refleja un desplazamiento «ontológico» en el objeto mismo” (2006: 25). Tampoco se trata, de una diferencia entre “dos objetos positivamente existentes”, sino de “una diferencia mínima que divide al uno y al mismo objeto en sí mismo” y que “coincide con un objeto no fantaseable”. Contra la seguridad de que hay dos objetos distinguibles que arrojan una verdad encontramos que “la pura diferencia es en sí misma un objeto”, elusivo para la “comprensión simbólica” pero al que, a pesar de todo, oponemos una “multiplicidad de perspectivas simbólicas” (2006: 26). La tarde cuando Rebeca y Bautista salieron a dar un paseo por las afueras de la ciudad todo se conjugaba para que el deseo encontrara cauce. La luz, el viento apacible, la idílica situación de hallarse recostados sobre la grama hacían que Rebeca incluso apeteciera “un sitio menos poético, menos incómodamente poético”. Con ello censuraba su anhelo y al mismo tiempo lo propiciaba. Bautista, frente a la inminencia de lo que a todas luces parece la concreción inusitada de una fantasía amorosa, desiste y prefiere traducir en palabras su impulso previo: “Eres lo mejor que he conocido en la existencia... Te quiero mucho.” La honda ternura y el amor innegable de Bautista que se compactan en esta declaración no pueden impedir que las palabras empleadas se vuelvan del revés y aparezcan “grotescas” y “atroces” en la remembranza, según el juicio compartido por el narrador y el personaje. La ingenuidad y la franqueza de Bautista se verán destrozadas por el desplazamiento de perspectiva que se opera sobre el mismo objeto amoroso. Cuando estuvo frente Rebeca, en el bucólico escenario del paseo en el campo, no pudo asumir la sexualización del cuerpo amado; “lo más puro, lo más bello, lo más transparente de la tierra” debía permanecer como tal, al menos en ese instante definitivo. Si ante la perspectiva de asumir o concretar la fantasía

fundamental, como plantea Freud,<sup>66</sup> los sujetos optan por huir, Bautista sería uno más de quienes confirman la regla. En realidad, sólo pospone el momento de asumir que en lo sublime puede adivinarse un punto ciego que propicia la configuración de significados de modo que la diferencia entre un “amor limpio” y los turbios “deseos de posesión” se desvanece. Se trata de un punto imposible de resolver o justificar.

Un mismo significante (sea Bandera o Rebeca) aloja extremos que la experiencia cotidiana enemista y distancia; pero es en la misma cotidianidad donde debe buscarse la respuesta, tal como procura el personaje de Revueltas. Podemos aprovechar la manera en que Kojin Karatani lee la noción kantiana de *la Cosa en sí* (más allá de los fenómenos) para argumentar que Bautista, con su ejercicio de ensayo y error reflexivo, encuentra que la Cosa en sí “no es simplemente un ente trascendental más allá de nuestra comprensión, sino algo que sólo puede discernirse a través del carácter antinómico de nuestra experiencia de la realidad” (Žižek, 2006: 29). El planteo de Kant, para Karatani, consiste en “no ver las cosas desde nuestro punto de vista ni desde el punto de vista de los demás, sino enfrentar la realidad que se expone a través de la diferencia” (citado por Žižek, 2006: 29);<sup>67</sup> diferencia

---

<sup>66</sup> “Si lo que los sujetos anhelan más intensamente en sus fantasías se les presenta en la realidad, lo que harán será huir” (Freud citado por Žižek, 2006: 207)

<sup>67</sup> Es en esta idea que Karatani funda incluso el título que da a su obra sobre Kant y Marx (y de la cual procede la cita de Žižek). En las primeras páginas de su introducción a *Transcritique: On Kant and Marx* (Cambridge, MIT, 2005) el filósofo japonés explica: “Kant... performed a critical oscillation: He continuously confronted the dominant rationalism with empiricism, and the dominant empiricism with rationalism. The Kantian critique exists within this movement itself. The transcendental critique is not some kind of stable third position. It cannot exist without a transversal and transpositional movement. It is for this reason that I have chosen to name the dynamic critique of Kant and Marx—which are both transcendental and transversal—«transcritique»” [Kant efectúa una oscilación crítica: continuamente confronta el racionalismo dominante con el empirismo, y el empirismo dominante con el racionalismo. La crítica kantiana halla su realización en este movimiento. La crítica trascendental no es así una especie de tercera posición estable ni existe fuera de este movimiento transversal y transposicional. Es por ello que decidí llamar a la crítica de Kant y Marx, que aun tiempo son trascendentales y transversales, como *transcrítica*] (2005: 4; la traducción es mía).

que, cómo hemos procurado exponer, no radica en la distinción entre dos extremos (o más) sino que reside en aquello que divide y une a un mismo objeto, abriendo un espacio, una tierra de nadie donde los significantes (vacíos) asumen contenidos contingentes, cada uno con pretensiones de verdad. En *Los días terrenales*, Revueltas se ocupa de la tensión entre diferentes significados que procuran asentarse en el vacío de un mismo significante, pero sobre todo, dirige este *drama* para mostrar los mecanismos del sentido encubiertos en los ropajes de nuestra *vocación* por la trascendencia. Con Bautista, la reflexión nos coloca en las puertas de “un imposible Real, un vacío que sin embargo funciona, ejerce su influencia, produce efectos, curva al espacio simbólico” (Žižek, 2006: 62). Habrá que ocuparse de la sexta novela publicada por Revueltas para observar otras refracciones del significante vacío que establecen la relación dialéctica de la poética y la narrativa revueltiana.

## NUEVAMENTE «ANTÍGONA»: LA DESAPARECIDA POLÍTICA COMO CUERPO INSEPULTO EN «LOS ERRORES»

Ángel Vilanova se ha ocupado de rastrear el motivo clásico del viaje al averno en la novela latinoamericana, así como las “trasposiciones” de *Antígona* en el teatro escrito en nuestro continente. El ensayo que dedica a los frutos de estos *transplantes* busca restituir hasta cierto punto “la total omisión” de Steiner respecto de lo escrito en América Latina e “incluir legítimamente en el amplio registro” del autor las obras dramáticas de Leopoldo Marechal, Jorge Andrade, Luis Rafael Sánchez y Griselda Gambaro (2006: 193).<sup>68</sup> Más allá de cohonestar el reproche de Vilanova, interesa observar que la obra de Sófocles no ha estado lejos de los intereses literarios latinoamericanos en la segunda mitad del siglo xx. Para el investigador peruano la muestra reunida implica ante todo una actualización de la tragedia en el marco propio de la dramaturgia y un apego casi literal al “hipotexto”, salvo por las estrategias de “proximización” que terminan por establecer paralelismos fáciles de reconocer en los “hipertextos”. Echando mano de estos y otros conceptos de Genette, Vilanova “constata que el agente catalizador de todas las demás contradicciones”, en los cuatro dramas, consiste en “la prohibición de dar sepultura a un muerto, hermano de sangre de la protagonista” en tres casos y sólo en la obra de Luis Rafael Sánchez “hermano en la solidaridad humana y política” (2006: 205). El motivo del cadáver insepulto se desplaza en *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro, hacia otros temas “que apuntan casi explícitamente a la infausta situación política y social de la Argentina de esos años [los setenta]”. La

---

<sup>68</sup> Las obras abordadas por Vilanova son las siguientes: *Antígona Vélez* (1951, Leopoldo Marechal), *Pedreiras das almas* (1958, Jorge Andrade), *La pasión según Antígona Pérez* (1968, Luis Rafael Sánchez) y *Antígona furiosa* (1986, Griselda Gambaro). Otros ejemplos de “imitación de los clásicos” en la literatura “contemporánea” de América Latina, aunque en este caso “reeditan el mito ancestral del descenso a los infiernos”, son, según Carmen Espejo Cala (1994: 155), *La vorágine*, (1924, José Eustasio Rivera) y *Adán Buenosayres*, (1948, Leopoldo Marechal).

alusión a las manifestaciones practicadas por las madres de la Plaza de Mayo y a los desaparecidos políticos se encuentra en la voz del Corifeo, que luego de la prohibición de honrar con el entierro a Polinices advierte: “que nadie gire —se atreva— gire gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto insepulto insepulto”; asimismo, se deriva del dicho de Antígona, que luego de ser condenada expresa: “no estaré con los humanos ni con los que murieron... no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo en vida” (en Vilanova, 2006: 202). Antinoo celebrará así la suerte de la mujer: “¡Qué sabiduría! Está y no está, la matamos y no la matamos” (en Vilanova, 2006: 210). Por su parte, la misma Griselda Gambaro ha señalado que su Antígona “es cada una de las Madres de la Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia”.<sup>69</sup>

Precisamente, el punto de inflexión donde la muerte (*administrativa* / efectiva) o el asesinato (*político* / criminal) “se acomoda en el sitio neutro de la semántica” con el mismo “derecho” que un “abonado” (LE: 180) se revela con mayor claridad si atendemos al papel de la madre en el contexto de los ritos funerarios y a la situación que establece sobre el hecho de haber dado a luz a un hijo o a una hija. Si en *Los días terrenales* Bandera, una niña insepulta, es el significante vacío desde el que cada personaje se sitúa y articula su discurso, en *Los errores* Ólenka Delnova, una joven desaparecida, encarnará la pugna de la verdad que parece existir *realmente* en medio del “eco erróneo” (LE: 180) que se desprende de los actos del lenguaje, sean deliberados o regidos por el inconsciente. La falta de sepultura del cuerpo y la solitaria presencia del nombre destilan una incertidumbre similar que se intensifica en el segundo caso: no sólo queda sin cumplir el rito de la sepultura, el cuerpo mismo que debería volver a la tierra se halla ausente, sustraído del ámbito de los familiares. A la prohibición o la demora se suma la *infactibilidad* de cumplir con los

---

<sup>69</sup> “La transparencia del tiempo, entrevista a Griselda Gambaro”, Joaquín Navarro Benítez (Universidad de las Palmas de Gran Canaria), en *Cyber Humanitas*, 20 (primavera 2001), Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile; consulta en línea: <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/indice/0,1495,ISID%253D436,00.html>>, 18 de febrero de 2010.

muerdos, que doblemente —si cabe decirlo— quedan detenidos sobre la tierra.<sup>70</sup> Si contra lo que aseguran “los discursos funcionalistas” (esto es, que “la pérdida” sometida a un buen tratamiento, “se elimina virtualmente sin dejar restos”), aceptamos que, como parece ocurrir, “nada llega a garantizar que las ceremonias fúnebres basten” para conjurar el dolor, (Loraux, 2002: 16), entonces comenzaremos a perfilar el arduo problema de concebir la magnitud dolorosa de la desaparición y sus consecuencias humanas y políticas, entendido esté último termino como posibilidad de reconciliación social. Nada es menos político que una desaparición y nada, llegado el caso, revela tanto las fracturas del discurso como el encubrimiento del asesinato merced a una palabra que de suyo implica el acto de ocultar.

Como se ha señalado previamente, la Antígona de Sófocles privilegia su parentesco de hermana; sin embargo, el mismo trágico griego hasta cierto punto *autoriza* compararla con una madre, cuando, desesperada, llora frente al cadáver desnudo de Polinices. En ese punto el guardia que custodia el cuerpo “había visto y oído en ella al pájaro que emite agudos gritos de muerte... ante el nido vacío del que los pequeños están ausentes” (Loraux, 2002: 73). Pero si este pasaje no necesariamente alude a la condición o el sentimiento maternos —como la misma Loraux concede—, sí resulta explícita la “mayor semejanza” (2002: 73)

---

<sup>70</sup> La constancia del cuerpo insepulto, sea el del hermano en *Antígona* o el de una niña pequeña (una hija) en *Los días terrenales*, constituye para nosotros un *motivo* en tanto puede considerarse como unidad temática o bien como construcción sintáctica cuyos elementos se encuentran unidos por una idea o tema común. Es también una especie de unidad (narrativa en nuestro caso) de carácter móvil capaz de “pasar de una cultura a otra y de integrarse en conjuntos más vastos, perdiendo total o parcialmente sus significaciones en beneficio de otras nuevas” (v. Beristáin, 1985: 535). Y así como puede *perder* significación o dar paso a una nueva, también puede integrar formulaciones distintas donde los temas persisten. Así, el motivo del cuerpo que permanece sobre la tierra sin sepultura a causa de una prohibición o negativa da paso al del cuerpo de quien ha *desaparecido* y por lo tanto resulta imposible rendirle los ritos funerarios correspondientes; el desaparecido queda, entonces, como el cuerpo de Polinices, detenido sobre la tierra para incidir en el destino de los vivos. Por ello, entendemos también el motivo como una operación capaz de integrar el relato a la manera de un gozne, con lo cual supera el nivel informativo a propósito de los personajes, el tiempo o las atmósferas y actúa sobre la estructura misma de la narración (v. Ducrot-Todorov, 1989: 254-258).

con Níobe, evocada por Antígona cuando se le conduce viva a la tumba.<sup>71</sup> La alusión, finalmente, resulta inequívoca en las *Fenicias*, de Eurípides, cuya Antígona se identifica con Procne o Aedón, “la madre que no ha tenido más que un hijo, lo ha perdido y llora a través del pájaro [del ruiseñor]” (2002: 78). En *Los errores*, el cuerpo insepulto conserva su función como eje narrativo y tiende lazos hacia personajes femeninos que nos llevan a pensar en la figura de la madre, pero sobre todo en las “terribles” madres griegas para quienes el hijo y la hija muertos condensan un destino que ellas mismas prefiguraron. Bandera, en *Los días terrenales*, proyecta el recuerdo de Polinices. Ólenka nos sigue recordando a aquel, pero también a la Antígona que llora por su madre y por sí misma, a la joven que honra sus lazos de sangre contra la imposición de un poder que sirve a otros dioses. Su papel central como *signo* entre los personajes que cabe considerar protagónicos se perfila mejor si observamos cómo se inscribe en la estructura de la novela y cómo su *destino* se replica y se traslada hacia otras situaciones narrativas.

### **Ólenka Delnova: un destino que se desdobra y desplaza**

*Los errores* consta de 27 capítulos numerados y un epílogo dividido en dos secciones. La mayor parte de aquellos, además, lleva el nombre o el mote de alguno de los personajes; sólo en cuatro casos el título se aparta de este procedimiento nominativo: el capítulo VIII queda designado con el nombre de un ente colectivo (“El partido”), el XVIII recurre al apelativo (“El prestamista”), el XXV corresponde a un lugar (“El bazar de antigüedades) y el XXVII combina un nombre común con un alias (“El hombre y el Muñeco”). El epílogo

---

<sup>71</sup> Es verdad que Antígona se refiere la transformación en roca de Níobe, de cuyas “pupilas escurren las lágrimas que bañan su cuello” —o bien cuyas mejillas se empapan “bajo sus ojos que no dejan de llorar”— (*Antígona*: 171 / 833); sin embargo, el origen del llanto se encuentra en la muerte de la prole: madre satisfecha de su fecundidad, por jactarse de ello a costa de Leto, Níobe debe padecer la muerte de sus hijos e hijas bajo las flechas de Apolo y Ártemis, quienes así cobran la ofensa inferida a la diosa, su madre. Níobe también vio demorarse la hora de dar sepultura a los cadáveres porque Zeus, a instancias de Leto, había convertido a los tebanos en piedra; al décimo día los mismos dioses cumplen con el rito funerario.

obtiene su título de una frase nominal (“El nudo ciego”), que si bien da nombre al lazo que se cierra sobre sí mismo y es difícil de ser desatado, también suscita evocaciones *metafísicas*, como sucede con el encabezamiento del último capítulo, donde la palabra *hombre* bien puede leerse como una designación individual o genérica. Por ahora pasaré por alto la *irregularidad* aparente representada por estos títulos, para sugerir que el conjunto establece una distribución bastante simétrica: la novela, sin contar el epílogo, puede distribuirse en tres grupos, los dos primeros de diez capítulos y el tercero de siete; a su vez, aquellos constan de dos subdivisiones, la primera de seis y la segunda de cuatro capítulos; el tercer grupo se organiza en tres subconjuntos, el primero de dos, el segundo de tres y el tercero de dos capítulos. Tendremos así una secuencia uniforme: (6 + 4) + (6 + 4) + (2 + 3 + 2), la cual, en términos generales, intercala dos asuntos en presente que darán pie a diversas analepsis y soporte a varias historias paralelas. El primero de ellos consiste en la ejecución del plan urdido por Mario Cobián para robar, con la complicidad de *Elena*, las arcas de un prestamista de la Merced, don Victorino. Sin que forme parte de lo planeado, *Elena* mata al prestamista y Mario termina por asesinar a *Elena*, arrojándolo al “Canal del Desagüe de la ciudad, por la parte del barrio de San Lázaro” (LE: 185). El otro asunto es el plan de asalto encomendado por la dirección del Partido Comunista a Eladio Pintos, quien en compañía de un grupo de camaradas deberá adentrarse en el local de la Unión Mexicana Anticomunista con dos propósitos: primero, evitar en lo posible que los integrantes de la UMA revienten una huelga general en ciernes y, segundo, obtener de las oficinas de esa organización, declaradamente fascista, información de supuesta importancia política. En realidad, la acometida contra la sede de la UMA encubre el plan del PC para asesinar a Eladio Pintos, a quien desde Moscú se ha juzgado como traidor. El asunto criminal —sus personajes, derivaciones e historias paralelas— se introduce en los primeros seis capítulos del primer grupo de diez y se continúa en los primeros seis del segundo grupo. La intriga comunista (densa en personajes, *anacronías*, *digresiones* y monólogos interiores) se



incorpora al orden temporal del relato en los cuatro capítulos finales del primer grupo de diez y se continúa alternativamente en los seis primeros del segundo grupo, así como en los cuatro últimos, aquí con una diferencia que podríamos llamar cualitativa (y que se explicará más adelante). Un indicio que apoya esta distribución en dos bloques decimales lo encontramos en los modos de nombrar los capítulos I y XI; el primero se titula “Mario Cobián” y el otro lleva precisamente el alias de Mario: “El Muñeco”. La historia de este *sujeto* que se *desdobla* será la que articule de un extremo a otro la novela, sea que tomemos como término el capítulo final o el epílogo. Mario divide su unidad en un nombre y un sobrenombre, en su ser de explotador sexual y en el disfraz de agente viajero al que recurre para robarle al prestamista, en la imagen suya que desde la habitación de un hotel —al comenzar el relato— observa en el espejo y en la que advierte enseguida en el recuerdo mientras ve por la ventana; incluso alterna una faceta femenina (en él *se realiza y concreta* su madre muerta) con una masculina-homosexual (la complicidad de *Elena* se sustenta en buena parte en dádivas venéreas). Este desdoblamiento ontológico incide en la organización de los capítulos, pues al primer conjunto de diez, que comienza con el nombre del personaje, le sigue un nuevo ciclo de igual número abierto con el alias, y la totalidad cierra con un título cuya conjunción copulativa lo mismo une que distingue un binomio que la narración vuelve cada vez más significativo: “El hombre y el Muñeco”.

La división interna del segundo grupo decimal obedece al modo en que se alternan los dos asuntos principales: en los primeros seis se da cuenta de lo que sucede en vísperas del asalto a las oficinas de la UMA y de lo que ocurre antes de que se concrete el robo y el asesinato de don Victorino; en los cuatro siguientes se aborda la prefiguración del homicidio por parte de la víctima (don Victorino intuye que alguien le dará muerte), la inminencia del asesinato que experimenta el victimario (por el narrador sabemos lo que *Elena* escucha y siente), la suposición de haber asesinado sin que se tenga la certeza de ello (Mario cree que mató a golpes a Lucrecia, su *querida*) y el acto mismo de matar, sea de

manera efectiva (*Elena* a don Victorino) o mediante los juicios (en el doble sentido de opinión y proceso legal) que se hacen rodar una vez que se decide *suprimir* o *desaparecer* a una persona (el caso de Ólenka). La diferencia *cualitativa* de estos cuatro capítulos respecto de los seis previos procede, por un lado, de la centralidad que otorgan al acto de asesinar y, por otro, del trazo narrativo que enlaza el asesinato de don Victorino con el proceso y la consecuente desaparición de Ólenka, vínculo en principio desconcertante pero que adquiere solidez y sentido si se atiende a las otras líneas narrativas que hacen confluír asesinato, sustracción de la vida pública y desaparición. Por otra parte, precisamente en este subconjunto final del segundo grupo de capítulos se torna más evidente un procedimiento que tiende a desplazar al personaje anunciado por el título en favor de su alter ego o bien de un *otro* que significa al sujeto explícito. Así, en el capítulo XVII, que anuncia a Eladio Pintos, nos informamos de la historia de Ólenka. En “El prestamista” (XVIII) el narrador nos conduce a Olegario, comunista infiltrado que funge como tenedor de libros de don Victorino, y cuya historia de encierro lo vincula con la joven soviética y con otro personaje, Emilio Padilla, quien también habrá de *desaparecer* en las cárceles de la URSS. En “Lucrecia” (XIX) el relato se ocupa sobre todo de un Mario que deambula convencido de haber asesinado a su amante (la personaje del título), justo cuando la Luque (hipocorístico de Lucrecia) procuraba escapar de él. Y en “Ólenka Delnova” asistimos al momento de confluencia narrativa de los personajes (con excepción de Emilio Padilla y Eusebio Cano) cuyos nombre, mote o apelativo sirven de título a los capítulos del segundo grupo decimal: Olegario encuentra agonizante a don Victorino, Eladio “condensa” la suerte de Ólenka “en una sola palabra: *desaparecida*” (LE: 179; en cursivas en el original), Mario arroja a *Elena* al canal de desagüe de la ciudad y dos personajes femeninos, La Magnífica (una joven prostituta) y La Jaiba (dueña de un puesto de comidas) se disputan a Mario en una mezcla de anhelos realizados y de complicidad con él, pues la primera se siente responsable por haber revelado los planes de fuga de Lucrecia y la otra asume que el Muñeco la eligió

porque él mismo le “dio a entender” (LE: 189) que había matado a la Luque; en realidad La Jaiba, con la firmeza de su suposición, es quien convence a Mario de haber consumado el crimen. Este malentendido *refleja* un equívoco previo: don Victorino asume que su asesino será Olegario a causa de los informes que sobre el militante comunista le proporciona Nazario Villegas, uno de los dirigentes de la UMA, organización a la que el prestamista también pertenecía. Si atendemos a este constante desplazamiento entre el sujeto enunciado en el título y el que actúa (así se trate de actos referidos por el primero) o comparte el protagonismo del capítulo, veremos que el subconjunto con el cual termina el segundo grupo decimal comienza y termina con la historia de Ólenka Delnova:<sup>72</sup> Eladio Pintos —el *otro-semejante* en su condición de condenado extraoficial—, cuenta, en el capítulo al que presta su nombre (XVII), la comparecencia de la joven ante el delegado de la Comisión Central de Control; y en el capítulo que lleva el nombre de la muchacha (XX), es también Eladio quien cierra la historia. Cuando Olegario le pregunta directamente: “¿Volviste a saber *algo* de ella?”, primero dirá: “Se *supone* que nada en absoluto”; y luego repondrá: “si quieres saber ese *algo*, se condensa en una sola palabra: *desaparecida*” (LE: 178 y 179; las cursivas son del original). Además, como se ha reseñado, el asunto que gravita en torno del finalmente fracasado plan de Mario concluye precisamente en el capítulo XX; la suerte que le espera al Muñeco después del crimen la conocerá el lector en el XXVII, donde su destino incide sobre el de Olegario.

En el tercer grupo propuesto, de siete capítulos, se dará continuidad a los personajes de la órbita de Jacobo Ponce, profesor universitario que imparte clases de teoría marxista y cuyo nombre encabeza el capítulo VII; esos personajes son Vittorio Amino (XXI) y

---

<sup>72</sup> Sólo hay una mención previa de Ólenka Delnova en la novela; Olegario recuerda su nombre junto con el de calles y sitios de Moscú; en el mismo párrafo, el militante recuerda a Milkoskaya, la mujer que funge a modo de fiscal en la comparecencia de la joven. También acude a su memoria Emilio Padilla y por último “la otra cara del recuerdo: las ratas en un caño de la antigua cárcel de Belén” (LE: 102). Retomaremos más adelante estos dos pasajes, plenos de significación.

Magdalena (XXII). El plan de los comunistas para adelantarse a los propósitos de la UMA se retoma y concluye en los tres capítulos siguientes (XXIII-XXV); el penúltimo y el final contarán las consecuencias del asalto a las oficinas de la organización fascista, que con resultar exitoso, termina por servir a los propósitos de ésta: Olegario es detenido al finalizar el asalto y se le adjudica el asesinato de don Victorino. Según los planes de Nazario Villegas, esto servirá para desatar una campaña anticomunista que obligará a las autoridades de gobierno a actuar contra los huelguistas del transporte y a desarticular cualquier nueva iniciativa sindical. Nazario se confabula con el comandante Villalobos para conseguir estos propósitos y para procurar que “la política izquierdista del gobierno” entre en crisis y con el tiempo ceda para suscitar “una casi insensible transferencia del poder hacia los círculos donde el comandante Villalobos era la figura más destacada y de un porvenir político más seguro” (LE: 258).<sup>73</sup> El jefe policiaco (al parecer de extracción militar), ve amenazados estos planes por la captura de Mario, cuyo testimonio libra de responsabilidad a Olegario. El “padrotito”, como lo llama Villalobos, “ante de recibir siquiera el primer golpe”, confiesa haber robado al prestamista, pero declara que el asesino

---

<sup>73</sup> No extraña que Nazario califique de izquierdista la política gubernamental de la época, por cuanto *Los errores* refiere sucesos de la década de los veinte y ocurre en el primer lustro de los años treinta. Al asumir la presidencia en 1924, Plutarco Elías Calles “era considerado por algunos círculos como representante del ala progresista del grupo de Sonora, incluso como un socialista. En un primer momento efectivamente, tuvo una actitud más receptiva que Obregón ante las demandas de algunos grupos de campesinos, e intento reestablecer la armonía entre el grupo gobernante y lo obreros organizados, especialmente por lo que se refiere a la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) que Obregón había descuidado” (Meyer, 1977: 117). Incluso Luis N. Morones, líder de la CROM, fue integrado por Calles a su gabinete. Si bien se trataba de una organización obrera predominantemente moderada y aun representante de la “vertiente derechista”, en sus inicios contó con un ala de izquierda y vínculos con grupos anarquistas, mismos que rompieron con la CROM en 1918 (Taibo II, 1986: 16-17). A la percepción de Nazario contribuye el conflicto con la Iglesia católica de 1926 que dio pie a la guerra cristera (Jacobo recordará incluso que un joven integrante de una organización católica clandestina intentó asesinarlo; LE: 211). Calles restableció visiblemente su “compromiso” con el antiguo régimen a partir de 1928 (Meyer, 1977: 117). Fue sólo con el arribo de Cárdenas al poder en 1934 que el *izquierdismo* del régimen posrevolucionario tendría un episodio nacional efectivo.

fue *Elena* (LE: 264). Sin embargo, Villalobos logra torcer la confesión de Mario, quien reconoce haberse cruzado con el comunista en las proximidades del despacho de don Victorino. Además de ser incriminado, Olegario acepta ser un asesino, “el asesino verdadero” (LE: 267); tal aseveración se debe a que en efecto se considera homicida, no del prestamista sino de El Niágara, un joven militante que participó en el asalto a la UMA y a quien Olegario mató por accidente (como se verá más adelante, esta confesión tiene alcances para el sentido general de la novela). Como premio por su colaboración y para que mantenga la boca cerrada, Mario es liberado e incorporado como agente de la policía.

Si recapitulamos lo expuesto, observaremos que el capítulo XX concentra la tensión narrativa: es allí donde el asunto criminal se concreta y desdobra: al homicidio de don Victorino seguirá el de *Elena*; a esas muertes concretas, se suma el asesinato supuesto de Lucrecia, que tanto *La Magnífica* como *La Jaiba* dan por cierto. En el fondo, ambas tienen razón. La golpiza que le asesta Mario a *su* Luque es una anticipación del destino que le espera a la mujer; así lo acepta ella con lucidez en el último párrafo del epílogo. Mario acude a la Cruz Roja para comunicarle que lo habían nombrado “agente de la reservada” y que sobre tal hecho harían por fin “una vida nueva”: “Lo que sea de cada quien. Había de hacérsenos la nuestra”, le dirá. Lucrecia, convencida de que “era imposible sustraerse a una maldición cuyo origen ignoraba”, se resigna y deja caer sobre sí misma una sentencia absoluta: “Viviré contigo para sufrir todo eso hasta que llegue el momento en que me mates, porque eso es lo que va a suceder” (LE: 277 y 278).

El presente de las muertes concretas y la muerte futura o anunciada son el eco de otro destino terminado: el de Ólenka, la muchacha desaparecida que da nombre al capítulo en cuestión y a quien Olegario *reconoce* en la sangre que brota del prestamista moribundo. El militante identifica ese flujo como la “inmediata memoria” del diálogo sostenido “hacia cinco minutos” con Eladio Pintos a propósito de la muchacha y enseguida superpone en su pensamiento el nombre de la joven y la constancia de la sangre: “«Olénka, Ólenka»... La

cantidad inmensa de sangre que puede brotar del cuerpo de un solo hombre... *Ólenka*: estaba ahí en la sangre. La sangre es abstracta” (LE: 178; cursivas del original). Desde su margen narrativo (no es ella la protagonista), la joven soviética actúa como centro para (re)significar la muerte de quienes orbitan en la esfera de lo criminal; o bien, para decirlo de otro modo, su destino se desplaza hasta el ámbito del crimen para que la semántica abandone el sitio neutro que pretende o que a cada paso procuramos darle; si “la sangre es abstracta”, es entonces un *signo líquido* cuyo derramamiento devela el núcleo duro y cruento del eufemismo. “Enrojecida, desaparecida, enrojecida. Desaparecida para siempre”, concluirá Olegario sin que en su mente dejen de imbricarse la escena que atestigua y la imagen de la “pequeña” Ólenka Delnova, “con sus borrosos ojos blanquiazules de pestañas rojizas, tan fea, tan tierna... sobre el extenso charco de sangre de don Victorino salpicada aquí y allá por monedas de plata, igual que redondas flores de loto que sobrenadaran en un lago cuya superficie hubiera sido enrojecida para siempre por un crepúsculo sin fin” (LE: 179). Pero si el destino de la joven se desplaza en los términos descritos, falta señalar que también se desdobra en otros dos personajes: Emilio Padilla y el propio Olegario Chávez, camaradas encarcelados y también prófugos, pero sobre todo militantes *sacrificados* por una colectividad y una dirigencia política que se autoproclama libertaria. Emilio, como ella, terminará por desaparecer bajo la acción del Estado soviético. En forma paralela, Olegario será la víctima inocente de la burocracia comunista local y se le aplicará cierta forma de borradura: apenas se le hubo detenido por el asesinato de don Victorino, el buró político se apresuró a entregar una declaración pública a la prensa “en la que el partido *negaba la existencia* de vínculo alguno” con él y “no se hacía responsable de las actividades delictuosas en que pudiera estar comprometido «dicho sujeto»” (LE: 268; cursivas mías). A la *inexistencia oficial* de su militancia se sumaría la humillación, pues si de cara a la opinión pública se negaba su filiación comunista, internamente se le obligaría a reconocer “como justa” su expulsión “para bien del partido” (LE: 276). En esta órbita de los “que

andaban mal” (LE: 142) significada por Ólenka, además de Emilio y Olegario, es necesario sumar a Eladio Pintos y a Jacobo Ponce.<sup>74</sup>

A diferencia de Bandera, cuyo cuerpo inerte opera como significante vacío, Ólenka desplaza su significación y la desdobra; sin embargo, el punto de confluencia con la niña de *Los días terrenales* se encuentra en que también devela el carácter huidizo del significante, lo mismo cuando se trata de una inestabilidad inducida que cuando se debe a la fluctuación misma del lenguaje, capaz de convencernos de la supuesta neutralidad que lo anima. Y si la doble operación del signo narrativo que la personaje encarna confirma su acción en la estructura y los sentidos de la novela (la supuesta neutralidad de un lenguaje sin *narrativa ideológica* que pretende esconder la paridad criminal del asesinato y la desaparición, tal como los procesos judiciales ocultan el ejercicio del poder o bien su realidad íntima),<sup>75</sup> todavía creo preciso agregar un tercer elemento: Ólenka nos obliga a considerar la situación de la madre en dos direcciones: respecto de la hija y en relación con el hijo; en el primer caso, nos lleva a leerla como destino (esto es, como futuro cumplido) y, en el segundo, como memoria asesinada. La primera dirección traza una doble vertiente narrativa, la que se verifica en la propia joven y la que recuerda Lucrecia; la segunda dirección entra en

---

<sup>74</sup> “Se sabía con toda exactitud lo que significaba en el lenguaje familiar del partido “no estar bien”, o “andar mal”: lo más extraordinariamente indeterminado que pudiera imaginarse y al mismo tiempo lo más preciso. Consistía esta extraña y atormentadora situación en que todo mundo estaba enterado, respecto a la persona que “andaba mal”, de que *algo* existía en su contra por parte de los organismos dirigentes y que en muy poco tiempo más ese *algo* reventaría de un modo u otro hasta no hundir a dicha persona en el abismo de la degradación y el infortunio definitivos” (LE: 142)

<sup>75</sup> Dice Giorgio Agamben: “La realidad es que, como los juristas saben perfectamente, el derecho no tiende en última instancia al establecimiento de la justicia. Tampoco al de la verdad. Tiende exclusivamente a la celebración del juicio, con independencia de la verdad o de la justicia [...] Pocas veces se ha hecho notar que este libro [*El proceso* de Kafka], en el que la ley se presenta exclusivamente en la forma del proceso, contiene una intuición profunda sobre la naturaleza del derecho, que no es aquí tanto norma —según la opinión común— cuanto juicio y, en consecuencia, proceso... El juicio es en sí mismo el fin y esto... constituye su misterio, el misterio del proceso (2009: 16 y 17).

contacto con Mario Cobián y sólo en modo oblicuo alcanza la intriga comunista de la novela.

Hemos de abordar ahora el desdoblamiento de Ólenka en los destinos de los que van a desaparecer y de quienes *andan mal*, para finalmente ocuparnos del conflicto materializado por las dos figuras maternas que atraviesan el destino de la joven: una madre alcohólica que Ólenka porfía en proteger y una “madre colectiva” (LE: 143) que reclama el cumplimiento superior de las tareas del partido: Daría Milskovskaya. Este conflicto entre los lazos de sangre y las exigencias civiles se engarza con las casi difusas pero definitivas madres que rigen la vida de la Luque y El Muñeco.

### **Encarcelamiento y desaparición: sustracción de la presencia, la existencia y el nombre**

Entre los personajes comunistas de *Los errores* es posible trazar un polígono de cinco puntas que contribuye a estructurar la narración y al mismo tiempo satura de significado las zonas de lo político y del lenguaje para postular una, llamémosla así, ontología terrenal. De los cinco personajes que forman el polígono sólo uno es mujer: Ólenka. Ella, desde su indefensión y desamparo, funge como significante para el resto: los demás se explican o reconocen a los ojos del lector cuando se confrontan con la joven, mediante una estrategia narrativa que no se limita a plantear la especularidad de las situaciones sino que supone a cada paso la participación de un tercero que nos impide suponer que el referente garantiza el significado y cierra el ciclo del signo. Frente a la muchacha, Olegario Chávez actúa como bisagra entre planos temporales que ocupan el espacio del relato gracias a la voz ajena y propia. Estando en Moscú, escuchó la defensa de Ólenka por parte de Eladio Pintos ante la Comisión Central de Control; y por labios del mismo personaje supo lo ocurrido después de la comparecencia de la joven. Es también Olegario el testigo (más que ocular auditivo) de Emilio Padilla, cuyo destino hubiera referido a Jacobo Ponce de no habersele aprehendido después del asalto a las oficinas de la organización fascista. Así, en Olegario convergen las historias (habladas) y las presencias de los otros cuatro personajes. En un



primer plano se articula la semejanza de su historia carcelaria con la de Emilio, y gracias a su alianza con Eladio nos enteramos del complot para asesinar a este ex anarquista, intento fallido, como el planeado contra Jacobo por una organización católica clandestina en plena guerra cristera (LE: 211). Ninguno de los dos paralelismos habrá de ser leído, pues, exclusivamente en función de su imagen especular sino por la mediación de Ólenka, desaparecida como Emilio y sentenciada por un doble proceso, como Eladio, Jacobo y el mismo Olegario.

Emilio Padilla no forma parte del plano presente de la narración sino por las referencias que de él arriban a través del recuerdo de Olegario, las contadas menciones de su nombre, el interés de Jacobo por conocer su historia y la carta enviada por Vittorio Amino, cuyo contenido es resumido por Jacobo en su encuentro con Magdalena (LE: 215), la mujer que sigue amando no obstante haberse casado con Clementina.<sup>76</sup> La carta supondrá no sólo la revelación definitiva sobre el destino de Emilio sino que habrá de vincularse con la suerte del profesor universitario. Por su referencia a la carta, nos enteramos de que un amigo de Vittorio en Moscú confirmó las suposiciones de Jacobo: Emilio Padilla había permanecido “preso en la URSS los últimos cuatro años, sin que haya mediado juicio legal de ninguna especie y sin que nadie sepa de qué se le acusa”; en cualquier caso los *cargos* eran vagos o de plano ridículos: “actividades trotskistas” o haber “trazado con gis” un letrero contra Stalin “en los inodoros de la Escuela Leninista de Moscú”.<sup>77</sup> A raíz de suponerlo autor del

---

<sup>76</sup> La “ruptura increíble” entre Jacobo y Magdalena sobrevino luego de la “estúpida aventura” de Magdalena con Vittorio (LE: 211). El rompimiento no supuso, sin embargo, la disolución del amor entre la pareja (aunque, al parecer, no mantienen relaciones sexuales) ni dejó sin efecto el vínculo de ambos con el personaje italiano. Todo entre ellos aparenta mantenerse dentro de los cauces de una armoniosa convivencia civilizada, desmentida por las corrientes internas que arrastran ideas y sentimientos de absoluta violencia y a las cuales tenemos acceso mediante las reflexiones de Jacobo.

<sup>77</sup> Stalin convirtió a Trotski y al *trotskismo* en el paradigma de la reacción dentro y fuera de la Unión Soviética. En 1929, durante el XVI Congreso del partido comunista declaró lo siguiente: “En la actualidad, el grupo trotskista es un grupo antiproletario, antisoviético y contrarrevolucionario que se ensaña en informar a

grafito, “Padilla desapareció de pronto”, sin que nadie osará preguntar por su paradero “menos aún los representantes del comité central del partido mexicano que han hecho viajes a la URSS en los últimos tiempos”. Para Jacobo, “el relato” del amigo de Vittorio resulta casi inverosímil: “ligeramente alucinante y bárbaro”. Al ingresarlo en la cárcel se le mantuvo incomunicado, pues estuvo “en prisión celular la mayor parte del tiempo”; se le deportó a una aldea lejana donde trabajó como zapatero y de la que huyó. Viajó una semana en tren, alimentándose con mendrugos de pan que llevaba escondidos entre la ropa, y logró llegar a la embajada de México en la capital soviética. Casi con el español olvidado, trató de identificarse y para ello “invocó el nombre de algunos mexicanos que lo conocían e incluso alguien, como Revueltas, a quien había visto en Moscú y con quien estuvo preso en

---

la burguesía acerca de los asuntos de nuestro partido”; y después, en una carta pública titulada “Sobre las cuestiones de historia del bolchevismo”, *precisó*: “El trotskismo es el destacamento de vanguardia de la burguesía contrarrevolucionaria que lleva la lucha contra el comunismo... contra la construcción del socialismo en la URSS” (en Marie, 1972: 131). Stalin aprovecha las anteriores discrepancias entre Lenin y Trotsky en torno a la llamada *revolución permanente* para exagerarlas y tergiversar su sentido hasta convertir al creador del Ejército Rojo en el arquetipo del revisionismo; al final, todo trotskista (efectivo o prefabricado por la burocracia estalinista) será considerado uno más de los “enemigos jurados de la clase obrera”, de la “banda a sueldo de los servicios de espionaje de Estados extranjeros” (Stalin en Marie, 1972: 131).

el penal de las Isla Marías”.<sup>78</sup> Las autoridades no tardaron en localizarlo y reclamarlo “como ciudadano soviético” y de nuevo lo internaron “sin que nadie pueda informar en qué sitio” (LE: 214).<sup>79</sup> Frente a este “relato” que transita alternativamente entre la oralidad y la escritura (Vittorio escribe o incorpora en su carta el dicho de su conocido en Moscú, que una vez leído por Jacobo es transmitido de viva voz a Magdalena, quien, a su vez, luego de escuchar pide leer por sí misma la carta) tenemos las palabras del propio Emilio, que expone su experiencia como prisionero y prófugo por interposición de *otro relato*, uno que no se emite ni escribe pero que conocemos gracias al narrador, quien nos brinda el acceso a la memoria de Olegario; de hecho, Emilio y su contraparte están en condiciones de prescindir del diálogo expreso para dejar sitio a una comunicación que deja a un lado la

---

<sup>78</sup> En las notas al primer tomo de *Las evocaciones requeridas* (LER I), Andrea Revueltas y Philippe Cheron indican la correspondencia del Emilio Padilla de *Los errores* con la persona de Evelio Vadillo (LER I: 318). Y en las correspondientes al segundo tomo comentan que “después de muchas y penosas aventuras en la URSS... logró finalmente regresar a México, donde murió algunos años mas tarde (en 1958), en circunstancias un tanto misteriosas” (LER II: 320). En 1962, en el primer capítulo de lo que proyectaba como sus *memorias*, Revueltas asienta que Vadillo era una de las “veintitantas personas” deportadas en 1932 a las Islas Marías por el gobierno de Ortiz Rubio, “no todos comunistas, por cierto” —aclara—. Entre las “gentes muy conocidas en el periodismo, en el movimiento obrero y en los medios intelectuales y universitarios se contaba el “líder estudiantil”, que después, “por injustificable y desdichado equívoco” estuvo “preso durante varios años en la URSS” (LER I: 40). Revueltas vuelve a ocuparse de Evelio Vadillo en 1963, cuando dirige una carta a *Excelsior* para desmentir a Rodrigo García Treviño quien acusa al escritor de haber callado “servilmente” a propósito de la suerte del estudiante mexicano (LER II: 147-150). Esta carta es la fuente que permite a Andrea Revueltas y a Philippe Cheron comentar la correspondencia entre Emilio Padilla y Evelio Vadillo, más allá de la similitud fonética de los nombres, pues el mismo José Revueltas lo expone de manera inequívoca. En las dos notas siguientes añadiremos un par de detalle sobre el asunto y esta carta.

<sup>79</sup> Varios de los pormenores reseñados por el amigo de Vittorio Amino coinciden con lo experimentado por Evelio Vadillo, quien fue mantenido por las autoridades soviéticas “en diversas prisiones durante veintiún años” (LER II 148); la diferencia fundamental para la ficción literaria es que Emilio Padilla nunca reapareció. Pueden confrontarse los pormenores del personaje histórico echando mano de la carta de Revueltas dirigida a García Treviño mencionada en la nota anterior (LER II: 147-150).

fonación y el grafismo, pues cada militante es aquí, como veremos, enteramente el significante del otro.

Cuando la narración nos coloca en el recuerdo de Olegario, se reproduce su encuentro con Emilio en una cervecería de Moscú.<sup>80</sup> Luego de hacerse servir dos *bocks* tristes, sin que la cerveza produjera espuma, Emilio lleva la bebida a la mesa donde ambos se habían acomodado. Enseguida, lanza un comentario que parece entusiasta a propósito de la explicable ausencia de camareros en sitios como éste donde se encontraban, pues la fuerza de trabajo no podía distraerse en “una actividad tan estéril” como servir las mesas. Aquello le pareció magnífico a Olegario: se trataba nada menos que de “la construcción del socialismo” (LE: 100); tal impresión fue secundada por la evocación de un verso de Mayakovski, venido a las mientes del personaje a propósito de la actividad febril de la escena que se observaba por los cristales del local: gente a raudales, “como una manifestación de masas”, a la que se sumaban “las maravillosas parejas de muchachos y

---

<sup>80</sup> En la carta con que responde al calumnioso artículo de Rodrigo García Treviño titulado “¿A qué van a Rusia los estudiantes?” (*Excelsior*, 3 de octubre de 1963), Revueltas explica que durante 1935, durante el mes de agosto, Evelio Vadillo y Ambrosio González fueron incorporados a la delegación mexicana que asistía al VII Congreso de la Internacional, el primero como “invitado” y el segundo como “miembro efectivo”. Vadillo participó en todos los trabajos del congreso y aún de las asambleas parciales donde las delegaciones latinoamericanas celebraban “consultas”; ni entonces ni en los primeros días de noviembre, cuando Revueltas regresó a México, ni en una reunión (de carácter festivo) en casa “del que fuera embajador soviético en México, Pestkovski”, en fin, “en ningún momento —señala el escritor— de nuestra entrevistas... Vadillo me dijo nada que pudiera considerarse como la más remota indicación de que estuviese en peligro de ser aprehendido o que se encontrara en dificultades políticas de alguna especie” (v. LER II: 18 y 149). De las numerosas ocasiones en que Vadillo y Revueltas se encontraron, “no fueron pocas las veces” en que fueron juntos “a tomar cerveza en una especie de terraza, rodeada de cristales, que había en el bulevar Pushkin”. Revueltas agrega que relata esta circunstancia “con otro contenido y nombres” en *Los errores*, novela, dice “que muy pronto terminaré de escribir y con la que el señor Treviño podrá comprobar que no guardo silencio sobre nada, como tampoco lo guardó la crítica que hice en mi novela *Los días terrenales*, aparecida 1949” (v. LER II: 149). La “realidad completa” de lo sucedido con Vadillo la conoció el escritor años después y presentó una protesta formal ante el partido en 1957 (v. LER II: 150).

muchachas... amontonadas del modo más absurdo... unidas en besos inseparables, eternos” (LE: 101). La idílica imagen se quiebra con la pregunta que lanza Emilio, cuya formulación está rodeada por “detalles” propios “del mal dramaturgo que, para enterar al público” de los antecedentes del drama apela “al recurso de reiterar en la interlocución” lo que el interpelado ya tiene por sabido “de modo forzoso” por tratarse de su propia vida. Emilio no se conducía de esta forma por impericia para llevar una conversación, sino que “había algo muy intencionado” en su modo de preguntar, “como con un propósito ulterior” que, por otro lado, no tenía la menor intención de esconder: “Tengo curiosidad por saber una cosa que jamás se me ocurrió preguntarte. Dime, Olegario, ¿qué sentiste, durante los tres días aquellos que estuviste metido en el caño del drenaje, cuando tu fuga de la cárcel de Belén?”. Antes que responder, Olegario pone en evidencia que el “modo” de interrogar que practica Emilio replica la tediosa comicidad de los payasos de circo, quienes se dan a sí mismos “la mitad de la respuesta en la propia pregunta” (LE: 101). Sin hacer caso de la objeción, Emilio insiste asumiendo una actitud solemne, “como quien jura sobre un libro sagrado”. “¡Dime!”, exige “en voz queda” y entornando los párpados. El gesto, aunque singulariza la acción, forma parte de una “característica olvidada por Olegario”, pues su compañero, incluso en las reuniones distritales del partido, hablaba con los ojos cerrados, a veces por largos periodos, a la manera de “un *medium* que concentra su atención en recoger de un espacio lejano y silencioso aquellas transparentes comunicaciones que sólo él percibe”. Y en efecto, a partir de ese instante cada sujeto se desplaza, se *explica* mediante el otro. La transición comienza casi sin que la narración nos deje advertirlo: considerando los tres años que tenían sin verse, se traza la imagen casi inalterada de un Emilio, “apenas un poco más sólido de cuerpo”, y con esas canas que “blanqueaban como hilos sucios” su pelo rojo-amarillo. A las tres líneas sobre el aspecto del personaje, se yuxtapone la impresión que causó en el olfato de Olegario “el olor del agua pegajosa”, la emanación de “los desperdicios de comida disueltos en el agua del drenaje”; en suma, “un olor espantosamente

humano”. El recuerdo es *casi* la respuesta reclamada, pues en cuanto hubo perfilado esa fetidez (ese olor del ser) Olegario se dirige mentalmente a Emilio para confirmar que *eso, el olor*, era lo que recordaba: “puedes estar seguro”. La impresión olfativa abre el paso al resto de la experiencia, que incorpora la imagen previa, formulada a propósito de las canas que *ensuciaban el pelo* de Emilio: Olegario piensa en “las paredes del caño, *capilares, con vellos, con pelos*, bajo una capa de las más increíbles vegetaciones, como mandadas a recubrir con todos los escupitajos del mundo” (LE: 102). El recuerdo se detiene aquí porque Olegario no “pensaba decirle nada” a su compañero: “No podría”. Semejante resolución no descansaba propiamente en una postura egoísta ni reservada sino en *la imposibilidad de comunicar la experiencia*. Por más que se quiera, “hay cosas que no pueden decirse a nadie”, que están incorporadas vitalmente sin posibilidad de representación. Olegario así lo concibe con lucidez extrema: sabe que “fue él solo quien lo vivió, allá en la cárcel de Belén, él solo, y por eso era algo incompartible, sin palabras para ser dicho, algo que otro no podría comprender nunca, aun cuando se lo dijera”. Indecible e intransferible, la experiencia propia no niega ni rehúsa la ajena. De ahí que en “la resistencia de Olegario”, esté contenida ya “la inexorable invocación de un obediente recuerdo que aparecía en el momento mismo, al roce más leve e intencionado... [un recuerdo] que galopaba en sus sienes con una sustantividad atroz” porque se trataba de “*la misma sustantividad de Olegario, señalada, emplazada, condenada*”. A la memoria de ese olor de alcances ontológicos sobrevenía la de “Moscú. Sus calles, el bulevar Pushkin, Ojodin Riad, el Internazionálnaya Gaztánitza, el Kino-Centr, la calle Frunze, Olénka Delnova, el edificio de la Comintern, Milskoskaya, Emilio”.<sup>81</sup> El flujo que lleva de un recuerdo al otro, ese

---

<sup>81</sup> En el primer tomo de *Las evocaciones requeridas* se reúnen los artículos que Revueltas preparó en 1938 con notas de su viaje a la URSS, donde estuvo de julio a noviembre de 1935 como integrante de la delegación del PCM al VII Congreso de la Internacional Comunista, que se realizó en agosto; permaneció en Moscú para asistir al VI Congreso de la Internacional de la Juventud Comunista (véanse las notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron; LER I: 324). En ellos se describe con entusiasmo el centro y los alrededores de Moscú y se

donde asoman los dos personajes desaparecidos, no se detiene en la secuencia de espacios y sujetos, porque los edificios, las instituciones, las calles y la figura de Milskoskaya, atraen “la otra cara del recuerdo”: “Y adelante o atrás, la otra cara del recuerdo” lo configuraban “las ratas en un caño de la antigua cárcel de Belén” (LE: 102). Se entabla así en la ficción del relato una comunicación que prescinde de las palabras dichas o escritas, las cuales pueden referir los sucesos pero no siempre les otorgan una dimensión de realidad (de ahí que la reseña enviada por Vittorio adquiera un aspecto “alucinante y bárbaro” ante la mirada de Jacobo). Sólo cabe concebir, entonces, *el reconocimiento de lo sustantivo*, la encarnación de una misma sustantividad que se halla en traslación: de ahí que Emilio semeje un *medium*, y que desde el principio del encuentro en la cervecería aparezca ante el lector con esas “canas que blanqueaban” su cabello “como hilos sucios”: él se significa en Olegario y adquiere las marcas inscritas en la memoria de la experiencia ajena. Este procedimiento que traslada de un personaje a otro los ecos de lo vivido se corresponde aquí plenamente con la estrategia, ya señalada, que consiste en desplazar al personaje anunciado en el encabezamiento de los capítulos en favor de su alter ego o bien de un *otro* que significa al sujeto explícito; la *identidad sustantiva* se confirma del todo allí donde se relata principalmente la fuga de Olegario, esto es, en el capítulo siguiente, el XIII, y cuyo título no podría ser otro sino “Emilio Padilla”. Ahora bien, Olegario significa a Emilio y éste lo sabe o intuye, como queda dicho por su modo de formular la pregunta y por anticipar en su cuerpo la capilaridad sucia del caño donde el primero pasará tres días antes de conseguir su propósito de escapar del recinto carcelario; sin embargo, la sustantividad que comparten no

---

reproducen algunas conversaciones y encuentros con personajes del comunismo internacional (v. LER I: 97-107). Entre los lugares mencionados está el Internaziónálnaya Gaztánitza (Hotel Internacional) desde donde Revueltas advierte el cielo gris de la Unión Soviética el día de su regreso a México; premonitoriamente (?) dice: “ya percibía desde la ventana... que el color del cielo es plomizo, lleno de nubes bajas y tristes, y que hay una especie de niebla que todo lo envuelve, pero todavía no logro concebir lo que esto significa para mí hoy, día de la partida” (LER I: 103). Un artículo escrito en 1963 se suma a los anteriores.

sólo radica en ellos sino en Ólenka, esa otra, esa tercera que se dibuja en la rememoración de Moscú. Olegario termina así por mediar entre el hombre y la mujer de quienes se perderá todo rastro corporal, mas no, por lo pronto, el nombre, una palabra que se rehúsa a perder sustancia. En medio también de tiempos múltiples se encuentra el personaje, pues recuerda su encuentro con Emilio mientras le sirven un caldo en el puesto de comidas de La Jaiba, sobrenombre que da título, precisamente, al capítulo XII, donde los personajes comunistas coinciden o entran en contacto (visual) con los personajes criminales de la novela.

Como Lucrecia suele cenar en ese sitio “antes de entrar al cabaret”, Mario acude al puesto suponiendo que allí la encontrará, luego de buscarla sin éxito en el departamento de vecindad donde ella vive sola. Al verlo, La Jaiba lo saludará con exclamaciones entre “incrédulas y alegres, afectuosas”, con “la elocuencia en los brazos”. Olegario consideró ese “modo de comunicarse con el mundo” que tenía La Jaiba, una expresividad afincada “en la piel franca y retadora”, pero que sólo se reveló en ella “a partir del instante en que le hizo *la pregunta*” (LE: 98; yo subrayo). Obligada por el oficio, la formulación de La Jaiba dirigida a Olegario reactiva *la otra pregunta*, la que hubo formulado Emilio tiempo atrás en la cervecería de Moscú. El capítulo XII, el que se ocupa del encuentro entre los comunistas, comienza de hecho con la descripción del gesto de La Jaiba: “La mujer mantuvo el brazo suspendido en el aire durante unos segundos, sin decidirse a vaciar en el plato el cucharón... como si la interrogante proviniese del brazo mismo y no de ella”. Enseguida, la dueña del puesto se dirige a su cliente: “¿Lo quiere con pollo o sin?” (LE: 97). Olegario creerá haber dicho “sin pollo”, aunque no estaba seguro “por la sencilla razón de que hoy traía dinero. Por eso mismo tal vez sin darse cuenta le dijo que con pollo”. La situación, en su lenguaje escueto saturado de cotidianidad, fragua las posibilidades trascendentes del instante. La Jaiba, considerando al “pobre diablo” que tiene enfrente, “con esa decidida cara de hambre”, resuelve ponerle un poco más de garbanzos en el plato, “tan compadecida”,



como siempre, “pero no importaba —se decía— había que ser buena en algo, al modo que fuera y sin fijarse mucho”. Olegario, al inclinar la cabeza sobre el plato humeante percibe que la mujer lo observa con curiosidad y bromea para sí al suponer que a los comunistas se les nota que traen sobre las espaldas “el peso de la historia, *del proceso histórico*”. Sonríe a causa de tal exageración, y una segunda vez, cuando cae en la cuenta de que no había pedido el caldo *con pollo* porque el dinero que traía “no era suyo, sino del Comité de Huelga”, y aunque contaba con una cantidad para cubrir sus gastos de transporte y comida “no le pertenecía de todos modos”. Por otra parte, contrariado por la pérdida de tiempo que significaba alimentarse, Olegario no habría pensado siquiera en comer de no ser porque había convenido con Eusebio Cano encontrarse en ese puesto. Tal reflexión tiende un puente con *Los días terrenales* y con Bautista, cuando éste refiere la proclividad de sus camaradas y de él mismo hacia ese “horrible prurito de santidad” que los animaba a lanzarse a una “carrera de sacrificios” que no era sino “un afán desmesurado y evidentemente enfermizo, en cada quien, de ser mejores que los otros” (LDT: 93). La Jaiba y Olegario, comparten esa tendencia hacia la bondad, más terrible aún por ser auténtica: con ella delinean el trágico destino propio y el de otros. No obstante, no se encuentra allí la relevancia mayor del pasaje. En cuanto aparece El Muñeco, el comunista elabora un rápido diagnóstico del recién llegado, aunque sin ánimo de “examinarlo” a fondo: para él se trataba de un tipo “de apariencia insignificante”, que llamaba la atención por “cierta prestancia maligna y cínica”; debía ser, concluye, “uno de esos raterillos de barrio, aunque la ropa no lo delataba”. El intercambio de saludos entre La Jaiba y El Muñeco mantuvo la atención de Olegario; a la primera le sorprende el disfraz de agente viajero y el otro arguye que se encuentra allí para despedirse “de las buenas amistades” porque se trasladaría a Monterrey por razones de trabajo. Seguirá la referencia a Lucrecia (“vine a buscarla porque no la encontré en su cantón”), a La Magnífica (“te la trais de un ala... como a ti la Luque”) y la falsa resignación del Muñeco combinada con su planes, entre supuestos y reales

(“¡Pobre Magnífica, pero qué quieres que se le haga! Me llevo a la Luque conmigo a Monterrey. Allá le pondré casa y nos cortamos para siempre de esta vida de aquí”). Muy a su pesar, Olegario se mantendrá atento a la “conversación idiota —pero viva, real— de estas gentes” concentrado en la admiración recíproca de la pareja y en la opulencia carnal “burdamente incitante” pero eficaz de La Jaiba. En el entremedio del diálogo, lo asaltará “una vivísima molestia contra sí mismo”: lo que le ocurría al concentrarse en la escena presente podía traducirse en un “no querer pensar en las cosas cuyo solo nombre le producía una especie de laxitud moral, una desesperación y un miedo infame”. Resuelve entonces “pensar *con todas su fuerzas, sin temor al análisis*” y es así que se repite las palabras de Jacobo de “hacia veinte minutos” a propósito del asunto del que no pudieron hablar un día antes: “*el asunto de Emilio Padilla*” (LE: 98; las primeras cursivas son mías). Enseguida Olegario percibe que no es miedo lo que siente sino algo que “sólo podría describirse con la más extraña y hasta hoy desconocida de las imágenes, como una enfermedad de la historia: *angustia de partido*”. Lo que comenzó como una broma contra su propia situación de comunista que carga con el peso del *proceso histórico* termina por adquirir una faceta en efecto vital: esa angustia era “la indefinida sensación de culpa, de incertidumbre —y horrorosamente, la de ya no ser una persona humana, sino un espíritu vacío, sin nadie” (LE: 98). Tal es el peso que los (auténticos) militantes comunistas (de *Los días terrenales* y *Los errores*) llevan consigo y que se traduce en una acción que renuncia al análisis por temor a perder el sustento, el impulso de su movimiento, de su *pasión*; apenas se atreven a pensar en los supuestos que los guían, experimentan culpa por ejercer la reflexión, de modo que vuelven enseguida a la tierra ciega de la fe en el partido y su causa —procurando esa santidad de las acciones heroicas aunque inútiles— o se quedan atrapados entre la incertidumbre y la anulación de la persona, de *su* persona. “Verdaderamente, ¿qué pensar de las cosas de *allá?*”, se interroga Olegario, casi con un temor esotérico de traer a la luz “lo que el adverbio sustraía”: el nombre de la “Unión

Soviética” (LE: 99). El militante sostiene así una lucha entre “la seducción estúpida”, la “inercia alarmante” con la que se abandona al diálogo (presente) de La Jaiba y El Muñeco, anodino a la vez que estimulante por su condensación de vitalidad venérea, y la dificultad para confrontarse sin ambages con los acontecimientos (pretéritos) localizados en ese país cuyo nombre habría de eludir —como el de Dios—, y que a fin de cuentas configuraban la proyección de una verdad acerba. La pugna toma en este punto una deriva voluntaria: hablar con Jacobo, “no ocultarle la menor información... De ninguna manera. Por más amargo que resultara para los dos” (LE: 100). Se trataba, pues, de mantenerse en la línea de la militancia asumiendo la revelación que produjera el relato de los sucesos: “Esto quería decir que puede uno cumplir sus tareas, luchar, pensar, peligrar, como sonámbulo, medio roto por dentro del alma. Para ser justos, un poco más que medio roto: perfectamente dado a la chingada” (LE: 100). Sobreviene entonces la evocación de la entrevista con Emilio en Moscú, la correspondencia sustantiva de éste con Olegario y de aquél con Ólenka, así como la otra cara del recuerdo: las ratas. Olegario, sin apartar los ojos de La Jaiba y de Mario, aunque sin verlos, transita por segunda vez del presente al pasado con un deslizamiento aún más sutil y definitivo: si al evocar el encuentro con Emilio la narración echa mano de la yuxtaposición de dos diferentes enunciados, en la vuelta a la experiencia de Olegario el tránsito ocurre dentro de una misma larga cláusula, donde la simultaneidad expresada por el aspecto durativo de los verbos en pretérito imperfecto es reforzada por la acción verbal del gerundio, que insiste en la coincidencia temporal, aun cuando la actividad pertenezca al pasado: “Olegario *miraba* a La Jaiba y a Mario, con una fijeza alucinante, en absoluto sin verlos, mientras *jadeaba*, las mandíbulas endurecidas, fijas hasta dolerle los dientes, *avanzando* sobre los codos desollados, sin saber a dónde iba, después de que había podido meterse en el caño por el conducto que descubrió debajo de los lavaderos de la prisión, de esto haría poco más de seis años...” (LE: 102). Concluye así el capítulo XII, ya con el personaje inmerso en su experiencia mediante la superposición o el deslizamiento temporal.

En el capítulo XIII la descripción de la fuga habrá de alternarse con ese otro pasado, el de la entrevista en Moscú, comprendida en el periodo de seis años que abarca desde el escape de Olegario hasta el presente de la novela, el cual se retomará en el capítulo XIV.

El relato de la evasión se ordena en función de la lucha que entabla el personaje con las barras que debía cortar para trasponer los límites de la prisión.<sup>82</sup> Aunque se trataba de cuatro rejas dispuestas en forma de cruz, él procuraba no tener en cuenta la primera, aquella por la que ingresó a la trayectoria subterránea del drenaje. Detrás de esta resolución estaban dos cuestiones, una *estratégica* y la otra producto de una distancia reflexiva y subjetiva a la vez. Contabilizar la reja *exterior*, la de entrada, sumaba obstáculos al esfuerzo sin formar parte de “la verdadera fuga, ya dentro del caño”; de considerarla, Olegario sentiría “perdida toda su voluntad de combate”, de modo que omitirla no sólo le ayudaba a conservar el aliento sino que definía el espacio de acción primordial. Por otra parte, “la lucha contra la primera reja se había vuelto “tan nebulosa, tan imprecisa, tan distante, como si se hubiese tratado de un sueño”, pero más todavía, se había convertido en “una cosa ajena... igual que si escuchara el relato de las acciones de una tercera persona”. El personaje se despliega así como tiempo y como discurso; ya no es *ése* de su pasado inmediato ni *aquel* generado mentalmente por el relato del recuerdo, “no sería ni él mismo, ni tampoco el *otro*, tampoco

---

<sup>82</sup> No deja de llamar la atención que *la experiencia* de Olegario consista precisamente en atravesar el patio de la cárcel, en ir de un punto a otro mediante un conducto, figuración narrativa de la séptima definición del *Oxford English Dictionary* (OED) citada por Dominick Lacapra cuando asume la tarea de definir el término: la experiencia es el “conocimiento resultante de la observación real o de aquello por lo que se ha pasado”. El historiador comenta que aquí el OED combina dos definiciones casi antagónicas, pues “la observación real puede ser la de un testigo presencial que “se ha limitado a mirar lo que ocurría”, mientras que lo segundo alude “tanto a la persona que ha tenido la experiencia como a aquellos que (acaso inconscientemente) se identifican con (incluso al extremo de ser acosados o poseídos por) ella, o a aquellos que empatizan con ella y simultáneamente reconocen y respetan la alteridad e incluso rechazan la identificación” (2006: 67-68). Lo que Lacapra considera esencial para cualquier “definición aceptable” de *experiencia* es precisamente el “proceso de «pasar por algo»” (2006: 68). Más adelante se observará el vínculo entre esta idea, la experiencia y el testimonio como términos que nos ayudan a leer *Los errores*.

ese otro yo que intentaba autorrelatarse la forma en que ocurrieron las cosas con la primera reja”. Su ajenidad ocurre, llega, con el acto de representación de la experiencia. De hecho, desde el principio, el espacio de la fuga adquiere las marcas del foro donde la escenificación, la *performance*, a pesar de incorporar elementos y una secuencia conocidos, supone una vitalidad inédita. No sólo la trayectoria del caño está marcada en la superficie de la cárcel por pesadas baldosas con argollas “muy semejantes a los escotillones en el foro de un teatro” (LE: 103), sino que en el interior del drenaje Olegario corta tres rejas en tres días, lo que irremisiblemente lleva a pensar en tres actos que organizaran una pieza dramática. Olegario, como él mismo lo afirma a través del narrador, no puede contar su experiencia por ser “algo incompatible, sin palabras para ser dicho” (LE: 102), de ahí que sólo sea posible representarla, hacerla presente de nuevo con todos sus elementos pero desde una distancia ajena. Sólo así cabía una confrontación con ese “presente perpetuo, constate por todos sus lados, una materia concreta y sólida para siempre, sin memoria”. Dentro del tubo de drenaje, Olegario experimento en carne propia un descenso a la pura propiedad empírica del *sein*: “El estar siendo era el ser, de un modo unánime, excluyente, sin acontecimientos futuros y también sin sucedido alguno que hubiese dejado a las espaldas” (LE: 103). Añadirle sustancia, devenir o predicado a su puro carácter existente lo habría detenido: *no pensar* en la situación lo ayudaba a sobrevivir: “cada reja con la que se enfrentara debía ser la única... pues de lo contrario su ánimo no iba a resistirlo” (LE: 104). El espacio, tal como se le reconstruye, cuenta además con una delimitación vertical donde la superficie ocupa un estrato superior y el estrato subyacente se mantiene como tal: los “escotillones” imaginarios están en el piso de la cárcel, esto es, “—alla arriba, en el cielo—”, mientras por su lado interno “cada una de esas entradas contaba —acá abajo, en el infierno— con una reja perpendicular al caño, de dos barrotes en cruz”. Cabría pensar que estamos ya ante la figuración infernal del recinto carcelario, pero en realidad el hecho narrativo se concentra en la fuga y en la lucha por trasponer el encierro. La comparación se

aplica primero a la vía de escape y *sólo en segunda instancia* significa a la prisión, cuando Emilio equipara los tres días que Olegario pasa en el caño del drenaje con los tres años que él estuvo prisionero (véase LE: 108-109). Visto así, el sujeto quedaría enclaustrado no sólo por la efectiva disposición geométrica de la celda o por el orgánico recinto del vientre (sea el de la madre o el de la noche cósmica),<sup>83</sup> sino que la clausura alcanzaría el intento mismo de evasión. En su combate con las ratas, Olegario es definido como un “prófugo que estaba atado a su lucha por la libertad”, como si la pugna por la liberación implicara también un freno: *atado*, impedido para moverse, para salir de una situación cuya naturaleza es similar a la carcelaria. El presidio es un infierno pero el camino para dejar sus límites no es menos hondo ni está exento de pena cuando la lucha por la libertad implica cierta omisión, cierto *dejar hacer*. Si por un lado las rejas que dividen internamente el caño delimitan los tres *actos* de la fuga, Olegario encuentra en las ratas a sus antagonistas principales; ellas, como se apuntó de paso arriba, representan la otra cara del recuerdo, el otro lado de la experiencia que sí puede compartirse y que precisamente dará pie a que Emilio Padilla asimile su encierro a ese paréntesis vital donde el ser fue pura existencia primero y, después, conciencia orgánica, vivencia de lo abstracto y la sensación “ya no humana” de estar vivo.

La división tripartita del espacio en el recuerdo que fue experiencia tiene como centro la lucha de Olegario con la segunda reja; entre la primera y la tercera estuvo el ahora del personaje, su “presente perpetuo” desde el cual conocemos el modo en que ingresa al caño y los detalles anteriores a la fuga. A la descripción del patio de la cárcel y la *experiencia del ser* ya delineada, sigue la analepsis que nos indica cómo obtuvo Olegario las herramientas para cortar las barras dispuestas en cruz. Gracias a una sencilla estratagema, Gabriela, la mujer que Olegario amaba entonces,<sup>84</sup> le proporcionó un par de seguetas que dan cuenta de

---

<sup>83</sup> Véase la nota 53.

<sup>84</sup> La personaje no reaparece en la novela fuera del capítulo XIII; tampoco se hace mención alguna de la que pueda deducirse que Olegario mantiene relaciones con ella en el tiempo posterior a la fuga.

un mínimo proceso desenajenante. Al ser usadas “en medio del infierno” concreto figurado por el caño, Olegario se maravilla ante la circunstancia de que un objeto como el que tiene en las manos pueda “impregnarse del espíritu de una persona hasta tener vida, hasta convertirse en la propia persona y ser asimilado por uno en esa realidad secreta, perteneciente, palpitante, sin fetichismo de ninguna especie” (LE: 104). “Las seguetas eran Gabriela”, condensaban los actos cumplidos por ella desde el momento de comprarlas hasta el punto de introducirlas furtivamente en la oficina del juzgado donde se le seguía proceso a su pareja. Este objeto desenajenado por la acción del otro (de la otra), configura un punto de contraste con Olegario mismo, cuyo esfuerzo de fuga le reportó al final la sensación “ya no humana de estar vivo” (LE: 108). El objeto humanizado por las acciones que combinan amor y afinidad política no bastarán, a fin de cuentas, para humanizar al sujeto.

La diégesis llega al punto donde el personaje se encuentra “echado boca abajo al pie de la segunda reja” y sus brazos semejan “los muros de un puerto que aísla un trozo de mar”. Allí, en ese breve cerco, flotaban los desperdicios de las instalaciones sanitarias asociadas a la preservación de la vida y la salud; no se trata, hay que decirlo, de los desechos propiamente excrementicios. Lavaderos, cocinas, enfermería e incluso el único sitio abierto al cielo, los patios, generan aguas residuales que forman una suspensión coloidal con los desperdicios de alimentos y vendajes. Con sus brazos, Olegario ampara la mezcla y da forma a “un paisaje extraño, una blanca bahía artificial, brumosa y bella, en un puerto donde se había declarado la peste, sucio hasta la locura”. A la enumeración previa de los residuos, “la grasa como una piel de gelatina, los desperdicios de arroz cocido, los hilachos destrozados de las viejas vendas, los pellejos de frijol, apacibles y quietos” (LE: 104), se sumará la imagen de un puerto devastado por la plaga, “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 del cuerpo sobrevive tercamente*, intestinos, vísceras, mucosas, cartílagos” (LE: 105; las cursivas son mías). Ese

olor “espantosamente humano” que el militante recordaba no deriva tanto de *lo muerto* como de la supuración de vida sin actividad mental, de la vitalidad atrapada en los tejidos que son puro cuerpo en descomposición, puro existir afincado en el envés del aroma entendido como bálsamo y perfume. No es olor de muerte sino de vida torpe, servil y convincente, “un espantoso aroma embriagador, que entraba por la nariz como un alimento agrio, macerado por toda clase de secreciones envejecidas y pegajosas, que entraba por la nariz y lamía la garganta, el esófago, con su dulce y babeante lengua de perro”. El recuerdo del *olor humano* queda inscrito dentro del sujeto, en una zona incomunicada e inaccesible para el mero decir; en cambio, el contacto con el agua del drenaje y el ruido con que se aproximan las ratas forma parte de una subjetividad que Olegario sí puede transferir o dejar abierta, de ahí que Emilio suponga desde el principio, durante la entrevista en la cervecería moscovita, que puede imaginar todo lo vivido por su compañero de partido. Ante la segunda reja, Olegario soportará también por segunda vez la embestida de las ratas, que anunciaban su presencia con “el ruido preciso, inconfundible, familiar”, de su “natación diminuta y furiosa” (LE: 105). Así, la reiteración de cantidades asociadas al espacio y al tiempo de la experiencia recordada (tres escotillones, tres rejas, tres días) va atrayendo los sucesos hasta una especie de núcleo narrativo donde la totalidad organizada en tercios se condensa en un solo momento y un solo estadio: el segundo ataque de las ratas ante la segunda reja. Reiteración que aglomera y cierra el círculo donde se produce el momento de mayor fragilidad y desaliento, donde la voluntad de Olegario parece a punto de disolverse como uno más de los desperdicios que flotan en el agua blancuzca del drenaje. La dispersión del personaje en el medio líquido, su ingreso a esa condición de materia pertinaz que insiste en sobrevivir así sea como puro remanente de sentina, ocurre cuando, durante el segundo ataque, dos ratas “llenas de rabia, enloquecidas” se disputan “una zona de su carne, en la parte superior del talón”. Mientras una roía con furia, la otra procuraba desplazarla; siniestras, malignas, escapaban a los intentos del hombre por triturarlas contra



el caño. De nuevo se planteaba para Olegario la cuestión de “consagrarse por entero a exterminarlas... o aserrar los barrotes sin reposo, desentendiéndose de ellas, sin hacerles caso, soportar ese dolor agudo, específico, ese dolor prehistórico y múltiple, que bailaba en los nervios como alfileres, dejarlas roer impunemente su carne” (LE: 105). El comunista “abandonó” su pie a las ratas para seguir “aserrando la cruz de barrotes” y en ese instante sintió que algo “cosquilleaba sobre sus mejillas, alguna mosca, pensó. Pero la mosca llegaba hasta sus labios y ahí se detenía líquida y salobre” (LE: 106). En este punto, justo cuando decide seguir luchando por salir del caño, Olegario se da cuenta de que llora al verse “desamparado, solitario, abandonado”. La equivalencia entre la sensación que deja una mosca cuando se posa en el rostro y el deslizarse de una lágrima transfigura al sujeto en un pedazo de carne vivo sólo por cuanto emana cierta acritud que atrae a ese tipo de insectos asociados a la suciedad y la inmundicia; pero también, en ese filo donde su humanidad está a punto de cambiar de signo, el personaje se desdobra y observa que “sus lágrimas no eran por él sino por este hombre escarnecido, y por la derrota, la humillación, la impotencia y la soledad de este hombre vivo y sangrante, disputado por las ratas”. La evocación de la persona amada termina por cerrar el círculo de la auto representación desde la mirada ajena: Olegario llora por el hombre que habrá de permanecer humillado en él y fuera de él, por el hombre que representa, de ahí que su misericordia sea “la piedad imposible que sentiría Gabriela, el dolor, el amor tremendo”. La paráfrasis cristológica (el *no lloréis por mí sino por vuestros hijos*), dista mucho de constituir una aceptación del sacrificio propio por parte de Olegario; muy al contrario, procura mostrar la hipertrofia del suicidio que se esconde tras la aceptación voluntaria del asesinato, cuya intención ingenua consiste en pretender que dicho asentimiento evidencia el crimen de los verdugos. Los deseos “bárbaros, impiadosos” de “abandonarse a la muerte” mientras las ratas continuaban disputándose su carne “en el extremo de su cuerpo, como en los despojos de un navío, sobre su pie caído y roto igual —precisamente— a un pie de la crucifixión” ceden cuando

parecía que el horror no podía intensificarse: en su disputa por la carne viva del hombre, una de las ratas había hincado los colmillos en la otra y su chillido semejó un “aullido humano” sin “comparación con nada en el mundo”, un alarido “sobrenatural, cargado de odio, de miedo loco y sin límites” (LE: 106-107). La rata herida subió por la pierna de Olegario mientras la “vencedora” se concentró en un “roer parejo, preciso, como una máquina de cortar el pelo”. Al tiempo que comenzó a mover el brazo para atrapar al animal herido y mientras soportaba la acción de la otra rata en su talón, Olegario comenzó a sentir un dolor “casi abstracto” desde el que volvía a ocupar el sitio de su propio ser, aunque sin perder la facultad reflexiva de verse desde el otro lado de sí; esa sensación semejaba el despeñarse “en un abismo autónomo donde alguien caía sin solución de continuidad, sin fin, pero alguien que era él mismo, hasta el vértigo”. La lentitud con que movía el brazo para atrapar a la rata confería al acto un carácter “inmaculado y religioso”, confirmado por el contacto de su piel con la “sangre cálida”, extraña e “inexplicable” del roedor. “Viscosa y cálida” la sangre de este animal lustra el cuerpo herido de Olegario, marca su destino sacrificial, no inmediato, pero sí inevitable. Tal como la sangre derramada por don Victorino será “un lago” de “superficie enrojecida... para siempre” (LE: 178) donde Olegario reconocerá la fatalidad que atenazó a Ólenka, aquí la sangre de la rata humanizada por su aullido y su pertinaz impulso de vivir a toda costa (y de medrar) señala el vínculo entre dos condenados inocentes: la joven soviética y el militante mexicano. De ninguno se dice que esté herido o se desangre, pero ambos quedan marcados por ese fluido que ha dejado su vasos y corre como constancia del crimen ocurrido entre seres de similar adscripción: *Elena* mata a don Victorino, una rata hiere de muerte a otra. El crimen *bajo* tiñe con su escandaloso color a la militante desaparecida y al que verá declarada inexistente su vida de partido en el epílogo de la novela.

Justo cuando Olegario ha sido marcado por la sangre de la rata que lanza de súbito un “aullido humano”, se incorpora la segunda intervención de Emilio desde que hubo exigido

a su compañero que refiriera lo que había sentido cuando estuvo “metido” en el caño del drenaje. En la primera —que precede al relato del momento cuando las dos ratas se disputan el talón de Olegario—, ante el silencio de su interlocutor, prácticamente lo reta: “Si te resistes a decírmelo... yo seré el que te lo diga. El que te diga lo que sentiste durante aquellos tres días, metido en el caño de agua puerca” (LE: 106). En la segunda oportunidad, Emilio reitera el lapso del confinamiento de su camarada en el drenaje y considera la diversa dilatación cronológica que opera sobre la percepción: “Tres días. Tres días. Pueden ser mucho o poco. Hay un tiempo subjetivo, que no se mide. Un tiempo que producen los demás en torno a nosotros, y que nosotros vivimos más allá de cualquier medida” (LE: 107). Se van uniendo así los dos tiempos pasados implícitos en el orden de la narración: el de la conversación en Moscú y el de la fuga de la cárcel de Belén; pero se unen también los dos sujetos que se corresponden en el vértigo de verse en el otro y de percibirse como alguien que intenta autorrelatarse. La caída de Olegario en el “abismo autónomo” abierto por el dolor “casi abstracto” de verse doblemente sometido a la tortura corporal desemboca en la definición por parte de Emilio de un tiempo sin medida que “los demás” fabrican mediante palabras vueltas delación, calumnia, fingimiento y escarnio; desemboca, pues, en la condensación de la experiencia de Emilio, cuya voz comienza a desacompañarse mientras se dirige a su compañero. La paridad de su situación se traza, incluso, mediante el uso de la misma palabra (el verbo *temblar*), la cual se emplea para ir del tiempo del diálogo al tiempo de la fuga. La acotación con que narrativamente se cierra la intervención de Emilio traza una línea de continuidad sintáctica y semántica que de forma imperceptible desliza al lector de nuevo hacia el pasado para mostrar la escena donde Olegario consigue atrapar a la rata herida: “la voz de Emilio parecía... temblar con una tonalidad desconocida. Temblaba en realidad. / Se puso a temblar con unas crispaciones espasmódicas y entonces [la rata] comenzó a deslizarse, arañándole la piel con sus pequeños garfios hirientes... Velozmente la sujetó con todo el peso de su cuerpo echado sobre el muslo... en tanto la lograba agarrar

con la mano para estrangularla sin misericordia” (LE: 107).<sup>85</sup> Olegario se sobrepone al suicidio que implicaba permitir a las ratas medrar impunemente con su cuerpo y dada la oportunidad consigue deshacerse de una de ellas. Con todo, la rata herida, antes de reventar por la acción de Olegario, logra clavarle los colmillos en la pierna y sigue con el hocico prendido a la piel, “trabado, sin querer soltarse después de muerto” (LE: 107). De nueva cuenta se signa la persistencia de lo vivo como pura tendencia ciega (*lo no muerto* como forma espuria de la vida), pero también se manifiesta el vínculo trágico que la víctima observa entre su cuerpo y su terror y aquello (o aquel) que encuentra sustento en el organismo vivo y sufriente: cuando Olegario tira con violencia para quitarse de encima a la rata muerta, logra arrancarla “de un solo golpe”, pero el hocico muerto del animal lleva “el trozo de carne al que los dientecitos parejos y crueles estaban tan improrrogablemente unidos” (LE: 107). Las ratas no sólo royeron porciones del militante que luchaba por su libertad, en cierta forma quedaron incorporadas a su organismo mediante las marcas de la mutilación: donde queda el hueco estuvieron los dientes, y aunque la acción concreta de la *unión improrrogable* queda atrás, su constancia permanece orgánicamente inscrita en el cuerpo hasta producir esa “ya no humana... sensación de estar vivo” para la que el comunista afirma no tener palabras. Así, cuando Olegario por fin resuelve comunicar verbalmente lo que sintió durante los tres días que estuvo “metido en el caño de agua puerca” (LE: 106) —como lo expresa Emilio—, señalará que no tiene medios para cumplir con esa intención. Primero, niega resistirse a contar “lo que fue aquello” y en forma algo inconexa dirá: “Sólo las ratas. Sentí que de todas maneras me iban a vencer y no tuve más propósito que llegar al extremo del caño, para gritar hacia la calle y que alguien viniera a

---

<sup>85</sup> No es posible determinar quién se pone a temblar con “crispaciones espasmódicas”; en la ambigüedad se abre un sitio para las correspondencias entre los “saltos convulsivos” de la rata, el modo de temblar de Emilio y el temor de Olegario. La indeterminación opera narrativamente para generar el traslado entre las temporalidades en juego y establece, como se apunta, un vínculo trágico (paradójico también) entre los personajes humanos y su antagonista humanizado (la rata).

sacarme de ahí”. En segundo lugar, señala que renunciar “en el último momento a la lucha” por su “libertad”, no había sido lo peor; eso, “lo peor” no podía comunicarse, se trataba de algo, dirá “para lo que no tengo palabras: una especie ya no humana de la sensación de estar vivo, sentirse vivo era lo peor de todo. Un asco, una porquería”.<sup>86</sup> Por último, como para dejar a un lado lo incomunicable, mencionará que persistió en su propósito de liberación, de modo que pudo “luchar hasta la tercera reja y salir”. La mención de la reja final, bien puede interpretarse como un error narrativo: en realidad Emilio no sabría a qué tercera reja se refiere Olegario, pues el relato de la fuga sólo ocurre mentalmente; no obstante, podemos considerar que la referencia se justifica: cada personaje se halla tan concentrado en su propia experiencia y Emilio se sabe tan efectivamente significado en el otro que actúa como si no necesitara que los detalles se mencionaran porque, en cierto modo, los conoce.<sup>87</sup> Y así parece ocurrir, pues, frente a la angustia de su camarada, Emilio se mostraba “cada vez más extrañamente encerrado en una interlocución con sus propios fantasmas interiores”. En ese momento, Olegario confesará el odio y el temor que las ratas le inspiraban y el miedo inimaginable que aún (esto es, mientras se desenvuelve la conversación en Moscú) les tiene. La actitud de médium asumida por Emilio al principio de la entrevista se reitera y precede a la sucinta mención de su propia experiencia: cierra los ojos, echa la cabeza hacia atrás “como si llevara un gran peso dentro del cráneo”, extiende la mano sobre la mesa y sus dedos se sacuden con pequeñas “vibraciones nerviosas”;

---

<sup>86</sup> Muy probablemente Olegario experimentaba un sentimiento de culpa similar al de Primo Levi, el químico que se hizo escritor “con el único fin de testimoniar”. Para Agamben el ex deportado de Auschwitz —a partir de cuya obra el filósofo italiano fragua su reflexión— “podía sentirse culpable por haber sobrevivido, no por haber prestado testimonio” (2009: 15).

<sup>87</sup> La intimidad vital de Olegario y Emilio cuenta con un antecedente que confirma su mutuo entendimiento sin palabras: Jacobo recuerda que ambos “estuvieron juntos largos meses en la cárcel” y ahí “se conoce uno mutuamente hasta el fondo... ahí la vida condensa su significado, lo multiplica hasta la desnudez más perfecta, se bestializa sin rodeos, sin asombro” (LE: 70). Aunque no se indica en el texto, muy probablemente esa prisión compartida tuvo lugar en la cárcel de Belén.

entonces dice: “Lo imagino, lo imagino todo... porque yo también lo he vivido...” (LE: 108).

A Emilio le bastan los signos externos para establecer la identidad de su experiencia y la de Olegario; incluso, al parecer le basta uno solo: el “caño de agua sucia” entendido como el “paraíso de las ratas”. Ese conducto, tal como se ha descrito, constituye el sitio mental donde Olegario representa la experiencia y donde espacio y tiempo se organizan claramente en forma tripartita. Sin embargo, la certidumbre intelectual de ambas dimensiones físicas se disuelve para los dos personajes cuando las actualizan o las sopesan como vivencia: aunque Olegario sabe muy bien que pasó tres días en el drenaje, estando dentro le era “imposible precisar” cuánto tiempo le había llevado cruzar el patio del presidio, “quizá la noche entera” (LE: 105). Emilio, por su lado, señala que tres días “pueden ser mucho o poco” (LE: 107) pues hay un “tiempo que no se mide”, un tiempo “subjetivo”, que lo es, no porque dependa del fuero interno sino, al contrario, porque se produce merced a la actividad (impune) que los demás generan “en torno a nosotros” (LE: 107). Cuando actúan como antagonistas (criminales) que medran con el cuerpo de sus víctimas, los otros sustraen esos cuerpos escarnecidos de la sucesión temporal y del afincamiento humano sobre la tierra. Mediante la puesta en escena de su lucha por la libertad, Olegario no comunica el primer lado de su experiencia (el olor espantosamente humano del drenaje) y sólo transmite su envés (las ratas en un caño de la antigua cárcel de Belén); pero es gracias a ese reverso de lo incommunicable que Emilio consigue establecerse y explicarse. Aunque sus experiencias difieren, sustantivamente son semejantes porque se encuentran del mismo lado del relato. En este caso, la producción de un tiempo subjetivo no implica una pluralidad de perspectivas sino la coincidencia del accionar ajeno para reducir al sujeto a su puro devenir ciego, al abandono de sí para que sirva de alimento residual. La persona permanece como un *resto* orgánico (de ahí esa lágrima-mosca en el rostro de Olegario), como un puro *gesto* de lo humano por cuanto se le sustrae del tiempo y el espacio históricamente compartido;

existe, sin duda, pero quedan cerrados los accesos de su circunstancia; se le impide saberse y explicarse. Por su parte, los demás sujetos, desde su afuera, contarán, en el mejor de los casos, con suposiciones. Si como vivencia el tiempo se disuelve, como representación personal, por el contrario, posibilita la reconstrucción de la identidad mediante equivalencias: “Tú, tres días; yo, tres por trescientos sesenta y cinco. Da igual” (LE: 108), sentencia Emilio y con ello da pie a un símil que no por sencillo pierde fuerza: él ha tenido que sufrir el paso por ese “caño de agua sucia”, ese “paraíso de las ratas”. El espacio de representación cambia de pronto de significante mas no de signo: de ser el “infierno” de “acá abajo” (LE: 103) que Olegario padece, Emilio lo señala con la palabra que funge como reverso exacto de lo infernal; no obstante, la permuta conserva la cualidad sustantiva del averno figurado por el conducto metálico del drenaje y proyecta el exceso racional significado por las ratas (“su roer parejo, preciso como una máquina de cortar el pelo”; LE: 107); esto es, apunta directamente hacia la burocracia estatal y de partido. Emilio encarna de tal modo el envés de lo recordado por su camarada que para *apuntar* hacia su propia experiencia echa mano de un antónimo. Tenemos aquí un nuevo movimiento recíproco entre los dos militantes: si Olegario determina lo incomunicable de la experiencia, Emilio lo confirma: en realidad, en éste que es el único pasaje donde podría decir algo de sí o por sí mismo, deja sin ocupar el sitio autobiográfico: refiere lo vivido indirectamente en tanto se ocupa de caracterizar la antítesis de su infierno, esto es, la paradisíaca (y por ello monstruosa) administración de la vida y la muerte en la que deviene el comunismo cuando se encuentra en manos de “burócratas... incoloros, diligentes, siempre dispuestos a enardecerse hasta la ignominia y el crimen, llevados de un falso celo dogmático, de una ortodoxia fingida, tan sólo en busca de las pequeñas comodidades y de las condecoraciones” (LE: 108). Contra lo que habitualmente encontramos en las *críticas* de las democracias occidentales y contra lo que se esperaría de un heterodoxo de izquierda, Emilio no se queja del dogmatismo ideológico sino de que incluso éste ha quedado

reducido a una pura simulación, a una envoltura de los propósitos más mezquinos. El problema, con todo, se agrava, porque frente a esa burocracia dirigente los “verdaderos comunistas callan, sombríos y con los dientes apretados” (LE: 108).

El gesto propio de quien resiste se ha usado antes para señalar la dificultad con que Olegario soporta una situación, pero en sí mismo significa la ardua cuestión que implica admitir lo que de suyo es intolerable. No se trata sólo de un aspecto transitorio del rostro sino de un verdadero rictus significativo que da contexto al encuentro ocurrido en la cervecería moscovita y determina la actitud fundamental del “verdadero” comunista. Igualmente, queda comprendida en este paréntesis el relato de la fuga (capítulo XIII).

Mientras se encuentra en el puesto de La Jaiba (capítulo XII), Olegario observa la conversación de la mujer con Mario Cobián, en una mezcla de admiración y repulsa ante el “grosero jugar de manos” (LE: 99) con que mostraban su camaradería y su mutua connivencia sexual; en el relato, esa familiaridad pronto se habrá de traducir en complicidad para el crimen (capítulo XIV). La Jaiba, entre bromas, le da a entender a Mario que Lucrecia ya no quiere nada con él y ofrece cerrar el puesto y llevarlo a su casa. Parece que Mario aceptará enseguida la propuesta, pero su excitación (por la violencia física que ejercería contra La Jaiba después de la cópula, más que por el apetito carnal que ella le despierta) se traduce en un rechazo inmediato que termina en un grito de “voz atropellada y bárbara”; con todo, la negación destemplada que sale de su boca quiere oponerse a la sugerencia de que ha perdido a Lucrecia. A causa de la inesperada exclamación, los “ojos vidriosos, artificiales y concretos de Olegario se recobraron... regresaron de sus evocaciones con un brillo relampagueante de inquieta indignación” (LE: 111). El militante, atraído al presente por el grito de Mario, supone que el hombre comenzará a golpear a la mujer, pero calcula que no puede meterse en líos; “rechinaba los dientes y apretaba los puños” ante lo que parecía inevitable pero frente a lo cual él no se sentía en libertad de actuar, porque estaba “metido hasta los huesos en el problema de la huelga” (LE: 112). Una



confrontación a golpes sólo conseguiría atraer a la policía y poner en riesgo el cumplimiento de sus tareas clandestinas. La indignación auténtica de Olegario es tal que Mario advierte “la mandíbulas trabadas”, la actitud completa “de quien se dispone a lanzarse de un salto contra alguien, los ojos enloquecidos e inyectados de sangre” (LE: 112). El proxeneta se acerca a La Jaiba para disculparse y aceptar su propuesta, al tiempo que confía en ser dueño de la voluntad de Lucrecia. Con este movimiento también advierte a su escucha que el “tipo que está aquí, en el puesto” (LE: 112) parece un agente que lo “anda pastoreando”. A causa de tal prevención, La Jaiba intuye erróneamente que Mario ha cometido un delito y de súbito concluye que asesinó a Lucrecia. Con tal certidumbre provoca que Mario entre en pánico y la prenda por la muñeca “con toda su fuerza hasta causarle daño” (LE: 113). El falso agente viajero terminará por llorar de impotencia en el hombro de La Jaiba, no sólo porque el robo proyectado parecía frustrarse al verse bajo la mirada del supuesto policía, sino porque todo su plan de *vida nueva* con Lucrecia se desplomaba por el simple hecho de no encontrarla en su casa de vecindad ni en el puesto de comidas. El llanto del Muñeco y el consuelo que la mujer le ofrece acaban por disipar el arrebató del militante, esa “especie de locura momentánea que se adueñaba de él ante cualquier injusticia o crueldad que contemplara y que lo hacía arrojarse de cabeza en el asunto, sin considerar riesgos ni consecuencias” (LE: 115). Para *bien* de Olegario el inesperado grito disipó su agitación, pues sobre todo temía poner en riesgo el “trabajo... el manifiesto, la cita con Eladio Pintos” (LE: 116). Actuar para detener el abuso que se había estado desarrollando frente a él hubiera sido, aventura el militante, “un verdadero acto de provocación, un sabotaje suyo contra la huelga” (LE: 116). De sobra queda claro que Olegario interviene siempre para detener o impedir un acto injusto o abusivo, salvo cuando su deber de comunista lo orilla a colocar su acción política por encima de todo lo demás. Resiste en silencio y con los dientes apretados mientras observa el maltrato sobre La Jaiba, y ese gesto se produce mientras recuerda los primeros momentos de su conversación con

Emilio y dura lo mismo que su rememoración de la fuga de la cárcel. El párrafo final del capítulo XII introduce literalmente al personaje en el drenaje de la prisión, atrayendo su persona desde el presente: “Olegario miraba a La Jaiba y a Mario con una fijeza alucinante, en absoluto sin verlos, mientras jadeaba, las mandíbulas endurecidas, fijas hasta dolerle los dientes...” (LE: 102). A partir de estos enunciados el párrafo forma un larga cláusula que desemboca en una más de las transiciones sintácticas empleadas por el narrador para conducir el relato de una dimensión temporal a otra; la agilidad y rapidez con que se produce el tránsito también generan la sensación de un devenir de magnitudes físicas que sin dejar de ser sucesivas son también simultáneas. El párrafo continúa de esta forma: “avanzando sobre los codos desollados, sin saber a dónde iba, después de que había podido meterse al caño por el conducto que descubrió debajo de los lavaderos de la prisión, de esto haría poco más de seis años...” (LE: 102). En un solo trazo narrativo, el gesto de apretar los dientes se integra simultáneamente a las diferentes sucesiones de tiempo y determina la posición de Olegario, su debate interno, sobre los imperativos asumidos en cada circunstancia: reprime su indignación frente al maltrato de La Jaiba, resiste el dolor de avanzar por la trayectoria del drenaje, soporta la acción de las ratas sobre su carne; en suma, en esos tres momento decisivos pone por encima de la vida propia y ajena un fin superior: la lucha por su libertad y las tareas del comunismo; con ser genuinos en él, absolutamente legítimos, tales fines terminan por servir a la falsa ortodoxia dirigente. Así es como se explica el tremendo juicio de Emilio contra los “verdaderos comunistas” que “callan, sombríos y con los dientes apretados” en tanto logran sobrevivir en medio de ese “paraíso de las ratas”. Por asumir esa postura los compara con “algo como los testigos de Jehová en espera del Armagedón” (LE: 108), esto es, con los fieles convencidos de que han obrado con justicia y de que sólo hay un dios salvador: el suyo. Como los testigos bíblicos, los “verdaderos comunistas” han asumido, en los términos de Emilio, la actitud de “testigos de cargo” que “más adelante, cuando las masas del partido despierten” comparecerán para

dar fe de su autenticidad, pero por ahora sólo se dedican a preservarse: “De lo contrario, piensan, en lo futuro no habrá comunistas: un comunista auténtico es difícil de hacerse, se crea con un esfuerzo enorme, se construye con lentitud, y se destruye en un segundo, con un simple tiro en la cabeza. Es lo que dicen” (LE: 108), concluye Emilio, con palabras “broncas, amargas”. Tales razones, semejante forma de testimoniar el infierno/paraíso de las ratas, son calificadas como “sofismas” por el comunista mexicano que habrá de desaparecer en las cárceles soviéticas. Emilio no cuenta en modo alguno su experiencia carcelaria, no hay relato de su parte, su hacerse presente implica más bien un reclamo solitario pero sin narrativa autobiográfica. Al no contar de viva voz, así sea en el recuerdo de Olegario, lo que vivió durante tres años de encierro, mantiene la clausura a la que se vio sometido. Se confirma de ese modo la imposibilidad de expresar la experiencia y, al mismo tiempo, Revueltas conserva intacto lo indecible del signo encarnado en el personaje desaparecido. Conserva su peso específico, esto es, su vacío. Si Olegario se reserva el primer lado del recuerdo, el olor humano, la representación que fragua en su memoria nos entreabre la puerta de su experiencia, la cual, quizá más importante todavía, también nos deja otear en el destino del personaje que fue sustraído del flujo histórico. Sólo mediante la representación o la puesta en escena del otro, de Olegario, Emilio conserva la inscripción de su nombre en el relato de una historia que no puede contar por sí mismo. Llega a nosotros indirectamente, como un eco, que mantiene la veracidad física del sonido aunque la fuente permanezca oculta.

Francisco Ramírez Santacruz se ha ocupado de analizar el sitio de Olegario en la configuración de *Los errores*, concentrándose en “el relato de la fuga” (2007: 320) que el militante rememora como continuación de un “diálogo inconcluso” con Jacobo Ponce (2007: 321). En su lectura, el capítulo XIII es el “centro neurálgico de la obra” (2007: 315) y condensa no sólo la denuncia política sino que pone de relieve “inquietantes procesos lingüísticos, antropológicos y sociales, relacionados con el ejercicio del poder” (2007: 316).

Señala también que se trata de uno de los capítulos “más originales dentro de la fecunda literatura carcelaria” y lo enlaza con “la literatura de horror y el tremendismo político, tradiciones hasta hora poco indagadas en Revueltas” (2007: 316). En ese camino, encuentra en el “*leitmotiv* de las ratas una llave interpretativa que abre las puertas de algunos de los más sobresalientes temas de *Los errores*”, a saber “autoridad *versus* libertad, poder *versus* herejía, individuo *versus* masa...” (2007: 316 y 324). Ramírez Santacruz establece así conexiones entre los frecuentes relatos reales y ficticios de las ratas como “devoradoras de hombres”, particularmente los del siglo XIX, cuya presencia es amplia en la literatura de horror de esa centuria en Europa y Estados Unidos (2007: 326), y las postulaciones de Elías Canetti enunciadas en *Masa y poder*; en especial, que “todo lo que se come es objeto de poder” (2007: 338). Concluye que la novela expone, sí, el canibalismo ejercido por los “fanáticos líderes ortodoxos” contra los comunistas “herejes”, pero también contra sí mismos, en tanto luchan por escalar en la jerarquía del partido; amplía también la conducta antropofágica a Mario Cobián y a *Elena*, en cuanto el primero aniquila a su compañero ladrón (ratero) y lo lanza al drenaje, al sitio de las ratas.<sup>88</sup> Sin embargo, encuentra que la mayor significación se halla en señalar que la masticación, la deglución y la defecación configuran un proceso de encierro, integración e indiferencia ante los restos humanos (excrementicios) característico de quienes intentan y logran dominar u oprimir (véanse 2007: 338-340). Ramírez Santacruz logra una exposición impecable y bien sustentada que aplica la proposición de Canetti respecto de que la digestión de la presa “convertida en alimento” entabla una “íntima relación con quien la digiere” hasta la “total y definitiva desaparición primero de todas las funciones y luego de todas las formas que alguna vez constituyeron su propia existencia” al punto de ser asimilada “al cuerpo ya existente de

---

<sup>88</sup> La paridad de Mario con las ratas en su sentido figurado de ladrón se confirma al principio de la novela: “Voy a convertirme en rata”, de dice el personaje, “me voy a volver un rata, pero nada más por esta vez y ahí queda...” (LE: 16)

quien la digiere” —todo ello como “el mecanismo más central, aunque también más oculto, del poder”— (Canetti, en Ramírez Santacruz, 2007: 338). En cierta medida, con su análisis complementamos el nuestro, pero también resulta significativo que él, como Emilio Padilla, fija la atención sobre todo en los signos visibles de la experiencia de Olegario, de ahí que repare en el horror y el tremendismo literario que colocan a Revueltas a la altura de Poe y en la misma línea de George Orwell.<sup>89</sup> Hace a un lado “el olor nauseabundo de los tres días en el drenaje”, en favor de “lo verdaderamente atroz” de hallarse en el infierno de las ratas (2007: 323). Aunque se trata de un énfasis analítico, la preferencia también señala la dificultad de observar el papel que Revueltas asigna a la acción de los sentidos no sólo como receptores sino como procesadores inmediatos de la experiencia: por el olfato, la peste alcanza una dimensión ontológica y definitiva; ésta es la primera “cara del recuerdo” (LE: 102), la interna e incompañable; “la otra”, la exterior, sea “adelante o atrás”, se actualiza en la memoria por la relación entre tacto y oído, por “el ruido preciso, inconfundible, familiar, de aquella natación diminuta y furiosa de las ratas” (LE: 105). La sensación olfativa se torna aquí incompañable, no así la del sonido y el tacto cuyo *estímulo reminiscente* es percibido por Emilio en el primer plano de su experiencia, tanto como Francisco Ramírez Santacruz lo coloca en la principal plataforma de su análisis. Por otro lado, en esa plataforma se caracteriza la lucha de Olegario por salir de prisión como una “fuga entre los *excrementos* producidos por una sociedad carcelaria” (2007: 339; cursivas del original), siguiendo la tesis de Canetti, quien ve en la heces fecales el “antiquísimo sello de ese mecanismo de poder que es la digestión, que se realiza secretamente y que sin este sello *permanecería* oculto” (en 2007: 339; cursivas del original). Sin embargo, en ningún momento el drenaje por el que escapa Olegario es caracterizado como un sitio por donde se desechan excrementos, sino —como se ha señalado ya— los restos de comida, los

---

<sup>89</sup> Ramírez Santacruz específicamente señala la probable “influencia consciente” de “El pozo y el péndulo” (Poe) y 1984 (Orwell), la primera de 1842 y la segunda de 1949.

remanentes de las instalaciones hospitalarias y el agua pluvial. La diferencia que introduzco procura mostrar que la fuga del personaje no está marcada por lo excremental que hace constar la asimilación de la *víctima* en el cuerpo del poder, sino, muy al contrario, constituye un testimonio de la presencia que no puede ser incorporada, porque a pesar de caer presa en esas fauces alegóricas y entrar a las catacumbas intestinales no termina en la solidificación residual; efectivamente, el cuerpo termina por desaparecer, pero es este vacío que se abre en el orden de la historia oficial lo que mantiene a la persona en la secuencia del recuerdo, de la memoria individual y colectiva.<sup>90</sup> No estamos ante la constatación del acabamiento excremental sino ante la doble pugna por convertir la vida en pura actividad fisiológica sin reflexión mediante la clausura (*preventiva*)<sup>91</sup> y por negar cualquier acto reflexivo mediante la desaparición perpetua de los sujetos que se atreven a “pensar *con todas su fuerzas, sin temor al análisis*”.

*Presas* como Olegario, Emilio y Ólenka son retenidas en cárceles oficiales y clandestinas, negadas como militantes, y finalmente, desaparecidas formal o efectivamente; con todo, el último de sus remanentes no puede ser desechado porque, precisamente, carece de materialidad en bruto: si lo último que persiste es el nombre —la extraña vitalidad orgánica y reflexiva que lo configura—, no hay manera de disponer de esa presencia con ningún artificio (así sea digestivo).<sup>92</sup> Detenido sobre la tierra, sin poder volver a ella mediante los ritos funerarios, con un nombre como único signo persistente que es enunciado por un tercero, el preso y el desaparecido político constatan la otra cara de su

---

<sup>90</sup> Para una aproximación al simbolismo del excremento en *Revueltas*, véase en este mismo trabajo el apartado “Bautista: la síntesis imposible”.

<sup>91</sup> En el siguiente capítulo se explica el sentido que damos al adjetivo.

<sup>92</sup> El exceso del duelo y su representación encuentran sitio en el género trágico precisamente en cuanto “restos resistentes a todo tratamiento” que han sido “expulsados tanto del Cerámico como del ágora —del cementerio oficial y del espacio político—”. La tragedia “dramatiza” así “lo esencial de las exclusiones efectuadas por la ciudad” (Loraux, 2004: 17).

tragedia: la existencia de los muertos en vida que con aquiescencia o contra su voluntad se rinden o quedan sometidos al imperio de una dirigencia burocrática y embustera. El tiempo subjetivo que los demás producen en torno a nosotros, como lo refiere Emilio, tiene su correspondencia en el *andar mal* de Ólenka y ambas son proyecciones del desahucio político como antesala de la supresión, esto es, del asesinato efectivo y simbólico, de la desaparición.

### **La burocracia y el proceso: palabras contra la «asamblea de esquemas»**

Así como la fuga de Olegario y su encuentro con Emilio se insertan en la conversación presente que sostienen La Jaiba y El Muñeco, la descripción de Eladio Pintos, la suerte que le espera y el recuerdo del proceso al que fue sometida Ólenka se suceden en medio del informe que rinde Eladio ante la fracción comunista clandestina que tenía como tarea garantizar la movilización encabezada por “camioneros, choferes de ruleteo y tranviarios” (LE: 140). Las asambleas generales de esos gremios de transportistas habían acordado dar facultades extraordinarias al Comité Central de Huelga para que condujera el movimiento sin nuevas consultas y bajo un mando centralizado, donde el partido comunista contaba con la mayoría. Eladio, en su calidad de “enlace del buró político con la huelga” daba cuenta de las disposiciones tomadas por el grueso de las asambleas y aleccionaba a los siete integrantes de la fracción clandestina sobre el papel que les tocaría desempeñar como “mando ideológico”. Uno de esos siete escogidos para las tareas de avanzada que requerían “una disciplina de hierro” era Olegario. Cuando él y Eladio Pintos se saludaron quedaron mutuamente sorprendidos, pero sobre todo es el primero quien se esforzaba en comprender cómo ese “personaje increíble” que había puesto de cabeza a la policía internacional por haber ejecutado, en la capital de España, al primer ministro *D.* (LE: 147) se hallaba en México como un “simple militante de base del partido”, en riesgo de que los agentes policiacos lo descubrieran “en cualquier momento” (LE: 140) con todo y que su origen contribuía a mantenerlo bajo cierto resguardo dada la “facilidad de los sefarditas para

asimilar los más diversos giros locales del español”. Gracias a ello el judeoespañol Eladio Pintos “hasta podría tomarse por mexicano”, así como en la Comintern pudo pasar por “un natural de cualquier país de América Latina”. En su habla sólo podía distinguirse un “cierto ceceo” y el empleo de “notables y fascinantes arcaísmos” (LE: 141). Visto así, Eladio reúne elementos como para considerarlo personaje del internacionalismo comunista,<sup>93</sup> pero también constituye el signo de un lenguaje antiguo y distante que abre las posibilidades de la empatía y la coincidencia histórica entre los perseguidos por su origen étnico o por su

---

<sup>93</sup> En su compendio sobre las revoluciones de Francia y Rusia, Allan Todd señala que, animados por lo que consideraban la victoria inminente del socialismo revolucionario, los bolcheviques “establecieron con optimismo la Tercera Internacional Comunista (Comintern), en marzo de 1919, para contribuir al desarrollo de la revolución”. Lenin mismo reclamaba desde 1915 que se sustituyera la Segunda Internacional Socialista, “que había traicionado el internacionalismo en 1914 cuando, a excepción de sus miembros rusos e italianos, los partidos implicados habían prestado su apoyo a sus gobiernos respectivos” (2000: 124). Todd recuerda lo que Marc Ferró señala en *La gran guerra* como el fracaso de la Segunda Internacional ante la efervescencia belicista de los nacionalismos; las posiciones en favor de la guerra dominaron “a pesar de la oposición de la que dieron muestra los socialistas rusos y serbios y a la reserva de algunas figuras aisladas en Inglaterra, en Alemania y en Francia” (1998: 288); de hecho “cierto número de revolucionarios... declaraban que la revolución y el socialismo brotarían de la guerra” (1998: 289). La tercera Internacional, puede tomarse así como la vuelta a la mundialización de la lucha revolucionaria, por encima de las perspectivas nacionales. Por otra parte Todd recuerda el dicho de Lenin: “el movimiento socialdemócrata es internacional en su esencia”; sobre esta idea —afirma— los bolcheviques fundarían en buena parte su convicción de que la revolución socialista se propagaría por Europa “a través de un proceso combinado de inspiración política y ayuda revolucionaria” (2000: 121).



territorialidad ideológica: judíos y disidentes.<sup>94</sup> La impresión o marca del que atraviesa distancias oceánicas —fraguadas de tiempo y espacio— se confirma en la configuración de la escena protagonizada por Eladio; el personaje aparece ante el lector “sobre una cosa semejante al puente de mando de un barco”, proyectando una “sombra gigantesca” (LE: 139) a causa de cierta disposición de un reflector, que desde el foso de la prensa plana (LE: 150) iluminaba las instalaciones de la imprenta donde se había determinado que la fracción comunista clandestina debía reunirse.<sup>95</sup> La voz de Eladio Pintos llegaba desde “las alturas

---

<sup>94</sup> Habría que mencionar de paso el ensayo “La situación de los judíos en la Unión Soviética”, leído por Revueltas en la Conferencia sobre el tema realizada en Santiago de Chile del 6 al 8 de julio de 1968. Procurando establecer la “especificidad de la discriminación” en la URSS dirá que a los judíos no se les discrimina sólo en cuanto tales ni sólo en tanto “*judíos soviéticos*” (OC 18: 208) sino principalmente por constituir una “conciencia inconforme”, que no es otra cosa “que el modo de ser y de expresarse las contradicciones e interpretarse los opuestos” (OC: 18: 2008). Así —tomando en cuenta que la *conciencia inconforme* es consecuencia de la dialéctica y de la teoría leninista del partido—, se preguntará: “¿Por qué la libertad cultural de otras nacionalidades que integran la URSS, no significa, entonces, la libertad de *todos* los soviéticos, y en cambio sí lo sería la libertad de los judíos? La respuesta —continúa Revueltas— hay que buscarla en el hecho de que la cultura y la tradición judías, universalizadas a lo largo de tanto tiempo de diáspora, representan una de las formas que revisten el fermento de un internacionalismo humano, que al realizarse como *libertad humana* realiza en esa misma libertad la de todos los demás. Dicho en otras palabras, todos los hombres pertenecemos a la Diáspora del Hombre” (OC 18: 210-211).

<sup>95</sup> Los tópicos de la voz, el periódico, el libro y la imprenta son constantes en *Los errores*. Cada uno merecería un estudio aparte para entender mejor la dialéctica narrativa de Revueltas. Por ahora sólo deseo anotar que algunos personajes pueden ser asociados a índices propios de lo impreso y lo escrito que entran en relación: don Victorino asigna el valor de libros sagrados a sus volúmenes contables; Olegario es el encargado de llevar el manifiesto de la huelga general a la imprenta y verá trasladado a los periódicos el asesinato de don Victorino; Jacobo y Magdalena encuentran en un libro de Tom Wolfe (*The Web and the Rock*, de acuerdo con la investigación de Philippe Cheron; 1996: 79) la síntesis de su pasión amorosa y de un estado de encierro generalizado. Y el asesinato de Eladio Pintos ha sido encomendado nada menos que al linotipista, uno de los siete que forma la fracción clandestina. Finalmente, es por demás expresivo el enunciado “esto eran los comunistas, la hoja impresa...” (LE: 83) con la cual Jacobo resume a través del narrador su primer intento de ponerse en contacto con los organizadores de un mitin; en ese intento conocerá a Olegario. En un radio de interés cercano al que anoto, Sonia Adriana Peña ha abordado las relaciones de *Los errores* y la prensa en

de su barco” a los oídos de Olegario, quien “hizo abstracción” de lo que esa voz decía en el presente para escucharla “años atrás, en Moscú, junto con el recuerdo lacerante de Ólenka Delnova” (LE: 141). La imagen evoca la figura del oficial de guardia encargado de comunicar las órdenes de quien manda en un buque y se encuentra, por ello, en correspondencia estrecha con el papel de Eladio como enlace del buró político; no obstante, el mayor peso de la evocación reside en la idea de tránsito: la posición imaginaria del personaje —su hallarse en el puente de mando de una embarcación— da cuenta de su peregrinar como fugitivo y como *navegante* de ese “viaje hacia lo desconocido” (LE: 146) que consistió en defender a Ólenka; travesía que por otra parte anticipaba la suerte que habría de traerlo a México. Para Olegario, el veterano ex anarquista no sólo llega al país desde una distancia de miles de kilómetros, sino que en efecto atraca inusitadamente en el ahora y reactiva el doloroso recuerdo donde ambos estuvieron al lado de la joven.

Ólenka fue alcanzada por la “*shishka*”<sup>96</sup> que se había desatado en todos los órganos del partido comunista soviético con el fin de expulsar “a la gente dudosa, a los oportunistas, a los emboscados,<sup>97</sup> a los simuladores” (LE: 142). Cuando “el caso” de la joven se llevó ante la Comisión Central de Control, Eladio Pintos procuró mostrar que no se contaba en realidad con argumentos para señalar en ella “una disposición antipartido, liquidacionista,

---

«José Revueltas y el género policial: de la nota roja a *Los errores*», tesis de doctorado, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.

<sup>96</sup> Al parecer, Revueltas emplea una transliteración que podría ser incorrecta, puesto que *shishka* corresponde a шишка, palabra que literalmente se traduce como «cono» o «piña» (del pino), y de allí designa también la protuberancia producida por un golpe (un «chichón»); aplicado a las jerarquías comunistas significaría algo así como el «pez gordo», una persona que ocupa un puesto importante y tiene contactos influyentes. El sentido con que se emplea el término coincide con чистка (*chistka*), que sería propiamente la «purga», literalmente «limpieza» o «limpia»; por extensión, la palabra se aplica también al «legrado» (agradezco a Anastasia Krutitskaya que me ayudara a despejar las dudas que el término me suscitó).

<sup>97</sup> Un *emboscado* es quien elude sus obligaciones militares en tiempo de guerra; por extensión, quien se escuda en una ocupación diferente de aquella a la que debe dar cumplimiento.

contrarrevolucionaria y de traición a la causa del comunismo” (LE: 145). Si “faltaba a sus obligaciones” y “se aislaba” al “extremo desastroso en que ya no podía responder de sí misma” la respuesta se encontraba en “el empeño de no romper el secreto de una enfermedad familiar”: el alcoholismo crónico de su madre, quien, después de escapar del sanatorio donde se hallaba internada, logró encontrar a Ólenka sin querer desprenderse de ella bajo ningún motivo. En lugar de denunciarla ante las autoridades sanitarias —como estaba obligada por las disposiciones de Estado, según se hace notar— la muchacha se había sometido sin reservas (“acríticamente”, dice Eladio a través del narrador) a una “imposición afectuosa” que la llevaba a “velar noches enteras junto a la enferma durante sus crisis” (LE: 145). Fuera del comunista sefardí, nadie de los que “se interesaron” en conocer “de antemano” el caso de Ólenka —esto es, en los días previos a que se le juzgara en público— examinó el fundamento de las acusaciones más allá del expediente; “todos sin excepción” se habían “satisfecho” tan sólo con leerlo, “sin preocuparse siquiera de hablar con ella y escucharla”. Ólenka resultaba así “menos importante que un papel muerto y miserable, donde cualquier burócrata habría garabateado cualquier cosa” (LE: 146). El evidente reclamo de Eladio contra ese oscuro servidor público que, en sentido estricto y coloquial, cubre el expediente, lleva el símil planteado por Emilio Padilla en su conversación con Olegario al sitio donde el exceso racional de la burocracia cumple consigo mismo, esto es, regenera la condiciones de su persistencia: el tribunal como fábrica de víctimas, el proceso judicial convertido en una forma de ingeniería para criminalizar a los débiles (a quienes son reducidos a esa condición)<sup>98</sup> con el único fin de que la maquinaria marche, pues a la larga ese puro andar autómatas tiene efectos preventivos: adeptos y disidentes se persuaden del inexorable triunfo del poder (en este caso, de la mezquindad

---

<sup>98</sup> Ólenka es la imagen viva del desamparo aun antes de sentirse desahuciada durante el juicio: “tendría unos veinte años, estrecha de hombros, con unas pupilas de un azul tan desleído que casi se borraban en el blanco de sus ojos, muy dulce de carácter, de aire ensimismado y una sonrisa pálida, suplicante, con la que parecía pedir excusas a cada momento por alguna falta de la que todos estuviesen enterados” (LE: 144).

que se disfraza de dogmatismo) y llegan incluso a colaborar con la fabricación de víctimas, sea de manera activa o rechazando al caído por cuanto su hundimiento anuncia la facilidad de la caída propia. Desde el principio de su intervención, tal como la recuerda Olegario, el ex anarquista judeoespañol ataca el falso dilema y pregunta al auditorio reunido para observar el juicio de Ólenka: “¿Debemos señalar, condenar a quienquiera que sea, alguien a quien hayamos escogido al azar, con los ojos vendados, únicamente por el inconcebible temor de comparecer con las manos vacías ante la Comisión Central de Control...?” (LE: 141). Ante la obvia respuesta negativa señala cómo es que funciona el mecanismo puesto en marcha: para no recibir acusaciones fincadas en la “falta de *vigilancia revolucionaria*” se descubren “trotskistas donde no los hay y saboteadores y espías donde se le ocurre imaginarlos a un intrigante o escalador cualquiera” (LE: 142; cursivas del original). Con ello, la denuncia de la gestión burocrática no se dirige de forma exclusiva a los funcionarios y a los dirigentes, sino a todos quienes aun sin proponérselo contribuyen con el envilecimiento de la muerte individual mediante su producción en serie. Si desde Moscú Emilio observa que “los verdaderos comunistas callan”, lo que en cierta forma se aplicaría a los militantes soviéticos que el mexicano había conocido, Eladio Pintos amplía a una escala mayor el radio donde el mecanismo opera, por cuanto habla “ante una asamblea especial de los miembros del partido en las dependencias de la Sección Latinoamericana”. De todos los presentes, ninguno se atrevió a mirar de frente a Ólenka, si bien “cada uno se esforzaba por sorprender sus reacciones con el rabllo del ojo, como de pasada, con un disimulo cobarde y misericordioso” (LE: 144). Semejante actitud reproduce los gestos y la disposición de ánimo de quienes se suponían *a salvo*, al otro lado de esa “extraña y atormentadora situación” de “no estar bien” o “andar mal”, frases que en “el lenguaje familiar del partido” significaban lo “más extraordinariamente indeterminado que pudiera imaginarse y al mismo tiempo lo más preciso”. Si una persona andaba mal, para todos estaba claro que “*algo* existía en su contra por parte de los organismos dirigentes y que en

muy poco tiempo más ese *algo* reventaría de un modo u otro hasta no hundir a dicha persona en el abismo de la degradación y el infortunio definitivos”. Ignorar en qué consistía la cuestión, la falta de pruebas para delatar o denunciar, no iba “en ayuda de la víctima, sino al revés”: en lugar de que se pidiera el esclarecimiento del problema, “cada quien procuraba apartarse lo más posible de la persona señalada, ya no se le dirigía el saludo y en todas las formas se le hacía sentir que el suyo era un caso perdido y ya sin esperanzas” (LE: 142). Este accionar ajeno que aísla al sujeto caído en desgracia fragua ese tiempo subjetivo que al decir de Emilio Padilla “producen los demás en torno a nosotros”, y que se vive “más allá de cualquier medida” (LE: 107). Antes del juicio y la reclusión física, las personas que de súbito caen en los engranajes del poder y la burocracia se ven lanzadas hacia el vértigo de no saberse dueñas de sí, hacia el aturdimiento de hallarse excluidas y separadas en función de una muerte civil que por encima de todo procura la extinción absoluta de las capacidades reflexivas y de cualquier relación afectiva. Ólenka, después de escuchar las acusaciones que contra ella se dirigían, asumió que se hallaba desahuciada: no podía ya expresar sentimiento alguno y su aspecto la convertía en el “ser más solitario de la tierra, pálida hasta la transparencia, hasta adivinársele lo huesos del rostro... los pómulos de cera, los maxilares desnudos, erguida sobre su silla con una quietud orgánica y dura”. Esa presencia quieta signaba “la inimaginable lucidez con que medía las proporciones de su caída, de su desamparo, un horror estricto y desconocido”. A esta clarividencia del umbral donde se hallaba, sigue la constancia narrativa de que la joven había sido lanzada ya a una forma de muerte en vida, donde el movimiento del cuerpo se vuelve autónomo e independiente de la relación con el mundo exterior: “Sólo los dedos de sus manos, abandonadas a sí mismas sobre los muslos, se sacudían con pequeñas vibraciones involuntarias, igual que si las agitaran bruscas rachas de viento” (LE: 144). El penoso aspecto de la joven se muestra en su verdadera dimensión cuando tomamos conciencia de que éste se afirma en la continuidad de las funciones orgánicas, que en cierta forma *sobreviven* a la vida de relación; la descrita

transparencia mortal de su semblante (como transparente era el rostro de Bandera cuando agonizaba; LDT: 30) no desemboca en los signos de una efectiva o metafórica cesación física sino en el gesto involuntario de los dedos, tic inscrito en dos personajes más, uno que parece hablar con los muertos y otro agonizante: Emilio Padilla y don Victorino. Cuando Olegario señala el terror que le inspiran las ratas, Emilio lo escucha en su actitud de médium, con la mano “extendida sobre la mesa” mientras sus dedos “se sacudían con pequeñas vibraciones nerviosas” (LE: 108). Es también Olegario quien, al encontrar en su despacho a don Victorino sobre un charco de sangre, primero lo da por muerto y enseguida advierte que el rojo fluido corporal todavía se deslizaba sobre el piso “con una suave y espesa lentitud de aceite”. Pronto se da cuenta que son los dedos de la mano derecha de don Victorino “lo que arañaba la sangre, apenas de un modo perceptible, con la timidez de un ratoncillo, como si obedecieran órdenes muy distantes y mal formuladas, que en el largo trayecto perdían la fuerza de un impulso y no alcanzaban a llegar al punto de destino sino como una carta desvanecida por la lluvia, un eco erróneo” (LE: 180). Parece absurdo señalar que ninguno de los tres personajes ha muerto todavía cuando el tic nervioso o involuntario se produce: sólo estando vivos se puede generar ese “eco erróneo” del organismo; sin embargo, cuando el gesto los invade cada uno ha sido dado por muerto: antes de desaparecer o de trasponer la agonía se produce un signo corporal que advierte sobre la difícil asignación de su sitio en el espacio de la realidad y del relato. El desahucio y la fuga son para Ólenka y Emilio la antesala del encierro y la forma previa de la desaparición, la muerte civil que les toca albergar mientras su organismo viva; pero, ¿por qué estos personajes afines sufren el mismo tic que don Victorino, quien en una simetría lineal entre comunistas y criminales de adscripción fascista se encuentra en este segundo y opuesto sitio?<sup>99</sup> Lejos está Revueltas de asimilar esos extremos, lo que el gesto de los dedos indica

---

<sup>99</sup> Don Victorino es asesinado por *Elena*, pero no resulta precisamente una víctima: él mismo es un criminal de guerra impune que enterró vivos a un grupo de campesinos zapatistas cuando fue oficial del ejército (LE:

es, me parece, lo que en términos distintos pero hasta cierto punto coincidentes —o por lo menos paralelos—, tanto Slavoj Žižek como Giorgio Agamben identifican como la zona de indeterminación que por paradójico que resulte es el único sitio de inscripción de la significación y del sujeto, o más bien, “la brecha/discordancia” (Žižek, 2006: 57)” o la “separación irreductible” (Agamben, 2009: 166) desde donde cabe dar cuenta de *algo* “que permite que funcione el orden simbólico” (Žižek, 2006: 125) y quede marcado “el tener lugar de una lengua como acontecimiento de una subjetividad” (Agamben, 2009: 172). Víctimas y criminales no se confirman en una positividad de sus posiciones ni en una verdad factual que, por así decirlo, plantee la concordancia plena entre lo dicho y lo hecho; en otras palabras, y siguiendo al filósofo italiano, lo humano y lo no humano carecen de fundamento alguno, están privados de fin pero *tienen* o *son* un *resto*, designación “que no debe entenderse en el sentido de que sea... algo similar a un sustrato, un depósito o un sedimento que los procesos históricos de subjetivación o desubjetivación, de humanización o deshumanización, dejan tras ellos como una especie de fondo, o de fundamento de su devenir”. Tal concepción sería tanto como afirmar que sólo cuando lo humano deviene inhumano o no humano, cuando se degrada a la persona hasta hacerla tocar fondo, es que una vida humana *surge* y puede ser asignada a un sujeto; de lo que se trata, por el contrario, es de reconocer que entre uno y otro extremo opera una “separación irreductible, en que cada uno de los términos puede situarse en posición de resto, puede testimoniar” (2009: 166), esto es, “llevar a la palabra la imposibilidad de hablar” (2009: 172). Para aclarar a qué se refiere Agamben y observar en qué consiste el gesto compartido por los tres personajes revueltianos, es necesario extenderse un poco sobre la relación entre resto y testimonio.

A la “tácita confusión de categorías éticas y de categorías jurídicas (o peor aún, de categorías jurídicas y de categorías teológicas: la nueva teodicea)” (2009: 16), Agamben

---

48-51) y en el presente de la novela es parte de un grupo fascista guiado por un odio casi genocida contra los comunistas, los indios y los pobres que le solicitan dinero en préstamo.

opone la alternativa del testimonio, o quizá resulte más preciso decir, del complejo semántico e ideológico integrado por los términos testigo-testimonio-testimoniar. Acude así a la raíz de dos palabras latinas que se emplearon para referirse al *testigo* con el fin de mostrar que bajo una de sus formas lo dicho por éste se emancipa del establecimiento de los hechos con vistas a un proceso porque pone en crisis las pretensiones de autoridad y de resolución incontestable que por principio se arrogan el juicio y el derecho. Más que un tercero entre contendientes (*terstis*) —pero sin dejar de serlo—, el testigo se aproxima al superviviente, o bien al que sigue estando (*superstes*), esto es, al que ha “pasado hasta el final por un acontecimiento” y se encuentra por ello “en condiciones de ofrecer testimonio sobre él” (2009: 25). El problema se plantea, no tanto porque el tercero esté implicado en su propio decir, lo que derivaría sobre todo en una consideración jurídica, sino cuando se produce la aporía de que el testigo, el único que puede brindar testimonio, no esté en condiciones de hablar por sí mismo, sea porque se ha quedado sin palabras o porque su palabra es sólo un signo ininteligible, aunque en él se reconozca la sombra de la articulación lingüística. Ambos extremos donde la posibilidad de comunicar se anula antes de la muerte física se *produjeron* (literalmente) en Auschwitz, lugar que para Agamben señala el quiebre histórico que la filosofía no puede soslayar y para el cual no pueden seguir aplicándose categorías éticas que *vuelvan la vista*, “porque ninguna ética puede albergar la pretensión de dejar fuera de su ámbito una parte de lo humano, por desagradable, por difícil que sea su contemplación” (2009: 65). Precisamente, quienes fueron *hundidos* en “una región de lo humano” sobre la que es casi imposible sostener la mirada, donde “la ayuda, la dignidad y el respeto de sí se ha vuelto inservibles”, encarnan esos extremos donde se suspende toda comunicación. Lo “intestimoniable” que no puede quedar sin testimonio es para Agamben el *musulmán*, “como se llamaba en el lenguaje del Lager al prisionero que había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros, no poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre bien y mal,



nobleza y bajeza, espiritualidad y no espiritualidad. Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía” (Améry citado por Agamben, 2009: 41). En cuanto han pasado por el acontecimiento hasta el final, esto es, en cuanto “su humanidad ha sido destruida integralmente” hasta ser hundidos como no hombres, los *musulmanes* de Auschwitz son, cada uno de ellos, el “testigo integral”, aquellos “cuyo testimonio tiene... un significado general”, es decir, “que *el hombre es lo que puede sobrevivir al hombre*” (2009: 85); sin embargo, no pueden transmitir por sí mismos su palabra porque ella misma ha sido destruida en ese trance que lleva al umbral de lo no humano. A esta “paradoja de Levi” —pues del escritor y ex prisionero del campo de concentración y exterminio es de quien Agamben retoma la denominación *testigo integral* aplicada a los *musulmanes*—, total pero irresoluble en sí misma, sólo cabe aproximarse mediante los supervivientes, esto es, mediante quienes dentro de los campos atestiguaron el descendimiento del hombre hasta su opuesto. La paradoja al parecer requiere una antítesis similar: sólo quienes vieron lo intestimoniante pueden brindar testimonio de ello, aunque el suyo sea un testimonio imperfecto.

Asimilar e incluso comparar lo vivido por los *musulmanes* y los supervivientes de Auschwitz con cualquier otro *acontecimiento* causa una repulsa inmediata. No hay forma de proponerlo, en parte, porque es absolutamente falsa la petición de ponerse en los zapatos de otro para comprenderlo, pues el gesto de quien busca identificarse con la víctima se derrumba incluso antes de ser formulado; como acota Žižek, “sería obsceno pronunciar patéticamente «¡Somos todos *musulmannen!*!»” (2006: 165). De este modo, queda claro que la experiencia límite resulta intransferible y no admite comparación alguna; en cambio, sí es posible advertir *en otros* los signos que revelan cómo opera la “máquina biopolítica” sin requerir “un espacio geográfico determinado” como aquel formulado por Hitler en 1937, cuando durante un congreso secreto afirmó que la Europa centro oriental demandaba “un espacio sin pueblo” (v. Agamben, 2009: 89). Siguiendo a Foucault, para quien la

degradación de la muerte tiene una forma política vinculada al poder en la Edad moderna, Agamben retoma los enunciados que señalan cómo “el poder se define esencialmente como derecho de vida y muerte”. Así, en su “figura tradicional” la soberanía se resume en la fórmula *hacer morir y dejar vivir*, para invertirse a partir del siglo XVII, cuando el nacimiento de la ciencia de la policía y el cuidado de la vida y de la salud hacen que el Estado se muestre más interesado en *hacer vivir y dejar morir*. La diferenciación se vuelve problemática y —también paradójica— cuando se aplica al análisis de los Estados totalitarios, donde ambos paradigmas coinciden: un poder moderno al que le interesa hacer vivir y a la vez ejercita “un poder incondicionado de muerte” (2009: 86-87). La respuesta de Foucault a la paradoja se encuentra en el racismo, que permite establecer cesuras “de tipo biológico en el seno de una esfera que se define, precisamente, como esfera biológica” (citado por Agamben, 2009: 88), para hallarse en condiciones de inscribir en tales pausas “el principio de la guerra” (2009: 87). La cesura fundamental es la que surge entre *pueblo y población*, porque transforma una entidad “esencialmente política en un cuerpo esencialmente biológico” (2009: 88) donde natalidad, mortalidad, salud y enfermedad pueden regularse y los sujetos son separados en conjuntos que a su vez se subdividen en un proceso de degradación cada vez más acentuado.<sup>100</sup> En el régimen Nazi, este proceso

---

<sup>100</sup> Agamben cita *Il faut défendre la société*, donde se reúnen las lecciones que Foucault pronunció de enero a marzo de 1976 durante el curso —con el mismo título— que tuvo lugar en el Collège de France, donde el filósofo francés enseñó de enero de 1971 hasta su muerte en 1984. Aunque las lecciones fueron editadas y publicadas de manera póstuma en 1997, el análisis del poder y su definición en los términos citados por Agamben se pueden localizar en otros sitios. Así en la *Historia de la sexualidad* (publicada precisamente en 1976), se lee lo siguiente: “Podría decirse que el viejo derecho de *hacer morir o dejar vivir* fue remplazado por el poder de *hacer vivir* o de *rechazar* la muerte... El cuidado puesto en esquivar la muerte está ligado menos a una nueva angustia que la tornaría insoportable para nuestras sociedades, que al hecho de que los procedimientos de poder no han dejado de apartarse de ella. En el paso de un mundo a otro, la muerte era el relevo de una soberanía terrestre por otra, singularmente más poderosa... Ahora es en la vida y a lo largo de su desarrollo donde el poder establece su fuerza...” (1991: 167; cursivas del original). Ya para el siglo XIX la sociedad vio con “perplejidad” cómo “el poder político acababa de proponerse como tarea la administración

comenzó en 1933 con la legislación para proteger “la salud hereditaria del pueblo alemán” (2009: 88), la cual dio pie a la separación de los ciudadanos de ascendencia aria de quienes no contaban con ella; a su vez, los no arios serán separados entre judíos y ciudadanos con uno o dos abuelos judíos, pero que no profesan la religión judía y no hubieron celebrado matrimonio con judíos antes del 15 de septiembre de 1935. Vendrá después la deportación, el deportado será internado y entre los internos se practicará la última cesura, el *musulmán*. Cuando se llega a este punto “se comprende bien la función decisiva de los *campos* en el sistema de la biopolítica nazi. No sólo son el lugar de la muerte y el exterminio, sino también y sobre todo, el lugar de la producción del musulmán, de la última sustancia biopolítica aislable en el *continuum* biológico. Más allá no hay más que las cámaras de gas” (2009: 89). También se entiende así en qué consiste el espacio sin pueblo que Hitler se proponía instaurar: un sitio para el ejercicio absoluto del biopoder “donde la vida humana pasa a estar más allá de cualquier identidad biopolítica definible” y donde “la muerte no es más que un simple epifenómeno” (2009: 89). Ya no se trata de “*hacer morir ni hacer vivir*”, sino de “*hacer sobrevivir*”, de fabricar “una supervivencia modulable y virtualmente infinita” de modo que en un cuerpo humano se produzca “la separación absoluta del viviente y del hablante... del no-hombre y del hombre”. En el *musulmán*, la supervivencia está “separada de cualquier posibilidad de testimonio”, lo que hace de su cuerpo una suerte de “sustancia biopolítica absoluta que, en su aislamiento, permite la asignación de cualquier identidad demográfica, étnica, nacional o política” (2009: 163;

---

de la vida”; si bien semejante proceso se “desarrolló desde el siglo XVII en dos formas principales”, que no son “antitéticas” sino “polos de desarrollo enlazados por todo un haz intermedio de relaciones”. El primero es la concepción del “cuerpo como máquina”; el segundo, “formado hacia mediados del siglo XVIII, fue centrado en el cuerpo-especie”. Así, las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población “constituyen los dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida. El establecimiento, durante la edad clásica, de esa gran tecnología de doble faz... caracteriza un poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente” (1991: 168-169). Con la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones “se inicia... la era de un «bio-poder»” (1991: 169).

cursiva en el original); es, en última instancia, “el arca no desvelable del biopoder” y no puede desvelarse “por estar vacía” (2009: 164), en el mismo sentido que el espacio sin pueblo de Hitler: no hay persona sino producción de funciones biológicas susceptibles de ser administradas mientras duren o se les deje persistir.

Después de este necesario rodeo es posible perfilar los signos que la “sustancia biopolítica absoluta” concentra y que pueden retomarse para comentar la insistencia narrativa en el enigmático movimiento que sacude los dedos de tres personajes en nuestra novela. Sea que su estremecimiento adquiriera la forma de “pequeñas vibraciones nerviosas” (LE: 108) o de “pequeñas vibraciones involuntarias, igual que si los agitaran bruscas rachas de viento” (LE: 144), o bien se convulsionen “como si obedecieran órdenes muy distantes y mal formuladas” (LE: 180), los dedos de Emilio, Ólenka y don Victorino dan cuenta de una especie de excrecencia de lo real que no cabe inscribir como signo de vida ni de muerte, ni indican tampoco la derrota de los personajes o la victoria de las fuerzas que los llevaron al umbral donde su ser y su estar en el mundo se debaten; esa vibración constituye “un elemento excesivo que carece de lugar «apropiado»” (Žižek, 2006: 124) porque da cuenta de la separación que se opera en el orden simbólico al pasar “del gran Otro al pequeño otro”, de un modo similar pero no idéntico a lo que sucede “en el nivel de la alienación”, cuando un sujeto que está dispuesto a darlo todo por una Causa termina por perder la Causa misma, de modo tal que su “alienación se duplica, se refleja a sí misma”. La alienación del sujeto, de hecho, sería la forma previa de su confrontación con el momento en que ya no puede adherirse al “orden de las identificaciones simbólicas” o “asumir títulos-mandatos simbólicos”, de modo que su persona queda resumida en un “leve tic” o “gesto patológico personal” que en su indeterminación “sostiene la coherencia mínima del sujeto” (Žižek, 2006: 124). No se trata de un gesto “puramente formal” sino de un signo anatómico que se aleja de la forma simbólica pero insiste en evocarla y, de ese modo, ilustra “el «juicio infinito» [de Hegel] que se halla en los fundamentos mismos del orden simbólico: «el

Espíritu es un hueso», es decir, el orden simbólico ideal, el universo (cuasi) autónomo de significado que flota por encima de la realidad común, está (vinculado por una especie de cordón umbilical a) en un tic/protuberancia repulsiva que surge del cuerpo humano, desfigurando su unidad” (Žižek, 2006: 126). La “pura potencialidad de significado” (2006: 125) de este gesto nervioso-involuntario o defectuoso no queda así inscrita sólo en la cadena significante sino que se adscribe al cuerpo en su expresión más baja o mínima, precisamente como un *resto* que marca, como se ha dicho siguiendo a Agamben, “el tener lugar de una lengua como acontecimiento de una subjetividad” al tiempo que lleva “a la palabra la imposibilidad de hablar” (2009: 172). Revueltas evoca este cruce, donde la coherencia del sujeto no se ha perdido y donde la lengua persiste incluso si *no* se realiza como comunicación, cuando compara el movimiento de los dedos con una doble señal cuyas formas de transmisión quedan varadas sin posibilidad de resolverse en ningún sentido una vez emitidas: “eran los dedos de esa mano derecha... lo que arañaba la sangre apenas de un modo perceptible, con la timidez de un ratoncillo, como si obedecieran órdenes muy distantes y mal formuladas, que en el largo trayecto perdían la fuerza de su impulso y no alcanzaban a llegar al punto de destino sino *como una carta desvanecida por la lluvia, un eco erróneo*” (LE: 180, el subrayado es mío). Palabras *desleídas* (desmembradas y disueltas a la vez) y vibraciones sonoras cuya única constancia es su lejanía y su formulación errónea. Ésa es la constancia última desde la cual sujeto y palabra sostienen la posibilidad de reinscribirse en lo humano.

Si con su metódica separación étnica vuelta legislación, la maquinaria biopolítica segrega a las personas hasta sumirlas en el umbral de lo no humano antes de disponer de su cuerpo, el impulso que los “organismos dirigentes” (LE: 142) imprimen al sugerir que *algo* se tiene en contra de un militante basta para que los mismos comunistas aíslen al que ha sido tocado por la voluntad del poder; o peor todavía, el autoimpulso que la institución de la “vigilancia revolucionaria” adquiere termina por abrir ese tiempo subjetivo que sustrae a

la víctima de la vida de relación. No hace falta ser un disidente ni “adoptar una posición activa” contra los excesos de la burocracia (LE: 109) para comparecer ante la Comisión Central de Control. Emilio será recapturado y desaparecerá por haber dicho “abiertamente” en su célula lo que pensaba sobre “las relaciones de partido” en la URSS (LE: 109); a Eladio se intentará asesinarlo como traidor por señalar que la vigilancia revolucionaria se había convertido en una “cacería de brujas e infamias sin nombre” (LE: 142) y Jacobo será expulsado porque no aceptó “desistir de ocuparse... en el caso de Emilio Padilla” y se negó a trasladar al secretariado de PC en México “toda la documentación” que al respecto tenía en sus manos (LE: 196). En cierta forma, los tres piensan más de la cuenta, más allá de lo conveniente para crear consenso, esa otra forma de aislamiento que busca poner cotas a la actividad reflexiva y a la búsqueda de la verdad por encima o a pesar de la ley. Ólenka, en cambio, cae en esta maquinaria sólo por una “aparente falta de confianza en las instituciones soviéticas de salud” (LE: 145), de modo que es justamente una cuestión que incumbe a “las autoridades sanitarias” la que desencadena la comparecencia de la joven y confirma la naturaleza *higiénica* de la operación desatada en la URSS para mantener la *salud* del partido: la *chistka* queda rebasada como eufemismo (sin dejar de serlo) y en los hechos constituye una operación doble que combina una naturaleza externa en cuanto *limpieza* o *limpia* y un correlato interno en cuanto *purga* que pretende disponer de los militantes perniciosos como si en efecto se tratara de residuos orgánicos o industriales.

Antes de seguir se hace indispensable una acotación: el problema al que la novela nos enfrenta en este punto no es la *similitud* entre los procedimientos represivos del comunismo de Estado y el fascismo, como en los ámbitos de la democracia se quiere deslizar cada vez que se habla de los regímenes totalitarios, sino a la inadvertida ocupación y sustitución de las ideologías por las formas plenas del poder, que de hecho funcionan bajo cualquier narrativa ideológica, incluida la democrática. La cuestión aparece como insoluble porque al considerarla se abre el riesgo de caer en la misma trampa que debe evitarse cuando, por

ejemplo, se trata de formular “esa totalidad de la que forman parte la ideología democrática, el ejercicio del poder y el proceso de (re)producción económica: si se pretende considerar todos estos aspectos, se termina por no ver nada, los contornos desaparecen” (Žižek, 2006: 94). Una forma de no perderse consiste en colocar la cuestión “*entre paréntesis*”, esto es, “abstraerse” del imaginario en cuestión, “como hace Foucault... o Lacan”, quienes para discernir la lógica de la dominación se “abstraen no sólo del imaginario democrático... sino también del proceso de (re)producción económica” (Žižek, 2006: 93 y 94; cursivas del original). Colocando la cuestión entre paréntesis por un momento quizá se muestre con mayor claridad la que podría ser la intención de *Revueltas: Los errores* no es una novela que denuncie las prácticas espurias del comunismo o la ortodoxia de los militantes, es una obra cuyo autor hace abstracción de su propio imaginario para mostrar los ropajes fetichistas de los sitios donde y desde los cuales se ejerce el poder, e indica, precisamente, la urgencia de “desprenderse de la mística misma del *lugar* del poder” (Žižek, 2006: 97) que inviste al individuo o la institución de una fuerza trascendental autopostulada. Al mismo tiempo, observa cómo en las operaciones del poder sobre la gente se resquebraja el orden simbólico y la lengua se confronta consigo misma hasta el umbral donde queda suspendida, de modo que toda inscripción de las personas en el acontecimiento parece clausurada. *Revueltas* no plantea, desde mi punto de vista, la degradación como vía para el surgimiento del ser; muestra el enclave no humano que habita en todo acto y en cualquier palabra y que, bajo ciertas condiciones, se exagera y ocupa el centro de los momentos extremos.

La “inimaginable lucidez” con que Ólenka mide las “proporciones de su caída” y el “horror estricto y desconocido” que experimenta se hacen visibles en su “concentrada y feroz quietud” a un tiempo “inorgánica y dura”, similar en todo a la de un cadáver en el que se adivinan “los huesos del rostro” y la piel toma la textura de la “cera” (LE: 144). Enseguida, luego de la pavorosa confrontación con su desamparo, la joven logrará

sobreponerse por un instante e incluso revelar el secreto que lleva al representante de la Comisión Central de Control a dar por “liquidado” el “asunto”. Ante “la estupefacción general” el funcionario resuelve: “las faltas de que se acusa a la camarada Olya Dimitrieva Delnova no se toman en cuenta. La Comisión... gestionará el envío de dicha camarada a una cura de reposo en Sochi, por todo el tiempo necesario hasta el restablecimiento total de su salud” (LE: 146). Bien se puede acusar de patetismo a Revueltas por colocar a su personaje en un punto que parece de no retorno para después hacerlo hablar con Olegario, a fin de revelarle la identidad de Eladio Pintos, entonces conocido como “el *camarada Rubén*” (LE: 148); tal revelación explicaría el hecho de que “sus opiniones pesaran con tanta autoridad” y lograra con ellas la “victoria”. En tal caso, estaríamos suplantando lo escrito por un prurito de estilo ajeno a la obra, en lugar de procurar establecer dos términos que el relato pone en juego: la descripción del personaje y la resolución que se toma aparentemente en su favor. Si, como se ha dicho, tanto la burocracia como los procesos judiciales poseen una naturaleza autorreferencial (en sí mismos son su fin) la consecuencia que puede obtenerse es que “la pena no sigue al juicio, sino que éste es él mismo la pena”, o bien, como explica Agamben mismo citando a un reconocido jurista italiano: “Se podría decir que toda la pena está en el juicio, que la pena impuesta —la prisión, el verdugo— sólo interesa en la medida en que es, por decirlo así, una prolongación del juicio (piénsese en el término ajusticiar, *giustiziare*)” (2009: 18).<sup>101</sup> Bajo tales términos, los signos físicos de Ólenka no sólo anticipan la *sentencia* verdadera sino que revelan el eufemismo que implica enviarla a “una cura de reposo”.<sup>102</sup> Que el juicio mismo es la pena que se le impone, queda

---

<sup>101</sup> La cita es de Salvatore Satta, *Il misterio del proceso*, Adelphi, Milán, 1994, p. 26.

<sup>102</sup> Precisamente, “una de las cuatro grandes líneas de ataque a lo largo de las cuales avanzó la política del sexo desde hace dos siglos”, y que combina “las técnicas disciplinarias con los procedimientos reguladores” fue la “histerización de las mujeres” y la “medicación minuciosa de su cuerpo y su sexo” en nombre de la responsabilidad que les competía a ellas respecto de los hijos y la familia, pero en última instancia de “la salvación de la sociedad” (Foucault, 1991: 177-178).



por completo expuesto en la reiterada caracterización de la joven como “el ser más solitario de la tierra”: desamparada, caída, inorgánica, transparente “hasta adivinársele los huesos del rostro”. Aislada, en suma, y con las marcas que dan por sucedida su desaparición de entre los vivos. Una vez que la muchacha y Olegario quedan a solas en uno de los corredores del edificio donde se llevó a cabo la comparecencia, ella abraza a su camarada “sin sollozos, extenuada espiritualmente hasta el vacío” (LE: 146-147). La lucidez con que había confrontado su hundimiento, en consonancia con los rasgos externos que dan cuenta de ese umbral, constituyen el margen mínimo que todavía la retiene sobre el mundo de relación y le permite hablar por última vez desde su *vacío*, confiada aún en que Emilio Pintos ha sido escuchado por ser “un veterano revolucionario internacional” (LE: 148) cuya defensa no podía ser desestimada por el representante de la Comisión Central de Control. Ólenka cree entender las coordenadas que dan sentido a la decisión del poder que pesa sobre ella, pero el mismo Olegario será quien dude de que opere una lógica basada en la dignidad del defensor o en que, con sus palabras, el funcionario en verdad haya optado por la absolución (“las faltas de que se acusa a la camarada... no se toman en cuenta”, dice). Así, el *proceso* de Ólenka desemboca o gira en torno de dos sentencias: la de ella y la de quien la defiende, pues Olegario advierte que Eladio Pintos ya es también un condenado del que sólo falta tomar nota formalmente. No se le escuchó por su irreprochable militancia: “¡Quién sabe si no haya sido por eso!”, murmurará el militante mexicano, “sino porque quieran dejar que, con actitudes como la de hoy, sea el mismo camarada Rubén quien siga engrasando por su propia cuenta la soga con que habrán de ahorcarlo” (LE: 148). Olegario no sólo apunta al hecho de que Eladio-Rubén había asumido la defensa de una joven acusada de incumplir sus tareas partidarias, lo que “*objetivamente*” la colocaba del lado de la “contrarrevolución” (LE: 143), sino que, por añadidura, había omitido “mencionar el nombre de Stalin cuando habló del gran partido de Marx, Engels y Lenin”, omisión que el representante de la Comisión Central de Control había tenido “buen cuidado de anotar” (LE:

148).<sup>103</sup> Con el envío de Ólenka a una cura de reposo, lejos está el funcionario de reconocer la victoria de la defensa emprendida por Emilio o de aceptar que se ha cometido un error judicial —como lo implica en principio una *sentencia* de absolución—, pues “el único inocente verdadero” no es quien resulta absuelto “«sino el que pasa por la vida sin juicio»” (Satta, en Agamben, 2009: 18). Esto es, si, toda la pena está en el juicio, caer en los engranes del proceso implica aceptar la propia culpabilidad, sin posibilidades de que el poder renuncie a ejercer esa sentencia anticipada.

Durante su comparecencia Ólenka vive una situación extrema de la que parece volver sin haberse perdido en forma definitiva. Pero, conviene insistir, todo en su aspecto lleva a pensar en ella como alguien en quien se ha transparentado la muerte, no la propia, sino ésa que le ha sido impuesta por la acción del poder. Luego del juicio sigue viva, pero con el tiempo la cura de reposo (lo que a fin de cuentas implica recluirla) se tomará desaparición. Su proceso es la sentencia que el relato posterior sólo habrá de confirmar. Sin que pueda ser comparada exactamente con un *musulmán* de los campos de concentración y exterminio, en ella cabe reconocer lo que —de acuerdo con los testimonios— los prisioneros percibían en aquellos de quienes ya no se podía “hablar con propiedad de «vivos»”: se le denominaba cadáveres ambulantes, hombres momia, presencias sin rostro, larvas, muertos vivos; en todos los casos, lo que tales designaciones señalan no es sólo que alguien habita en el límite entre la vida y la muerte sino que se está “el umbral entre el hombre y el no-hombre” (Agamben, 2009: 56). Ólenka, es verdad, no ha dejado de reaccionar definitivamente; no obstante, en ella se confirma que hay un punto “en el que a pesar de mantener la apariencia

---

<sup>103</sup> Entre paréntesis —un recurso frecuente cuyo análisis por ahora posponemos— el narrador confirma lo insólito de intentar la defensa de la joven y el interés oculto del delegado de la Comisión, quien usa la comparecencia para reunir elementos con la intención de esgrimirlos posteriormente contra Eladio Pintos: “La defensa de alguien que estuviera en la situación de Ólenka se antojaba a todos inaudita: no así al representante de la Comisión Central de Control, quien, menos que sorprendido, parecía dejarse solicitar por cierta preocupación distinta, a cada momento más general y de más amplias consecuencias” (LE: 144-145).

de hombre, el hombre deja de ser humano” (2009: 56). La joven se piensa viva y cree en el triunfo de su defensor, pero Olegario le muestra que puede estar equivocada. La dignidad de Eladio Pintos sólo ha servido para formalizar el destino de ambos y para prefigurar la suerte de Olegario mismo, quien habrá de terminar también como un acusado inocente. La burocracia y sus procesos judiciales terminan por degradar cualquier pretensión de dignidad y burlan todo intento por mantener la coherencia que suponen el derecho y el Estado. Inducen al sujeto hacia una degradación integral y medran con su cuerpo hasta que sólo resta disponer de la *cáscara*.<sup>104</sup> La personaje, en el último sitio que se le deja habitar queda vencida, en el extremo opuesto de lo vivo y de lo humano. En esa posición de tiempo y espacio, sin embargo, se produce en su organismo el eco erróneo, *eso* sin lugar apropiado entre lo inmanente y lo trascendente, sin palabra pero que en todo momento evoca una significación posible y aquello que el poder no consigue absorber. No se trata, pues, de cohonestar las situaciones criminales en las cuales se viola la voluntad de las personas; todo acto inhumano de violencia y degradación, más aún si adquiere formulaciones sistemáticas, debe ser condenado, precisamente porque parasita “el instinto puro de vida” (Žižek, 2006: 176) y genera formas de vida espectral.

Sin tocar el abismo del *musulmán* en el relato explícito (lo que llega al lector es la rememoración de Olegario), sabemos que en el presente de quien la recuerda Ólenka ha quedado suspendida en una zona indeterminada, de modo que lo único que puede afirmarse de ella es su desaparición, su no estar más como una presencia humana afincada en un cuerpo. En cierta forma, la joven soviética es una testigo integral: su comparecencia anticipa su paso total por un acontecimiento donde será privada de toda relación y su testimonio quedará clausurado; frente a ella está Olegario, el testigo imperfecto por cuya

---

<sup>104</sup> “Son desechos, cáscaras de hombres que el destino ha escupido”, escribe Rilke para señalar a los mendigos que lo ven como uno de ellos y significar el abandono de toda figura reconocible de lo humano (v. Agamben, 2009: 63).

mediación algo se filtra hacia el presente narrativo. Pero hay algo que agregar. Cuando Eladio Pintos sube a la tribuna para responder a los argumentos dirigidos contra Ólenka, la sala donde ocurría la comparecencia se hallaba envuelta “en la atmósfera equívoca de una morgue donde los cadáveres estuviesen sentados, todos en la misma actitud de respeto y atención obviamente fingidos” (LE: 145). Y cuando termina su intervención permanece largos segundos “en medio de un silencio que se podía rasgar con una navaja y donde las paredes de la sala parecían más desnudas que de costumbre”. Al final, Olegario será el único que reaccione para aplaudir las palabras de Eladio, sin que nadie lo secunde ni exprese su oposición con lo dicho. Llegado este punto, la sala no poseerá más una “atmósfera equívoca”, en los hechos será “la morgue de los cadáveres sentados, una asamblea de esquemas” (LE: 146). El giro de la situación novelada consiste en mostrar que ambos personajes se encuentran en una sala llena de *ausencias presentes*, esto es, de quienes ocuparían lo posición inversa del testigo integral definido como aquel que “consigue llevar a la palabra la imposibilidad de hablar” (2009: 172). Esas *ausencias* son los muertos en vida que sin hallarse sometidos a proceso resultan incapaces de escuchar testimonio alguno, son receptores que hacen de la palabra algo imposible de ser escuchado. De un modo simétrico, “el testigo ideal-imposible” se encuentra enfrentado a un “receptor ideal-imposible” (Žižek, 2006: 166) incapaz de autenticar y aun de percibir testimonio alguno.<sup>105</sup> De este modo, la “naturaleza de la palabra, que siempre quiere ser oída, que

---

<sup>105</sup> Žižek (2006: 165-166) comenta que debe “completarse” a Agamben “trasponiendo la misma brecha del lado del testigo, al receptor del testimonio”, pues, así como se postula un testigo integral, “nunca encuentro un «verdadero» receptor que pueda autenticar plenamente mi testimonio: mis palabras testimoniales siempre son recibidas por otros finitos que fracasan en autenticarlas”. Y compara este circuito con el “Plan L” de comunicación que formuló Lacan en los años cincuenta, en el cual “la «verdadera comunicación» (la diagonal S-A) es atravesada por la diagonal a-a’ de la relación imaginaria”, de modo que entre el *musulmán* representado por S y su correspondiente receptor ideal-imposible representado por A, se encuentran los sobrevivientes como testigos imperfectos (a) y los imperfectos receptores de su palabra (a’). El esquema al

siempre busca comprensión como respuesta y que no se detiene en una comprensión *más próxima* sino que sigue siempre delante de una manera ilimitada” (Bajtin, 2002: 319; cursivas del original) quedaría atravesada por la imperfección, que es la única zona donde la palabra alcanza a cumplir con su deseo pero —por eso mismo— sin que efectivamente logre consumarlo del todo: los testigos imperfectos, esto es los sobrevivientes que hablan por el que ya no puede hablar, serán escuchados por similares receptores imperfectos, aquellos que no forman parte del acontecimiento pero que a diferencia de las ausencias presentes sí están en posición de comprender y emitir una respuesta. Entre Ólenka y la asamblea de esquemas, entre Emilio Padilla y la burocracia, se encuentran Olegario y Eladio Pintos, Olegario y Jacobo Ponce.

#### **Jacobo Ponce: entre la «nostalgia de decir» y la «cólera discursiva»**

Así como Eladio Pintos engrasa la “soga con que habrán de ahorcarlo” (LE: 148), al practicar la “inaudita” defensa de Ólenka (LE: 144), Jacobo Ponce se coloca en una situación simétrica cuando se interesa en esclarecer la suerte de Emilio Padilla en la URSS; con una diferencia. Si para Eladio se trata de aproximarse a *una persona*, de considerarla más allá del expediente burocrático, para Jacobo la cuestión radica en evitar, mediante el ejercicio reflexivo, que el partido comunista entero se anule a sí mismo. En ese intento, la exculpación por las injusticias cometidas queda fuera del horizonte. Ante todo, el intento de Jacobo consiste en convocar a los comunistas de su radio inmediato para que dejen atrás su “miedo religioso a la verdad” (LE: 70) —un miedo que, por otra parte, él mismo experimenta— y para que abandonen la tendencia a convertir la historia en una “deidad cruel”, cuya *objetividad* fundaban en una acumulación de verdades *concretas*, las cuales, en realidad, muchas veces consistían en una suma de subterfugios “para poder marchar hacia

---

que se refiere Žižek puede verse en “El seminario sobre *La carta robada*” con que se abren los *Escritos* de Lacan (2007:47).

adelante”. Si los comunistas nunca vacilaban “en dar su vida en el combate contra la injusticia, tampoco podrían permanecer indiferentes ante la injusticia propia” (LE: 71), pensaba Jacobo; de ahí la escala que el profesor universitario asignaba a la retención y desaparición de Emilio: “era imposible aceptar que la causa más luminosa y noble de toda una época fuese dañada desde un principio” (LE: 71), ya fuera porque los propios militantes volvían la vista frente a la sola mención de las iniquidades cometidas, o bien, porque una vez ante ellas intentaban cubrirlas con “versiones extravagantes”, en las que incluso se alternaba el estigma de la *traición* con el de la muerte heroica —a Emilio lo mismo se le acusaba vagamente de “actividades trostkistas” (LE: 214), que se le daba por muerto al actuar del lado del comunismo chino “como comisario de un cuerpo de guerrillas antijaponesas” (LE: 69).

No obstante que su interés principal radica en esclarecer *desde la teoría* la encrucijada en la que se halla el partido ante sí mismo y ante sus propios militantes, Jacobo tampoco se contenta para entrar en el caso de Emilio con los informes ni con las explicaciones que se producen en diversos puntos. A su juicio, “la única fuente para obtener una opinión autorizada y veraz... la única persona a quien confiarse en medio de la maraña de reticencias, o si no, de versiones extravagantes” (LE: 71) era Olegario. La importancia asignada al testimonio de este personaje “similar a un niño gigantesco y huérfano” (LE: 70) radica en la paridad sustantiva que le otorga el haber compartido una celda con Emilio, pues allí, en la cárcel, “la vida condensa su significado, lo multiplica hasta la desnudez más perfecta, se bestializa sin rodeos” y de ello surge un reconocimiento mutuo y profundo del que “no hay escapatoria” (LE 70). Allí “el que es bestia” se entrega “sin rubor” a la “abyección” de “no sufrir con exceso”: fuma a escondidas para no compartir los cigarrillos con sus compañeros, soborna por la comida que se hace servir furtivamente o disimula con vileza “el miedo que le brota por los poros de la piel como si sudara excremento” cuando “hay algo por lo que se debe protestar”. Si Olegario estuvo con Emilio en la cárcel, bien

sabría decir si éste se había comportado como un canalla. Y “Jacobo daría cualquier cosa por que Emilio resultara un canalla” (LE: 70). La proposición, contradictoria en principio, expresa con precisión en qué consistía el miedo a la verdad. La sola eventualidad de que el desaparecido no hubiera sido una persona ruin y de que el partido comunista soviético hubiese cometido una injusticia terrible, con la connivencia de su correspondiente mexicano, estremecía a Jacobo y lo colocaba al margen de quienes habían optado por luchar “ciegos y confiados, sin preocupaciones”. En el partido, no había espacio para la incertidumbre y aun si alguien había sido denigrado *sin merecerlo* quizá “había que acondicionarse a las cosas, disimularlas y guardar silencio, para poder marchar hacia adelante”; así parecía condensarse la divisa. Y ante cualquier cuestionamiento de esta formulación, “la respuesta de los sacerdotes era como besar un hierro candente”. Asumida de ese modo, Jacobo observaba que la historia terminaba por transformarse en “una deidad cruel, *objetiva*” y lo objetivo “no admite consideraciones éticas; existe sucede, transcurre y nada más”. El hierro candente de la historia alcanzaba así las proporciones de una verdad “más poderosa y elocuente que todo”, para la cual los muertos “no contaban” y toda lágrima o protesta, toda poesía que las expresara, se volvían “antihistóricas” (LE: 71). Frente a semejante panorama Jacobo experimentó “una ola de pánico espiritual... el vacío más completo del espíritu”, pues en esta lógica su voluntad por esclarecer la suerte de Emilio lo exiliaba del curso histórico; quedaba “desterrado, condenado por la justicia y la verdad concretas, por el odio y el desprecio de los mejores y los más puros”, excluido, en suma, de “la lucha entusiasta y jubilosa” (LE: 71-72). Esta experiencia abismal, semejante a la “lucidez” de Ólenka (LE: 144), quien después de escuchar las acusaciones que contra ella se dirigían se asume como el “ser más solitario de la tierra” (LE: 144), hace que Jacobo se considere presa del “padecimiento inconcreto y frío de su propia razón, de la meticulosa autocrueldad de su inteligencia, y de su búsqueda viciosa del más constante y atroz infierno de las ideas”. Consciente de que “no habría nada que satisficiera en ningún momento su

sedienta intranquilidad” supone —casi concluye— que está “condenado a la proscripción sin medida y para la cual no existe nombre, de aquel que se equivoca para siempre, hasta abajo, hasta lo último y sin apelación” (LE: 72).

Para considerar el problema de confrontarse con la verdad, la sima ante la cual no cabe ninguna coartada, Jacobo sigue una vía compleja que es la misma por la que opta el narrador: pasa del *ensayo teórico y escrito* al pensamiento como *ensayo en acto*, que a su vez adquiere, de súbito, la forma de un *ensayo narrativo sin escritura*.<sup>106</sup> Contra la especie de que Revueltas habla por medio de sus personajes, aquí interesa señalar cómo la diégesis sigue este mismo rumbo ensayístico sin que por ello el discurso sea necesariamente de “tipo gnómico o doxal”, el cual —según indica Luz Aurora Pimentel—, caracteriza el punto en que se ha pasado del discurso narrativo al “discurso del narrador en su propia voz” (2002: 51). De modo que, tal como lo propongo, ni el narrador ni Revueltas toman las riendas del relato sino que el primero colabora con el personaje para introducirnos de lleno en una subjetividad vuelta enunciación, palabra en acto. Lo que en diversos sitios de la obra revueltiana se insiste en considerar trasplantes políticos, filosóficos, etcétera, o, en el mejor de los casos, pausas de naturaleza extradiegética o digresiva, resulta en este orden de ideas una práctica discursiva donde el ensayismo es la diégesis misma.<sup>107</sup> La acción reflexiva del

---

<sup>106</sup> Con esto último sólo quiero señalar que en la ficción narrativa no queda constancia *material* del ejercicio reflexivo final, a diferencia del primero, que aparece como un ensayo escrito por el personaje.

<sup>107</sup> En un trabajo previo he sostenido que al incorporar diversas formas de ensayismo en la narración, Revueltas actúa precisamente en la zona del entramado lógico que da sentido o configura el discurso global de sus novelas. Consigue además que la realidad episódica del discurso tenga un *correlato* igualmente real en el ejercicio reflexivo de los personajes y del narrador. Así, antes que un estorbo, el ensayismo en la novela consigue crear la impresión de vida, o mejor aún, llena de vida el discurso que en otros casos está ocupado fundamentalmente por la acción o la descripción. Ahora procuramos añadir algunas puntualizaciones en torno del ensayo y el ensayismo como estrategia narrativa (v. “La reflexión impura: en favor del ensayismo de José Revueltas”, en *Universidad de México* (Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México), nueva época núm. 627, septiembre de 2003, pp. 64-69).



personaje no equivale, entonces, a un monólogo interior que da cuenta de los “procesos de conciencia” (2002: 53), sino que tal acción del pensamiento, unida a las intervenciones descriptivas del narrador, *cuentan* o relatan la génesis de lo que, en su empresa de ir “hacia una filosofía del acto ético”, Bajtin llama “la palabra plena y global” capaz de “expresar una verdad responsablemente significativa”, aun cuando sepamos que “la adecuación completa resulta inalcanzable, a pesar de ser siempre planteada” (1997: 39).

El capítulo VII, que lleva el nombre del personaje, comienza con una descripción por parte del narrador: el timbre del teléfono suena, pero Jacobo permanece frente a su escritorio para terminar de escribir a mano “un párrafo más de aquel ensayo en que tenía ya invertidos cerca de tres meses de concienzuda y paciente labor”. Jacobo supone que es Olegario quien llama para asegurarse de encontrarlo en casa antes de dirigirse hacia allí, tal como habían convenido; decide que sea Clementina, su mujer, quien conteste y comienza a leer en silencio el último párrafo que ha escrito. En la narración se reproduce entonces el pasaje recién finalizado por Jacobo, importante porque de allí puede derivarse una explicación para el título de la novela, pero sobre todo porque en su proposición se condensan los temas que articulan el destino de los personajes y el sentido de su circunstancia, a saber: la búsqueda o la confrontación con la verdad; las decisiones que se toman frente a ella; el carácter de un conocimiento de veras objetivo de lo humano; la situación del sujeto ante su propia definición, y la condición que hace de las palabras significantes en busca de una plenitud imposible (significantes vacíos en tránsito de significar, traslación de significados que dan cuenta de lo aparente y lo sustantivo, adecuación inalcanzable pero siempre planteada). A la mención directa del ensayo por parte del narrador, sigue una referencia indirecta (el personaje tiene “la vista puesta sobre los irregulares renglones de su escritura”) y enseguida se da paso a su reproducción. A cada uno de los tres momentos corresponde un párrafo; los dos primeros son breves pero suficientes para marcar los elementos *objetivos* que mostrarán el movimiento interno de la

realidad que procura expresarse; dichos elementos —el teléfono, el ensayo y la pareja de personajes evocada por Jacobo: Olegario y Clementina— remitirán cada uno por su cuenta, pero en correspondencia franca, al lenguaje, la reflexión y lo humano, cuya propiedad *ontológica* consiste en su carácter erróneo. Escribe Jacobo:

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 —y es decir, en esto encuentra ya su realización suprema—... que pueda tener una magnitud mayor al grueso de un cabello, o sea, ese espacio que para la eterna eternidad, y sin que exista poder alguno capaz de remediarlo, dejará siempre sin cubrir la coincidencia máxima del concepto con lo concebido, de la idea con su objeto: reducir el error al grueso de un cabello constituye así, cuando mucho, la más alta victoria que puede obtener; nada ni nadie podrá concederle la exactitud. Sin embargo, el punto que ocupa en el espacio y en el tiempo, en el cosmos, la delgadez de un cabello, es un abismo sin medida, más profundo, más extenso, más tangible, menos reducido, aunque quizá más solitario, que la galaxia a la que pertenece el planeta donde habita esa extraña y alucinante conciencia que somos los seres humanos. Pero no por ello dicho espacio deja de ser un error: es también el error de la materia, y por ende, ahí nacerán, de modo inexorable, otros seres racionales de los que acaso lleguemos a saber algo, quién sabe en qué remoto y desventurado día. (LE: 67-68)

El párrafo —final en lo que concierne a la formulación escrita— es el punto donde se detiene el grafismo entre exaltado y angustioso del personaje, y a la vez, la plataforma desde la que el ensayo saltará fuera de la anomalía o alteración que la representación gráfica ha impuesto aquí al pensamiento (Jacobo “terminaba de escribir, con los trazos nerviosos de su letra” y tenía la mirada sobre “los irregulares renglones de su escritura”; LE: 67). Parece como si el planteamiento *teórico* del personaje se comprobara inmediatamente,

como si la palabra escrita experimentara en carne propia su no coincidencia consigo misma y necesitara otra manifestación. La zona donde no acaba ni acabará de producirse la concomitancia se confirma después en la duda que asalta a Jacobo respecto del adjetivo “desventurado”, que no sabe si reemplazar justo por un antónimo (“venturoso”), de modo tal que la presencia del primero no consigue negar por entero la segunda opción, la cual, momentáneamente, queda descartada. El paso hacia el ensayo en acto, como un puro reflexionar sin manifestación gráfica ni instancia narrativa, encuentra finalmente en el teléfono un motivo incidental.<sup>108</sup> Durante la lectura que el personaje hace de su escrito, el aparato había repicado dos veces más; a propósito, Jacobo se pregunta por qué no responde Clementina y establece la personalidad persistente de Olegario. Antes de levantar el teléfono, considera la “curiosa transposición” de sus relaciones con Clemen —como se refiere a su esposa— y después de comprobar que es Olegario quien llama, entra en una breve rememoración del fornido militante y de su identidad con Emilio. Enseguida, se concentra en establecer las repercusiones que el testimonio de Olegario tendría para la vida del partido e incluso para la significación del comunismo en términos amplios. Arribará con este tránsito a considerar que la suya es la condición del proscrito, en razón de una “búsqueda” de las ideas que resulta “viciosa” por ir a contracorriente del entusiasmo a toda prueba de “los mejores y los más puros” (LE: 72).

Primero, Jacobo se da cuenta de que es su mujer quien se encarga de todas las “cosas menudas” de la vida en común, al grado de no ocuparse por sí mismo de dar instrucciones

---

<sup>108</sup> Por *ensayo en acto* entendemos algo similar a lo que Adorno explica en un pasaje de “El ensayo como forma”; dice: “El pensamiento no procede linealmente ni en un solo sentido, sino que los momentos se entretajan como los hilos de una tapicería. La fecundidad del pensamiento depende de la densidad de esa intrincación. Propiamente, el pensador no piensa, sino que *se hace escenario de experiencia espiritual*, sin analizarla. También el pensamiento tradicional recibe de ella sus impulsos, pero elimina su recuerdo en cuanto a la forma. El ensayo, en cambio, escoge la experiencia espiritual como modelo...” (Adorno, 1962: 23; las cursivas son mías).

directas a quien hace el servicio doméstico sino por intermediación de su mujer, como si él “hablara un idioma extranjero” y ella “fuera su única intérprete autorizada”. Sin duda “el remordimiento incómodo y desazonante” que experimenta se podría adjudicar a la conciencia de haber descubierto que su matrimonio reproducía la naturalización del papel subordinado de la esposa; pero habría otra explicación que sin negar ésta, señalara un problema de implicaciones más hondas. Si Clementina “flotaba” en toda la atmósfera de Jacobo, “sin existir, como una presencia múltiple y práctica”, así se plantea que se ha operado una plena identificación de ambos, de modo que para el esposo la mujer se ha transustanciado en “una especie de extensión de sus brazos, de sus ojos, de sus oídos” (LE: 68), lo que en el fondo se expresa aquí es, sobre todo, un problema con respecto al sentido del lenguaje, en el cual, la otra persona queda borrada como entidad de interlocución y se oblitera con ello el sentido de relación entre sujetos bajo una supuesta compenetración amorosa.<sup>109</sup> Jacobo levanta el auricular y se plantea la necesidad de “analizar el problema”, al tiempo que se juzga “un verdadero animal” por el tiempo en que tal estado de cosas ha dominado. La reconvención, dicha en voz baja, termina por generar desconcierto precisamente respecto de la imposibilidad de establecer un diálogo. A Jacobo “le extrañó” el sonido de su propia voz sobre el teléfono porque “parecía como si bisbiseara junto a la escafandra de un buzo” (LE: 68). Frente al otro, que en este caso se trata de la mujer con quien se comparte la vida, las palabras terminan en una pura gesticulación, en un puro intento de hacerse oír a pesar de la escafandra que separa a los sujetos y del ambiente líquido donde el sonido existe, aunque sin alcanzar comprobación alguna en el extremo al que se ha dirigido. Las palabras, así, se quedan ensimismadas, como un hablar ensordecido, entre dientes. Una sucesión de ondas inaudible.

---

<sup>109</sup> Por otro lado, cuando más adelante Jacobo se pregunta por “los sentimientos reales de Clementina hacia él” piensa que “era posible” que su esposa “no lo amara” o que experimentase “algo muy parecido al rencor, aunque un rencor amoroso, quizá” (LE: 81)

A este bisbisear le sucede la “lejana realidad” de una “serie de ruidos” que el personaje percibe por el auricular al tiempo que comprueba que Olegario es quien se encuentra al otro lado de la línea telefónica. El diálogo que sostienen se limita a convenir una nueva hora para entrevistarse, distinta a la originalmente fijada un día antes. Ambos emplean referencias elusivas: Olegario, para indicar la razón que lo obliga a posponer unas horas el encuentro y Jacobo para insistir en la importancia de conversar. Al primero lo detienen los preparativos de la huelga del transporte (“el problema ése”) y al segundo lo apremia obtener el testimonio sobre Emilio Padilla (“el asunto del que no pudimos hablar ayer”). A pesar del esquivo intercambio, la comprensión mutua se efectúa, acaso por ocurrir en la zona instrumental del lenguaje; pero lo cierto es que tal comprensión opera en un ambiente lleno de ruidos y con el trasfondo de un lenguaje envilecido por el trastocar impune al que las palabras quedan sometidas: mientras hablan, además de los sonidos “impacientes y rabiosos” del tráfico, Jacobo percibe el “peculiar voceo de los periódicos en la ciudad de México” que con su “entonación lastimera” y esa “especie de desmayo en las sílabas finales” sustituye “indolentemente” una vocal por otra “con un ligero modular casi cínico” (LE: 69). Olegario indica, a modo de despedida, que después de la una de la mañana pasará por el departamento. Jacobo le asegura que lo estará esperando y lo insta a que no deje de acudir, dada la importancia extrema del asunto que desea tratar con él. En cuanto cuelga, el segundo personaje permanece frente al teléfono “como si esperara algo todavía”, no del aparato, sino de “otro sitio”, y su inmovilidad toma la consistencia de “una desolación atroz”. Comienzan entonces las consideraciones de Jacobo ya referidas líneas atrás: la proximidad sustantiva de Olegario y Emilio, la situación ambigua de este militante en la URSS (unas veces traidor y otras un héroe), la paridad carcelaria de ambos, el temor de que Emilio no resulte un canalla, las evasivas de los comunistas frente a las injusticia cometidas por sus pares, el aislamiento de quien se pregunta por la verdad, la situación de quien cuestiona la *objetividad* de una historia hecha de “verdades concretas” para las cuales “los

muerdos no contaban”, el temor de equivocarse “hasta abajo, hasta lo último y sin apelación” en esa búsqueda de la verdad mediante la intelección, como si en efecto la inteligencia fuera “un mal diabólico y sin esperanzas” (LE: 71-72). La dimensión del error planteada por Jacobo en su ensayo, encuentra en este punto una correspondencia amplia con la formulación capital de Slavoj Žižek, a propósito de lo que el pensador esloveno llama la brecha de paralaje. Para el personaje de Revueltas la aspiración de “realizarse” sólo puede originarse en un vacío, en una distancia que separa dos extremos que se presuponen, pero donde, además, la dicha realización siempre dejará “sin cubrir la coincidencia máxima” (sea la “del concepto con lo concebido, de la idea con su objeto”, etcétera). De este modo, realizarse humanamente equivale a “reducir el error al grueso de un cabello” y ello constituye, “cuando mucho, la más alta victoria que puede obtener” el hombre. Para Žižek hay un punto en el cual surge una diferencia que “ya no es más una diferencia entre dos objetos positivamente existentes, sino una diferencia mínima que divide a uno y al mismo objeto de sí mismo”; como tal, la división es una distancia que “coincide inmediatamente con un objeto no fantaseable”, el cual lo es porque elude “la comprensión simbólica”, al tiempo que causa “la multiplicidad de perspectivas simbólicas” (2006: 27). De este modo, la pura diferencia, el “intersticio puramente estructural” (2006: 29), es en sí misma un objeto y, por lo tanto, “otro nombre para la brecha de paralaje será *diferencia mínima*” (2006: 27; cursivas del original); la brecha, en una primera proposición, es entendida precisamente como “no coincidencia”. Žižek considera que, en la actualidad, el primer movimiento crítico dentro del materialismo dialéctico consiste en reemplazar el tópico de la polaridad de los opuestos —“colonizada/obstruida” a últimas fechas, merced a las nociones *New Age* del yin-yang, etcétera— por “el concepto de «tensión» inherente, brecha, no coincidencia del propio Uno”; y de ahí que tome la decisión “político-filosófica” de designar a esta brecha “que separa al Uno de sí mismo con el término paralaje”.<sup>110</sup> Él

---

<sup>110</sup> En principio, la paralaje es “el aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre

encuentra “series completas de modos de paralaje” en diversos dominios de la teoría actual, desde la física cuántica, la neurobiología, el establecimiento de la diferencia ontológica, lo Real lacaniano e incluso “el estatus de paralaje de la filosofía como tal”, pues desde sus comienzos, ésta ha surgido “en los intersticios de las comunidades sustanciales sociales, como el pensamiento de aquellos que quedaban atrapados en una posición de paralaje, incapaces por completo de identificarse con alguna identidad social positiva” (2006: 16-17). Jacobo, como profesor marxista, coincidiría con el pensador esloveno en cuanto al sitio intersticial donde se dan cita lo humano, el sujeto, la física o el lenguaje; la *diferencia mínima*, esa no coincidencia del propio Uno que plantea Žižek, equivale a la “magnitud” que no puede ser mayor al “grueso de un cabello” o bien a su “delgadez”, tal como lo expresa Jacobo. Pero el personaje no sólo hace patente tal concepción con la escritura de un ensayo, sino que en la narración él mismo ocupa vitalmente el sitio de quienes quedan atrapados en una posición de paralaje, de modo que no puede reconocerse en la identidad social positiva que se le sería propia: la de sus camaradas en lucha “entusiasta y jubilosa” (LE: 72). De esta suerte, la dimensión del error es epistemológica y ontológica, y no opera en el nivel de las polaridades inmediatas.

Para Jacobo no se trata sólo de que en efecto se hubiera cometido una equivocación con Emilio (aun tratándose de un canalla, él no debió desaparecer). Pero por encima o además de que en ambos casos el problema quedaría reducido al género de lo judicial, lo que en el caso de Emilio (y de Ólenka) se juega es la decisión que se toma frente a la ausencia de

---

un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión”. El “giro filosófico” que para Žižek debe agregarse consiste en que “la diferencia observada no es simplemente «subjetiva», debido al hecho de que el mismo objeto que existe «allí afuera» es visto desde dos lugares o puntos de vista diferentes. Es más bien, como habría tenido que formularlo Hegel, que sujeto y objeto están inherentemente «mediados», de modo que un desplazamiento «epistemológico» en el punto de vista del sujeto refleja un desplazamiento «ontológico» en el objeto mismo. O para decirlo en términos lacanianos, la mirada del sujeto está inscrita desde siempre en el objeto percibido, bajo la forma de su «punto ciego», que está «en el objeto más que el propio objeto», el punto desde el cual el objeto devuelve la mirada (2006: 25-26)

quienes ya no pueden hablar por sí mismos y la radical inadecuación dentro del lenguaje de quienes todavía se hallan en condiciones de enunciarse a sí mismos y a los otros. La frustración que la imposible coincidencia produce, el “abismo sin medida” significado por el diámetro de un cabello, “más profundo, más extenso, más tangible, menos reducido, aunque quizá más solitario, que la galaxia” donde se halla la Tierra, paradójicamente muestra su envés: por cuanto ese espacio que ocupa el cabello “no... deja ser un error... el error de la materia” que somos, cabe esperar que de ahí nazcan, “de modo inexorable, otros seres racionales de los que acaso lleguemos a saber algo, quién sabe en qué remoto y desventurado día” (LE: 68). El error dará paso, pues, a otro mundo, que según veremos no será ya “terrenal” (LE: 79). Mientras eso ocurre, el error de la materia encarnado en los sujetos presentes se vive como aislamiento e “incomunicación natal” (LE: 72). Cuando Jacobo cuelga después de recibir la llamada de Olegario reconfigura para sí la primera oración del pasaje que recién había escrito: “El hombre como ser erróneo” (LE: 72), se dice; y el narrador apunta que tal consideración se ha expresado “más o menos tontamente, sin relación alguna con el problema” (LE: 72). En efecto, Jacobo no *sabe* dónde se encuentra dicha relación, pero sí *la vive* como la forma “irremediable del aislamiento” simbolizada por el acto de servirse del teléfono. Cuando “se cuelga la bocina —piensa— después de que alguien llamó desde cualquier teléfono anónimo, en la calle, vaya a saberse en qué sitio”, el que ha enviado sus palabras queda como “una abstracción absoluta, sin referencia, como en la nada”. Pero de hecho, después de colgar —había formulado poco antes el personaje— a uno y otro lado de la línea se ha instalado de entrada una “forma terrible de aislamiento, de vacío, de frustración”, pues emisor y receptor quedan “igual a naufragos separados por un golpe de mar” (LE: 72). La idea de las palabras que en cuanto se articulan para enlazar dos subjetividades también las separan, se traduce en el sentimiento extremo de hallarse frente la imposibilidad completa de establecer siquiera la comunicación. Jacobo se angustia al sopesar que algo podría ocurrirle a Olegario durante las horas “activas y febriles” que éste



dedicaría a la preparación de la huelga. Se arrepiente de no haber manifestado que él iría “a su encuentro en ese mismo instante, sin esperar más, en el punto en que fuese”. Imagina entonces la calle cuyos ruidos había escuchado antes; la piensa “pletórica de absurdo, de vida innecesaria: el vendedor de periódicos con sus gritos insensatos y vacíos; la furia sin propósitos de los choferes”; el herido aterrorizado dentro de la ambulancia, “creyéndose torturado deliberadamente dentro de una celda en movimiento”; el agente de policía que arranca su motocicleta “con una simplicidad feroz, como sobre un caballo espantoso”; la tabaquería “ambigua”, como “una superpuesta sucesión de planos de cristal, con pipas, con piernas, con transeúntes”; y en medio de todo otra vez el teléfono “vuelto a sí mismo, de regreso a la incomunicación natal que era su esencia”. Finalmente, al otro lado del teléfono “las espaldas de Olegario se mecían y se alejaban entre la multitud de seres gratuitos, locos y sin esperanza” (LE: 72). La incomunicación, el aislamiento, el vacío que instauran las palabras no se debe entonces a una falla o a una interferencia, sino que esa especie de auto clausura o de confinamiento inverso constituye para Jacobo la condición misma del lenguaje fraguado por una “vida innecesaria”, gratuita y enloquecida. Ni los adjetivos ni la descripción de la escena pretenden denigrar a sectores específicos; acuden para introducir y preparar el siguiente movimiento ensayístico de la narración. Esto es, señalar lo innecesario de esa vitalidad “sin propósito” —como la furia de los conductores, que por cierto ya forman un colectivo transitorio y no un sector específico como la policía o los voceadores de la escena imaginada— servirá para que el personaje objetive su “sedienta intranquilidad” y muestre que, como ser viviente, su “realización suprema” (LE: 65) consiste en “quebrar/suspender el ciclo de la reproducción de la vida para instalar un *no-acto, un retiro del ser a una distancia reflexiva como su intervención más radical*” (Žižek, 2006: 16; cursivas en el original). No estamos aquí ante la fantástica (por imposible) superación de la brecha entre ser y pensamiento planteada en los márgenes del materialismo histórico,<sup>111</sup> sino

---

<sup>111</sup> De acuerdo con Žižek, el materialismo histórico buscó superar el paralelismo externo de pensamiento y

ante la emergencia de la brecha misma que muestra el “aspecto «práctico» de la propia pasividad del pensamiento” (Žižek, 2006: 16).

Después de colgar el teléfono y arrepentirse por no encontrarse enseguida con Olegario, Jacobo vuelve a su escritorio pensando en que “la delgadez de un cabello” es también la imagen precisa para expresar la existencia de otro universo de suyo clausurado; “o sea — explica—, la prolongación en el espacio de esa medida infinitesimal que nos separa de la exactitud” constituye “la *otra parte* de la inmensidad, la parte eterna y absoluta, la que no nos está permitida, porque de permitírsenos, entonces habría Dios —o algo como Dios, de quien lo existente sería la creatura, con un límite, con un principio y un fin” (LE: 72; cursivas del original). En consonancia con su materialismo dialéctico (del todo opuesto a la vulgarización simplista), Jacobo encuentra que la *superación* del problema formulado no consiste en una supuesta *síntesis* de la oposición externa entre dos universos sino en confrontar la realidad a partir de la diferencia mínima y *necesaria*, la cual, habrá de mantenerse indefectiblemente si en verdad existe algo como la libertad del sujeto. Contar con el acceso a la *otra parte* de la inmensidad —donde, como indica Jacobo, estaría algo como Dios— implicaría hallarse en posesión del absoluto bien y el absoluto mal; sería igual, en uno de sus momentos, a “*conocer* todas la inexorables y horribles consecuencias de elegir el mal y *sin embargo elegirlo*” (Žižek, 2006: 34); si ése resulta el horizonte mayor

---

ser, —de aquel como un reflejo pasivo de la *realidad objetiva*—, proponiendo que el pensamiento, en cuanto conciencia, es un momento inherente al proceso mismo en que se constituye el ser (social). Quien “reveló” las implicaciones del problema “de un modo incomparable” fue Georg Lukács, quien en su *Historia y conciencia de clase*, plantea que “la «conciencia» (volverse consciente de la propia posición social concreta y su potencial revolucionario) *cambia siendo ella misma*, es decir, transforma a la «clase obrera» pasiva, un estrato de la estructura social, en «proletariado» como sujeto revolucionario”. En cambio, para el materialismo dialéctico el problema no consiste en superar la oposición externa entre ambos términos “desplegando su mediación práctico-ideológica”, sino explicar “*cómo emerge desde el orden chato del ser positivo, la verdadera brecha entre pensamiento y ser, la negatividad del pensamiento*” (2006: 15; las primeras cursivas son mías, las segundas del original).

en que cabría la realización de un *acto libre*, la participación humana quedaría reducida en último término a un nivel puramente instrumental, con todo y que habría tenido lugar en esa *otra parte* “eterna y absoluta” (LE: 72) —o quizá precisamente por eso, pues bajo tales condiciones la causa no podría generar un efecto distinto—. Así, en la medida en que el personaje revueltiano evita proponer “la propia solución «positiva»” (Žižek, 2006: 29), asume que la libertad sólo persiste entre ambos universos, pues aquello que parece impedir nuestro acceso a la Cosa, “*ya es la cosa en sí*” (Žižek, 2006: 40), noción que no corresponde con “lo que permanece idéntico en todos los universos (simbólicos) posibles”, sino con ese centro de contención (ese delgado cabello) que “pulveriza la identidad en una multitud de apariencias” (Žižek, 2006: 40). En medio de tal aglomeración pugna la libertad del sujeto para encontrar el núcleo de lo real, y es sólo en la medida en que desbroza el bosque de las apariencias, echando mano de las formulaciones simbólicas condicionadas por esa misma espesura, que habrá de descubrir la virtualidad del núcleo, su “inexistencia concreta”, similar a una incógnita “que sólo puede reconstruirse retrospectivamente a partir de una multitud de formaciones simbólicas que son «todo lo que está realmente»” (Žižek, 2006: 40). Precisamente el hombre es un ser erróneo porque sólo se le puede concebir en retrospectiva, una vez que ha fallado y su equivocación plantea una “relación concreta [espaciotemporal] de índole arquitectónica” (Bajtín, 1997: 69), que es “realizada por mí incesantemente mediante mi acto responsable, edificada por el acto y estable tan sólo debido a la responsabilidad inherente del acto” (Bajtín, 1997: 80). Se entiende por ello que el hombre (el sujeto, la persona) “no pueda establecerse del todo en ninguna parte” y que en ello radique “su condición”, a un tiempo “revolucionaria y trágica”, en última instancia “inapacible” (LE: 67).

Aunque lo pensado por Jacobo bien cabría como continuación de su ensayo, advierte que “no estaba en condiciones de expresar por escrito estos pensamientos” (LE: 73). Comienza entonces a fraguarse el entorno del *ensayo narrativo sin escritura*, si bien

todavía nos hallamos en los márgenes del ensayismo mental que ha privado desde el momento cuando el personaje se levantó para contestar el teléfono. El aparato permanece como referencia del acto comunicativo y su reverso. Si Jacobo sentía no encontrarse en situación de poner por escrito sus ideas era porque “se había roto un puente entre él y las palabras, y estas vagaban sueltas, arbitrarias, sin estructura alguna que las enlazara por dentro”. El desarreglo interno que les impedía hacerse “reales” semejaba el “circuito mudo y sin respiración” de un enjambre formado por “mariposas aleteantes y ciegas” que chocaban unas con otras “antes del Verbo, enloquecidas por su nostalgia de de decir”. En esa nostalgia se cifra la condición de las palabras, su inadecuación con el propósito que las impulsa, el sitio interior desde el que dejan de *hablar* y dan paso a la ceguera de significantes que pugnan por recobrar la plenitud, por realizarse *significativamente*. El teléfono adquiere “toda su pavorosa proporción” cuando se confronta con esta imagen de las palabras anteriores al Verbo, se vuelve anómalo, “un aparato submarino en busca de palabras que nunca terminarán de ser dichas, una máquina del aislamiento, el hacha que parte en dos un deseo”, una aspiración o apetito que no sólo pertenece a las subjetividades que buscan enlazarse, sino que señala ese deseo surgido de “la naturaleza” misma de la palabra, “que siempre quiere ser oída” (Bajtín, 2002: 319). Antes, cuando consideró su relación con Clementina y mientras colgaba el teléfono, Jacobo se extrañó de su propia voz sobre el aparato; le pareció que apenas bisbiseaba ante la escafandra de un buzo; ahora el mismo artefacto confirma su carácter submarino, anterior o contrario a la vida en la tierra donde las palabras por lo menos se oyen y forman un ruido, “el maldito ruido de la calle” (LE: 73).

Si el aislamiento nodal de una palabra submarina hace que Jacobo tema por la vida de Olegario, lo que significaría no conversar con él sobre Emilio y confirmar que el tajo sobre el deseo de comunicación es inevitable, por otra parte, el ruido del habla también forma un circuito atenazado por la clausura. La “mujer del servicio había dejado abierta otra vez la

hoja del ventanal” y por esa razón el barullo exterior trastocaba la “sensación absurda de placidez” y “de conformidad satisfecha” de la antesala, “no diferente a las demás en un departamento de clase media de pasables recursos” donde viven “profesionistas, catedráticos, intelectuales”. Clementina había “había salvado del mal gusto” ese comfortable espacio gracias a “la sencillez de los muebles” y a un “fantástico sentido del orden”. Apenas hubo cerrado el ventanal, Jacobo se arrepiente y lo abre de nuevo “con enorme curiosidad” a causa de “ese ruido” externo. El personaje actúa sintiéndose cada vez “más perturbado por las cosas” (LE: 73), pero no reprime el impulso de mirar hacia afuera. Renuncia así a la placidez del sitio, de su clase, del sector intelectual que le brinda una identidad positiva e insiste, como lo había formulado para sí mentalmente, en su “búsqueda viciosa del más atroz y constante infierno de las ideas”; se decide, pues, por la “sedienta intranquilidad” (LE: 72). Observa entonces el “espectáculo único y en cierto sentido aleccionador” que se desarrollaba en la plaza, diez pisos abajo donde él se encontraba. Más que sugerir una posición de superioridad intelectual, lo que se marca en este punto es la distancia que en el curso narrativo favorecerá el desplazamiento paraláctico del pensamiento, el cual terminará por convertirse en un desdoblamiento de Jacobo como sujeto radicalmente pensante. Lo que por ahora veía desde su departamento era una “fija y torpe danza zoológica, de mastodontes de todos los tamaños, tenaces hasta la imbecilidad, trabados en una lucha inmóvil y severa, asombrosa por la total ausencia del más leve sentido”. Camiones, tranvías, automóviles de alquiler y demás transportes “habían formado, inopinadamente, un laberinto del cual no acertaban a salir” de modo que su acción se limitaba a “chillar como cerdos a los que se condujese al matadero, cada uno preso en la red del otro, cada uno inconsciente y culpable, y cada uno, también, rabioso y soberano” (LE: 73). El “simple embotellamiento del tránsito” adquirió enseguida, desde el punto de vista de Jacobo, un aspecto “infernol”, de “pesadilla viviente”. El cuadro se completa y explica por sí mismo con la presencia de los policías, que “en el colmo de la desesperación, con los

silbatos incrustados en los dientes, igual a labios artificiales, como si tuvieran otros órganos del habla, pitaban mientras ejecutaban “extraordinarios aspavientos histéricos”, yendo de un lado a otro “en esa fantástica interlocución de monos que era aquel lenguaje del ruido, del caos, puro y deshumanizado” (LE: 74). La escena, que al final parece insertar una parábola sobre el chivo expiatorio que toda comunidad *solidaria* busca para tranquilizar la conciencia colectiva y mantener el estado de las cosas (v. LE: 79), encuentra en la frase “interlocución de monos” su sentido más amplio. El lenguaje de esa comunidad *embotellada*, trabada en sí misma, resulta un puro simulacro de lo humano donde la comunicación se frustra en la medida en que se enuncia. A la histeria gestual de los policías responden los conductores de los vehículos, con “idénticos ademanes” y con el desenfreno “múltiple de sus bocinas”, si bien su “desvarío lleno de tercas incoherencias” alcanzaba preferentemente al “minotauro” habitante de ese laberinto de la gesticulación y el ruido: “un abominable camión de mudanzas, desproporcionado y antinatural como un barco terrestre” en el que coincidían “con un odio supremo y agitado” las sospechas de que “era el verdadero y único causante del conflicto” (LE: 74). Establecido así el entorno del *ensayo narrativo sin escritura*, el relato nos introduce de lleno en su acción, esto es, en “el pensamiento teórico como ejercicio absoluto”, mismo que *no* habremos de entender — advierte Jacobo— como la práctica del “*ser absoluto*” (lo que nos colocaría en esa *otra parte* de la inmensidad de suyo cerrada y contraria al flujo de la libertad reflexiva y de acción) sino “como el absoluto de su ejercicio, la práctica del ser a su nivel más alto posible, al nivel de la acción casi pura, emancipada al máximo de la gratuidad”. Esta formulación coincide —según lo hemos trazado antes— con lo que Slavoj Žižek juzga la intervención más radical del ser y que implica un retiro a una distancia reflexiva que sólo es posible cuando se abre una pausa en el ciclo de la vida entendida como reproducción constante (tenaz, diría Jacobo). Pero, una vez más, no se trata sólo de lo planteado sino del giro narrativo que el planteamiento implica. Hasta aquí, las comillas establecían una

separación entre los pensamientos de Jacobo transmitidos por el narrador y lo que exactamente había escrito y pensado el personaje; tales signos desaparecen cuando la instancia narrativa omnisciente indica la forma en que Jacobo se dispone “a poner en práctica un tentador ensayo de su cólera discursiva” (LE: 74). Así, en cuanto se abandona el uso de las comillas y el narrador deja de enterarnos *por separado* del curso reflexivo que sigue la trama, la discrepancia que tal estrategia imponía entre el lector y la interioridad del personaje prácticamente se anula, pues “el ejercicio absoluto” de Jacobo se vuelve a un tiempo suyo, pero también del narrador y del lector. En otras palabras, su retiro a una distancia reflexiva será también el nuestro si mantenemos la determinación de abrir la cesura en el ciclo de la vida que la lectura implica.

El ensayo narrativo al que entramos en efecto merece el nombre de *cólera discursiva*, en cuanto se asume y se opone volitivamente<sup>112</sup> al “lenguaje del ruido”, a la cara oculta del intercambio lingüístico. La incomunicación natal, que fue el centro de la reflexión en torno al teléfono, media entre lo formulado por escrito y lo que sólo tendrá lugar como “un tentador ensayo” discursivo sin realización gráfica.<sup>113</sup> En este tercer movimiento que se integra al séptimo capítulo de la obra cobrará existencia lo que Jacobo expresó en términos generales: del error de la materia significado por el diámetro de un cabello —escribió—

---

<sup>112</sup> Uso esta palabra en los términos de Bajtin: “Ningún contenido sería realizado, ni un solo pensamiento sería efectivamente pensado, si no se estableciera un vínculo esencial entre el contenido y su tono emocional y volitivo, es decir, su valor sustentado auténticamente por quien lo piensa. Vivir activamente una vivencia, pensar un pensamiento quiere decir no estar absolutamente indiferente hacia él, sino sostenerlo emocional y volitivamente” (1997: 41).

<sup>113</sup> En cierta forma, el ensayo sin escritura del personaje *radicaliza* la naturaleza del ensayo como forma no homogénea “que es mucho más que un mero hecho de «comunicación»... mucho más que el enlace de un mensaje entre un emisor y un receptor abstractos, mucho más que la actualización de hechos de referencia «abstracta» a un objeto exterior y congelado”; es lo anterior pero sobre todo la constancia de una “relación” con una “realidad extrasemiótica”, el “momento de confrontación de un acervo lingüístico-simbólico-conceptual con un determinado estado del conocimiento del mundo, confrontación que toma la forma de una interpretación generadora de sentido” (Weinberg, 2001: 73).

“nacerán, de modo inexorable, otros seres racionales de los que acaso lleguemos a saber algo, quién sabe en qué remoto y desventurado día” (LE: 68). Ese día es el mismo de su enunciación teórica y es también Jacobo quien nos brinda su reflejo. De hecho, la idea del pensamiento teórico como ejercicio absoluto no corresponde directamente al personaje revueltiano sino al “ser racional no perteneciente a la tierra” (LE: 74) que Jacobo imagina.

Seducido por una idea que le pareció “espeluznante y maravillosa” se dispuso a emprender el “tentador ensayo de su cólera discursiva” estableciendo una distancia respecto de sí mismo: contemplaría “el espectáculo de la calle colocándose en el punto de vista de un ser racional... venido de algún otro punto del universo”, cuyo “principio” radicaría en que a su modo, “al modo de una actitud cósmica esencialmente característica... habría resumido toda la acción del ser, el todo de la práctica, en el ejercicio teórico como ejercicio absoluto”. Semejante actitud cósmica no deriva de ningún parámetro literario próximo a la ciencia ficción, sino de la necesaria exigencia de que el pensamiento abandone “cualquier clase de particularismo o estrechamiento”, la que por principio, para el ser no terrenal, implicaría “la más inconcebible degradación a que se pudiera llegar”. Provisto de éste que es el “«antiprovincianismo» por excelencia” y capaz del “ejercicio absoluto” de la práctica del ser, “emancipada al máximo de la gratuidad”, el visitante cósmico también habrá de caracterizarse por permanecer “incontingente respecto a nosotros y respecto a nuestras situaciones racionales o no racionales”; esto es, habría de mirar el espectáculo de la calle “desde el más distante porvenir; desde ese punto del futuro a donde se supone que el ser humano llegará («quién sabe en qué remoto y desventurado día») a través del proceso de realizarse en la identidad de su otro yo del cosmos” (LE: 74). La primera “tarea cognoscitiva” que se plantearía este “ciudadano” de un “planeta extranjero” sería establecer “cuáles podrían ser las relaciones de semejanza *consigo mismo* existentes en aquella realidad de la calle congestionada por el tránsito” (LE: 74-75; las cursivas son mías). El embotellamiento, su “caos puro y deshumanizado” no guarda así una distancia extrínseca o



indiferente respecto del imaginario otro yo del cosmos, sino que esta distancia es la que separa a lo Uno y lo mismo: el extranjero planetario que ha logrado hacer del pensamiento teórico el ejercicio absoluto del ser sabe que también *es* (o ha sido) el envés humano que contempla. Aplica un “método *raciomórfico*”, esto es, encuentra su objeto “en el mismo objeto racional de este mundo nuestro” visto en “dirección inversa”, de modo que en efecto cabe afirmar que se halla al “encuentro... de su otro yo de la tierra” (LE: 75). Con tal claridad de las relaciones, el “*raciomorfo* extranjero” conduce su atención analítica sin inquietud ni ansiedad al mirar a los hombres por primera vez. Tiene la calma suficiente para no tomar “el primer dato sugestivo como si ya fuese una pista firme” y por eso no le causa sorpresa el encuentro: “la palabra *hombres* carecía de significado alguno para él, no era sino un simple localismo idiomático”. Esas formas que ahora veía aglomeradas ya estaban previstas “en todas sus hipótesis... bajo la noción abstracta de racionalidad”. Cualquier cosa que ocupara el sitio de lo “verdaderamente racional” sería *el hombre*, “si se insiste en llamarla así”. Frente a sus órganos de percepción se verificaba “un determinado existir concreto” inmóvil o en movimiento diferenciado en multitud de formas, cuestión que no le interesaba de inmediato, pues la variedad de las formas “oculta a menudo la cosa que contienen”. Habría de concentrarse por ello “en la actitud e inquietud de los objetos” por cuanto a la relación de unos con otros y en tanto que la inquietud implica una dirección del impulso. El punto consistía en dilucidar si la actitud y la inquietud de estas formas terrenales eran algo “*real*” o sólo “una existencia absurda”. En eso radicaba “el problema de la racionalidad en el sentido en que él quería descubrirla”. Como el movimiento de las formas guardaba mayores visos de ser real —en oposición a la *actitud*, de la cual “era preciso desconfiar” por lo pronto—, el extranjero cósmico optó por determinar la inquietud inscrita por anticipado en las formas, previa incluso a la que generaba su desplazamiento. No tomaba las formas en sí mismas, sino “la inquietud de las formas” (LE: 75), ese movimiento que se reproduce en la materia inerte al modo como cabe comprobarlo en la

escultura; Jacobo piensa que a eso alude el *raciomorfo* con esta proposición sobre la inquieta morfología, en un llamativo desplazamiento mediante el cual se explica el pensamiento del otro imaginado por él mismo y con ello confirma su desdoblamiento.<sup>114</sup> Las “formas *inquietas*” se obstruían unas a otras, “graciosamente quietas”, si bien se transparentaba en ellas una cierta inteligencia “obediente a los datos de ciertas profundas y conmovedoras abstracciones”. Eran en toda la regla una “inquietud consumada” después de una larga sucesión de etapas “a través del gran vacío del tiempo”, de “repetidas inquietudes anteriores” que finalmente desembocaron en este “prodigioso encuentro con la geometría” (LE: 76). La gracia, el humor si se nos permite el término,<sup>115</sup> incorporado al ensayo de la cólera discursiva, se empieza a mostrar en la observación previa: el visitante cósmico no está considerando a los hombres sino a los “poliedros inmóviles” (LE: 75) que han quedado prisioneros de sí mismos en la calle. Pero con todo, lo que parece una confusión de quien estaba “bien seguro de no equivocarse” (LE: 75) ni de tomar como firme la primera pista que le hubieran sugerido los sentidos, va mostrando que el sitio de lo racional está fuera del

---

<sup>114</sup> Recurrir a la escultura para explicar la inquietud de las formas es un motivo muy próximo al expresado en la introducción a las *Lecciones de estética*, de Hegel, para quien “es necesario reconocer a la escultura el mérito de haber sido la primera en servir de expresión al mundo interno y espiritual, en su reposo eterno y su independencia esencial. A ese reposo y a esta unidad consigo misma corresponde un exterior que goza de igual unidad y del mismo reposo. El espíritu representado por la escultura es el espíritu que se basta a sí mismo y que no se dispersa en el juego de los accidentes, de los azares, de las pasiones. [...] Lo espiritual se asimila, pues, completamente en sus materiales; la forma infinita se concentra en lo corporal, la masa inerte deviene forma infinita” (1977: 135). La “naturaleza inorgánica” es impulsada por las “transformaciones” mediante las cuales la escultura aproxima las formas al espíritu (1977: 134). No en balde cuando la arquitectura “quiere realizar una adecuación perfecta entre el contenido y la forma, sale de los límites de su propio dominio para entrar en otro más elevado, que es el de la escultura” (1977: 134).

<sup>115</sup> Habría que señalar desde ahora que el ensayo de cólera discursiva es emprendido por Jacobo con una sonrisa, que al final del ejercicio se torna “tibia” y “burlona”. Más adelante me ocuparé del aspecto cómico que cabe identificar en este paréntesis formado por la sonrisa del personaje.

hombre y lo supera.<sup>116</sup> Los cuerpos poliédricos daban constancia de que sus vértices, triángulos y caras eran el resultado de un largo construirse hasta “sustraer ese espacio al infinito”,<sup>117</sup> coronado, en forma inversa, por “la rueda —el cero—, la perfección más alta de la idea”. El *raciomorfo* concluye que esos cuerpos, esa colectiva “realización de la geometría”, debía ser, “desde luego, el habitante racional y superior de la tierra”. Lo único que suscitaba dudas era eso que al principio del análisis se había apartado con desconfianza: la actitud, opuesta al “*deseo*” expresado por la inquietud de las formas. El “*querer*” del impulso entraba en contradicción con el “*no-querer*” obstinado de la actitud, como si ésta le fuese ajena a las formas, “un modo de esclavización insensata, desconsiderada y despótica, que le hubiese sido impuesta por alguien extraño, hostil y de una naturaleza muy primitiva, grosera, y especialmente opuesta a la razón” (LE: 76). Por ello no podía asegurarse si “la inquietud racional de la tierra” había llegado a un punto en que ya no podría existir de un modo real. Era posible entonces que la escena contemplada no fuera sino “el eco de un mundo muerto hacía un tiempo incalculablemente perdido en remotas y lejanísimas edades, o si no... la ilusión espejeante en que apenas se insinuaba algo que tal vez podría nacer, en quién sabe qué increíble y *venturoso* día”. La narración ensayística que ha ido dando constancia de un encuentro de extremos que sólo entran en relación mediante la escisión, da un giro completo al ensayo escrito por Jacobo e introduce el antónimo que había sido evitado. Se entiende que la ilusión espejeante (y aquí nos hallamos justo en medio de un ejercicio de *reflexión* especular y cognoscitiva) anuncia un

---

<sup>116</sup> Esta idea también puede reconocerse al final de artículo donde Benveniste propone que la relación entre significado y significante es *necesaria* y no arbitraria, adjetivo este último aplicable, en todo caso —señala el lingüista—, a la relación entre signo y *significación*. Una vez planteado su argumento —y esto es lo que interesa mostrar— concluye: “Restaurando la verdadera naturaleza del signo en el condicionamiento interno del sistema, se afianza, más allá de Saussure, el rigor del pensamiento saussuriano” (1999: 55). El pensamiento se afirma, pues, más allá —incluso a pesar— del sujeto pensante.

<sup>117</sup> Véase la nota 114 a propósito de la inquietud de las formas y la escultura.

nacimiento *venturoso* de lo racional en oposición al “mundo muerto” que persiste por la prolongación de su “eco”. Líneas arriba hemos tratado en varias ocasiones esta oposición entre la vida muerta y lo muerto que persiste en su pretensión de vida a propósito de la situación de los personajes y de su actitud. Los pasajes y fragmentos de la novela que entonces se fueron citando son casi todos posteriores a las formulaciones teóricas de Jacobo. En buena media, con el capítulo siete se previeron sucesos narrativos, mas no con el afán de explicarlos por adelantado mediante una intervención gnómica, sino para mostrar su otro rostro, eso que se vive como pensamiento y constituye un acto efectivo que escapa al “teoretismo fatal” (Bajtin, 1997: 35), el cual se detiene en la *transcripción* de la generalidad de los actos. Antes que negar la “actividad histórica, individualmente responsable”, el acto radical de distanciarse reflexivamente obedece al valor de la duda “que precisamente se halla en la base de nuestra vida en cuanto proceder activo, hecho que no por eso entra en contradicción con la cognición teórica”. Este valor de la duda — expresado con insistencia por Jacobo— “en nada contradice a la verdad única y singular, sino que justamente ella, la verdad única y singular del mundo, así lo exige” (Bajtin, 1997: 52). Por otro lado, Jacobo no piensa al margen de la vida ni es ajeno a la situación de quienes *andan mal* a ojos de la dirigencia y la burocracia del partido; tampoco se conforma con acercarse mediante lo escrito a quien ya no puede hablar por sí mismo, sino que procura el encuentro incluso mediante la participación de un tercero (Olegario) capaz de testimoniar una existencia, así sea de manera imperfecta. De tal suerte, no estamos ante la sola “fundamentación analítica” puesta a la cabeza de la vida y sin relación con ella, sino ante una efectiva realización de “la arquitectónica valorativa del vivir el mundo” a partir de un “centro verdaderamente concreto (espaciotemporal) de emanación de valoraciones, afirmaciones, actos reales, cuyos miembros son objetos reales vinculados entre sí por medio de relaciones de un acontecer concreto... dentro del singular acontecimiento del ser” (Bajtin, 1997: 67) . Jacobo se debate a cada paso entre lo cierto y lo probable de su relación

valorativa con el mundo y su doble *raciomorfo* no es ajeno a esta inquietud. Ambos piensan y sustentan efectivamente el valor de lo pensado en torno de un centro que a un tiempo da cuenta de sí y de sus relaciones: el embotellamiento, la clausura irremediable de las formas racionales cuya “variedad... oculta a menudo la cosa que contienen” (LE: 75) finalmente mostrará lo encubierto, el núcleo irracional e inhumano representado por el hombre mismo.

Si de un lado la ilusión espejeante de un mundo racional muerto quedaba “arrebatada a su propio querer ser” y el tiempo (su tiempo) quedaba por ello “sin realizarse”, irrevocablemente pospuesto, “sin volver el rostro incompasivo hacia atrás” (LE: 76), el imaginario extranjero cósmico todavía encuentra estimulante considerar el ruido, “ese otro modo de ser del movimiento” (LE: 77). Podría ocurrir, advierte, que sólo se tratara de la “sobrevivencia alucinante” de un incierto pasado racional, pero cabía tomarlo en cuenta dado que la emisión de “signos auditivos” mostraba ser una “facultad común a todas las formas aquí congregadas, tanto las estrictamente poliédricas, como a las que no lo eran de un modo riguroso”. Así, en cuanto repara en el “chillar desacompañado y estridente”, sin porción alguna de lo que “en este mundo suelen llamar humano”, descubre, justamente, a los hombres, “esos objetos de movilidad increíble”, casi de “movimiento puro” y que ahora le parecían “los más indicados para un empeño racional”. Dentro de su “grotesca pequeñez y fealdad” disponían de los recursos de mayor eficacia para desplazarse y parecían por ello gozar de “más grandes privilegios prácticos” (LE: 77). Estas formas “iban cómodamente erguidas” y su parte superior remataba en una especie de “masa esferoidal, más pequeña que las otras secciones del objeto” y de la cual provenían “aquellos signos auditivos cuyo papel aún estaba por esclarecerse con certeza” (LE: 77-78). La calidad indiscernible de estos “extraños y patológicos signos auditivos”, de los cuales lo humano se halla ausente, sugiere un semilenguaje, la configuración de un significante que no alcanza a cumplir su cometido, o bien, la emisión sonora de un cuerpo que no tuviera pulmones, una palabra sin aliento, sin

alma, una palabra localizada precisamente “antes del Verbo” (LE: 73).<sup>118</sup> La confrontación con algo que parece un lenguaje, que reúne las condiciones materiales para ello pero no opera realmente para enlazar (lingüísticamente) a los individuos y se queda como un “circuito mudo y sin respiración” (LE: 73), al otro lado de lo humano, tiene dos correspondencias que conviene mencionar. La primera es una experiencia referida por Giorgio Agamben; la otra, propiamente literaria, es el Odradek de Kafka.

Ya en “los días subsiguientes a la liberación, cuando los rusos transfirieron a los supervivientes de Buna al «Campo Grande» de Auschwitz”, Primo Levi se esforzó por escuchar e interpretar “un balbuceo inarticulado, algo como un no lenguaje, o un lenguaje mutilado y oscuro” (Agamben, 2009: 37) producido por un niño al que los deportados llamaban Hurbinek. Nadie sabía nada de ese pequeño, “paralizado de la cintura para abajo”, de piernas atrofiadas, “delgadas como palillos” y que al parecer contaba con unos tres años (Levi en Agamben, 2009: 37). Su nombre obedecía a los propios “sonidos inarticulados que el pequeño emitía de vez en cuando” y que una de las mujeres, al parecer, retomó para llamarlo. De sus ojos, “perdidos en su cara triangular” y demacrada”, partían “destellos terriblemente vivos” que fueron interpretados por Levi como “la voluntad de desencadenarse, de romper la tumba de su mutismo. La *palabra...*, la necesidad de la palabra, afloraba en su mirada con explosiva exigencia” (en Agamben, 2009: 37, 38). Hubo un momento en que Hurbinek comenzó a repetir incesantemente la misma palabra, un término que nadie logró entender “aunque todas la lenguas europeas estaban representadas

---

<sup>118</sup> De acuerdo con la definición proporcionada por Nicola Abbagnano (2004: 820-821), el aliento, el espíritu, el alma son términos de la filosofía y la tradición cristiana que comparten una calidad aérea. Para los estoicos, por ejemplo, *pneuma* es el término para el espíritu y el soplo animador por el cual Dios obra sobre las cosas. Para Santo Tomás el nombre *espíritu* significa una especie de impulso o moción que corresponde con el aire espirado y el viento, y como el amor es impulso del amante hacia lo amado, resulta apropiado llamar a Dios Espíritu Santo, dado que una persona divina procede por vía del amor. En su sentido común de aire o hálito, la palabra *pneuma* fue usada como sinónimo de *alma*. Así entendida, una palabra sin aire carece del impulso y del vehículo que le sería propio, pero también queda privada de lo que anima o vivifica.

en el campo” (Agamben, 2009: 38). Por las noches, los deportados aguzaban el oído para escuchar los sonidos que el niño emitía, con la certeza de que en ellos podía reconocerse una palabra, no “siempre... exactamente igual, pero era una palabra articulada con toda seguridad; o mejor dicho, palabras articuladas ligeramente diferentes, variaciones experimentales en torno a un tema, a una raíz, quizás a un nombre” (Levi en Agamben, 2009: 38). Primo Levi transcribe esos sonidos como *massklo* o *matisklo*, y recoge algunas traducciones que fueron ensayadas para procurar comprenderlos: equivalían a las palabras *comer* o *pan*; “o tal vez «carne», en bohemio, como sostenía con buenos argumentos uno de nosotros que conocía esta lengua” (Levi en Agamben, 2009: 38). Sin embargo, Hurbinek murió en los primeros días de marzo de 1945, “libre pero no redimido”, sin que sus palabras ni su persona encontraran salida a la tumba del mutismo. “Nada queda de él —dice Levi—: testimonia por medio de estas palabras mías”. Para Agamben, Hurbinek, como los *musulmanes* de los campos,<sup>119</sup> no puede testimoniar porque no tiene lengua; los primeros la perdieron, el segundo nunca la tuvo en sentido estricto. Así, aun cuando la ausencia de habla sea trascendida merced al testimonio del superviviente (de Primo Levi en este caso), el que sobrevive tampoco puede hablar del todo —“decir la propia laguna”— pues no llegó al extremo, al final de la experiencia donde los otros se hundieron. Eso significa —dice el filósofo italiano— que dos imposibilidades de testimoniar se han encontrado y en su choque se produce una no significancia (una “insignificancia”, según la traducción al español) que corresponde a la del testigo integral. Alcanzado el grado donde la lengua se vuelve pura indeterminación de letras, “es preciso que este sonido despojado de sentido sea, a su vez, voz de algo o de alguien que por razones muy diferentes no puede testimoniar” (Agamben, 2009: 39). En este punto, donde la lengua parece decir por sí misma algo que no puede ser dicho, comienza el testimonio: no es ella la que habla —concluimos

---

<sup>119</sup> Al respecto, véase el capítulo sobre Olegario y Emilio Padilla: “Encarcelamiento y desaparición: sustracción de la presencia, la existencia y el nombre”.

nosotros— sino el particular encarnado en lo indecible. Las palabras anteriores al Verbo, nostálgicas de significación, el circuito mudo del habla, no constituyen así formulaciones únicamente literarias, son eso y la concreción que les corresponde en cada acontecimiento y que se vuelven incontestables en situaciones como las referidas por Primo Levi a través de Agamben. No hay aquí esteticismo alguno sino el ensayo de traducir un lenguaje hecho de ruido (inhumano), en el que sin embargo se refleja su antítesis. Una otredad cuyo rostro y cuerpo deformes son los de Hurbinek con su connato de lengua, o bien los de Odradek, otro ser que de tan pequeño es tratado como un niño y cuyos brevísimos intercambios no trascienden el plano instrumental del lenguaje.

Ante la primacía del Otro formulada por Levinas, Žižek recurre al personaje del escritor checo.<sup>120</sup> Primero, apunta que, “en una paradoja propiamente dialéctica”, Levinas, a pesar de “toda su celebración de la Otredad”, no consigue tener en cuenta “la misma Otredad radicalmente «inhumana»” ejemplificada en la figura del *musulmán*, “el «muerto vivo»” de los campos de exterminio y concentración que, como *testigo absoluto* por haber pasado hasta el final por una experiencia, queda, sin embargo, imposibilitado para brindar testimonio (porque ha muerto o ha quedado al margen del habla capaz de probar la experiencia; Hurbinek ni siquiera tuvo de su lado un lenguaje en forma). El reconocimiento no se halla, por eso, en alguna “Semejanza subyacente en todos los seres humanos” (2006:

---

<sup>120</sup> Odradek es el personaje de “Preocupaciones de un jefe de familia”. Aunque tenemos a mano el relato en la edición de *La condena* (Madrid, Alianza Editorial, 1998, Biblioteca de autor, 0556, pp. 109-110), hemos preferido citar el relato a partir de la transcripción que ofrece Slavoj Žižek (2006: 169-170), pues se incluye el relato completo y la traducción resulta más afín al español de México. Otra aclaración: aun cuando se nos pudiera imputar un traslado mecánico de las conclusiones a las que llega el filósofo esloveno, prefiero señalar —echando mano de esas conclusiones— lo que a mi parecer forma un núcleo de significado localizable en el ejercicio ensayístico del personaje revueltiano; confío en que no se leerá aquí un intento por encontrar derivaciones directas de la literatura de Kafka en Revueltas sin aportar los elementos de juicio suficientes y sí será posible reconocer las amplias resonancias que la literatura del escritor mexicano adquieren cuando en su análisis se integran los ámbitos de la narrativa y la filosofía.



164; con mayúscula en el original), sino en el punto en que el prójimo no reproduce mi semblante “imaginario-doble” ni constituye “el abstracto y puramente simbólico «socio en la comunicación»” (2006: 167); esto es, el reconocimiento ocurre cuando el rostro del prójimo (en quien busco mi reflejo) se aparta de cualquier epifanía armónica y se vuelve monstruoso porque “«pierde su rostro»”. La cara del otro en su dimensión Real freudolaciana (“la Cosa que me histeriza y provoca”; 2006: 167) encarnaría la ambigüedad donde los extremos coinciden, y por ello la inocente y vulnerable desnudez facial coincide con la pura maldad que está en mí y que pretendo siempre domesticar porque, inversamente, el mal del que soy rostro quiere humanizarse, así sea mínimamente, en el Otro.<sup>121</sup> El método racioformo del personaje revueltiano mostraría a su manera lo que Žižek concluye en función de su crítica de Levinas: el otro que somos, vistos desde el futuro de un extranjero planetario, corresponde con una “Otridad monstruosa, ese prójimo propiamente *inhumano*” (2006: 167) contra el que se procura construir un muro protector, empleando precisamente los discursos sobre el prójimo, sean los del bien común o los que pretenden suprimir o trascender la ambivalencia del rostro que ha quedado doblemente expuesto. La inasimilable “monstruosidad radicalmente ambigua del Próximo-Cosa” forma, a ojos de Žižek, un “tópico” que afecta “el núcleo básico del universo de Kafka” (2006: 168) y del cual Odradek constituye un ejemplo. Aunque el personaje kafkiano “tiene dos piernas, habla ríe... en resumen, muestra todos los rasgos de un ser humano”, la única conclusión que puede obtenerse frente a él es que “no se *parece* a un ser humano, sino que aparece claramente como *inhumano*”; así, en la misma línea que otros personajes de Kafka,

---

<sup>121</sup> No deja de resultar indicativo que la combinación de inocencia-Invulnerabilidad-maldad-monstruosidad se confirme en la figura de un niño o bien de un ser pequeño: Hurbinek es un menor de miembros atrofiados; Odradek, un carrito con *piernas*, parece un niño pequeño; y los bípedos mecánicos vistos por el imaginario personaje de Jacobo se caracterizan por su “grotesca pequeñez y fealdad” (LE: 77). En este orden de ideas, *Elena* (el enano) de *Los errores* sería el paradigma de la pequeñez malvada y monstruosa, el diminuto genio de lo inhumano.

Odradek se convierte en humano sólo cuando ya no lo parece (Žižek, 2006: 174). O bien, diríamos nosotros, entre más se describen sus cualidades, similares a las de una persona cualquiera, más se aleja de lo efectivamente humano. En el ensayo narrativo que ha ido fraguando Jacobo, el imaginario visitante cósmico localiza la racionalidad humana en la “inquietud consumada” (LE: 76) de las formas geométricas; en cambio, las figuras que le resultan del todo contrarias a la racionalidad y a lo humano son aquellas que desde nuestra posición como lectores inequívocamente corresponden con las que tienen el aspecto de personas. Es por demás sugerente este movimiento narrativo donde lo humano ocupa su posición inversa cuando se observa el aspecto de Odradek, y se le compara con el talante de los “bípedos mecánicos” descritos por el imaginario visitante del cosmos. “A primera vista”, aquel “tiene el aspecto de un carrete de hilo en forma de estrella plana... Pero no es únicamente un carrete de hilo, pues de su centro emerge un pequeño palito, al que está fijado otro en ángulo recto. Con la ayuda de este último, por un lado, y por una especie de prolongación que tiene uno de los radios, por el otro, el conjunto puede sostenerse como sobre dos patas” (Kafka). Por su lado, los “objetos” percibidos por el *raciomorfo* no eran “de un modo riguroso” poliédricos, si bien contaban con un “remate esferoidal” y se caracterizaban por “ese par de sorprendentes palancas” que tenían “hacia la parte inferior”, con las cuales, por virtud de un “malicioso cálculo y astucia” lograban “desplazarse en cualquier sentido, a su antojo” (LE: 77). Su “arbitraria” movilidad replica la de Odradek, “que es muy movedizo y no se deja atrapar” (Kafka). Unos y otro son de tamaño menor, aquellos dentro de una “grotesca pequeñez y fealdad”, y éste por ser “tan pequeño”, incluso es tratado “como si fuera un niño” (Kafka). Ante Odradek el narrador “siente la tentación de creer que esta criatura tuvo, tiempo atrás, una figura más razonable y que ahora está rota”, sin embargo, no encuentra “indicio de ello” y se resigna a aceptar que “aunque el conjunto es absurdo, parece completo en sí” (Kafka). Los objetos del remate esferoidal también daban la impresión de ser “una especie de negación constante de algo”, de estar en

lucha “contra su propio ser en el tiempo, contra su propia unidad” (LE: 78). El pequeño carrete de hilo aparentaba ser eterno o al menos transgeneracional: el narrador se pregunta si morirá, si “rodará algún día por la escalera”, arrastrando unos hilos ante los pies de sus hijos y de los hijos de sus hijos; y aunque sabe muy bien que el pequeño ser no parece hacerle mal a nadie, le “resulta dolorosa” la idea de que le pueda “sobrevivir” (Kafka). Los bípedos, por su parte, habitaban un tiempo que no les pertenecía: su racionalidad “habría aparecido mucho tiempo después del momento oportuno” (LE: 79). Por último, conviene observar que Odradek “suele concluir la conversación” (que apenas rebasa la función fática) con una risa semejante a la que se produciría “si no se tuvieran pulmones”; una emisión sin aire, sin vehículo cierto para una interlocución mínima y que a veces ni siquiera se produce, pues, o no contesta o “permanece tan callado como la madera de la que parece hecho” (Kafka). El lenguaje escaso de Odradek lo es también en el caso de los bípedos mecánicos, más no en su frecuencia sino en su calidad. Es verdad que producían ruido “endemoniadamente”, pero se trataba de una acción “innecesaria, vacía”, que daba como resultado una “aceptación colectiva de comunicarse los seres entre sí por medio de las señales auditivas, recíprocamente ininteligibles” (LE: 78). Lo inhumano, en suma, encuentra aquí un rostro paralelo: el del lenguaje que ha perdido el rostro de lo inteligible, o bien, la capacidad de decir. Palabras tardías, dichas a destiempo, anversos de lo humano y la comunicación.

Los “bárbaros signos auditivos” de las figuras bípedas contempladas por su otro “yo de la racionalidad cósmica” (LE: 78 y 79), similares a las fonaciones lingüísticas pero impermeables al significado y a la comprensión, encuentran una correspondencia más en los nombres de Hurbinek y Odradek cuyo origen intenta ser explicado sin que los argumentos resulten definitivos. Del primero ya se ha visto que le fue aplicada una denominación tomada de los “sonidos inarticulados que el pequeño emitía de vez en cuando”, y que las “variaciones experimentales” de su voz (Levi, en Agamben, 2009: 37 y

38) también motivaban argumentos diversos, dada la semejanza con la articulación de las palabras. En el caso del personaje kafkiano, el relato comienza con los intentos por establecer la etimología de la palabra *odradek*, que algunos atribuyen al esloveno, o bien al alemán con influencia del esloveno, pero en cualquier caso las hipótesis despiertan “la sospecha de que ninguna de las dos sea correcta, sobre todo porque no ayudan a determinar el sentido de esa palabra” (Kafka). Más que arbitrarias, se trata de palabras oscuras en su origen, si bien para Odradek Jean-Claude Milner encuentra una explicación que nos devuelve a la racionalidad de la geometría.<sup>122</sup> Deduce que el nombre es un anagrama dividido en dos del término *dodekaedron*, el cual designa un volumen regular de doce caras, cada una con forma de pentágono, y observa que Platón, en su *Timeo*, sostiene que el universo guarda la distribución espacial de ese sólido. Odradek es la mitad de un dodekaedron, pero a diferencia del platónico ser original concebido como la mitad de una esfera, no se encuentra a la búsqueda de ningún complemento: “aunque el conjunto es absurdo, parece completo en sí” (Kafka). Y así como no le apremia integridad alguna, tampoco lo mueve la perfección de la esfera: es una especie de resto, de incongruencia inasimilable, o tal como lo explica Žižek, un “órgano inhumano-humano «no muerto»” y sin un cuerpo preciso que da forma a la “mítica sustancia de la vida «no muerta» presubjetiva” que ha escapado de la colonización simbólica y que, como una “pulsión «acéfala»... persiste más allá de la muerte ordinaria” de una manera nómada (2006: 174-175). Como Odradek, los bípedos concebidos por el imaginario personaje ideado por Jacobo encarnan al “«universal particular»... que “representa a la humanidad a través de corporizar su exceso inhumano” (2006: 174); entre más son descritos con características humanas, más se alejan estos personajes de parecerse a lo humano. Y entre todas esas peculiaridades el lenguaje se encuentra en el centro, opuesto a cualquier concepción

---

<sup>122</sup> De hecho, el análisis de Žižek parte en buena medida del artículo de Jean-Claude Milner, “Odradek, la bobine de scandale”, en *Elucidation*, núm. 10, París, primavera de 2004, pp. 93-96.

positiva; una palabra anterior al Verbo nos confronta así con la presubjetiva inercia del lenguaje, contraria a la armonía autopostulada del Verbo encarnado.<sup>123</sup>

Antes que al encuentro con el Otro armónico, hemos asistido mediante el ensayo sin escritura de Jacobo al reconocimiento del núcleo inhumano que atenaza la potencia de realizarse humanamente. Las “formas superiores”, las poliédricas, “las más elevadas en la escala del pensamiento”, pese a producir ruido (y un ruido “tan despreciable” como el de las bocinas de los autos), no se identificaban con él, “no lo mezclaban a su inquietud” como sí lo hacía “la forma del remate esferoidal... que silbaba endemoniadamente” (LE: 78), esto es, el policía que a ojos de Jacobo había hecho del silbato otro órgano del habla (LE: 74). El “*movimiento-pensamiento* de la geometría (la verdadera inquietud, la realidad racional, la única en esencia)” quedaba obstruido y paralizado por “algo ilógicamente letal y perverso”. El enigma se despejaba cuando del interior de los poliedros saltaban, “furiosamente móviles”, más formas con remate esferoidal. En ese instante las figuras racionales de la geometría quedaban “mudas al instante, absueltas de la irracionalidad de todo aquello, ajenas a los bárbaros signos auditivos” que les habían sido impuestos “por esos espantosos bípedos mecánicos”, las abrumadoras formas del “*movimiento-ruido*” que ejercían su acción innecesaria dueñas de una “libertad insensata, desoladora: la libertad a que están condenadas las formas ciegas e inferiores”. A pesar de todo, en ese moverse con la “resuelta malignidad” de la inercia, en esa “aceptación colectiva de incomunicarse los seres entre sí por medio de las señales auditivas, recíprocamente ininteligibles”, el extranjero del

---

<sup>123</sup> Para un creyente en Dios y en la Palabra la sola formulación de un tiempo anterior al Verbo resulta difícil de aceptar, y aún si se considera no abre ninguna distancia respecto de su posterioridad: “Antes del Verbo, si es posible decir que hay un antes de Dios, Dios es el Ser no expresado. En el Verbo y la Creación que emana de Él, se expresa, y en la Encarnación se revela” (Sicilia, 1998: 27). Y esto es así porque “Dios se dice (se nombra) a Sí mismo y... al nombrarse, en tanto la palabra es revelación, se conoce y se ama; y, al amarse y conocerse, crea, por participación de su amor, mediante el Verbo (que es interior a Él y, por la tanto, idéntico a Sí mismo)” (Sicilia, 1998: 26).

cosmos aceptaba que allí cabía reconocer una conciencia (LE: 78). Los datos previos pesaban tanto como esta vislumbre y por ello para el *raciomorfo* fue inevitable conjeturar que se trataba de “una conciencia, cierto”, pero “enferma y tal vez, en el fondo, malvada”; una conciencia “rabiosa, enloquecida, febricitante y violenta en lucha contra su propio *ser en el tiempo*” al que oponía “su propio *ser como individuo*, en la parte temporal e inmediata”, como si en la “parcialidad momentánea de su ser y en su tener radicara el absoluto de la inquietud verdadera”. La “inquietud cósmica” que venía “desde el pasado hacia el porvenir” queda así obturada. Para el *raciomorfo* la conclusión tiene los visos de lo irremediable: “era imposible cualquier clase de entendimiento con este mundo terrenal”, entre “los dos yo de la racionalidad cósmica”, el incontingente y el que se concentraba en su parcialidad temporal inmediata, “se interponía, simplemente, la delgadez de un cabello, con todas las cosas infinitas que esto significaba: era imposible que coincidieran jamás”. Los “seres terrenales” había aparecido mucho después del momento oportuno: “debía tratarse de un planeta tardío. Su racionalidad estaba, apenas, en la más primitiva fase de la autofagia” (LE: 79). La conclusión del *raciomorfo* es también el final del ensayo de cólera discursiva de Jacobo. Paradójicamente, el desenlace amargo, desolador, se ve atenuado por el profesor universitario. No sólo ocupa sus labios una “tibia sonrisa burlona”; aceptaba que como “observador cósmico” exageraba y que todo aquel espectáculo de formas geométricas no era otra cosa que una suma de autos detenidos cuyo problema de tránsito podía resolverse del modo más sencillo con una cuantas maniobras “simples y lógicas”. En el límite de lo monstruoso, la maldad, la rabia, la violencia y el desahucio, la tragedia de *lo humano irrealizable* muestra su aspecto de *comedia* si aceptamos dos características que definen el género. Primero, “un personaje cómico nunca está plenamente identificado con su rol, retiene siempre la capacidad de verse desde afuera, «para divertirse a sí mismo»” (Žižek, 2006: 154). Y segundo: “el efecto propiamente cómico sucede cuando, tras el acto de develamiento, nos enfrentamos a la ridiculez y la nulidad del contenido develado”

(Žižek, 2006: 154). Todo el ejercicio ensayístico sin escritura de Jacobo obedece a esa capacidad del personaje para desdoblarse, para mirarse en la doble dirección del que imagina un ente ficticio, y se observa desde esa posición, pero siempre es capaz de saber que está desempeñando un papel con el que se *divierte*, esto es, con el que se entretiene y se recrea al tiempo que se aparta o se aleja de sí. Cuando resuelve darle vida al racionomorfo, Jacobo sonrío al tiempo que juzga la idea “espeluznante y maravillosa” (LE: 74). Con este último escalón de su ejercicio reflexivo se distancia de la angustia acumulada en los dos momentos previos, el del ensayo escrito y el de su pensamiento ensayístico; de modo que a la confrontación *ultraseria* con que asume el problema del partido y la incomunicación natal del hombre, parece oponer “la condición lúdica de nuestro predicamento” (Žižek, 2006: 160). Tragedia y comedia no se *reconcilian* aquí en una síntesis, sino que confirman la brecha entre los términos de una relación que va de lo humano a lo inhumano, de la lengua a la “aceptación colectiva de comunicarse los seres entre sí”, a la aceptación quizá de lo que en otros momentos llama Revueltas un *lenguaje de nadie*.<sup>124</sup> La gran revelación, a poco más de la mitad del ejercicio de cólera discursiva, consiste en la aparición de los hombres, tan similares al Odradek de Kafka, apenas una especie de cilindros con extremidades y algo como un remate en la parte superior. Con todo, los sujetos del

---

<sup>124</sup> En el prólogo a su obra literaria (1967) Revueltas apunta que el escritor, en su relación con las palabras, encuentra “la medida de su propio aislamiento y de la incomunicación sustancial a la que está condenado su «lenguaje de nadie», pues las cosas jamás podrán ser de otra manera para él. Dentro de este cuadro de lucha desesperada, es donde se desenvuelve el destino irrevocable de todo escritor que se proponga asumir hasta el fondo la lucidez más completa de su conciencia: el destino de su ser y su saber, de su existir, de su existir y su conocer, de su saberse y de su existirse”. Encuentra en ese aislamiento y en esa incomunicación sustancial “el denominador común que, de un lado a otro de la actividad literaria, traza una línea infinita, bajo la que se funden, dentro de una sola, las cifras diversas del sufrimiento como experiencia cognoscitiva de la pasión humana y que se empeña en alcanzar su objeto en el objeto mismo del hombre”. Las variantes individuales de tal experiencia, añadiré, en cuanto corresponden a la biografía de cada quien, “no hacen sino afirmarse y confirmarse en su destino general” (OC 18: 125). Desde luego, también emplea la frase para titular uno de sus cuentos (de 1954) integrado en 1960 al volumen *Dormir en tierra* (OC 9: 81-92).

embotellamiento aparecen tal cual son: grotescos, pequeños y ridículos. No son el Hombre de las grandes construcciones metafísicas, sino la subjetividad contingente desposeída de la dimensión performativa que debería darles sustento o inscribirlos efectivamente en la “racionalidad cósmica” que existe desde el pasado hacia el porvenir sin interrumpirse.<sup>125</sup> La tragedia, dentro de la comicidad, es que siempre son capaces de un ejercicio racional que se les escapa y los rebasa.

Un último elemento que muestra el paso hacia la comedia puede identificarse en el “minotauro”, el camión de mudanzas que antes, en las vísperas del ensayo de cólera discursiva, había sido calificado como “abominable..., desproporcionado y antinatural”, y ahora, en el párrafo final del capítulo, resulta un “pobre y voluminoso carro... un viejo elefante de circo, reumático y sin porvenir”. El significante principal, sin embargo, persiste: sigue siendo un minotauro, pero su ser mitológico queda reducido a la condición del animal de feria desahuciado, tal como en la “escena cómica elemental de una película”, luego de escuchar las trompetas que anuncian la entrada del rey al salón real, el público sorprendido ve entrar a “un payaso miserable y deforme que entra tropezando” (Žižek, 2006: 152). El efecto buscado no es el debilitamiento de la dignidad “recordando las ridículas contingencias de nuestra existencia terrestre”, sino “la plena afirmación de la universalidad, la coincidencia inmediata de la universalidad con la singularidad” (Žižek, 2006: 156), sea la

---

<sup>125</sup> A propósito de la ilusión fetichista de identificar a un individuo con el Estado, Žižek apunta que conviene tener en cuenta el *performativo hegeliano*; con esto quiere decir que, si bien puede aceptarse que el rey (o cualquiera que sea la autoridad) es un “miserable individuo” vuelto rey sólo en la medida en la que los súbditos lo tratan como tal, “el punto es que la «ilusión fetichista» que sostiene nuestra veneración hacia el rey posee una dimensión performativa: *la verdadera unidad de nuestro Estado, a la que «encarna el rey», se concentra sólo en la persona del rey...* lo que el rey representa sólo llega a ser cuando se personifica (2006: 157; cursivas en el original). Lo mismo, me parece, puede decirse de una persona cualquiera. Al respecto cabría recordar la tendencia de los comunistas en *Los días terrenales*, a quienes, según Bautista y cómo él mismo procede, no les basta con realizar un sacrificio personal en aras de la causa política, sino que se sienten en la obligación de *representarlo* para que éste tome dimensiones de realidad.



del personaje o la del sujeto. Líneas atrás se apuntó que al final del ejercicio ensayístico parece insertarse una parábola sobre el chivo expiatorio que toda comunidad *solidaria* busca para tranquilizar la conciencia colectiva y mantener el estado de las cosas. La forma narrativa que pone en paralelo dos situaciones, con el fin de deducir un sentido global de ambas, bien podría servir para establecer una correspondencia entre la situación del minotauro, el camión de mudanzas, y las circunstancias en que quedaron o van quedando atrapados Ólenka, Olegario, Emilio, Eladio Pintos y el propio Jacobo en los laberintos de la burocracia y del falso dogmatismo. Los cinco van o fueron ocupando ese sitio de quien es inocente de “todo cuanto pasaba” pero sobre quienes de cualquier manera habrán de caer las acusaciones, porque “los demás tenían necesidad de un enemigo, de un culpable sobre el que pudieran descargar su odio” (LE: 79). Y aunque esto resultara cierto, la cuestión que debe atraernos es otra: en cada uno de estos sujetos se afirma la universalidad de la condición humana/inhumana, pues “tomado el hilo de Ariadna en las manos, el minotauro dejaba de existir en el mismo momento”. No existe, “no había un minotauro individual y privado. Todos eran el minotauro. Jacobo también” (LE: 79). Las variantes individuales, la experiencia, en cuanto corresponden a la biografía de cada quien, “no hacen sino afirmarse y confirmarse en su destino general” (OC 18: 125); un destino que trascendidos los límites de la tragedia se desplaza a lo cómico sin traducirse en tragicomedia, melodrama ni folletín.<sup>126</sup> En todo caso, nos encontramos en el umbral de una *hipertragedia* o *antitragedia*,

---

<sup>126</sup> Bruno Bosteels sería uno de los investigadores que sin emplear los términos en sentido peyorativo asocia *Los errores* con un “melodrama” de “denuncia”, o bien por su “alta gestualidad, sus efectos visuales y sus polarizaciones morales” con el “viejo folletín” y “la farsa contemporánea” (2007: 124). Florence Olivier señala que la novela “no se arredra ante ningún recurso de expresionismo desenfrenado” (2007: 256) y termina por adherirse a quienes antes han señalado —García Ponce (1999), Christopher Domínguez Michael (1999) y Jose Joaquín Blanco (1985)— que acusa resabios del folletín decimonónico y frisa en lo inverosímil, lo patético, la caricaturización involuntaria y el melodrama cinematográfico. Ya se empleen en términos *positivos* como parte de una tendencia crítica que resignifica los géneros *marginales* o como resabios de una práctica de lectura que se quiere aséptica pero funciona con base en ideas fijas respecto de los géneros, llevar

una forma de mostrar el envés, la ausencia y el exceso de lo humano y del lenguaje. Esta negatividad de la forma resulta necesaria por cuanto en su interior se mantiene el conflicto entre dos órdenes o causas que, precisamente, confirman la distancia mínima pero definitiva entre lo humano y lo no humano, la lengua y el lenguaje de nadie.

### **Nuevamente Ólenka: entre la madre ausente y la «madre colectiva»**

Ólenka, la joven soviética, llega a su comparecencia bajo la presión de dos causas que en efecto podrían escribirse con mayúscula: la de su militancia —que es también la inscripción de su ciudadanía— y lo que percibe como sus obligaciones familiares. Cuando Eladio Pintos asume su defensa, no se coloca del lado de ninguno de estos extremos, señala los excesos que en nombre de ambos se producen: el “sometimiento acrítico a una imposición afectuosa” que lleva a la joven “al extremo desastroso en que ya no podía responder de sí misma ni de su conducta consciente” y las “conclusiones obtusas, mecánicas, frías, donde ante todo lo primero que se ignoraba era la existencia del ser humano” (LE: 145 y 146). Si Ólenka “faltaba a sus obligaciones” y “se aislaba de la vida social” por atender a su madre alcohólica, de tales *hechos* no cabía considerar que la suya fuera “una disposición *antipartido*, liquidacionista, contrarrevolucionaria y de traición a la causa del comunismo” (LE: 145; cursivas del original), tal como Daría Milskovskaya pretendía con su alegato, similar al que opondría un magistrado que representa el interés público. Las dos causas que determinan la suerte de Ólenka quedan representadas por madres que reclaman *su derecho* sobre la voluntad y el cuerpo de la hija: una de ellas —la que en efecto está unida a la muchacha por lazos de sangre— enferma de alcoholismo, invierte el papel que se le ha asignado socialmente como custodia del bienestar y la salud de la prole, y demanda de la hija cuidados y atención que, por su estado, sólo podrían proporcionarle las instituciones de

---

la caracterización de la obra de Revueltas a estos terrenos le hace poca justicia, porque se tiende a reducir el proyecto narrativo general e involuntariamente (o quizá no tanto) cuando se habla del estilo y la estructura se enfatiza *el exceso* como una falla, sin interesarse en dilucidar su función narrativa y significativa.

salud. Sin que el relato nos deje saber “la eficacia o falta de eficacia” con que funcionaban esos establecimientos soviéticos, lo cierto es que la mujer escapa del sanatorio donde se hallaba internada y desde que recurrió a Ólenka en busca de refugio ya no quiso separarse de ella, “sin que hubiera recurso persuasivo alguno capaz de disuadirla de su monstruoso empeño” (LE: 145). El calificativo, que se debe a Eladio Pintos y no en estricto sentido al narrador —pues de alguna forma éste resume lo dicho por el personaje durante su defensa de la joven en esta porción del relato—, bien puede referirse a la inversión de los papeles e incluso a la regresión de la madre a un estado de indefensión infantil, que a fin de cuentas sería la razón por la cual busca refugiarse en el domicilio de Ólenka. La hija se convierte de pronto en madre de quien la dio a luz y debe recurrir a estrategias similares a las que siguen las mujeres que tienen niños a su cuidado pero deben cumplir tareas fuera del hogar: “encerraba a su madre ya en un domicilio, ya en otro, de parientes, amigos o simples conocidos” y velaba noches enteras “junto a la enferma durante sus crisis”, tal como se ocupan de vigilar el sueño y la evolución de una fiebre la madres cuyos hijos padecen una infección. Hija y madre a la vez (como la Antígona de Eurípides),<sup>127</sup> Ólenka es reclamada también por la “madre colectiva” (LE: 143) encarnada en Daría Milskovskaya.

Pese a “bordear ya la cincuentena” Daría es descrita como “una infatigable camarada”, encargada de “las más menudas y fastidiosas tareas de la Sección Latinoamericana de la Comintern”; no sólo cumplía las funciones comprensibles en un anfitrión que recibe a delegados extranjeros —como ocuparse de entregar “credenciales y salvoconductos de acceso a los lugares de trabajo”— sino que a todos los militantes llegados de América les aseguraba lo mismo alojamiento, vestido y cuidados médicos, que tenía previstas para ellos entradas gratuitas a conciertos, funciones de ballet, etcétera, y aun atendía a cuanta persona acudía a ella “en busca de una solución a los asuntos más peregrinos”. Al final, todos los

---

<sup>127</sup> Véase el párrafo final de “Nuevamente *Antígona*: la desaparecida política como cuerpo insepulto en *Los errores*”.

que reclamaban su atención “de manera incesante y abrumadora” terminaban por llamarla “con el sobrenombre afectuoso que se había vuelto popular en la Comintern entera: *mámushka*, diminutivo de mamá” (LE: 143). La veterana comunista no sólo se comportaba como una madre diligente, también manifestaba una genuina devoción por “aquellos luchadores” que en no pocas ocasiones llegaban a Moscú después de haber padecido “incontables torturas y cárceles” en su sitios de origen, “por lo que Daría Milskovskaya, sin remedio, los quería mucho más que si en verdad fuesen sus hijos: los adoraba” (LE: 144). En suma, esta “honradísima mujer en tantos aspectos —a Olegario le constaba—” (LE: 142) era también y “sin disputa... la más cariñosa y solícita madre” (LE: 143) de los militantes latinoamericanos que llegaban a la Unión Soviética. En las antípodas de su devoción para con los hijos adoptivos, la Milskovskaya “discutía furiosa, trastornada, descompuesta en contra de Eladio Pintos” una vez que éste concluyó su primera intervención para defender a Ólenka. La argumentación de la mujer partía de una “moraleja infantil que Olegario recordaba con horror” (LE: 142): por un clavo, sucesivamente, se pierde una herradura, un caballo, un escuadrón, un regimiento hasta que “a causa de un clavo, era el partido mismo el que se perdía” (LE: 143). La “moraleja” sintetizaba para Daría “la pendiente” por la que “el sujeto” se deslizaba “hacia el abismo antipartidario de la liquidación y el sabotaje”. Se comienza por poca cosa, afirmaba: “no se acude a una reunión y para excusarse se encuentra una pequeña mentira que decir”. El engaño se repite cada vez en mayor escala hasta que se pierde el respeto por la disciplina, y de ahí a perder la confianza en el partido, a “minar su fortaleza y más adelante, la fortaleza misma del poder soviético y de la revolución, la de la causa del comunismo, no hay más que un paso”. La evidente exageración, a un punto de la comicidad involuntaria por parte del personaje, es confirmada por la instancia narrativa omnisciente. Al finalizar su silogismo, Daría reclama aparatosamente que “gentuza de la calaña de Ólenka Delnova” sea expulsada “del partido de Marx, Engels, Lenin y Stalin”, y aun fustiga a quienes presencian *el proceso* con la

demanda “¡Limpiemos de tal basura a nuestra querida organización bolchevique!”. En ese punto, el narrador refiere cómo “los grandes senos de Daría Milskovskaya daban la impresión de galopar sobre el borde de la tribuna, mientras golpeaba con el puño monótonamente sin que lograra imprimir a este ademán la menor elocuencia” (LE: 143).<sup>128</sup> Al exagerado y ridículo argumento corresponde un gesto semejante, que terminaría por vaciar de sentido todo el accionar de Daría si no fuera porque sus palabras y el ademán sin elocuencia encarnado por ella se corresponden con la falsa ortodoxia de la burocracia soviética, cuyo fingimiento, paradójicamente, producía víctimas de carne y hueso.

El pasaje donde se relata la comparecencia de Ólenka, conviene recordarlo, se formula en el recuerdo de Olegario mientras en el presente narrativo este personaje escucha a Eladio Pintos, durante la reunión celebrada para constituir la fracción clandestina de la huelga del transporte.<sup>129</sup> De modo que el perfil de la *madre colectiva* delineado por el narrador, es atravesado por el valor de testigo de quien, conociendo la honradez de Daría, también observa su transfiguración como acusadora de una joven que, aun más que los foráneos, debería ser tratada como una hija propia; ella misma, por lo demás y al igual que Daría, desempeñaba tareas de asistencia para una parte de los latinoamericanos como “secretaria en la sección de prensa del buró del Caribe” (LE: 142).<sup>130</sup> Muy al contrario, y esto era lo que

---

<sup>128</sup> Otro momento donde el cómico galope se asocia a una decisión de la burocracia dirigente tiene que ver con la suspensión de las clases de marxismo impartidas por Jacobo, como paso previo a su expulsión definitiva. El secretariado del comité central había tomado la decisión “por acuerdo *unánime*” (LE: 81; cursivas en el original), lo que implicaba el voto de Ismael Cabrera, amigo de Jacobo y entusiasta impulsor de las clases en otro momento. En la mente de Jacobo giraba “con sarcástica recurrencia” la palabra *unánime* “e Ismael Cabrera montado en ella como sobre el caballo de palo de un volantín de feria... Un caballo de palo, una unanimidad de palo” (LE: 88). Jacobo intuye que Ismael habría votado en su contra, según su costumbre, “con suavidad, con tímida indulgencia”; piensa que del mismo modo “y con el mismo aire contrito, llegado el caso”, también “daría la orden de que lo fusilaran” (LE: 88).

<sup>129</sup> Véase el capítulo “La burocracia y el proceso: palabras contra la «asamblea de esquemas»”.

<sup>130</sup> No parece accidental que la personaje esté relacionada con la única región de América Latina que en el momento en que se escribía la novela contaba ya con un régimen socialista. Revueltas de hecho se encontraba

provocaba en el ánimo “una impresión extraña, deprimente” (LE: 144), desde el principio de su alocución la veterana comunista empeñó sus palabras para defenestrar a Ólenka: “Cuando un miembro del partido deja de cumplir sus tareas sin justificación —argumentaba la Milskovskaya—, pero aún peor, luego se descubre que engaña al partido, esto, *objetivamente*, lo conduce a la contrarrevolución, a la traición”. Tal como Jacobo advierte a propósito de la situación del partido y sus militantes (LE: 70-71) Daría se construye una verdad *objetiva* a modo para poder marchar hacia adelante, sin parar mientes en la injusticia de colocar a un camarada en el banquillo sólo por el “inconcebible temor de comparecer con las manos vacías ante la Comisión Central de Control” (LE: 141), como teme Eladio Pintos que sucede en el caso de la muchacha. Tan “sincera y desorbitada” (LE: 144) es la injusticia que comete Daría contra Ólenka, su saña verbal, como su papel de madre colectiva —y ahí se encontraba Olegario Chávez para testimoniarlo—. Que ambas facetas convivían en su persona queda también asentado por partida doble: así como en la diatriba contra Ólenka el ademán, con ser genuino, carece de elocuencia y se vuelve caricaturesco, así mismo, cuando atiende con eficacia los asuntos de su prole adoptiva no deja tampoco “de fingir contrariedad y de tomarse la cabeza con ambas manos, muy cómicamente” (LE: 71). A uno y otro lado de sí misma, pues, Daría simula algo que sinceramente práctica; o mejor dicho, su fingimiento se vuelve sincero en la medida en que lo ejerce. Si, en efecto,

---

en Cuba mientras redactaba los primeros capítulos de *Los errores*; véase por ejemplo la nota de su diario del 23 de octubre de 1962 (OC 26 II: 141). Más sintomático es su artículo publicado el 19 de mayo 1971, donde expresa su aflicción por la detención del poeta cubano Heberto Padilla (acusado de supuestas actividades contrarrevolucionarias), por la confesión con la que Padilla se somete a la “razón de Estado” y por la “desdeñosa” alusión con que el “compañero Fidel Castro” trata el *incidente* durante su discurso del día del trabajo (OC 18: 282-283). Semanas antes había firmado una carta junto con otros escritores para protestar por la detención del poeta; dicha carta está referida en otra del 6 de abril de 1971 donde se pregunta por el hecho en los siguientes términos: “Me angustia tremendamente que esto suceda en Cuba. ¿Será algo transitorio, eventual, o el anuncio de una perspectiva deplorable? Esperemos que Fidel explique las cosas: ¡Pero qué explicación puede darse con Lezama Lima y Heberto Padilla detenidos, junto con «otros intelectuales»?...” (la carta del 6 de abril se encuentra en la sección de notas de OC 18: 372-373).

el “enloquecido exceso del goce burocrático... se perpetúa a sí mismo en su auto circulación” y la hiperactividad nerviosa indica un comportamiento que enmascara “el espectáculo cómodo y sinsentido de imitar o actuar una «administración eficiente»” (Žižek, 2006: 172), entonces, conducirse bajo el amparo de una institución —en este caso del Partido y el Estado— implica adscribirse al “orden simbólico como tal con su mínima alienación constitutiva” (Žižek, 2006: 173). Entre el orden *impuesto* y lo que *internamente* se piensa creer o sentir no se establece necesariamente la autonomía del individuo que ejerce su albedrío, sino que la institución termina por parasitar el impulso interno hasta producir que la forma exterior resulte más *cierta* que la convicción más íntima. La Milkovskaya puede ser sincera, pero lo que en su fuero interno experimente queda suplantado: la lógica burocrática termina por imponerse y por administrar eficientemente su propia circulación; así, lo que parece un misterio (el “misterio de la institución”) en realidad encarna cotidianamente en esos gestos cuyo significado no depende de nosotros sino del orden en el que se inscriben; y basta pensar, como sugiere Žižek, en el saludo: al decir “«Hola, ¿cómo estás?»... hubo más verdad en la forma social exterior que en mi intención o convicción interna” (2006: 173).<sup>131</sup>

Sin embargo, por extraño que resulte, Daría no deja de comportarse como *madre colectiva* frente a Ólenka, antes bien reasume su papel desde otro ángulo y nos lleva a pensar en las “heroicamente inhumanas madres” de Esparta y en la práctica ateniense de la maternidad con su inequívoco “rango de actividad cívica” (Loraux, 2004: 18). También en este aspecto la Milskovskaya permanece definitivamente unida a los dictados institucionales. Por dar a luz, las mujeres de los ciudadanos perpetúan las estirpes —sin

---

<sup>131</sup> E incluso las formulaciones que pretenden desactivar la convención terminan por esclerotizarse. Por ejemplo, si alguien responde: “Bien, ¿o quieres que te cuente?”, sabemos que desea evidenciar el uso *retórico* del saludo, pero su crítica de las formas sociales se detiene en esta rabieta verbal; la norma no sería que comenzara a brindarnos grandes confesiones ni que nos detuviéramos a escucharlas. La convención del saludo termina por imponerse.

“intervención femenina no hay patronímico”, apunta la helenista Nicole Loraux—, al tiempo que “posibilitan la reproducción de la ciudad”.<sup>132</sup> Y si en Atenas, “el ciudadano es, por definición, soldado” (Loraux, 2004: 20), a las madres corresponde la doble carga de parir y enviar con llanto a los hijos como hoplitas. De este modo, la actividad cívica de dar a luz se consumaba a la postre, cuando se enviaba a los vástagos a engrosar la infantería. Las madres atenienses velaban así por que los ciudadanos cumplieran con la ciudad. Si consideramos este referente, observaremos que el reclamo de Daría toma un rumbo similar: en la medida en que Ólenka se aparta de sus deberes como militante y ciudadana soviética, atenta contra el sitio que el Estado reconoce para las mujeres, pues la actividad materna (el cuidado femenino de los otros) sólo merece honor en su faceta cívica y no cuando se ejerce en beneficio exclusivo del ámbito familiar, cómo inopinadamente parece pretender la joven al concentrarse en el cuidado de la madre alcohólica. Incluso si optamos por ignorar el papel de madre asumido por la hija, en su sola faceta de *militante* Ólenka opone su hacer a su deber. No habría que olvidar que este adjetivo, usado con mayor frecuencia como nombre, procede del participio activo de *militar*, aplicado en su origen para la acción de quien sirve en la guerra o se ejercita en la milicia, y sólo “metafóricamente” vale para señalar que se concurre “en una cosa, particular razón o motivo, que determinadamente tiene eficacia para algún intento”. El militante, primero, es aquel incorporado a la milicia, esto es, al “arte de la guerra ofensiva y defensiva, y de disciplinar a los soldados”; en segundo término, el sustantivo “significa también la misma soldadesca, o la gente que sigue a la guerra”, y en tercero, el término se aplica “por semejanza” a los “Coros de los Ángeles,

---

<sup>132</sup> La especialista encuentra que aun en la comedia aristofanesca —si se olvidara que ésta se propone “ante todo hacer reír”— cabría aceptar “la existencia de un discurso cívico femenino enteramente construido sobre el orgullo de ser madre”. Allí, en la comedia, la maternidad sirve para cubrir los impuestos, pues las mujeres que paren abonan su contribución “en hombres”, y su diligencia para con los hijos haría eficiente el gobierno de la ciudad: no sólo se apresurarían para salvar a los soldados en la guerra sino que en lo respectivo a los víveres “¿quién los enviaría más deprisa que la que ha parido” (v. Loraux, 2004: 19).



porque pelean y defiende la gloria de Dios”.<sup>133</sup> Como *soldado* del comunismo, entonces, Ólenka ha dejado de cumplir y por ello se vuelve blanco del repudio materno y del civismo desmesurado. La Milskovskaya bien pudo asumir las palabras de la reina ateniense Praxitea, quien (como personaje de Eurípides) se apresura a decir “que odia a las mujeres que, para sus hijos, prefieren la vida al honor”. Aunque ateniense, Praxitea es “una extremista de la maternidad cívica” y en su papel de reina va más allá incluso de las madres espartanas de las que, se ha dicho, “cuando sus hijos parten a la guerra, les tienden el escudo prescribiendo que no vuelvan sino «con él o sobre él», victoriosos o muertos en beneficio de la patria.<sup>134</sup> Aun son capaces, como indica Loraux remitiéndose a Plutarco, de matar al hijo que ha vuelto solo y derrotado de una guerra en la que todos los demás han perecido, empleando para ello una teja; le da así el mismo trato que a los enemigos, pues durante una insurrección las mujeres emplearon tejas para dar muerte a sus adversarios (2004: 20). Cabe suponer que las madres espartanas toman en sus manos la resolución que le falta al soldado, al ciudadano y al hijo para cumplir con la ciudad. Sólo si éste vuelve muerto pero victorioso habrán de confirmar, que él le pertenecía a la ciudad tanto como a ellas... Y vale la pena agregar un último detalle. Contra toda norma, “exaltada por un civismo personal en el que insiste hasta convertirlo en artificio”, Praxitea no se contenta con entregar a una hija “para salvar a la ciudad” sino que declara que sólo era suya “de nacimiento” (Loraux, 2004: 21), como si la relación entre ambas se redujera a un accidente. De ahí que la reina de Atenas sea también considerada “más que mujer, más que ateniense

---

<sup>133</sup> Véase el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española: Diccionario de Autoridades*, consulta en línea: <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>>, 18 de junio de 2010.

<sup>134</sup> En *Los días terrenales* el tópico es usado explícitamente por el narrador como una transposición del pensamiento de Bautista: el militante “guardaba silencio tan sólo porque no le era posible apartarse de la mente aquella desconsiderada frase que dijo Fidel sobre Bandera, frase que, por otra parte, para Rosendo había sido de tal modo admirable. «La que puede esperar es ella, porque está muerta». Ella, la propia hija de Fidel. Palabras de su padre. Como en la Esparta antigua. «Sobre el escudo o bajo el escudo»” (LDT: 90).

e incluso más que una espartana de honor, pero menos que madre”, pues al menos las amas de Esparta consentían preservar el lazo en virtud del cual para cada hijo muerto en guerra podían decir “él era «el mío»” (Loraux, 2004: 21). Con todas las reservas del caso, cabe reconocer en Daría Milskovskaya el exaltado civismo personal de Praxitea, que la mujer soviética traduce en una resonante defensa de la militancia, tan encendida que termina, como en el caso de la esposa de Erecteo, por convertirse en artificio. La distancia que contra toda norma “y en primer lugar la de su sexo” (Loraux, 2004: 21) se establece entre la reina ateniense y su hija, vuelve a trazarse en un tiempo más cercano al nuestro entre Daría y Ólenka, quienes, sin estar unidas por lazos de sangre, sí representan los núcleos de esa relación en un contexto que desplaza las posiciones y las funciones familiares del ámbito del hogar al del partido, al tiempo que las invierte en el propio espacio que se supone íntimo: la muchacha asume la protección que, según los persistentes estereotipos de género, corresponde en primer término a la madre, y ésta, como una menor, busca cuidados y refugio. Para el caso de las personajes de Revueltas, interesa buscar el sentido inscrito en esta doble relación, esto es, en lo que corresponde a la distancia abierta entre la *madre colectiva* y la militante defenestrada, y en el desplazamiento e inversión de las funciones en el ámbito familiar. En este propósito, habremos de seguir la investigación de Loraux en un punto más, aunque en otro ámbito del ser madre en la antigua Grecia.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Es claro que en ningún momento se pretende hacer un estudio comparativo tomando como referente directo a los poetas trágicos griegos y que recurrimos a las aportaciones de la helenista francesa para indicar algunas líneas culturales persistentes que se filtran en nuestra literatura y nos ayudan a releer lo que suponemos de sobra conocido. No perdemos de vista lo que al principio de este trabajo se planteó, con apoyo en lo dicho por George Steiner: “Uno de los rasgos que definen a la cultura occidental después de Jerusalén y después de Atenas, es el hecho de que hombres y mujeres vuelvan a realizar de manera más o menos consciente los grandes gestos y movimientos simbólicos ejemplares configurados antes por las formulaciones e imágenes de los antiguos. Nuestras realidades imitan, por así decirlo, las posibilidades canónicas expresadas primero en el arte clásico y en el sentimiento clásico” (1996: 92).

En estricto sentido, las mujeres atenienses “no tienen el título de «ciudadanas» pero se deben a la ciudad” (Loraux, 2004: 53), de modo que sólo en el teatro pueden reclamar como suyo ese espacio, por interposición de lo que ellas mismas han creado: los hijos, sean varones o mujeres. Son los lamentos de Hécuba, “paradigma de la maternidad enlutada” (Loraux, 2004: 52), los que mejor delimitan ese territorio amurallado de la polis íntima y femenina, que en los momentos extremos confirma la opacidad del antes y el después del parto.<sup>136</sup> En la exploración de las obras de Eurípides, Nicole Loraux no parece encontrar situación límite mayor para una madre que la pérdida de un hijo o de una hija, si bien en cada caso la significación y consecuencias que postula divergen diametralmente. Respecto del primer caso, observa dos cuestiones axiales: el grito de la madre que acompaña la visión del hijo muerto y la persistencia con que permanece abrazada al cadáver durante los ritos funerarios; “*páthos* en grado sumo” e “intensidad sensual que no se expresa sino sobre el fondo de la pérdida” (2004: 49). Como si dos extremos temporales entraran en colisión, el dolor del parto, que predice en cierta forma el duelo de las madres trágicas, se actualiza frente al hijo muerto y reactiva la memoria de la más remota intimidad, perdida *ahora* para siempre. La intensidad sensual del vínculo está dada por la proximidad original de los cuerpos de la madre y el niño, lo mismo por llevarlo dentro que por ofrecerle el refugio de la mama, “olvido de inquietudes”, palabras que Hécuba dirige a Héctor antes de que éste enfrente a Aquiles. Más todavía; la madre advierte ante su hijo: “Si te mata, nunca más podré/ llorarte sobre el lecho fúnebre, querido retoño que yo misma di a luz” (en Loraux, 2004: 50), anuncio que combina los límites de esa sola línea que va del nacimiento a la muerte, o bien, que condensa la primera separación ocurrida en el alumbramiento y la segunda, confirmada con el tratamiento ritual del cadáver. En el lado opuesto se inscribe la muerte de la hija. Esta vez tomando en cuenta la Clitemnestra de Esquilo, la helenista

---

<sup>136</sup> Opacidad tratada por el derecho romano y que se mantiene viva hasta cierto punto en las polémicas actuales sobre la suspensión voluntaria del embarazo.

francesa observa que la madre acusa a Agamenón por el asesinato de Ifigenia, clamando que el detestado esposo sacrificó a su “retoño”, a su “querido dolor” (en Loraux, 2004: 51). A la hija muerta le es aplicado, paradójicamente, el término que designa “el dolor del parto en su presencia fulgurante” (*odís*), con lo cual “la joven Ifigenia encarna para su madre una vida apenas desprendida de su cuerpo”, como si Clitemnestra no hubiera cesado de darla a luz “en un interminable parto” (Loraux, 2004: 50). Tenemos de este modo un duelo que se prolonga si quien muere es un hijo varón<sup>137</sup> y un alumbramiento que se pospone sin solución de término cuando es una hija la que muere. El primero, el hijo, podría tomarse entonces como un “producto acabado del parto”, mientras que la hija encarnaría la “vivencia” misma del parto “en toda su extensión y dolor, pero antes de que se efectúe su separación de la madre” (Loraux, 2004: 65). Ambas situaciones determinan la relación y el destino de los sujetos en función de una memoria: el cuerpo de la madre *recuerda* la proximidad con el cuerpo del hijo muerto y no se desprende definitivamente de la hija hasta que este retoño, esta réplica, muere. Hay aquí un vínculo “sin mediación, exigente, doloroso” (Loraux, 2004: 51), fuente de la más remota intimidad fraguada en el vínculo de la gestación y el parto, al tiempo que principio de la más terrible inestabilidad para *los nacidos* y para *las nacientes*. La madre puede ser por ello refugio de inquietudes y simultáneamente el arranque de la fatalidad o de lo atroz. Si consideramos lo anterior, tal vez sea consecuente pensar que la madre, por sí misma, funda y da estructura, es la línea sobre la que se fragua la memoria y el punto al que siempre retorna. Sin ella no hay patronímico, por lo que puede perpetuar o dar comienzo a una estirpe que también habrá de prolongarse y persistir aún después de que su último integrante muera; basta para ello que el vástago final sepa asumir (o sea incapaz de evitar) la condición o el carácter que aportó

---

<sup>137</sup> El duelo por el hijo varón se pospondrá incluso indefinidamente si al cadáver no se le puede ofrecer el tratamiento ritual correspondiente. Frente a Héctor, “el hijo condenado a morir en manos de un feroz adversario”, Hécuba, la madre, “enloquece, desposeída por anticipado del hijo, de su cuerpo muerto y del sosiego que procura el rito” (Loraux, 2004: 50).

la matriz fundadora. Éste sería el caso del último eslabón de esa unión incestuosa entre Yocasta y Edipo: Antígona, quien “debe hacer el sacrificio de su ser para el mantenimiento de ese ser esencial que es la *Até* familiar” (Lacan, 1988: 339), esto es, la *fatalidad* de lo que podríamos llamar una memoria atravesada por lo atroz y por el crimen.

En *Los errores* los personajes maternos se multiplican para mostrar desde diferentes ángulos su función como estructura determinante y como sitio de construcción de una *memoria criminal*, sea porque la madre ha cometido una falta, un exceso o porque sobre ella recae el asesinato o la borradura. La hipertrofia parece el aspecto persistente en todas estas figuras, aunque también cabe suponer que sólo se trata de aproximaciones a estados específicos que operan en la *normalidad* de las relaciones. Como madre colectiva, Daría Milskovskaya pretende constituirse en principio y fin organizador de la vida militante; quiere invadir la voluntad de modo que todo aspecto de la vida íntima quede pospuesto, aniquilado en los hechos. Frente a quien desea ser madre en todo momento y en todo sitio, se encuentra quien no desea mantener ese papel bajo ninguna circunstancia: la madre de Ólenka, de quien ni siquiera conocemos el nombre. Esta mujer innominada, y por ello tal vez no nacida para la vida de relación, quiere *desembarazarse* de sí misma y en esa pretensión coloca a su hija en un escenario incómodo. La joven queda unida a la suerte de su madre, la cuida y protege (como a una hija), y termina por ello enfrentada a la *matriz social* que reclama el ser entero de sus integrantes. Ólenka es fiel a un imperativo familiar, pero quizá lo que resulta más significativo es la paridad que establece con la mujer que la trajo al mundo: como hija que asume las funciones de la madre queda hermanada en una solidaridad femenina de la que Daría Milskovskaya no participa bajo ninguna forma; cegada como está por su desaforado celo militante, la veterana comunista trata a Ólenka tal como una madre espartana hubiera procedido con el hijo varón que ha incumplido sus deberes con la ciudad. La hermandad entre mujeres que se da en seno de la familia, sin embargo, no trae consigo redención alguna, inscribe a la joven comunista en la línea de la

fatalidad cuyo síntoma, según hemos estado observando, es la invasión de campos antagónicos y la adhesión a imperativos que pugnan por ocupar el sitio privilegiado en la acción del individuo. En efecto existe un conflicto de centurias entre los dioses de la ciudad y los númenes familiares, entre el Estado y la familia, entre la razón y la justicia, pero lo que poco a poco hemos ido comprendiendo es que, en la actualización de ese conflicto, del otro lado de la burocracia y la falsa ortodoxia no se localiza necesariamente el bien. Con frecuencia he insistido en señalar la franqueza que mueve a los militantes comunistas en su lucha por un mundo diferente, y aun en los más obcecados, como Daría, es posible apuntar ese genuino interés que los lleva a sustentar discursos incendiarios cuyo afán termina, no obstante, por volverse artificioso. Del lado de los comunistas, lo que parece quedar en un punto ciego es que el bien —parafraseando a Lacan— no puede reinar absolutamente sin que a la larga aparezca “un exceso real” (1998: 310). Por un lado, la falsa ortodoxia produce la desaparición y la muerte de personas con existencia histórica, a la par que sustituye la vida humana por una vida latente, una vida muerta o una *no vida*. Por el otro, la fantasía de una existencia plena y una libertad fraguada en un ámbito exclusivamente individual terminarán por mostrar una sucesión infinita de encierros. El exceso real de la búsqueda comunista del bien a toda costa es, paradójicamente (también dolorosamente), el crimen. No en balde la otra gran línea narrativa de *Los errores* se fragua en el bajo mundo de la ciudad de México, con personajes que merecen un tratamiento amplio. Y en ambas líneas pueden localizarse intrincadas redes de pasión amorosa y deseo sexual que enfatizan la identidad sustantiva de los personajes y sus desplazamientos subjetivos. Por ahora, nos vemos obligados a posponer las reflexiones que cada personaje del mundo de la ilegalidad y el delito suscitan, y sólo habremos de señalar brevemente lo que Mario Cobián y Lucrecia sugieren con respecto al sitio de la madre como un campo de iniciación que retiene a la hijas y constantemente convoca a los hijos. Éste es sólo un primer intento de articulación entre el asunto explícitamente criminal de la novela y la intriga comunista, por cuanto

ambas líneas ponen en juego la figura de la madre entendida como el sitio mismo de la memoria, sea que la entendamos como una relación crítica de la historia o bien como *lo desconocido temible*, como el otro lado de lo que nos vemos obligados a recordar para no mirar así todo aquello que *se nos olvida*, pues en cierta forma casi todo está hecho para que uno no piense.<sup>138</sup>

### **Origen y memoria: entre la seducción del encierro y la conciencia de la cárcel**

Como bien pudo haberlo formulado Jacobo Ponce, que en el mundo “se profiera un ruido bastante vulgar no es razón para que no lo escuchemos” (Lacan, 1998: 278), pues se trata del ruido de una actividad que se justifica a sí misma, que nos incorpora y nos convence de su tautología: buscar el bien no puede ser procurar el mal, diría para sí y para los otros esa actividad en marcha que no vuelve la vista sino para confirmar su dirección. En este mismo sentido, los comunistas de *Los errores* luchan por el bien común sin (querer) darse cuenta de que su intento ha sido parasitado por una burocracia que se *emancipó* de las buenas y malas intenciones, una entidad cuyos designios se deslizan como el proyectil de un revólver disparado *inocentemente*. Sin embargo, no se puede disparar sobre un cuerpo sin advertir en ello la comisión de un crimen, y eso parece sugerir la novela en su primer capítulo, en contra de lo que Mario Cobián desea creer. De pie frente al espejo de un hotel de barrio, el personaje se busca una y otra vez en esa superficie “con una valentía impúdica y tranquila, seguro de no encontrarse” (LE: 14). Se miraba “con una especie de cariño compasivo y orgulloso, sin delito alguno, absuelto de antemano” de las cosas que él mismo realizaría y que tenía previstas y calculadas. En esa indagación, con la cual el personaje más bien se evade, descubre unos rasgos, no suyos pero que se hacen presentes “como si tuvieran una

---

<sup>138</sup> Hago aquí también la paráfrasis de un pasaje de Lacan a propósito del inconsciente; dice: “Lo desconocido temible, más allá de la raya, es lo que en el hombre llamamos inconsciente, es decir, la memoria de lo que olvida. Y lo que olvida... es aquello para lo cual todo está hecho para que no piense —la hediondez, la corrupción, siempre abierta como un abismo— pues la vida de podredumbre” (1998: 279).

memoria que ejercer”, un pasado anterior incluso a su nacimiento, eran “los rasgos del rostro de su madre, destinados para él desde antes de que se le engendrara, desde las misteriosas premoniciones de la vigilancia y el deseo” (LE: 14). La fineza de la nariz y el provocativo trazo del labio superior con el que la madre se asomaba en el espejo “desde el fondo de su hijo, como por una ventana sin culpa”, conducirían a la completa identificación entre los dos términos de la misma cadena familiar: Mario no encontraba ya en el espejo sólo un par de rasgos sino que en esa superficie veía a “su madre total, completa, semejante a una especie de transmigración hacia su propia figura”, como si el disfraz de agente viajero que había asumido para robar a don Victorino lo “aproximara más cabalmente” (LE: 14) a la mujer que lo dio a luz. Para Mario este afloramiento de la madre implicaba una aprobación de los planes que había trazado para asaltar al prestamista. Pero tal certidumbre era el lado externo o expuesto de una realidad anterior, de un recuerdo que el hijo rechazaba “con un miedo angustioso y una certeza íntima, confusa y cínica al mismo tiempo” (LE: 19).

Mario evitaba pensar en “esa única terrible vez” (LE: 19) que no disparó sobre los tinacos de aquellas vecindades donde pasó su infancia. La reminiscencia negada acude cuando el personaje se aparta del espejo para mirar por “los vidrios de la ventana”. Atardecía y la luz “parda”, “sucia”, que se “arrastraba sobre las azoteas, entre los tinacos de agua”, le trajo de pronto una imagen precisa: “el arco de un chorrillo de agua, exactamente como si estuviera orinando, que brotaba de los tinacos hasta dejarlos sin gota” (LE: 18). Muy de mañana, poco después de las seis, cuando los depósitos de agua se habían llenado, Mario disparaba “con un revólver 22” apuntando a la parte baja de los grandes recipientes y entonces “orinaban, uno tras otro” (LE: 18). Se producía así un revuelo de mujeres en los patios de las vecindades, que escandalizadas por la falta de agua iban de un lado a otro mientras el causante de esa *actividad* “se abandonaba a un estremecimiento raro, anhelante, las manos húmedas y frías” (LE: 19). La reiteración del goce experimentado al generar una pequeña conflagración, dio el impulso para que Mario deseara intervenir de la misma forma



pero en dirección distinta sobre aquella acumulación de personas que él era capaz de poner en movimiento. En aquella ocasión cuyo recuerdo evadía, apuntó hacia una ventana que a la distancia era un “marco negro” que perdía “toda realidad”. El niño de entonces, “bulliciosamente divertido”, calculó dar un susto a los habitantes de aquel “negro pizarrón” sin saber muy bien la forma que tomaría el sobresalto, de modo que la idea del susto, aunque “abstracta” concentraba “un placer secreto, privado, comunicable”. Después de disparar, Mario hizo “un descubrimiento nebuloso de su propia persona”, él había “hecho *algo*”; se supo entonces depositario de lo que podríamos llamar una potencia: la potencia de alcanzar satisfacción en relación con los otros distantes, con aquellos cuya ajenidad entraba en una acción inédita y febril gracias a lo que parecía un designio misterioso. El hallazgo le reportó así “un poder innominado, vagamente atemorizador” relacionado con su posición concreta, pues por estar en lo alto de un edificio, escondido entre cajones, experimentó una sensación de omnipotencia sobre las casas y las personas que se encontraban abajo; pero más todavía que su localización superior, la soberanía instantánea que formaba su experiencia se debía al encontrarse “unido” a las gentes “de un modo invisible, como Dios, a quien nadie ve, pero que puede entrar por una ventana en la forma de un disparo” (LE: 19). El punto donde Mario daba principio a su ser, donde se establecía a sí mismo, con parecer tan diáfano, está marcado por una mezcla inestable y ambigua. El personaje quiere imaginar que el tiro del revólver ha dado sobre un “antiguo retrato de familia” y que apenas producido, una mujer primero y enseguida otras personas se acercarían para tocar el orificio del balazo y asomarse por la ventana. Entre confusas y animadas, todas ellas harán “girar sus cabezas en actitud de quien espera descubrir algo sensacional, con infantiles movimientos de pájaros tontos”. La bulliciosa diversión del niño que juega con una pistola deriva, al saberse dueño de una potencia, en una extraña sucesión de estados de ánimo que inequívocamente quedan vinculados a la finalización del acto sexual; no sólo porque el narrador señale que Mario, estaba “ahí echado, vencido, laxo” al tiempo que “terriblemente

cansado como después de una larga jornada amorosa”, sino porque esta necesidad de imaginar una escena para el disparo trata de velar quién resultó ser el blanco efectivo: la madre de Mario.

Antes que apresurarnos a plantear la sublimación rotunda del incesto, sugiero advertir una significación ligeramente distinta para la intensidad sensual que aproxima a la madre y al hijo: aunque Mario se aparta de su madre al asesinarla, con ese mismo acto queda atado a ella bajo el signo de una sexualidad atormentada por un misterio que no alcanza a descifrar. Producir orificios en los depósitos de agua satisface al niño porque pone en movimiento a toda una comunidad; allí se inscribe el acto divino o misterioso de quedar unido a la gente de un modo invisible. Sin embargo, al parecer, también opera la fascinación de ver cómo escurren los depósitos porque reproducen el modo en que se vacía el cuerpo femenino conforme orina y finalmente *se cierra*. La escena imaginada por Mario no corresponde con la que efectivamente recibió el disparo, sino con “ninguna otra cosa que la alcoba de su madre” (LE: 20). Aunque no se establece con exactitud la ocasión, Mario entró a la recámara sin que ella lo advirtiera: “La veía sentada en el suelo, de espaldas a la puerta, junto al lecho matrimonial”. El recuerdo estaba marcado por un silencio espeso, cinematográfico, “algo que inmediatamente ya no era de este mundo” (LE: 21). Pasada la primera impresión, el entonces niño percibió que su madre no estaba del todo apoyada en el suelo, sino apenas por encima, “como si algo se le hubiera roto en alguna parte, despojada de alguna cosa esencial”. Genuflexa, con la falda recogida sobre las piernas, la mujer orinaba sobre “la especie de taza aquella que se advertía en el suelo”. Su actitud concentrada “era como para morirse”: tenía la cabeza inclinada hacia abajo, “con un arrobamiento lleno de afectuosa minucia, reflexiva y cálida, en virtud de aquel ruido que brotaba de su cuerpo” y que poco a poco daba paso a un “decreciente diapasón” que Mario recordaba al mismo tiempo como un ruido, un líquido y una llave “que se iba cerrando” (LE: 22). Aquel niño de entonces ejerció la potencia de la que se había hecho dueño para

abrir por sí mismo ese cuerpo que lo dejó “hechizado de angustia por una sensación que le resultaba imposible comprender” (LE: 22). De esta forma, el personaje queda atrapado en el circuito de una soberanía hueca, que lo es por cuanto a la absurda naturaleza de su primer impulso y la inutilidad de la acción que promueve. En un primer momento el acto soberano satisface a Mario; pero enseguida, cuando dispara contra su madre, choca contra *eso* del circuito que al mismo tiempo desconoce y teme: el misterio encarnado en la mujer que lo dio a luz y extensivo a todas las demás. Un misterio que tal vez puede formularse como el del un cuerpo cerrado sobre el que la injerencia externa no tiene potestad, pues en cuanto supone que ha logrado abrirlo en realidad lo destruye. A esa especie de delirio “abismal y dulce” suscitado por “aquella anulación de la distancia” con la que Mario atravesaba “los muros de una casa ajena y desconocida, donde él era el único protagonista verdadero, pero invisible” (LE: 20), sigue la frustración, que en vez de cancelar el circuito lo perpetúa. No en balde la amante de Mario habría de ser incorporada a la postre en una funesta *complicidad* de aquello que el muchacho había descubierto en su madre: la propia Lucrecia, pensaba el personaje desde su presente, “era parte de ese ruido, estaba inodada en aquella especie de conjura, en todos esos turbios y siniestros manejos fisiológicos” (LE: 22).<sup>139</sup> De ahí que, en la última oportunidad, antes de encontrarse frente al espejo y atisbar por la ventana del hotel donde se disponía a ejecutar el robo planeado, el “urgente deseo” de poseer a Lucrecia se hubiera traducido en golpes, “unos puñetazos ardientes y precisos que Mario descargaba por todas partes sobre Lucrecia, en los pechos, en el rostro, en las costillas” (LE: 18). El hijo añora a la madre porque en su afán de ejercer su potencia sobre ella termina por asesinarla; disparar contra los depósitos de agua le había otorgado de antemano la capacidad de replicar el ruido fisiológico que ella producía, pero como en

---

<sup>139</sup> *Inodado* es un término del lenguaje forense, frecuente en el periodismo, aunque no se encuentra registrado en los diccionarios de la lengua ni en los lexicones latinos; procede “del latín de la decadencia” y se usa como sinónimo de *implicado* en un crimen; véase *Epigramática*, Ignacio Díaz Ruiz, México, UNAM, 2001, pp. 237 (Textos de Difusión Cultural; El Estudio).

última instancia no lograba comprender el elemento oculto de ese líquido vaciarse del cuerpo terminaba por sentir que la soberanía de su acto creador definitivo (“yo he hecho *algo*”) desembocaba en fracaso y en un desasosiego que incrementaba su deseo de volver a disparar, pero no sobre otro punto, “sino en la misma dirección, hacia el mismo retrato improbable” (LE: 20-21), que no existía ni en la “recámara del disparo” ni en la “alcoba verdadera” donde dormía su madre. No deja de resultar significativo que ese retrato imaginado sea el de “un hombre de edad, algo así como un pariente del que se habla con misterio, bien vestido pero sin elegancia, serio y distante, con el impacto del balazo a la altura del chaleco, junto a los dos dedos de una mano sujetos entre los botones” (LE: 21); prácticamente se trataría del también ausente padre de Mario. Si esto es así, si en la imaginaria escena (con la que procura velar que asesinó a su madre) él ha disparado sobre el busto de un hombre que bien puede ser la representación de su padre, Mario estaría completando el ciclo trágico de un Edipo cuya “ávida fantasía infantil subyacente” estaría “puesta al descubierto y realizada como lo sería en un sueño” (Freud en Rabaté, 2007: 99); pero antes que asumir un destino, como ocurre con el personaje de Sófocles, su *comportamiento edípico* lo acercaría al que Lacan define en función de Hamlet, quien no desea a su madre, sino que está fascinado por el deseo de su madre. Esto es, Mario, como el personaje de Shakespeare, “está abrumado” por el goce materno, por ese “disfrute excesivo del amor genital” que su madre experimenta y que él “es incapaz de cambiar o mover de su surco” (Rabaté, 2007: 109). Queda así atrapado por el misterio del cuerpo cerrado y la envoltura íntima o subjetiva de su conflicto (esto es, la piel externa del enigma) está dada por su incapacidad para evitar que su madre desee a otro hombre. A diferencia de lo que ocurre con Hamlet —según Jean Michel Rabaté—, el personaje revueltiano no consigue trascender su perplejidad: una y otra vez reincide al buscar respuesta en los numerosos cuerpos de mujer que lo rodean. Como proxeneta y como efectivo seductor procurará resolver en cada una de ellas la incertidumbre nodal que lo impulsa y al no conseguirlo su

ímpetu sexual será sustituido por los irrefrenables deseos de golpearlas brutalmente. La única salida aparente dentro de semejante clausura está dada por lo que Mario concibe como un acto immaculado: el robo que cometería, su transfiguración por una sola vez “en rata” (LE: 16), lavaría la culpa fundacional de haber matado a su madre, pues ella quedaría redimida en la persona de Lucrecia. El bienestar futuro que le procuraría a su amante producía en él “una sensación enervante y amorosa, llena de fe en la nobleza y la bondad de aquel acto supremo y definitivo que lo haría cambiar de vida” (LE: 16). Pensaba en “algún negocio cómodo” donde ambos “pudieran estar siempre juntos”. Algo así como una cantina en la frontera norte, “con muchachas que ficharan bajo la supervisión de Luque”. Mario se lamentaba porque su madre “había muerto demasiado pronto” para que él pudiese darle “una tranquilidad como ésta que iba a darle a Lucrecia” (LE: 23), pero si atendemos a la lógica de su miedo y su culpa sabemos que ese acto único está dirigido a exorcizar el fantasma de la mujer asesinada. Cuando el plan de robo falle y el personaje se convierta en “agente de la reservada”, merced a un *azar* corrupto, derivado de los retorcidos mandos políticos y policiacos, todavía creará en la posibilidad de hacer “una vida nueva” (LE: 277); así, cuanto más se empeña en romper el ciclo que echó a andar, cuanto más pugna por quitarse de la memoria el hecho de haber asesinado a su madre, Mario no hace sino restaurar el orden fundacional del crimen que cometió. Y esto es así porque siempre busca romper el circuito de su clausura en los mismos términos que el circuito le impone: la actuación criminal y en última instancia matricida. Al final de la novela Mario en efecto habrá de *disparar* en la misma dirección: Lucrecia, la cómplice en la “conjura” materna, inexorablemente morirá bajo sus manos, y así lo anuncia ella misma en las últimas líneas del epílogo. El problema histórico que plantea el asunto de los comunistas enfrentados a los crímenes cometidos en nombre del bien común (los procesos, las prisiones y los ajusticiamientos, sean legales o clandestinos y la desaparición de camaradas que muchas veces ni siquiera se asumían como disidentes) encuentra su universo paralelo en la historia

individual de un sujeto que comete un doble crimen: asesina a su madre y después pretende borrar la memoria de ese crimen con un acto casi reivindicativo; con ello no sólo evade su acto personal, más aún, anula la posibilidad misma de hacer memoria, pues se obliga a recordar de cierto modo para no mirar todo aquello que *se le olvida*.

La madre como el lugar de la memoria, como el antes y el después que estructura al individuo, como el sitio fundacional al que siempre se retorna, así sea para tratar de suprimirlo, puede no ocupar el sitio de la víctima inmaculada y sí el de una matriz culpable por regenerar las condiciones de la clausura, no sólo para los hijos que da a luz sino para ella misma. Si tal como lo experimenta Mario, Lucrecia “estaba inodada en aquella especie de conjura” fraguada en los “turbios y siniestros manejos fisiológicos” femeninos (LE: 22) y, al mismo tiempo, como persona vicaria de la madre muerta, es ella quien habría de usufructuar la proyectada “tranquilidad” de un “negocio cómodo... con muchachas que ficharan” bajo su vigilancia (LE: 23), la imagen que de sí misma tiene la personaje no refuta la connivencia con su pares ni su paradójica *maternidad*. Con todo, aunque la imagen sea la misma, su significado diverge. Lucrecia no reproduce el gesto de Mario, quien comprueba en sí mismo el rostro de su madre para buscar una imposible conciliación redentora; al contrario, en ella reside la conciencia de saberse “prisionera de todo lo existente” (LE: 132) y “amarrada” a su madre “de por vida”, precisamente por haber nacido mujer (LE: 133). Como sujeto femenino que se sabe a sí mismo, Lucrecia se distingue de quienes (sean hombres o mujeres) se ven representados en *La Magnífica*, esa joven y cándida prostituta que cada día inventaba “una posibilidad distinta, por más idiota que fuese, con tal de sentir que se alimentaba su esperanza” (LE: 134), esto es, el anhelo de que Lucrecia *le dejara* a Mario. Esta diferencia entre la falta de conciencia y la plena voluntad de asumirla, entre no soportar lo que se es y llevar a cuentas la certeza del ser individual, queda expuesta en el pasaje donde Lucrecia se prepara para abandonar a su amante. Al igual que Mario en vísperas del robo, la mujer también se mira al espejo, si bien lo hace “con cierta curiosidad

atormentada” (LE: 129). Había olvidado el estuche con los instrumentos para el arreglo de las uñas en el cuarto de baño y cuando entró allí para recogerlo quiso advertir “si la decisión que había tomado habría impreso un nuevo matiz a las expresiones de su rostro”. Cuando finalmente estuvo “frente a frente” de sí misma comprobó que ahí estaba “esperándola este rostro suyo en el espejo, pero, ¡Dios! tan sólo terriblemente cansada” (LE: 129). En efecto se hallaba fatigada, “sin voluntad, a la deriva”, y aunque no se advirtieran enseguida “su desesperación ni su pánico interiores”, la imagen que correspondía al espejo no dejaba de ser real: mostraba “una vaciedad completa, un desgano, un desfallecimiento de suicida” (LE: 130). A diferencia de Mario, que cohonesta sus propósitos merced al espejo, Lucrecia no se engaña y piensa que huir de su amante es una “forma neutral del suicidio”. En realidad, el Muñeco le inspiró asco desde el principio, “el asco más perfecto, más depurado, más desprovisto de compasión” a causa de sus “truculencias sexuales” (LE: 134), pero sobre todo por el puro hecho de sentirse penetrada por él. Dos líneas convergen para suscitar en ella semejante repulsa. Por un lado está Ralph, el hombre con quien Lucrecia decidió unirse para alejarse de Nuevo Laredo, donde había vivido bajo el cuidado de un padre alcohólico. Por el otro Mike, a quien la pareja había decidido adoptar cuando el muchacho contaba con ocho años.

Ralph era un extranjero, “un gringo” que parecía un loco o un ebrio cuando la entonces adolescente lo conoció. Por divertirse, desde las mesas de un bar al aire libre, el hombre disparaba proyectiles de migajón con una resortera, procurando que sus blancos no descubrieran quién era el causante del súbito golpe. Cuando “impremeditadamente y sin darse cuenta” usó el “endemoniado juguete” contra Lucrecia, había colocado una piedra para emplearla como proyectil. Asumió que debía llevarla al médico y después disculparse con la familia, así que una vez atendida en el puesto de socorros y cuando ya se dirigían a la casa de la adolescente, ella, que apenas tenía dieciséis años, se detuvo en seco y le pidió: “¡Llévame a donde quieras, a dónde tú sepas! ¡Quiero ser tuya!” (LE: 131). Lucrecia

formuló esa demanda sin saber cuál era su alcance concreto, pero unida a su situación presente y a las asociaciones de su memoria todo sugiere que desde entonces se sabía presa y deseaba escapar. Ralph se enteró de que la supuesta familia no existía y se llevó a la muchacha consigo, hasta que pasadas unas semanas ambos buscaron al padre para obtener la autorización legal que les permitiría casarse y cruzar la frontera hacia Estados Unidos. Cuando llegaron al ruinoso consultorio dental del padre, Lucrecia y Ralph lo encontraron muerto: era un “cadáver feo, cadáver de alcohólico” (LE: 132), hinchado por la descomposición de los órganos.

Así trazado por la memoria de Lucrecia, el perfil de Ralph pronto se asemeja al de Mario en un detalle fundamental: ese primer hombre en la vida de la muchacha era justo “como un niño” (LE: 130) que se divertía disparando un arma (infantil) a manera de juguete. El pasaje entero, por lo demás, incorpora elementos narrativos inversamente simétricos: al padre ausente de Mario corresponde la difusa madre de Lucrecia; al cadáver sagrado de la madre dentro del féretro que contempla el hijo (LE: 27-28) sigue el cadáver expuesto, sin dignidad alguna, del padre visto por la hija (LE: 132). Y a los golpes brutales que Mario descarga sobre su amante anteceden los de Ralph. El asco experimentado por Lucrecia cuando está con Mario no reside en el hecho mismo de verse maltratada antes o después del coito; la repulsión es generada porque el maltrato brutal reproduce “los mismos sucios y ardientes deseos” con que un hijo pretende poseer a su madre, tal “como si la matara” (LE: 136). Cohabitar con la madre y que ella no ejerza con otros ese disfrute excesivo del amor genital es también el impulso que puede asignarse a Ralph, en cuanto el personaje queda adosado a Lucrecia, primero por comportarse como un adulto infantil y luego por depender de ella totalmente. Incapaz de solventar la vida en común, ambos vivían en las playas de Nueva York, casi como mendigos hasta que la joven mujer se prostituyó sin tomar conciencia de ello enseguida, pero también sin negarse frente a la posibilidad. De aquel primer hombre con quien se acostó por dinero, Lucrecia obtuvo dólares suficientes para sostenerse a sí



misma y a Ralph. “Como un bienaventurado”, el tipo con quien la joven pasó cerca de una hora en un hotel anunció que se echaría a dormir y, con una “modestia indulgente”, la invitó a tomar por sí misma cincuenta dólares de una cartera donde llevaba quinientos. Ella tomó trescientos, pero “ya, en la puerta, arrepentida, regresó para retirar cincuenta más” (LE: 136-137). La situación casi cómica de una muchacha “sin mundo” que tarda en advertir que la rondan como si hiciera la calle y después roba a su cliente, no sin compasión, tiene su lado cruento en la reacción *edípica* de Ralph: por acostarse con otro “la hubo desecho furiosamente a golpes, puñetazos y puntapiés, como si peleara con un hombre” (LE: 137). Así, después de la golpiza y durante la temporada en que gracias a los trescientos cincuenta dólares del tipo alquilaron un departamento, Lucrecia se encerraba en el baño cada noche para evitar que su compañero “la requiriera para hacer el amor”. De hecho, una vez pasadas las primeras experiencias que tuvo con él cuando se le unió en Nuevo Laredo, comenzó a llorar “literalmente de angustia ante la idea del sexo con Ralph” a pesar de que lo amaba. El “asco enloquecedor, con pánico” que experimentó con su primera pareja, no se producía con los demás hombres ni se había repetido “hasta que volvió a suceder en forma idéntica, sólo que, si se puede decir, a un extremo más allá de lo humano”, cuando Mario Cobián irrumpió en su existencia. Y si Ralph es el antecedente de Mario como amante adulto de Lucrecia, afectado por un deseo incestuoso latente que se traduce en golpes, Mike encarna al hijo que supera la interdicción y queda atrapado por el angustioso deseo de cohabitar nuevamente con la madre. Mario, como matricida, es la otra cara de la cinta que forma este circuito: por abrir un orificio en el cuerpo de su madre queda unido a ella de manera invisible y persiste en volver a disparar en la misma dirección si tuviera la oportunidad. Tal deseo, que persigue un objeto fantasmal, habrá de traducirse una y otra vez en golpes sobre las mujeres con quienes el personaje se une sexualmente.

A propósito de Mike, Lucrecia deja sin lugar a dudas la relación de parentesco que los unía: “De veras era mi hijo, aunque no lo hubiera yo parido” (LE: 136), concluye luego de

sopesar la presencia de ese muchacho en su vida. Se trataba en realidad del “hijo de un camarada de Ralph y también de otra prostituta que el chiquillo nunca conoció” (LE: 135), pero de quien Lucrecia se hizo cargo incluso cuando Ralph desapareció para siempre del horizonte. Mensualmente le enviaba giros a Nueva York, donde Mike tenía un empleo fijo en una compañía de taxis. Cuando había decidido volver a México en definitiva, cinco años atrás, Lucrecia acudió a una covacha localizada en un edificio del “East Side” para visitar al que en ese tiempo era apenas un adolescente. Llevaba “un estúpido pastel” con las velas correspondientes al cumpleaños número quince de Mike para celebrar juntos el aniversario. Sentado ante el pastel, con la cabeza inclinada y una “grosera sonrisa sarcástica”, el joven se dirigió a la mujer para decirle que hacía tiempo estaba enterado de que ella no era su madre. Insistía en subrayar la palabra “*mammy*” para despojarla de cualquier contenido filial y con el tono de quienes la dirigen “a otras gentes, gentes como Lucrecia” (LE: 134). Con una lógica inicua observa que no hay nada que les impida irse a la cama y después de insistir y lograr su propósito habrá de confesar que nunca tuvo modo de enmascarar su pretensión: “¡Ay, te he deseado desde hace tanto tiempo...! Aun desde los años en que estaba seguro de que eso no era sino desear a mi propia madre” (LE: 134). Enseguida, vuelto hacia Lucrecia, sobre la angosta cama que ambos ocupaban, Mike comenzó a llorar como un niño: “Como el niño de quince años que era y que refugiaba el desamparo de su vida en aquel seno maternal” (LE: 135). Una vez que volvió a México, Lucrecia mantuvo durante cinco años su compromiso de enviarle dinero mensualmente al hijo adoptivo y él no dejó de suplicarle que le indicara dónde encontrarla para mudarse a vivir con ella, pues la vida sin su presencia “era un infierno desde aquella vez del pastel con las quince velas” (LE: 135). Para Lucrecia estaba claro que eso sólo podía haber ocurrido una vez: “ahora — piensa— primero muerta que repetir la experiencia”. Sólo tantea una posibilidad que le parece “fascinante hasta la locura”: tendría nuevamente relaciones con él o las habría tenido para engendrar un hijo, “un hijo del propio Mike”. En una lógica aparentemente insana

comprende que de ese modo el muchacho “se convertiría en su verdadero hijo, real, vivo, palpable, en *el otro*,” ese que habría llevado efectivamente en las entrañas una vez engendrado por Mike, es decir, por el sujeto que hasta ese punto había sido *tenido* por hijo. “Y por cuanto al propio Mike, por cuanto al padre de sí mismo, ¡no verlo más! ¡Que se largara al diablo! ¡Que se muriera!” (LE: 135). Para acercarnos a la proposición de Lucrecia considero adecuado hacer un breve rodeo en torno del concepto de *persona ficta* formulado por Kantorowitz<sup>140</sup> y que Giorgio Agamben sintetiza en términos mucho más claros de los que podría delinear por mi parte.

La dignidad, comprendida en términos jurídicos y teológicos, se emancipa de su portador y se convierte en una persona ficticia, “una especie de cuerpo místico que se añade al cuerpo real del magistrado o del emperador, de la misma forma que en Cristo la persona divina duplica su cuerpo humano”. La separación y a la vez la “intimidad” entre la dignidad (la *persona ficta*) y su portador corporal encontró una “manifestación espectacular en el doble funeral del emperador romano (y, más tarde, de los reyes de Francia)”; durante esa ceremonia una “imagen de cera del soberano muerto, que representaba su «dignidad» era tratada como una persona verdadera, recibía cuidados médicos y honores y era, por último, incinerada en un solemne rito funeral” (Agamben, 2009: 68).<sup>141</sup> En cierta forma, esta

---

<sup>140</sup> La obra de Ernst H. Kantorowitz, considerada ya un clásico, donde muestra cómo la ciencia jurídica y la teología se entrelazan para establecer uno de los pilares de la teoría de la soberanía, se titula *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1985 (Alianza Universidad, 441) [*The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957].

<sup>141</sup> En paralelo, los canonistas construyen una teoría de las dignidades eclesíásticas, dentro de la cual el sacerdote, quien durante la eucaristía ocupa el lugar de la encarnación de Cristo, “es elevado por encima de los ángeles”, al tiempo que insisten en una necesaria conducta por parte del oficiante para que esté a la altura de su “condición excelsa”. Y así como la dignidad del soberano sobrevive a la muerte como imagen, “así la santidad sacerdotal sobrevive por medio de la reliquia” (Agamben, 2009: 69). Aunque esta parte complementaria del concepto de *dignidad* no será aprovechada en la reflexión que propongo, la anoto para no dejar incompleta la síntesis que formula Agamben.

duplicidad del mismo cuerpo es la invocada por el personaje femenino de Revueltas, si bien cabe sugerir que a la exacta correspondencia inicial sigue la subversión de los significados que las formas siamesas postulan. Lucrecia no sólo habría deseado que Mike muriera en caso de tener un hijo con él, ya antes, en aquella única ocasión en que se unieron sexualmente, el hijo incestuoso había tomado el aspecto de un cadáver. En el instante previo, la había tomado del brazo “sin abandonar su sonrisa”, que entonces se mostró “paralizada sobre el rostro por una especie de hemiplejía de madera”. Su palidez no sólo le daba la apariencia de un muerto, “más bien estaba muerto, igual a como dicen los libros que Lázaro siguió estándolo después de su resurrección, un muerto vivo” (LE: 134). Si Mike como padre de sí mismo muere o es un muerto en vida, según el punto de vista del narrador, se entiende que para la madre el *duplicado* del mismo sujeto permanezca como el “verdadero hijo, real, vivo, palpable”, como “*el otro*” (LE: 135), el doble donde la dignidad del vínculo sexual aún *podría* salvarse. Entre el cadáver del padre y la *persona ficta* del hijo la unidad de Mike se preserva, pero también se perturba, pues en este caso no hay nada en la forma original que se desee mantener. Si bien para los juristas medievales la “emancipación” del cuerpo paralelo culmina en el principio según el cual “«la dignidad nunca muere»” (Agamben, 2009: 68), por cuanto queda la certidumbre de su migración hacia la *persona ficta*, para Lucrecia, por el contrario, el hijo habrá de anular en absoluto al padre, quien no tiene nada que trasladar a no ser su propia imagen: entre los dos términos siameses lo único que persiste es un nombre, un significante que, así sea en potencia, tiene la facultad de hacer que algo perdure. Y lo único que desde nuestra perspectiva sobrevive en este deseo de un hijo *verdadero* es *el testimonio de una madre que se sabe presa*, de una mujer que no pretende “inventar cada día una posibilidad distinta, por más idiota que fuese” (LE: 134) con el fin de conservar la esperanza de abandonar su cárcel.

Al girar para tirar del cordón de una persiana situada a contraluz, a un lado del espejo donde se producían sus cavilaciones, Lucrecia se vio “presa de pronto” por las sombras que

la persiana proyectaba sobre su rostro. Pero antes que “un capricho de la luz”, esto venía a ser “la verdad de su vida”. Como “prisionera de todo lo existente” intuía ser “víctima de una maldición que la hacía convertir en cárcel todo aquello donde iba o a donde se encontraba, como si alguien la siguiera invisible a sus espaldas para cerrar con llave cada puerta tras ella”. Y ese “cada vez” quería decir “siempre a propósito de nada, de lo más insignificante” (LE: 132). Ni la maldición ni la intangible presencia que la perseguía para perpetuar su encierro le resultaban misteriosamente inaccesibles: Lucrecia sufría la condena de haber nacido mujer, capaz de parir e incapaz de conjurar el parto perpetuo que la unía a su madre, esa otra mujer que, tal como lo entiende, ya la “odiaba a muerte” desde antes de nacer” porque “no quería estar presa tampoco”. Para evitar el alumbramiento de una semejante, la madre hizo “todo lo que humanamente pudo, hasta el último momento para echar fuera a Lucrecia” para no caer en un encierro que tampoco deseaba para la hija; no quería estar presa “ni quería que aquella hija lo estuviera, como ya lo estaba dentro de su vientre desde antes de nacer y como las dos iban a estarlo, amarradas con la otra de por vida, si Lucrecia nacía”. Por completo en la otra orilla de la *madre sagrada* que busca construir para sí Mario Cobián, Lucrecia no trataba de dulcificar ese origen que le había sido adverso en un grado superlativo: “¡Mi pinche madre!”, dirá frente al espejo que repetía ante sus ojos el insulto, mientras advertía una vez más que apenas podía hacerse un dibujo de aquella mujer a partir de imágenes fragmentarias que “lograban traslucirse, a veces, entre las incoherencias alcohólicas de su padre”, quien de súbito daba la impresión de recobrar “cierta misteriosa y amarga lucidez” de modo que los repentinos fragmentos con que hacía memoria de la esposa “quedaban en relámpagos”. Cuando alguna vez la hija preguntó por el nombre de quien la había dado a luz, el hombre respondió “llámala Lilí”; lo dijo “con un destello de vengativa y alegre ruindad en la mirada” y asignándole el nombre de “una sucia y vieja perra que tuvieron en otros tiempos y que siempre estaba embarazada” (LE: 133). Lilí revela enseguida el fondo mítico del nombre: Lilith, mujer

primigenia que “en el Zohar (obra principal de la Cábala)”, es caracterizada como “la perversa, la falsa, la ramera e, incluso, la negra” (Párraga, 2009: 231), quizá porque “«lil» en hebreo significa noche” (Párraga, 2009: 230). También dentro de la tradición hebraica, Lilith es una presencia maligna a quien “le gusta mucho el semen del hombre, y anda siempre al acecho a ver dónde ha podido caer” con el fin de apropiárselo; como todo esperma que no acaba en el único lugar consentido, “es decir, dentro de la matriz de la esposa”, es suyo “no hace más que parir” (Primo Levi en Párraga, 2009: 232). Y así como engendra sin descanso hijos *ilegítimos*, en algunas más de sus advocaciones procura dar muerte a los hijos de otras madres y aún se ve obligada a matar a los propios. Infanticida capaz de autofecundarse, Lilith es por otra parte la mujer original que no nació del hombre sino del tajo con que el Señor separó al Golem, “una forma sin forma”, una figura “con dos espaldas” donde hombre y mujer estaban juntos (Primo Levi en Párraga, 2009: 231). Por el nombre que el padre resentido le asigna, la madre de Lucrecia efectivamente se pierde en un brumoso origen mitológico adverso y asesino; la oscura imagen coincide en principio con la percepción de la hija que se asume “víctima de una maldición” carcelaria, pero desde el rasero femenino no hay odio ni resentimiento irrecusable. Mientras para el padre aquella mujer lleva el nombre de una “vieja y sucia perra” que no se cansa de parir, esto es, de una bestia asociada aquí a la perfidia, pues más que los alumbramientos reiterados lo que se le reprocha es su efectiva o imaginaria incontinencia sexual, para Lucrecia su madre “tenía razón” en todo, “la pobre” (LE: 133). Aun cuando el odio entre madre e hija fuese recíproco, esta última comprende que su antecesora procuraba huir de ese destino heredado, tanto como ella lo deseaba en estos momentos en que se disponía a dejar a Mario Cobián. Acepta que su madre, “a cambio de quedarse con su propia libertad”, la había conducido a “esta prisión perpetua” de la que siempre estaba huyendo, pero de la que jamás salía”; y si admite el hecho enseguida lo disculpa, pues su madre trató mediante múltiples intentos de aborto de evitarle esta pena sucesiva formada por “el padre borracho, Ralph, la miseria,

otros hombres, prostíbulos: distintas celdas de esa única larga cárcel que era el haber nacido a la vida” (LE: 133) y que se resumía o encontraba su eslabón definitivo en “la cárcel del Muñeco, del viscoso Mario Cobián, con sus besos, con sus truculencias sexuales” (LE: 134).

Lucrecia sentía asco al tomar conciencia de esta prisión sucesiva y la alteración orgánica encuentra plena correspondencia con la descripción de su estado propuesta por el narrador: se trataba de un “asco obstinado, como un tren de vagones interminables que no dejaban de pasar nunca y dentro de los que Lucrecia corría enloquecida, sin parar, un tren que no iba a ninguna parte” (LE: 133). La sucesión de celdas a manera de un alucinante convoy ferroviario y la persistente repugnancia que se debe soportar al atravesarlas nos obligan a pensar en la fuga de Olegario y en su expresión final: esa “especie ya no humana de la sensación de estar vivo” (LE: 108). Cuando se entrevista con Emilio Padilla en Moscú, el personaje confiesa que en medio de aquella lucha por la libertad “sentirse vivo era lo peor de todo. Un asco, una porquería” (LE: 108). Así, concluida la experiencia extrema del sobreviviente, su libertad queda marcada con el signo contrario de una atadura imperceptible. Entre el cinismo o el desinterés absoluto de quienes medran con el cuerpo (sea la burocracia o los hombres convertidos en proxenetas) y la inevitable pérdida de la dignidad por parte de las víctimas se abre un espacio mínimo y al mismo tiempo abismal donde lo humano queda separado de sí mismo y deja entrada a su opuesta figuración inhumana. Aunque después de su fuga Olegario se reincorpora a la vida militante, participa en la huelga del transporte, en el asalto a la sede de la organización fascista y en la acción que evitará el asesinato de Eladio Pintos, poco a poco perderá la certeza de hallarse libre y de ser inocente hasta verse abatido por completo cuando accidentalmente disparé contra un camarada. Por lo demás, su ilusoria libertad queda desahuciada de antemano debido a la asimilación inversa que Emilio Padilla postula cuando ambos se encuentran en Moscú: en la fuga de su camarada, Emilio encuentra la imagen exacta de las prisiones que por su parte él ha tenido que padecer en la Unión Soviética. Cabe pensar entonces que si el problema

histórico del bien común encuentra un relato equidistante en la experiencia individual del Muñeco, la “enfermedad de la historia” que Olegario describe “con la más extraña y hasta hoy desconocida de las imágenes, como una *angustia de partido*” (LE: 98) también tiene su paralelo en la vida de un ser individual que se observa condenado por cierta fatalidad identificable y frente a la cual parece no tener recursos. Lucrecia observa que su búsqueda de la libertad la arroja en sucesivas prisiones y justo cuando está por trasponer dos celdas que parecen las últimas (Mike y el Muñeco) siente “un agudo deseo de lanzar un grito histérico de angustia”; la exclamación no se produce porque en su fuero interno se abre paso el reparo que precede a la revelación de su verdad: en el fondo no era el deseo del grito lo que experimentaba sino el saber “si podía parecerse a las demás mujeres”, si podía gritar “en la misma forma en que las demás lo harían dadas las misma circunstancias, y esto fue lo que le impidió gritar”. Lucrecia “lo había pensado antes de hacerlo, las otras simplemente lo hacían sin pensar”; ella “estaba presa, las demás no” (LE: 132). Semejantes deseos de gritar fueron los de Olegario cuando estaba a punto de salir del desagüe, convencido por un instante de que las ratas “de todas maneras” lo iban a “vencer” (LE: 108); y en forma también parecida domina su terror, corta la tercera reja que lo separaba de la calle y sale. Libre pero marcado por el asco de sobrevivir, experimentará después lo que él mismo llama *angustia de partido*; con esa frase resume “la indefinida sensación de culpa” e “incertidumbre” (LE: 98) que padecen los militantes cuando les imponen —y ellos asumen— la renuncia a pensar en ciertas cosas muy precisas, como “el *asunto de Emilio Padilla*”, en aras de *proteger* la lucha por el bien común. Olegario resuelve pensar “con todas sus fuerzas, sin temor al análisis” y toma la decisión de hablar con Jacobo para informarle todo lo que sabe a propósito de Emilio. Por su parte, Lucrecia reafirma la decisión de mantener su plan de huida tomando distancia de las demás mujeres, de esas que “no saben ni lo que sienten”, que “nomás se ponen a dar gritos y ya estuvo que les dio el ataque”. A ella, consciente como es de su condena, “ni ataques le pueden dar” (LE: 132).



“Será porque estoy como presa —dice— a la que ni siquiera se le deja hacer nada suyo. Como una presa que va en un tren presa” (LE: 133).<sup>142</sup> La comparación, por lo demás, no expresa sólo una reclusión figurada sino la identidad entre lo pensado y lo real: Lucrecia planea huir en el tren nocturno que la habría llevado a Veracruz, en dirección contraria a la pretendida por el Muñeco. Olegario y Lucrecia, resueltos a mantener su lucha por una libertad que se antoja imposible, se hermanan con Jacobo precisamente porque la otra forma de su cárcel es la del pensamiento: en la medida en que toman conciencia de su situación, la interrogan y procuran resolverla —sin hacerse ilusiones de que tal cosa ocurra— quedan atrapados en la “sedienta intranquilidad” (LE: 72) de la reflexión. Ambos podrían adherirse a las certezas del profesor universitario y experimentarlas en igual medida: como él, tal vez estuviesen enfermos “hasta las propias raíces del alma de un mal diabólico”, del “padecimiento inconcreto y frío de su propia razón, de su inteligencia”, de ese saberse condenados a la proscripción mientras los demás se entregan a la “lucha entusiasta y jubilosa” (LE: 72), o bien mientras alimentan su esperanza de amor, bienestar, libertad... “cada día con una posibilidad distinta” (LE: 134). De un extremo al otro, entre la intriga comunista de la novela y su asunto criminal, se plantea la *diferencia mínima* y al mismo tiempo de proporciones astronómicas de ese estrecho diámetro que une y al mismo tiempo separa la experiencia de quienes cargan el peso del proceso histórico y de quienes soportan el peso inhumano de la vida. Los personajes sin esperanza de *Los errores* no optan

---

<sup>142</sup> Entre los “relatos” de las “prácticas” o las “maneras de hacer cotidianas” de Michel de Certeau, hay una que coincide con el estatuto de cárcel asignado a los vagones de un tren. Certeau postula un símil entre los barcos y submarinos de Julio Verne y el vagón, al que llama “carcelario y naval” (2007: 125), “encierro viajero”, “célula racionalizada” (2007: 123) desde la que se puede “ver aquello de lo que uno está separado” (2007: 125). El suyo, a diferencia de lo que experimenta Lucrecia, es un encierro que al final se muestra como un “confinamiento vacacional”, una “bella abstracción de lo carcelario” que al arribar a la estación “es sustituida por los compromisos, las opacidades y las dependencias de un lugar de trabajo” (2007: 126). Sirva el contraste para subrayar la dura conciencia de la prisión vital experimentada por la personaje de Revueltas y la distancia sustantiva que puede establecerse entre significantes paradójicamente sinónimos.

por el suicidio aunque parezcan entregarse a la muerte por anticipado; en la relación que establecen con el límite de sus vidas no asesinan la memoria ni mistifican el origen ni su muy particular acontecimiento del ser. Emilio, Eladio y Ólenka están ahí para sufrir el crimen de sus pares y junto a ellos Olegario, Jacobo y Lucrecia habrán, además, de asumirlo sin permanecer indemnes, sino absolutamente marcados por el exceso inhumano de su decisión. Esta relación con el límite de la vida es más palmario aún en el caso de las dos mujeres: antes y después hay una matriz, un “deseo fundador” (Lacan, 1988: 339) que se reproduce y genera extremos de los que jamás podrá esperarse una síntesis sino la constante actualización del conflicto. Frente a Polinices, Antígona toma partido por el “valor único de su ser” (Lacan, 1988: 335), y ese valor del hermano procede precisamente de haber nacido de la misma matriz incestuosa que ella y del mismo padre criminal. Por lo tanto, al haber cometido una falta contra la ciudad de Creonte, Polinices no hace sino confirmar la fatalidad que ha marcado a su estirpe. En su pugna por sepultarlo, Antígona no actúa como inocente heroína que confronta al dictador ominoso: asume su procedencia y está consciente de la condena que debe padecer. No disculpa ni edulcora la falta del hermano ni la suya propia, pero con su intento de darle sepultura restituye el sitio que le pertenece entre quienes recibieron un nombre, esto es, en lo que podría llamarse el registro de lo humano. En este mismo sentido, más allá de todo lo que pueda atribuirse a las madres de Ólenka y Lucrecia, ambas mantienen para las hijas ese mismo valor del ser, ese valor de *estar ahí* como formas de lo humano, aun cuando ambas representen el principio de una condena. Las hijas, hermanadas con quienes las trajeron al mundo, honran su vínculo humanamente y dejan constancia de lo que no debería olvidarse.

## REVUELTAS: LO REAL UNIVERSAL (CONCLUSIONES)

En el primer capítulo de este trabajo nos propusimos tomar uno de los planteamientos estéticos de Revueltas que *pudo ser* programático o estratégico, concentrarnos en él y observar cómo actuaba sobre la práctica narrativa en *Los días terrenales* y *Los errores*. La formulación general que localizamos en “Literatura y liberación en América Latina” (1968-1972) y que ya había sido esbozada en ensayos y artículos previos, poco o nada aportaría para entender la poética revueltiana (o la de cualquier otro autor) si la tomamos por sí misma, fuera de relación. De ahí que gran parte del esfuerzo haya consistido en hacer que por ella pasen una serie de significaciones que la iluminan y nos dejan el vislumbre de su sentido. El planteamiento estético y programático se condensa en una formulación sencilla en su sintaxis pero que siempre se antoja impracticable: “la reapropiación de la cultura universal” (OC 18: 295). Esta divisa ha sido suscrita por todas las figuras y grupos culturales de nuestro país que en el siglo XX se pronunciaron en contra de la endogamia nacionalista, desde Reyes hasta Octavio Paz, desde los Contemporáneos (aunque su nómina varíe) hasta los diferentes y ya menos consistentes grupos efectivos o artificialmente integrados en torno de revistas y *proyectos* culturales de las últimas décadas. La proposición de Revueltas se distancia de las demás en la medida en que se concreta, no tanto porque lea y comente a múltiples autores señeros de Occidente, ni por las incorporaciones explícitas o las trasposiciones encubiertas de personajes, tramas o cuestiones *universales* o clásicas, sino porque su proyecto estético opera en el nivel mismo donde se configura el *mito*, entendido a la vez como relato, como simiente narrativa y matriz capaz de brindar una significación inagotable. La suya, como se ha dicho en páginas previas es una incorporación exacta de los *modos de representación occidentales*. Incorporación que es a un tiempo *regeneración*

y *discordia*, tomada esta última palabra en el sentido magonista del término.<sup>143</sup> Revueltas crea a Occidente para nosotros, para que aprendamos a pensarlo desde nuestra posición incorporada y por lo mismo conflictiva. Sin mencionarla, sin adscribirse a vanguardias o modas literarias, sin recurrir a la parodia que vuelve aceptable y cómoda la presencia de los clásicos en América Latina, Revueltas encuentra ese núcleo significante que en otras latitudes se llama *Antígona* y le asigna forma.

El conflicto trágico desatado por la presencia del cadáver insepulto convoca las acciones de quienes no están dispuestos a dejar que el cuerpo —de un hermano, de una hija, de quien en última instancia ya no puede defenderse— quede sobre la tierra como pasto de los apetitos (in)humanos, a la vez que revela el choque entre imperativos irreconciliables que en última instancia se desdibujan hasta quedarse sin un núcleo cierto. Esto, que en la superficie parece una cuestión de *contenido*, pronto deja ver que en Revueltas concierne a la forma, y en un sentido que rebasa las puras vicisitudes del relato. En *Los días terrenales* Bandera, en efecto, expone la confrontación entre lo doméstico y lo público, entre las exigencias de la familia y las que se imponen hombres y mujeres en el espacio político, entendido como espacio del trato urbano, la afinidad partidaria o de doctrina y la intervención de y en las cosas del Estado. A tales dicotomías, que pueden tomarse como herencia del texto trágico, la novela agrega una dimensión en la que se reiteran las preguntas por el *ser* del lenguaje y con ello el novelista explora su capacidad para mostrar los conflictos de una subjetividad aparentemente activa pero en gran medida presa de su relación con el objeto y la apariencia de verdad. Presa, en última instancia, de las palabras que escoge. Los diálogos, una veces inconexos, otras escasos, divergentes o esquivos se

---

<sup>143</sup> *Regeneración* como reconstrucción autónoma y *discordia* como actitud con lo precedente: “El orden, la uniformidad, la simetría parecen más bien cosas de la muerte. La vida es desorden, es lucha, es crítica, es desacuerdo, es hervidero de pasiones. De ese caos sale la belleza; de esa confusión sale la ciencia; de la crítica, del choque, del desorden, del hervidero de pasiones surgen radiantes como ascuas, pero grandes como soles, la verdad y la libertad” (Flores Magón, 1986 [1910]: 242).

tejen en función de un centro: Bandera el personaje-significante que ejerce una fuerza centrípeta en el discurso de sus padres, quienes conservan la posibilidad de concatenar las palabras, siempre motivadas pero en todos los casos elusivas, dueñas de una astucia que las vuelve propicias para entablar conversaciones donde lo dicho nunca es literal ni figurado sino esencialmente lábil. Al final, son los propios sujetos quienes fijan las relaciones de sentido que van quedando al descubierto: *saben que saben*, aunque no les sea posible o no deseen reconocer el contenido de su *acción de saber*. Es así que los diálogos se construyen sobre la vacilación de los sujetos, sobre el carácter lábil de las palabras y configuran de ese modo el isómero del callar, pues, precisamente, *se calla* cuando se ha dicho una cosa distinta de la que se hubiera deseado expresar, sea que la evasión se procure o sobrevenga por sí misma. Y así como Bandera define la dinámica narrativa de lo que Fidel y Julia dicen, callan y piensan, también determina el orden y la sucesión de tres personajes más. En buena medida, la hora en que la niña muere no sólo marca la perspectiva que alienta a cada personaje de la triada sino que contribuye a establecer el sitio en la narración de Ciudad Juárez, Rosendo y Bautista. El primero de ellos, por otra parte, nos recuerda la importancia de los personajes secundarios en el sentido y la articulación de la trama, pues traduce en acción narrativa lo que en otro pasaje tiene la apariencia de una trasposición de los intereses ideológicos del autor. Las ideas de Gregorio, rememoradas por Fidel —a saber, que éste se ha encariñado con una abstracción del hombre “sin pasiones, sin testículos, sin semen”— adquieren plena correspondencia cuando Ciudad Juárez comete un *desliz alcohólico* que echa por tierra el *interés superior* de Fidel (enviar provincias el periódico de la Juventud Comunista); se evidencia así que algo se escapa siempre en las formulaciones que se quieren completamente lógicas y sistemáticas: ese elemento sanguíneo, pasional, orgánico, sexual, humano referido por Gregorio y encarnado por el ex obrero metalúrgico. Esta oposición entre lo trascendente y lo inmanente que la experiencia cotidiana enemista y distancia se aloja en el significante encarnado en Bandera; su muerte, a cada intento de

Fidel, Julia y Rosendo por asignarle un valor ejemplar o superior, opone su sola ocurrencia, la cual se niega a ser asimilada, a someterse a cualesquier intento de *ocupación* ideológica o simbólica. El problema entre las perspectivas y deseos de estos personajes, la acción alcohólica de Ciudad Juárez y los intentos de explicación de Bautista no se reducen, como hemos visto, a cierta multiplicidad de perspectivas en pugna con presunciones cada una de verdad, sino que pone ante nosotros el carácter antinómico de la experiencia; carácter irreductible y que nos exige conservar la *diferencia* como posibilidad para mantener viva la reflexión. En *Los días terrenales*, Revueltas se ocupa de la tensión entre significados que procuran asentarse en el vacío de un mismo significante, pero sobre todo, dirige este *drama* (del lenguaje) para mostrar los mecanismos del sentido encubiertos en los ropajes de nuestra *vocación* por la trascendencia.

En *Los errores* el motivo del cuerpo insepulto se vuelve metáfora de sí mismo al desplazarse hacia un personaje femenino que doblemente permanece sobre la tierra, pues no sólo queda sin cumplir el rito de la sepultura, sino que el cuerpo mismo en quien debería cumplirse la liturgia funeraria se halla *detenido* entre los vivos a causa de su ausencia impuesta. A esta constante, en la que Ólenka Delnova como desaparecida política es la traslación de Bandera, debe agregarse un nuevo polígono de personajes comunistas cuya presencia, acciones, pensamientos y disposición narrativa se encuentran en plena correspondencia significativa con quien encarna el sitio del cuerpo insepulto. La serie de relaciones entre los personajes permite articular dicho polígono en función de cuatro sujetos en quienes el destino de la joven soviética se reproduce y desplaza. Si en *Los días terrenales* observamos la pugna entre significaciones por ocupar un mismo significante, por generar un valor que sea intercambiable en los negocios del espíritu,<sup>144</sup> en *Los errores*

---

<sup>144</sup> Jorge Ramos, el arquitecto y crítico de arte que interviene en el séptimo capítulo de *Los días terrenales* sintetiza esta asignación de valor cuando, después de redactar un párrafo donde se convence de expresar “sus propios e inalienables puntos de vista, sin perjuicio de haberles dado un cierto matiz que halagara a las gentes de izquierda” (de las que él mismo forma parte), experimenta una sensación semejante a la de “quien ha

atestiguamos el reconocimiento y la transferencia de una misma sustantividad entre significantes distintos. En las vidas de Olegario Chávez, Emilio Padilla, Eladio Pintos y Jacobo Ponce se cumple de nuevo (se replica) el destino de la joven soviética. Como ella, Emilio habrá de desaparecer, mientras que los tres restantes, también como ella, serán sometidos a enjuiciamientos encaminados a negar su militancia, a declararla inexistente. Precisamente por tratarse de una misma sustantividad en traslación, Ólenka forma parte del polígono de personajes, es un vértice paralelo a los demás; a diferencia de Bandera, que funge como centro del perímetro articulado por sus padres y tres tipos de militantes: el novicio ingenuo, el experimentado que se aventura a cuestionar sus convicciones y el que inopinadamente actúa contra su propia lógica vital y doctrinaria. Aunque el motivo persiste, da paso a una nueva arquitectura narrativa, reforzada por la denominación de los capítulos, que tiende a desplazar al personaje anunciado por el título en favor de su alter ego o bien de un *otro* que significa al sujeto explícito. Este desplazamiento se corresponde, por otra parte, con el desdoblamiento que experimentan los personajes y con la doble línea argumental que se sucede en *Los errores*: una intriga comunista y un asunto criminal. Más que un debate interno entre posturas *positivas* y un trasplante del mismo a una escala mayor, este desdoblamiento da cuenta de la separación que se opera en un mismo sujeto, de un modo similar pero no idéntico a lo que sucede cuando se está dispuesto a darlo todo por una Causa y se termina por perder la Causa misma, de modo tal que el *error* se duplica, se refleja a sí mismo.

La crítica de la trascendencia, de los imperativos, de la causa o los valores superiores, importante en sí misma, es también la forma de referir otras luchas que se libran en la tierra; una de ellas, que concentra las anteriores y se diversifica en otros tantos conflictos es el drama —la tragedia— del lenguaje, que constantemente se niega a sí mismo como

---

realizado un buen negocio; un buen negocio espiritual” con el que conciliaba su “moral de crítico” con su “moral política” (LDT: 107).

potencia de relación. En cada acto comunicativo la reciprocidad de la palabra se anula, abre en sí mismo una distancia entre las orillas que la voz y la escritura deberían alcanzar para establecer humanamente a los sujetos e inaugura una zona neutra que pretendidamente sería el punto de confluencia y verdad. En este abismo cotidiano del habla y la escritura lo humano se pierde o se vuelve nuevamente potencia de sentido, impulso de la reflexión. En *Los días terrenales* Bandera actúa desde su posición inerte para mostrar que los propios sujetos son quienes fijan las relaciones de sentido que van quedando al descubierto a pesar del carácter lábil de las palabras. Y desde su margen narrativo, similar al de la niña insepulta, la joven soviética (la “pequeña” Ólenka) de *Los errores* actúa como centro para (re)significar las palabras y los actos. Gracias a que su presencia flota en la memoria de Olegario, el destino de otros comunistas acusados de traición se equipara con la muerte de quienes orbitan en la esfera de lo criminal para obligar así a la *semántica* a abandonar el sitio neutro que pretende o que a cada paso procuramos darle mediante la sustracción o la distracción de los significados y el tráfico de los significantes. *Liquidación física, muerte prematura, supresión administrativa...* binomios que al final abandonan el adjetivo para que el “circunloquio moral” acorte su rodeo, pero a pesar de todo remita de modo “impersonal” al fusilamiento y al homicidio, al carácter “angélico” del asesinato político y, en última instancia, del crimen. “La semántica que reclama sus fueros morales” en el “argot del partido” es el reverso del “homicidio que se acomoda en un sitio neutro de la semántica con el mismo derecho que el abonado dispone de su asiento en la temporada de conciertos o en la plaza de toros” (LE: 179-180). Reverso pero también anticipo o develamiento de una práctica que prolifera en nuestros días, toda que vez tanto en la jerga de las oficinas de “comunicación social”, como en las redacciones y noticieros se habla de *ejecuciones* y no de asesinatos. No en balde la trama produce la ironía de que sea precisamente un linotipista el encargado de ejecutar a Eladio Pintos: “Sí *ejecutarlo*, no *asesinarlo*”, confirma el narrador (LE: 179). Ésta, como otras tantas formulaciones alegóricas específicas, presentes



en *Los errores*, quedan aquí sólo mencionadas —con la idea de abordarlas en otros estudios— para insistir en lo que desde nuestro punto de vista es uno de los temas que hacen de Revueltas un autor que desde América Latina es capaz de instaurar o fundar un discurso, de emprender *prácticas discursivas* en las que opera la relectura o el re-examen no sólo como principio estético sino como exigencia cognitiva.<sup>145</sup>

A propósito de la palabra y el lenguaje Revueltas crea para nosotros el escenario del pensamiento, lo mismo a través de lo que se considera tradicionalmente como la acción narrativa, que en las ramificaciones del ensayo como recurso del relato. Autor, narrador y personajes configuran este escenario donde se insiste en que la escritura es la constancia de lo que falta: que en lo dicho y lo escrito siempre hay algo pospuesto, oculto, obliterado; que toda formulación que alcanza la luz entraña un error, de modo que pensar, reflexionar releer, ejercer —en suma— la crítica es un modo de reconocer esa distancia entre lo irrevocable del yerro y la potencia de la comprensión para intentar establecernos *responsablemente* en el mundo —como lo formula Bajtin—, aun cuando sepamos que “la adecuación completa” de nuestra palabra “resulta inalcanzable, a pesar de ser siempre planteada” (1997: 39). Es quizá en el séptimo capítulo de *Los errores* donde mejor cobra vida este escenario del pensamiento gracias a Jacobo Ponce. Es allí donde el conflicto vital entre lo humano, lo no humano y lo inhumano se formula también como un conflicto del lenguaje que se vive como imposibilidad de relación. Para explicarnos y explicar este punto hemos echado mano lo mismo de las formulaciones de Giorgio Agamben que de Slavoj Žižek o Lacan, pero no con el ánimo de *aplicar* sus perspectivas sino de mostrar cómo en otras latitudes se reflexiona en torno de un problema que Revueltas identifica literariamente con la hondura necesaria para hacer de su proposición narrativa un núcleo donde el

---

<sup>145</sup> Jean Michel Rabaté recuerda, a propósito de Lacan, que es Foucault quien “describió como un retorno a los textos fundacionales no solamente señalaría las lagunas o brechas sino que transformaría la práctica discursiva que gobernaba todo el campo”; para él Lacan está completamente consciente y reconoce con “cierto orgullo” que sus tesis son producto de un retorno a Freud (2007: 47).

pensamiento contemporáneo se reconoce y puede encontrar nuevo impulso; por lo demás, estos pensadores se encuentran en la atmósfera de los intereses y filiaciones revueltianas: la filosofía, el marxismo y el psicoanálisis, éste último asimilado a través de su fuente directa o en sus trasvases literarios, como deja ver el artículo de Revueltas sobre Freud y Thomas Mann.<sup>146</sup> Testimonio, brecha de paralaje, significativo son conceptos que en último término hacen del giro lingüístico el punto de partida para asumir nuestra residencia en la tierra como acto donde el acontecimiento del ser —también en el sentido bajtiniano— implica un acontecimiento del lenguaje siempre marcado por una magnitud que permanece *sin cubrir*. Una extensión —dice Jacobo Ponce— semejante al “grueso de un cabello, o sea, ese espacio que para la eterna eternidad, y sin que exista poder alguno capaz de remediarlo, dejará siempre sin cubrir la coincidencia máxima del concepto con lo concebido, de la idea con su objeto”. Reducir este error de la realidad, la verdad y el lenguaje al grueso de un cabello constituye así, “cuando mucho, la más alta victoria” que se puede obtener. Y precisamente porque siempre quedará sin cubrir esa brecha, así sea tan insignificante como “la delgadez de un cabello”, se transforma en “un abismo sin medida, más profundo, más extenso, más tangible, menos reducido, aunque quizá más solitario, que la galaxia a la que pertenece el planeta donde habita esa extraña y alucinante conciencia que somos los seres humanos”. Lo humano se fragua, pues, en el error de la no coincidencia, pero antes que una clausura definitiva este “error de la materia” es también la semilla para que de ese espacio de nadie surjan “de modo inexorable, otros seres racionales de los que acaso lleguemos a saber algo, quién sabe en qué remoto y desventurado día” (LE: 67-68). Antes que un anuncio profético o la persistencia de un milenarismo utópico, lo que Revueltas señala es que esos remotos seres racionales somos nosotros mismos cuando nos atrevemos a pensar sin miedo al análisis, cuando incorporamos en la vida lo que parece un no acto, pero a fin

---

<sup>146</sup> El artículo fue citado ya en la nota preliminar de este trabajo: “Freud en la literatura: Thomas Mann y el doctor Krokovski”, en *Visión del Paricutín* (OC 24: 276-278).

de cuentas constituye la acción más radical en un espacio cada vez más y mejor diseñado para que uno no piense (sea el de los regímenes totalitarios, fascistas e incluso el de las zonas donde la democracia liberal también produce desaparecidos, presos políticos, guetos y centros ilegales de reclusión, sean los propios del poder estatal o los que se producen como efecto de los grandes poderes criminales que no pueden existir sin la complicidad o la omisión del Estado). Instaurar una distancia reflexiva, reconocer la emergencia de esa magnitud infinitesimal a partir de la cual puede traducirse en acción la pasividad aparente del pensamiento, conduce a recuperar la memoria de lo que olvidamos convenientemente. Conduce a una efectiva libertad en y desde la actividad reflexiva, a una experiencia viva, orgánica, sanguínea del pensar. Tal vez desde esta perspectiva comienza a entenderse mejor la persistencia de Revueltas por hacer de sus personajes escenarios vivos de la reflexión mediante el recurso del ensayismo (o bien, siguiendo este camino, podamos abordar formulaciones teóricas como lo que él llamaba democracia cognoscitiva, que bien cabría contrastar, en una primera evocación que suscitan los términos, con la denominada sociedad del conocimiento y la información, tan presente en las últimas décadas en los programas de los Estados y los organismos internacionales).

La diferencia entre no pensar y la conciencia de que incluso *a pesar de todo uno piensa* marca la distancia entre amoldarse y reproducir la imagen ya establecida por y para nosotros, o bien, persistir en la lucha por descubrir la falla de lo que parece un circuito cerrado y perfecto. Esa distancia está encarnada por dos personajes aparentemente en las antípodas de la preocupación por la trascendencia y la inmanencia: Mario Cobián y Lucrecia. El primero, atrapado por el misterio del cuerpo cerrado que su madre encarna, no consigue trascender su perplejidad, de modo que una y otra vez reincide al buscar respuesta para ese enigma en los numerosos cuerpos de mujer que lo rodean. En su clausura, la única salida aparente está dada por el robo que le permitiría hacer una *vida nueva* en compañía de Lucrecia, al tiempo que lavaría la culpa fundacional de haber matado a su madre, pues la

amante sería la depositaria del *bienestar* que Mario no pudo ofrecer a quien lo dio a luz. Así, cuanto más se empeña en romper el ciclo que echó a andar, cuanto más pugna por quitarse de la memoria el hecho de haber asesinado a su madre, Mario no hace sino restaurar el orden inaugural del crimen que cometió. Así, el problema histórico que plantea el asunto de los comunistas enfrentados a los crímenes cometidos en nombre del bien común —esa forma refleja del bienestar privado— encuentra su universo paralelo en la historia de un sujeto que comete un doble crimen: asesina a su madre y después pretende borrar la memoria de su proceder con un acto casi reivindicativo. Mario, como criminal del fuero común evade su acto personal y pretende anular la posibilidad misma de hacer memoria; la burocracia (que en la novela es comunista pero cuyo ropaje puede ser distinto) comete un crimen y pretende desaparecer el cuerpo, que es el objeto de la memoria pero también el sujeto que la convoca desde su ausencia encarnada apenas —pero suficientemente— por el nombre. Y si Mario se encuentra seducido por el encierro que él mismo se procura, en Lucrecia reside la conciencia de saberse “prisionera de todo lo existente” (LE: 132) y “amarrada” a su madre “de por vida”, precisamente por haber nacido mujer (LE: 133). Como sujeto femenino que se sabe a sí mismo, no sólo se distingue de quienes (sean hombres o mujeres) inventan cada día “una posibilidad distinta, por más idiota que fuese”, con tal de sentir que alimentan “su esperanza” (LE: 134), sino que marca la diferencia entre la falta de conciencia y la plena voluntad de asumirla, entre no soportar lo que se es y llevar a costas la certeza del ser individual, a pesar de que tal certidumbre produzca una perpetua alteración orgánica, ese “asco obstinado” que replica la persistente repugnancia con la que Olegario debe vivir luego de escapar de la cárcel, esa “especie ya no humana de la sensación de estar vivo” (LE: 108). Cabe pensar —como se ha propuesto antes— que si el problema histórico del bien común encuentra un relato equidistante en la experiencia individual del Muñeco, la “enfermedad de la historia” que Olegario describe “con la más extraña y hasta hoy desconocida de las imágenes, como una *angustia de*

*partido*” (LE: 98) también tiene su paralelo en la vida de un ser que se observa condenado por cierta fatalidad identificable y frente a la cual parece no tener recursos. Lucrecia observa que su búsqueda personal de la libertad la arroja en sucesivas prisiones y justo cuando parece encontrar la vía de escape siente “un agudo deseo de lanzar un grito histérico de angustia”; la exclamación queda reprimida porque se da cuenta de que ella no es como “las demás mujeres”, que gritan “sin pensar”, que “no saben ni lo que sienten” (LE: 132). Consciente como es de su condena, ella ni siquiera se permite la descarga del grito. Olegario y Lucrecia se hermanan así con Jacobo, precisamente porque la otra forma de su cárcel es la del pensamiento: en la medida en que toman conciencia de su situación, la interrogan y procuran resolverla —sin hacerse ilusiones de que tal cosa ocurra— quedan atrapados en la “sedienta intranquilidad” (LE: 72) de la reflexión, de ese verse a sí mismos desde la distancia del pensamiento.

Hasta aquí nos hemos esforzado por apuntar la efectiva correspondencia entre las ideas estéticas de Revueltas y su narrativa, al menos en lo que corresponde a dos obras clave y aun cuando quede pendiente el análisis detallado de algunos aspectos. Por ejemplo, cuando en su escritura ensayística se refiere al “cosmopolitismo como falsa conciencia de lo universal” señala cómo en ciertas obras de sus contemporáneos latinoamericanos “lo extranjero” se desempeña como “un escenario artificioso” armado “para satisfacer las subconciencias colonizadas” (OC 18: 298). No basta, decía —y según lo reseñamos en el primer capítulo— con desarrollar una novela “en París y no en Bogotá o Caracas o Tegucigalpa”, porque esto viene a ser el movimiento inverso de lo que “los grandes novelistas de nuestro tiempo” practican. Las novelas de D.H. Lawrence, Graham Greene o Aldous Huxley —son éstos los autores que él menciona— “así se desarrollen en Tahití o en Italia”, ocurren entre personajes ingleses, con convenciones inglesas, y aunque den un *mensaje universal*, resulta que ellos, “como universales, entienden la universalidad como colonización” (OC 18: 298-299). Hasta qué punto Revueltas se aleja de esta falsa conciencia

de lo universal puede discutirse, pero lo cierto es que tanto en *Los días terrenales* como en *Los errores* (y en esta obra en mucho mayor medida) México se encuentra inserto en lo universal en función de sus problemas internacionales, sobre todo respecto de la dicotomía ideológica que marcó el siglo XX (capitalismo-comunismo) y del problema esencial de dilucidar si éste puede ser “designado como el *siglo de los procesos de Moscú* o como el *siglo de la revolución de octubre*” (LE: 223), según lo propone el narrador de *Los errores* cuando *interrumpe* el pensamiento de Olegario (o bien, como también podría expresarse, cuando dialoga con él). El ex anarquista judeo-español Eladio Pintos, el militante Emilio Padilla desaparecido en la URSS, el comunista mexicano Olegario Chávez que asiste a los enjuiciamientos contra supuestos disidentes soviéticos, el intelectual italiano que aporta informes sobre Emilio Padilla, la estancia parisina de Jacobo Ponce, la frontera de México y Estados Unidos o las zonas marginales de la ciudad de Nueva York como sitios de confluencias y criminalidad, todo ello constata la voluntad de Revueltas por crear una narrativa próxima a “lo universal real o lo real universal”, esa categoría fraguada por él y en la que incluye con entusiasmo a Alejo Carpentier y a Juan Carlos Onetti, quienes, para Revueltas, saben incorporar las relaciones geográficas de América Latina, “no como historia pasajera ni circunstancial” sino como índice de una situación dentro del mundo, o bien, como anuncio novelístico de “un deseo de comunicación” (OC 18: 300). Toda esta arquitectura de situaciones, acontecimientos, deseos de relación y reflexiones intensas logran para nosotros crear un efectivo espacio literario para lo real universal que va desde la experiencia íntima o desde el lugar mismo del inconsciente hasta el acontecimiento histórico que muestra la escala colectiva que puede alcanzar lo inhumano por conducto, no de los perversos, sino de los burócratas, “acerca de los cuales ni siquiera habrá que saber si serán bien o mal intencionados”, como lo teme Lacan (1988: 281) y como lo deja ver Revueltas al mostrarnos una burocracia que finge su dogmatismo. El problema de la búsqueda del bien a toda costa es que puede generar su reverso, puesto que no se trata del

“pura y simplemente bien natural” como respuesta a una necesidad sino que se traduce en un “poder posible”, en una “potencia de satisfacer” que puede estar concentrada en el ejercicio personal, pero también puede escalar en la medida en que toda relación “con lo real de los bienes” se organiza en relación al poder que el otro —el otro imaginario— tiene para privarnos de ellos (1998: 281). Los burócratas “incoloros, diligentes, siempre dispuestos a enardecerse hasta la ignominia y el crimen, llevados de un falso celo dogmático, de una ortodoxia fingida, tan sólo en busca de las pequeñas comodidades y de las condecoraciones” (LE: 108) ilustran cómo la expresa búsqueda del bien común se invierte sin cambiar para ello de lenguaje ni de términos. Por ello, cada vez que se postula un bien de todos o un bien superior es necesario poner en marcha lo “esencial del mecanismo en la acción trágica”, que es, según lo recuerda Lacan retomando a Aristóteles, la *hamartía*: el error y, más precisamente si se le da una “inflexión en la dirección ética” el error de juicio (1998: 309). Si el bien puede generar su antónimo por la vía del interés (monetario) y la indiferencia, quienes honestamente abrazan su búsqueda pueden quedar presas de esta forma del error que no está al nivel del héroe verdadero, sino, y para volver a *Antígona*, en el nivel de Creonte, cuya equivocación consiste en invadir otro campo, el de la familia, el de las leyes no escritas, pero quizá más allá de esto el puro hecho formal de rebasar un límite produce el “exceso real sobre cuyas consecuencias nos advierte la tragedia” (1998: 310). En su aplicación de la ley a toda costa Creonte propicia la muerte de Hemón, su hijo, y de Eurídice, su esposa, tanto como, con su justicia y su verdad *concretas*, los comunistas “mejores” y “más puros” excluían de “la lucha entusiasta y jubilosa” (LE: 71-72) a sus camaradas, pero en muchos casos también propiciaron su muerte.

Antígona, frente al cuerpo del hermano insepulto reconoce un origen y evoca un solo derecho. Como Polinices está ligada a una misma matriz y a un mismo padre criminal y en esto basa su posición: ese cuerpo es simplemente lo que es: su hermano, y su ser de hermano está inscrito en el lenguaje mediante un nombre que ha quedado fijo merced a su

muerte. Más allá de todos los contenidos, de todos los significados, de *lo bueno y lo malo* que se le pueda asignar a ese nombre, Polinices “mantiene el valor único de su ser”. Es por ello que Antígona se dispone a cumplir en él los ritos funerarios, pues no puede olvidar que sus restos corresponden al “registro del ser de aquel que pudo ser ubicado mediante un nombre” (1998: 335). Ésa es su posición y la asume a sabiendas de que sólo le espera la muerte. Sin embargo no es una suicida, sino que el reconocimiento de su origen comprende que su sacrificio corresponde con la *Até* familiar, esto es, con la *fatalidad* de lo que podríamos llamar una memoria atravesada por lo atroz y por el crimen. Bautista, Olegario, Jacobo son los personajes de *Revueltas* que se encuentran en este umbral figurado por Antígona. No están dispuestos a que el nombre (de Bandera) sea ocupado en ese punto en que sólo cabe reconocer el surgimiento de una fijeza definitiva en el flujo de las transformaciones y menos aún a que ese nombre (el de Ólenka o el de Emilio) desaparezca del registro del ser. Ellos tres actúan para asumir lo que nadie más de entre sus pares está dispuesto a tomar para sí: que se ha cometido un exceso y un crimen frente a los cuales no cabe sustraerse, precisamente porque procede de la misma matriz generadora de sentido en la que confían (y ahí está Lucrecia para recordarlo). Como Antígona, estos comunistas saben que su decisión los coloca en la vía de la soledad y la muerte, pero que su acto responsable para con quienes ya no pueden defenderse, su acto ético para con su hermanas y sus hermanos, no puede ser otro. Se encuentran en relación absoluta con un límite, y “la relación del héroe con el límite” —según Lacan— genera el “efecto de lo bello” (1998: 342). Sin duda *Revueltas* es uno de los escritores más conscientes de este horizonte trágico donde ética y estética se aproximan. Él supo formular literariamente lo que en otros órdenes del pensamiento surge como teoría y nos coloca gracias a su obra en el flujo de lo real y lo universal.



## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (1962), “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 11-36.
- Agamben, Giorgio (2009), *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, 2ª ed., traducción de Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pretextos, 2009 (Ensayo, 430).
- Aristóteles, *Poética*, introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- Bajtín, Mijail (1997), *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores: Y otros escritos*, comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, traducción del ruso de Tatiana Bubnova, Barcelona-Puerto Rico, Anthropos-Universidad de Puerto Rico, 1997. (Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico, 100. Serie Estudios Culturales).
- Bajtín, Mijail (2002), “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas: ensayo de análisis filosófico”, en *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2002 (Lingüística y teoría literaria), pp. 294-323.
- Benveniste, Émile (1999), “Naturaleza del signo lingüístico”, en *Problemas de lingüística general I*, 20ª ed., traducción de Juan Almela, México, Siglo XXI Editores, 1999, pp. 49-55.
- Blancas Blancas, Noé (2007), “*El apando* o la libertad sin esperanza”, en *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas*, Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata (editores), México, Benemérita Universidad de Puebla-Universidad Nacional Autónoma de México-Miguel Ángel Porrúa, 2007, pp. 261-282.
- Blanco, José Joaquín (1985), “José Revueltas: la soledad habitada”, en *José Revueltas* [antología], México, Terra Nova-Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA), 1985, pp. 11-43.
- Bloch, Ernst (2007) *El principio esperanza 1*, 2ª ed., al cuidado de Francisco Serra, traducción de Felipe González Vicén, Madrid, Trotta, 2007.

- Bloom, Harold (2001), *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*, traducción de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 2001 (Compactos, 253).
- Bosteels, Bruno (2007), “Marxismo y melodrama: reflexiones sobre *Los errores* de José Revueltas”, en *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas*, Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata (editores), México, Benemérita Universidad de Puebla-Universidad Nacional Autónoma de México-Miguel Ángel Porrúa, 2007, pp. 121-146.
- Carmen Espejo Cala (1994), “La imitación de los clásicos. Dos ejemplos en la literatura hispanoamericana contemporánea”, en *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo xx*, Luis Gómez Canseco (ed.), España, Universidad de Huelva, 1994, pp. 15-162.
- Certeau Michel de (2007), *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer*, nueva edición establecida y presentada por Luce Giard, traducción de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Cross, Edmond (1986), *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos, 1986 (Biblioteca Románica Hispánica, 349).
- Cheron, Philippe (1996), “Thomas Wolfe y José Revueltas. Una visión de la muerte”, en *Crítica*, nueva época, abril-mayo de 1996, México, Revista de la Universidad Autónoma de Puebla, pp. 77-89.
- Cheron, Philippe (2003), *El árbol de oro: José Revueltas y el pesimismo ardiente*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- Cheron, Philippe (2007), “Ficción y encierro: algunas modalidades «carcelarias» en la obra literaria de José Revueltas”, en *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas*, Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata (editores), México, Benemérita Universidad de Puebla-Universidad Nacional Autónoma de México-Miguel Ángel Porrúa, 2007, pp. 207-223.
- Derrida, Jacques (2005), “Escoger su herencia”, entrevista con Elisabeth Roudinesco, en *Y mañana qué*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 9-28. El texto se tomó de *Derrida en castellano*, <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/herencia.htm>, consulta en línea, 5 de diciembre de 2005, 15 pp.
- Domínguez Michael, Christopher (1999), “Lepra y utopía”, en Edith Negrín, *Nocturno en que todo se oye: José Revueltas ante la crítica*, selección y prólogo de..., México,

- Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural (UNAM)-Ediciones Era, 1999, pp. 61-80.
- Escalante, Evodio (1992), “Circunstancia y génesis de *Los días terrenales*”, en *Los días terrenales*, edición crítica, coordinación de..., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Signatarios del Acuerdo Archivos allca xxe Siècle, 1992 (Archivos, 15), pp. 191-214.
- Escalante, Evodio (2005), *El luto humano* de José Revueltas”, en *La Palabra y el Hombre*, núm. 134, abril-junio de 2005, México, Revista de la Universidad Veracruzana.
- Escudero, Roberto, *Un año en la vida de José Revueltas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- Ferro, Marc (1998), *La gran guerra (1914-1918)*, versión de Soledad Ortega, Madrid, Alianza Editorial, 1998 (El libro universitario, Historia y geografía, Ensayo 051).
- Flores Magón, Ricardo y otros, *Regeneración 1900-1918*, prólogo, selección y notas de Armando Bartra, México, Era-Secretaría de Educación Pública, 1987 (Lectura Mexicanas, Segunda serie, 88)
- Flores, Enrique y Gustavo Iliades Aguiar (1986), *Periódico Regeneración y literatura del movimiento magonista, 1900-1922*, México, edición de autor, 1986.
- Foucault Michel (1991), *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*, traducción de Ulises Guiñazú, México, Siglo XXI Editores, 1991.
- Gambaro Griselda, “La transparencia del tiempo...” entrevista de Joaquín Navarro Benítez (Universidad de las Palmas de Gran Canaria), en *Cyber Humanitas*, 20 (primavera 2001), Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile; consulta en línea: <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/indice/0,1495,ISID%253D436,00.html>>, 18 de febrero de 2010.
- García de la Sienra, Rodrigo (2007), “*El apando*: las figuras de una onotología carcelaria”, en *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas*, Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata (editores), México, Benemérita Universidad de Puebla-Universidad Nacional Autónoma de México-Miguel Ángel Porrúa, 2007, pp. 293-314.
- Hegel, G.W.F. (1977), *Lecciones de estética*, traducción de Alfredo Llanos, Buenos Aires, La Pléyade, 1977.

- Kafka, Franz (1998), *La condena*, Madrid, Alianza Editorial, 1998 (Biblioteca de autor, 0556), pp. 109-110.
- Kantorowitz, Ernst H. (1985), *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1985 (Alianza Universidad, 441).
- Lacan, Jacques (1988), “La paradoja del goce” y “La esencia de la tragedia: un comentario sobre Antígona de Sófocles”, en *El seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis 1959-1960*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, traducción de Diana S. Rabinovich, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1988, pp. 201-289 y 291-343.
- Lacan, Jacques (2007), *Escritos 1*, 25ª ed., traducción de Tomás Segovia, revisada con la colaboración del autor y de Juan David Nasio, nuevamente revisada por Armando Suárez, México, Siglo XXI Editores, 2007.
- Laclau, Ernesto (2008), *Debates y combates: Por un nuevo horizonte de la política*, traducción del autor, Miguel Cañadas y Leonel Livchitz, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Lacapa, Dominick (2006), *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*, traducción de Teresa Arijón, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Loraux, Nicole (2004), *Madres en duelo*, traducción de Ana Iriarte, Madrid, Abada Editores, 2004 (lecturas. Serie Historia Antigua).
- Loveland, Frank (2007), “El último Revueltas: el margen como totalidad”, en *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas*, Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata (editores), México, Benemérita Universidad de Puebla-Universidad Nacional Autónoma de México-Miguel Ángel Porrúa, 2007, pp. 190-203.
- Lukács, Georg (1966), *Problemas del realismo*, traducción de Carlos Gerhard, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Marie, Jean-Jaques, *El trotskismo*, traducción de Jaume Fuster y María Antònia Oliver, Barcelona, Península, 1972.
- Masera, Mariana (2002), *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*, coordinado por..., Barcelona, Azul-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Masera, Mariana (2004), *Literatura y cultura populares de la Nueva España*, editora..., Barcelona, Azul-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

- Meyer, Lorenzo (1977), "El primer tramo del camino", en *Historia general de México*, tomo IV, 2ª ed., México, El Colegio de México, 1977, pp. 111-196.
- Negrín, Edith (1995), *Entre la paradoja y la dialéctica: Una lectura de la narrativa de José Revueltas (literatura y sociedad)*, México, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, 1995 (Serie Literatura Mexicana Cátedra Jaime Torres Bodet IV).
- Negrín, Edith (2007), "El agua, la tierra, el hombre... Revueltas nombra", en *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas*, Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata (editores), México, Benemérita Universidad de Puebla-Universidad Nacional Autónoma de México-Miguel Ángel Porrúa, 2007, pp. 19-40.
- Peralta, Olivia (1997), *Mi vida con José Revueltas*, un testimonio recogido por Andrea Revueltas y Philippe Cheron, México, Instituto Veracruzano de Cultura-Plaza y Valdés Editores, 1997.
- Pimentel, Luz Aurora (2002), *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI Editores, 2007
- Portal, Martha (1992), "Destino terrenal y redención de la existencia por el discurso. Una lectura mítica de *Los días terrenales*", en *Los días terrenales*, edición crítica, coordinación de..., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Signatarios del Acuerdo Archivos allca xxe Siècle, 1992 (Archivos, 15), pp. 292-322.
- Rabaté, Jean-Michel (2007), *Lacan literario: la experiencia de la letra*, traducción de Ariel Dillon, versión corregida y revisada por Patricia Gherovici y el autor, México, Siglo XXI Editores, 2007.
- Ramírez Garrido, Jaime (1991) *Dialéctica de lo terrenal: ensayo sobre la obra de José Revueltas*, México, Conaculta, 1991 (Fondo Editorial Tierra Adentro, 9).
- Ramírez Santacruz, Francisco (2007), "De ratas, rateros y antropofagia inquisitorial: *Los errores*, una historia de horror", en *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas*, Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata (editores), México, Benemérita Universidad de Puebla-Universidad Nacional Autónoma de México-Miguel Ángel Porrúa, 2007, pp. 315-343.

- Revueltas, Andrea y Philippe Cheron (1981), “Presentación”, en José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones* (Ensayos, Obras completas 18), presentación, recopilación y notas de..., México, Ediciones Era, 1981, pp. 9-20.
- Revueltas, José (1978) [1960], *Dormir en tierra* (Obras completas, 9), México, Ediciones Era, 1978.
- Revueltas, José (1979) [1964], *Los errores* (Obras completas, 6), México, Ediciones Era, 1978.
- Revueltas, José (1979) [1974], *Material de los sueños* (Obras completas, 10), México, Ediciones Era, 1979.
- Revueltas, José (1981), *Cuestionamientos e intenciones* (Ensayos, Obras completas, 18), presentación, recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, México, Ediciones Era, 1981, 376 pp.
- Revueltas, José (1983), *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)* (Obras completas, 24), presentación de David Huerta, recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, México, Ediciones Era, 1983.
- Revueltas, José (1987), *Las evocaciones requeridas* (Obras completas, 25 y 26), prólogo de José Emilio Pacheco, recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, México, Ediciones Era, 1987.
- Revueltas, José (1992) [1949], *Los días terrenales*, edición crítica, coordinación de Evodio Escalante, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Signatarios del Acuerdo Archivos allca xxe Siècle, 1992 (Archivos, 15), 360 pp.
- Romero, Publio Octavio (1975), “Los mitos bíblicos en *El luto humano*”, en *Texto Crítico*, año I, núm 2, julio-diciembre de 1975, México, Universidad Veracruzana.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (2007), “Bienaventurados los marginados porque ellos recibirán la redención: José Revueltas y el vaciamiento literario del marxismo”, en *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas*, Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata (editores), México, Benemérita Universidad de Puebla-Universidad Nacional Autónoma de México-Miguel Ángel Porrúa, 2007, pp. 147-173.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “La estética terrenal de José Revueltas”, en *Ensayos sobre arte y marxismo*, México-Barcelona-Buenos Aires, Grijalbo, 1984, pp. 175-190.

- Saussure, Ferdinand (1993), *Curso de lingüística general*, publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye, con la colaboración de Albert Riedlinger, traducción de Mauro Armiño, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993 (Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 44).
- Sheldon, Helia A. (1985), *Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas* México, Oasis, 1985 (Colección Alfonso Reyes, 4).
- Sicilia, Javier (1998), *Poesía y espíritu*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998 (Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal)
- Sófocles, *Antígona*, en *Poetas dramáticos griegos*, estudio preliminar de José de la Cruz Herrera, Conaculta-Océano, 1999. pp. 140-187.
- Sófocles, *Antígona*, en *Tragedias*, introducción de José S. Lasso de la Vega, traducción y notas de Assela Alamillo, revisada por Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1981 (Biblioteca Clásica Gredos, 40) pp. 239-299.
- Steiner, George (1996), *Antígonas [Una poética y una filosofía de la lectura]*, traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1996 (Hombre y sociedad).
- Taibo II, Paco Ignacio (1986) *Los Bolshheviks: Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*, México, Joaquín Mortiz, 1986 (Confrontaciones, Los críticos).
- Todd, Allan, *Las revoluciones 1789-1917*, versión de Paloma Gómez Crespo, Madrid, Alianza Editorial, 2000 (El libro universitario, Materiales /Historia y geografía 025).
- Valente, José Ángel (2002), “La respuesta de Antígona”, en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets Editores, 2002 (Marginales, 132).
- Valenzuela, Andrea, “Los días terrenales del PCM y José Revueltas: polémica, poética y papel del intelectual”, en *Literatura Mexicana*, vol. XV, núm. 2, 2004, México, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 39-63.
- Vilanova, Ángel (2006), *El infierno tan temido: motivo clásico y novela latinoamericana y otros estudios*, Mérida, Venezuela, El Otro-El Mismo, 2006 (Universidad y pensamiento).
- Weinberg, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001 (Lengua y estudios literarios), 115 pp.

Žižek, Slavoj (2006), *Visión de paralaje*, traducción de Marcos Mayer, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Žižek, Slavoj, (2008), *Ideología: un mapa de la cuestión*, 2ª ed. compilado por... traducción de Cecilia Beltrame y otros, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

### **Obras de consulta**

Abbagnano, Nicola (2004), *Diccionario de filosofía*, 4ª ed., actualizado y aumentado por Giovanni Fornero, traducción de José Esteban Calderón, Alfredo N. Galleti, Eliane Cazenave Tapie Isoard, Beatriz González Casanova y Juan Carlos Rodríguez, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Beristáin, Helena (1988), *Diccionario de retórica y poética*, 2ª ed. corregida, México, Porrúa, 1988.

Díaz Ruiz, Ignacio (2001), *Epigramática*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 237 (Textos de Difusión Cultural; El Estudio).

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (1989), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 14ª ed., traducción de Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI Editores, 1989.

*Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española: Diccionario de Autoridades*, consulta en línea: <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>>.



## CONTENIDO

MÓVILES, TENTATIVA Y PASIÓN DE ESTE TRABAJO	3
SABER HEREDAR	13
REFRACCIONES DE «ANTÍGONA» EN «LOS DÍAS TERRENALES»	50
El cuerpo insepulto como significativo vacío: Fidel y Julia ante Bandera	65
Rodeos en torno del significativo vacío: Ciudad Juárez, Rosendo y Bautista ante la muerte de Bandera	81
<i>Ciudad Juárez: identidad en la subordinación</i>	81
<i>Bautista: la pausa reflexiva</i>	86
<i>Rosendo: trascendencia y fe</i>	96
<i>Bautista-Rosendo: contra la acción ensimismada</i>	102
<i>Ciudad Juárez: la vigilia y el azar</i>	106
<i>Bautista: la síntesis imposible</i>	121
NUEVAMENTE «ANTÍGONA»: LA DESAPARECIDA POLÍTICA COMO CUERPO INSEPULTO EN «LOS ERRORES»	139
Ólenka Delnova: un destino que se desdobra y desplaza	142
Encarcelamiento y desaparición: sustracción de la presencia, la existencia y el nombre	151
La burocracia y el proceso: palabras contra la «asamblea de esquemas»	182
Jacobo Ponce: entre la «nostalgia de decir» y la «cólera discursiva»	204
Nuevamente Ólenka: entre la madre ausente y la «madre colectiva»	241
Origen y memoria: entre la seducción del encierro y la conciencia de la cárcel	254
REVUELTAS: LO REAL UNIVERSAL (CONCLUSIONES)	274
BIBLIOGRAFÍA	288
Obras de consulta	295