



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La sátira en el personaje de Elena

en *Los errores* de José Revueltas

Tesis

Que para obtener el título de

LICENCIADA EN

LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

Presenta

Diana Mirelle Castillo Acevedo

Asesor de tesis

Andrés Armando Márquez Mardones





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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
Antecedentes	3
Sobre Revueltas y su obra <i>Los errores</i>	4
Propuesta de análisis	10
Acercamiento a la sátira	12
CAPÍTULO 1	15
Biografía de José Revueltas	15
1.1 Obra de José Revueltas	21
1.1.1 Narrativa	21
1.1.2 Ensayos políticos	22
1.1.3 Otros textos	22
CAPÍTULO 2	24
Breve recorrido de la sátira en la literatura	24
2.1 La sátira y sus elementos de comicidad	24
2.2 La sátira	27
2.4 Teoría de la sátira, la ironía y lo cómico, una perspectiva de Linda Hutcheon	30
2.5 <i>La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento</i> de Mijaíl Bajtín	34
CAPÍTULO 3	43
Sátira	43
3.1 Elementos de la sátira en <i>Los errores</i>	43
3.2 Análisis de Bajtín con respecto a <i>Los errores</i>	46
3.3 La sátira en el personaje de Elena	47
3.4 Inmersión, degradación positiva y ambivalencia bajtinianas en Elena	50
3.5 El ser y el hacer del personaje	59
CONCLUSIONES	62
Descripciones degradadas negativas en Elena	62
Descripciones degradadas positivas en Elena	62
Ambivalencia regeneradora en Elena	62
Narratología del personaje de Elena	63

FUENTES DE CONSULTA

INTRODUCCIÓN

Antecedentes

Sobre Revueltas y su obra *Los errores*

El escritor mexicano José Revueltas nació el 20 de noviembre de 1914 en el norte del país, y fue parte de la manifestación literaria del siglo XX, su estilo era culto pero con expresiones orales en los discursos de sus personajes. Además, su ideología mostraba una visión política y social de izquierda. Fue de izquierda, muchos de sus críticos literarios mencionan que sus políticas fueron rechazadas por ser tan radicales.

Se sabe que Revueltas fue un hombre que defendió la libertad; incluso, debido a su activismo lo ingresaron en más de una ocasión a la cárcel. Posteriormente se dedicó a la literatura, ganó concursos y su legado ha sido estudiado en el ámbito académico, pues se han escrito análisis completos de sus ideas políticas.

Escribió diversos textos de novela, cuento, teatro, ensayo, cine, entre otros. Fue un literato que, por medio del arte, denunció a la sociedad. Existen numerosos estudios¹ acerca de su pensamiento político.

Por ejemplo, el ensayo de Evodio Escalante, “El problema de la conciencia de *Los errores*”, entre otros, muchos que hacen referencia a *Los errores*. Esta fue la sexta novela del autor, publicada el lunes 29 de junio de 1964, que inicialmente se mostró al público en un suplemento del periódico *Novedades*, tal como lo cuenta Sonia Peña (2010) en el artículo de

¹ Podemos encontrar ensayos acerca de su militancia comunista, marxismo, ejemplo de ello véase en redalyc José Revueltas, conocimiento estético y militancia comunista, *Diánoia* vol. LXI. núm. 76, 2016, Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM, así como Evodio Escalante, en su libro *Una literatura del lado moridor*, FCE.

la UNAM, “José Revueltas: Humillado y ofendido (recepción inicial de *Los errores*, 1964-1966)”:

El primer adelanto de la novela ya había aparecido cuatro años antes de su publicación en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, es un fragmento del capítulo III. El segundo se publica en *La cultura en México* y es el capítulo XI completo, aquí se incluye un comentario de Revueltas titulado “Novela e ideología”, donde se detiene en los cuestionamientos políticos de su obra, a la que define como “esencialmente ideológica”, y más adelante agrega que: “Todas las novelas son ideológicas en sí mismas, así no se lo proponga el autor” (Peña, 2010, 2).

Los errores de Revueltas es una novela ideológica, como él mismo la describe con algunos rasgos policiacos, a partir de la experiencia del autor (como se observa en su biografía); donde su influencia política está comprometida en la obra, aunque esto no es exclusivo de *Los errores* sino de todas las novelas de Revueltas.

Cabe destacar que tanto las obras como el pensamiento de José Revueltas han sido abordados, en su mayoría, desde los ámbitos sociales, así como a partir de su pensamiento filosófico que está ligado de manera directa a sus ideas políticas libertarias.

En lo que respecta a la obra *Los errores*, su narrativa contiene elementos como la risa, que resulta muy evidente, pues los personajes que emergen de la historia funcionan en un submundo irrisorio lleno de inversiones; ejemplo de ello es Elena, un enano de circo.

Con el personaje de Elena, José Revueltas no se limita a criticar el México de los años sesenta desde su visión izquierdista, sino que crea una estética cercana a lo carnavalesco, término que se explicará en el capítulo 2.

José Revueltas habla del comunismo claramente en Don Victorino, personaje de *Los errores*; además, la estética de Revueltas en la construcción del personaje Elena, un enano alcohólico, para Revueltas significó la libertad del hombre, pues consideraba que ésta era su propia naturaleza, “porque la buena expresión creadora era intrínsecamente subversiva. La

respuesta a lo monstruoso de la naturaleza y a algunos rasgos del hombre es, sencillamente, la belleza que humaniza y subvierte el orden moral vigente” (Revueltas, 1987, 30). Por ello, Revueltas hace una inversión en la belleza del personaje y su imagen es resultado de lo grotesco y burdo, de manera que hace referencia a una estética plagada de personajes cínicos, cabrones; como diría Woldenberg en su ensayo *La esperanza defraudada* (Woldenberg, 2014, 145).

La inversión que existe en el personaje Elena muestra la estética de lo grotesco, por lo que éste será objeto de investigación en el presente trabajo, nos interesa desentrañar sus características por su notable comicidad y extrañeza en sus elementos narrativos:

El rostro del náufrago, el rostro de Elena abrió los ojos dulzones llenos de maliciosa súplica, más perversos aún a causa de la barba decidida de días y los párpados gruesos de hinchazón alcohólica [...] una horrible pelota viva, con su estatura apenas unos centímetros mayor que el metro (Revueltas, 1987, 24).

Este personaje sufre de enanismo, es un hombre homosexual que está enamorado de “El Muñeco”² y lo nombran “Elena-no”, como una especie de apócope; por supuesto, el nombre es intencionado para abrir las puertas a la comicidad de lo grotesco. Las imágenes burdas de Elena se concretan en sus brazos cortos y un cuerpo redondo, pues la constitución biológica del enanismo lo enmarca en un cuerpo pequeño. Aunque su edad parece cercana al nacimiento debido a su tamaño, la vejez es evidente, pues la barba y sus párpados gruesos le dan la apariencia de un señor. Es decir, su tamaño no corresponde a la cronología biológica y su condición exalta la imperfecta existencia humana, pero allí es en donde se crea la inversión de la belleza: “Se esfuerza por expresar en sus imágenes la evolución, el crecimiento, la constante imperfección de la existencia: sus imágenes contienen los dos polos de la evolución, el sentido del vaivén de la muerte y el nacimiento” (Bajtín, 1990,).

² En esta investigación se usarán el nombre de Mario Cobián y el apodo de “El Muñeco” de manera indistinta.

Elena se menciona como un monstruo: “El monstruo no se movió, parecía un bufón antiguo, deforme, llorando” (Revueltas, 1987) Estos son algunos de los rasgos cómicos y grotescos que se encuentran presentes en la figura de este personaje.

Es importante que en esta investigación se preste atención a la escena que da sentido a toda la novela y a nuestro análisis de tesis, y que es el plan que se tiene para robar; aquí participa Elena, su padrote el Muñeco y se llevará a cabo en la oficina de un prestamista: Don Victorino. Se ejecuta el robo, todo gira en torno a la estatura de Elena y su cuerpo que cabe en un pequeño velís, en donde será muy fácil camuflar y dar paso al robo del prestamista.

EL Muñeco es un padrote quien, al principio de la novela, habla de su mirada en el espejo donde ve a su madre en él mismo, la razón es porque según lo narra, busca la aprobación de su madre para vivir aunque ella ya esté muerta, y donde menciona que sus acciones y decisiones sí serán siempre, al menos en la imaginación del muñeco, aprobadas por ella.

Mario Cobián no siente culpa, porque el crimen lo cometerá en nombre de su madre y en honor a ella, su plan está aprobado y tiene la finalidad de encontrar el reconocimiento de su madre, por ello se mira en el espejo antes de cometer el robo.

El personaje del Muñeco es un agente viajero, Mario Cobián, tiene esta identidad para poder, precisamente, esconderse y pasar desapercibido: pelo corto y corbata, tan formal como un auténtico agente.

El objetivo siempre será ejecutar el plan que le permita obtener el mayor provecho posible. Antes de este robo, El Muñeco era un padrote y se dedicaba a la prostitución, sus amantes eran prostitutas pero no eran suficientes para generar el dinero que quería; él

necesitaba un plan para obtener más dinero. Robar a Don Victorino, el prestamista, era perfecto porque se le podría quitar el dinero de un modo sutil, sin terminar en la policía; nadie se daría cuenta de que un agente viajero que siempre carga con su maleta, tendría a su cómplice Elena dentro del velís porque su tamaño se ajustaba, esto le permitía ocultarse donde quisiera y no habría sospecha.

El plan estaba trazado, el robo iba a ejecutarse y por fin ganaría el suficiente dinero, ¿para qué? para conseguir la aprobación y el reconocimiento de la imagen del espejo, su madre; y sobre todo recuperar su identidad, su nombre real, Mario Cobián quien quedaría libre del sórdido pasado de la prostitución. Y eso era lo que motivaba el plan, deshacerse del pasado, un quiebre y al mismo tiempo, una nueva vida, y después de ese robo, tomar el dinero para recuperar su identidad, su reconocimiento y quitarse el apodo de El Muñeco para por fin ser Mario Cobián libre del pasado que lo atormentaba, y eso significaba su libertad de ser.

Elena solo fue una herramienta, y al final de la novela se mata a Elena arrojando el velís al río, y poniendo a Mario Cobián como policía con una placa reconocida como miembro oficial, a favor de la justicia mexicana. La novela cierra cuando se olvidan de Elena y el sistema jurídico mexicano dictamina que no lo encarcelarán, le dicen, tienes la Ciudad por cárcel. (Revueltas, 1987, 267)

Elena será objeto de nuestro análisis, no sólo porque es quien ejecuta el crimen y roba directamente con sus manos el dinero, sino porque este personaje es distinto por su cuerpo y sus gustos, es un delincuente con rasgos del circo.

La sátira está presente en la literatura mexicana del siglo XX y Elena lo demuestra desde su carácter grotesco. A partir de ello se tomó la decisión de apoyar esta tesis en la teoría de la risa, propuesta por Mijaíl Bajtín en su obra *La cultura popular en la Edad Media*

y *Renacimiento* (Bajtín, 1990). Este autor afirma que había una cultura carnavalesca y cómica que se expresaba por medio de la cultura popular antigua, en la cual existían los juegos y el teatro; además plantea que, dentro de los espectáculos y el carnaval, el espectador y el actor eran uno solo, pues no se establecía ninguna diferencia entre ambos. En este contexto también se creó una nueva cosmovisión cómica de la realidad, ya que era el único lugar donde el pueblo expresaba, a través de la risa, lo burlesco que resultaba el montaje de su vida ordinaria. En ello se muestra lo que Bajtín denomina grotesco y que se ha introducido en las imágenes del lenguaje, en las parodias verbales y el vocabulario cotidiano:

Durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir, sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios (Bajtín, 1990, 7)

Para Bajtín, la sátira se expresó dentro de la vida medieval y renacentista del carnaval y éste jugará a ser la vida misma. Pero no sólo se desarrolló la sátira sino también otros elementos que se le añaden, como lo grotesco, la ironía, la comicidad y la risa en general, y en este punto convergen la teoría bajtiniana y Elena. Sin embargo, no bastará con esta teoría para analizar la construcción de dicho personaje, tomaremos la narratología desde la perspectiva teórica de Luz Aurora Pimentel, específicamente su análisis del personaje, para analizarlo con su metodología, responderemos a cuál es el efecto de la narración al presentar a Elena en una forma satírica. Además de sus características y por qué éste aparece como elemento satírico.

Aunado a lo anterior, se apelará a la sátira con la teoría de Bajtín y se introducirá el término de *grotesco*, además de otros que este autor menciona, a fin de saber cómo la risa y la sátira están presentes en Elena, pues este personaje de circo, enano, delincuente provoca risa en un sentido, quizá espeluznante. Cabe destacar que la degradación, concepto de Bajtín se observa en la corporeidad, a pesar de que este teórico, se centra en la risa en la Edad Media y

el Renacimiento y no en de la Edad Moderna. Siempre con discernimiento en las distintas épocas, existen elementos notables que pueden analizarse desde la teoría del carnaval bajtiniano, tales como, la inmersión de conceptos y degradación de elementos, aunque esta obra sea de mediados del siglo XX.

Propuesta de análisis

La propuesta de analizar al personaje de José Revueltas surgió a partir de un trabajo de análisis realizado durante la carrera en la asignatura de Teoría de la Literatura, en donde retomamos la teoría del carnaval de Bajtín desde el Renacimiento y la Edad Media, de modo que, una vez que revisamos a Bajtín, hicimos la lectura de Revueltas y nos inmiscuimos en los análisis de sus obras en general, pero el resultado siempre fue un análisis político, filosófico, en donde se analizaba el lenguaje de su narrativa, en específico de sus obra *Los muros del agua* y *El apando*, cabe aclarar que la riqueza de este autor ofrece muchas posibilidades, más de una perspectiva, sin embargo, el presente trabajo se centra en la risa satírica carnavalesca de la edad moderna a la que pertenece la obra *Los errores*.

Se decidió centrar el análisis en *Los errores*, puesto que encontramos muchos elementos del carnaval bajtiniano que no se habían estudiado con anterioridad en la obra *Los errores*. Existen innumerables análisis políticos, filosóficos acerca de esta novela, puesto que el escritor es un personaje conocido por sus fuertes ideologías. Por lo cual, este trabajo pondera un valor de perspectiva distinto. Este análisis clarifica los elementos que comprenden la risa satírica con relación al personaje Elena y a la novela en general como forma de denuncia social al México de la década de 1960, enfocándonos en el personaje y sus características al cometer un crimen.

En su obra *Los errores*, José Revueltas escribe un manifiesto político sobre la situación nacional de su tiempo, y uno de los elementos primarios que utilizó para ello fue la

risa, por medio de la cual, los personajes y su narrativa denuncian a una sociedad corrompida por la prostitución y la delincuencia. Se trata de una sociedad mexicana presentada en una escena cómica de personajes de circo, padrotes, delincuentes, prostitutas, prestamistas, entre mujeres, hombres, homosexuales que intercambian sexo por dinero, amor por dinero, hay deudas pero también deudores, y nos muestra un sistema de intercambio comercial en México, en donde los abusos están implícitos.

Así, se estudiará el elemento de la risa en el personaje de Elena, nos enfocaremos en la sátira como elemento representativo en la narrativa de *Los errores*, la cual acompaña conceptos como: ironía, parodia, comicidad, sarcasmo, entre otros. Esto se realiza con ayuda de las teorías de Bajtín y Génette, y la metodológica de la narratología desde la perspectiva de Luz Aurora Pimentel. Sabremos si hay sátira en la novela de Revueltas, elemento de denuncia social, de ser así, entonces surge la pregunta de investigación, ¿cómo está presente la risa en el personaje de Elena? Asimismo, se explicará por qué y cuál es el efecto de la narración al presentar a un personaje en su forma satírica, ¿qué denuncia? se hablará sobre quién es Elena. Reconoceremos e identificaremos cómo José Revueltas construye la sátira moderna en el personaje del siglo XX para denunciar.

De modo que la metodología de esta tesis inicia con el contexto del autor; además, según la teoría de Bajtín, se revisa el carácter grotesco en el personaje de Elena en la obra *Los errores* escrita por José Revueltas; más adelante, por capítulos y en orden secuencial de la narración se presenta el análisis del personaje de Luz Aurora Pimentel, así como las descripciones degradantes negativas de la teoría de Bajtín en el personaje de Elena, para buscar si existen rasgos degradantes positivos que contrastan y permiten la ambivalencia regeneradora de muerte y renacimiento con simultaneidad, una perteneciente a la otra, conceptos que se explicarán más adelante durante el análisis de la teoría de Bajtín.

Si José Revueltas está satirizando y carnavalizando al personaje del Elena en su novela *Los errores*, entonces está denunciando a la sociedad y todo lo que éste representa: prostitución, delincuencia y los intercambios comerciales en este contexto rapaz.

Acercamiento a la sátira

El origen de la sátira se remonta a la antigua Roma, donde fue creada como género literario poético. Séneca fue uno de los grandes poetas latinos que acuñaron el género. “De ellos [de los poetas griegos] procede Lucilio, que les imitó cambiando únicamente el ritmo y los metros. Burlón, perspicaz, incansable para componer versos; esto, en efecto, fue en él obsesivo” (Llera, 1998, 56). Así habló el poeta Horacio sobre Lucilio, es ahí donde vemos al poeta que retoma las viejas formas griegas y las convierte, matiza y cristaliza, transformando sus versos en un nuevo género. Asimismo, para explicar la sátira R.C. Elliott se remonta a las procesiones rituales en donde la invocación a la fertilidad irrumpía para dar cabida al insulto, además afirma que desde entonces se manifestaron indicios de este tipo de discurso.

Más adelante en la historia, la sátira se manifiesta en los Siglos de Oro de la literatura española con *La celestina*, una novela picaresca que nos lleva a la sátira clásica, medieval y renacentista, una verdadera sátira picaresca. Así, a lo largo de la historia la sátira se presenta como un elemento que irrumpe, atraviesa a los géneros y produce tintes de risa con efecto moralizante correctivo, pero ¿qué es la sátira?

El tema de la risa ha sido estudiado desde la antigüedad y existen diversos textos que brindan una amplia perspectiva de su funcionamiento, uno de los cuales es la ironía, por ejemplo, como tropo literario, así como a la parodia, una superposición de textos que apela a la forma estética más que a la sociedad (Hutcheon, 1992, 178).

La sátira será objeto de análisis en el presente estudio, por ello, a continuación se presentan algunas definiciones de nuestros teóricos. Según Hutcheon *et al.* (1992), de acuerdo con su propósito se define de la siguiente manera:

Corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como extratextuales en el sentido que son casi siempre morales o sociales y no literarias. [...] satírico en sí está investido de una intención de corregir que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque. (Hutcheon,1992, 178)

En el texto de Adolfo Sánchez, llamado *Invitación a la estética*, se define a la sátira como:

La desvalorización del fenómeno es aquí tan radical que nos lleva a la conclusión de que no merece sustituir. Nuestra risa [...] voto por aniquilación. [...] al comparar la sátira con el humor, vemos que la crítica es más demoleadora porque el objeto satirizado no sólo revela su inconsistencia, sino además su negatividad, razón por la cual los golpes que descarga sobre él buscan su destrucción. [...] Una desvalorización radical (Sánchez, 2007, 26-27).

Tanto Hutcheon como Sánchez comparan la sátira con otros elementos, pero llegan a la conclusión de que ésta es desvalorizante y negativa, moral y uno de sus efectos es que produce la risa.

Hutcheon *et al.* (1992) afirman que la sátira se distingue de la invectiva pura por el hecho de que la intención de la primera es denunciar los vicios que se supone han suscitado este arrebato; mientras que Genette, en términos de intertextualidad con sus componentes bien definidos dice que es un tipo del género de la parodia, y con respecto a la estructura comenta que la sátira se abastece de la parodia y “apunta a un objeto fuera del texto para llevar a cabo su finalidad correctiva”.(Hutcheon,1992, 180)

Por otro lado, respecto al análisis del carnaval, en la teoría de Mijaíl Bajtín se hace referencia a una celebración que comprende las obras cómicas populares, en donde se incluyen parodias “de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar” (Bajtín, 1990), así como actos y ritos cómicos en donde la risa aparece como agente. En todo festejo carnavalesco la risa embelesa y se produce como parte de la ceremonia; al respecto, Bajtín afirma que la risa persiste porque es una parodia del culto religioso de la Edad Media y el Renacimiento. En este sentido es relevante mencionar que el carnaval era un momento en medio de la vida para la libertad de expresión, y dicha libertad se transmitía entre un grupo de personas en un ambiente de pascua gracias a la risa. Para Bajtín (1990) es imprescindible identificar, dentro del carnaval, a la risa ambivalente de las festividades populares y a la risa de la época moderna. Esta ambivalencia es entendida como la clave de la estructura del carnaval, es decir que sin muerte no hay renacimiento. Por otra parte se afirma que todo actor es también espectador: “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, que niega y afirma, amortaja y resucita a la vez”(Bajtín, 1990, 11). De acuerdo con Bajtín, enfocándonos en la risa satírica de la época moderna, sí hay ambivalencia, y con eso vemos que al contrario de la Edad Media o Renacimiento, carece de ambivalencia.

El elemento de degradación que no es sino la transferencia del plano espiritual a lo corpóreo, dice Bajtín, sólo está presente en la Edad Media, mientras que en la Edad Moderna hay degradación negativa más no degradación ambivalente, porque el personaje tiene características corporales inclinadas a la degradación negativa, al enanismo y nacimiento, a la muerte, el personaje es muy claro, no oscila sino es por ello que la representación del mundo material y corporal en conjunto será una manifestación de la risa durante el carnaval moderno” tal como el personaje Elena, un enano.

Otro objeto de estudio de Bajtín es lo grotesco, que permea en el carnaval y sencillamente da risa, a esto lo define como:

Las imágenes grotescas conservan una naturaleza original, se diferencian claramente de la vida cotidiana, preestablecidas y perfectas. Son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético “clásico”, es decir, de la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles (Bajtin, 1990, 22).

Después de analizar los elementos carnalescos de la risa es importante retomar la definición de sátira aplicada a nuestra literatura mexicana moderna. Para Bajtín, el carnaval es una sátira porque representa un mundo al revés, para el teórico ruso, la sátira es lo grotesco, la degradación, la ambivalencia.

La sátira en la literatura mexicana

Antes de analizar la sátira en el contexto mexicano, la escritora Martha Elena Munguía nos ayuda a conceptualizar y bifurcar la lengua popular y la lengua literaria, ya que en la práctica, el tema de la risa está dividido, pues desde sus inicios pertenece a lo popular, y como muchos lo saben siempre permea en este ámbito; y, a su vez, la lengua popular ésta era discriminada por los grandes escritores de habla culta. De esta manera, la lengua se polariza en culta y vulgar, en donde antiguamente la risa pertenecía, al *vulgus*, al pueblo iletrado: “las culturas populares son poseedoras de variadas formas expresivas ligadas a la risa que denuncia, que desenmascara y protesta” (Munguía, 2012, 43).

Y Munguía también habla del clasismo hispanoamericano con respecto a la lengua culta y popular. Las clases más educadas tenían acceso a la educación, pero ese porcentaje en México era diminuto; al respecto, dice Munguía que a fines del siglo XIX, 86% de la población era analfabeta. Aunque ahora el enfoque se pone en dicho porcentaje, que corresponde a la lengua popular y la oralidad, ambos conceptos están ligados a la concepción

de muchos escritores mexicanos que recrean esta forma popular de hablar para efectos literarios, ejemplo de ello algunas novelas en donde las lecturas poseen un lenguaje literario culto que desea retomar esas formas populares y de la oralidad. Cabe mencionar que este clasismo se desplazó hasta los movimientos independentistas, como la novela de la Revolución, en donde la literatura costumbrista complementa las fuerzas del campo y la ciudad.

A pesar de que a la literatura se incorporaron nuevas formas de lenguaje popular, existía la gran disyuntiva de si realmente era una manera de educar al pueblo o sólo eran textos leídos por los mismos intelectuales de la época. Al final, el encuentro de ambas formas no dejaba de plasmarse en los textos de la sátira moderna en la literatura mexicana.

En consecuencia, de acuerdo a Bajtín (1990), la sátira nos ubica en “tonos profundamente escépticos con que puede estar teñida y en los que tanto se han detenido teóricos y críticos. [...] La sátira didáctica suele estar ubicada en la intersección de la risa y la seriedad” (60) y Bajtín dice que el satírico que ríe nunca es alegre. Es extremadamente hosco y sombrío. Además, la sátira era una manifestación popular que buscaba señalar las desviaciones indebidas de malos sacerdotes de la antigüedad; y en la literatura mexicana se retomó como el elemento popular incorporado en la época independentista que supuestamente educaba al pueblo, aunque cabe la duda al respecto porque el pueblo era analfabeta y quizá no todos podían leer esta literatura aunque se leyera en voz alta como se sabe, esto significaba que había poco acceso a ella.

Así es como la risa alcanza un nivel alto y serio en la literatura, en la alta sociedad y los discursos educados. Como resultado encontramos la sátira en el México independiente con un espíritu reformador y educativo, y actualmente, en la literatura es posible ubicar lo satírico con lo paródico, entre lo trágico y humorístico.

CAPÍTULO 1

1. Biografía de José Revueltas

José Revueltas fue un símbolo de revoluciones sociales en México, hombre de literatura, de quien se han escrito innumerables análisis sobre su posición política libertaria, en donde se habla del comunismo en diferentes periodos de su carrera. Además, se conoce al escritor por su vida en la cárcel y algunos acontecimientos sociales importantes como el movimiento estudiantil del 68 y algunos mítines políticos. De este modo, en sus textos dejó un legado de la lucha contra las injusticias políticas y sociales; asimismo, marcó a una generación de jóvenes estudiantes con ideas de cambio.

José Maximiliano Revueltas Sánchez nació el 20 de noviembre de 1914 en el norte del país, en un poblado llamado Santiago Papasquiaro en Durango. Fue uno de los 12 hijos de la familia conformada por José Revueltas Gutiérrez, comerciante del pueblo, y Romana Sánchez Arias, padres del escritor.

La educación artística que esta familia dio a sus hijos fue tal que los hermanos de José Revueltas son conocidos como grandes artistas del país. Silvestre Revueltas fue un distinguido compositor mexicano de la primera mitad del siglo XX, algunas de sus obras más conocidas son *Cuauhnáhuac*, *Sensemaya*, escrita por un poema de Nicolás Guillén, y *La noche de los mayas*. Además fue director asistente de la Orquesta Sinfónica de México. Asimismo, Silvestre estudió en Chicago, junto con su hermano Fermín Revueltas, quien es señalado como uno de los precursores del muralismo, pues participó al lado de los maestros Diego Rivera y David Alfaró Siqueiros, pintó *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* y *Alegoría de la producción*; por otro lado, la hermana de estos grandes artistas, Rosaura Revueltas, se dedicó a la danza y fue conocida por sus actuaciones en el cine mexicano a lado de Pedro

Infante en *El rebozo de soledad*, *Muchachas de uniforme* y *La fuerza de los humildes*; por último, cabe destacar a Consuelo Revueltas, quien fue pintora con óleo y acrílico en técnicas mixtas de pintura.

Pero el más revolucionario de los hermanos artistas fue, sin duda, José Revueltas, y es que desde muy joven el escritor demostró su militancia política y dedicación a la literatura, en donde expresó sus ideas de lucha contra las injusticias. La educación que recibió fue decisiva para su desempeño como escritor, pues además de ser autodidacta asistió tanto a la escuela pública como a la privada. Cuando José tenía sólo 6 años sus padres decidieron cambiar de residencia y mudarse a la gran Ciudad de México, en donde los hijos gozaron de educación privada y una clase social media que les permitió estudiar en el Colegio Alemán, pero no pasó mucho tiempo para que los problemas se hicieran presentes. En 1923, su padre murió dejando sin oportunidades económicas a sus hijos, por lo que enfrentaron tiempos difíciles y José tuvo que cambiarse a una escuela pública. Al mismo tiempo, la familia se mudó al barrio de La Merced y fue en ese momento que se dio la transición educativa, ya que ante las dificultades económicas y los cambios sociales, Revueltas encontró un lugar que lo acogía de mejor forma: la biblioteca pública, y fue así como dejó la escuela para iniciar una vida autodidacta y al mismo tiempo empezó a realizar trabajos en una imprenta y en la ferretería del barrio para aportar ingresos a la casa.

Allí empezó su vida literaria, su encierro en la biblioteca y su pasión por la política en esta entrevista que le hace Poniatowska:

De los nueve a los 11 años fui muy religioso y tuve una crisis espiritual grave, muy seria, muy intensa: al extremo de que (como en el cuento de Bernard Shaw que buscaba a Dios) empecé a buscar a Dios en todas las religiones; me pasé tres años en la biblioteca estudiando religiones para ver cuál era la que me convenía y así encontré el materialismo vulgar, luego el materialismo dialéctico socialista de Kautski, hasta caer en el marxismo propiamente dicho (Cheron y Andrea, 1984, 140).

Revueltas habla de la ferretería como el lugar donde un compañero de trabajo apodado “Trotsky” lo inspiró, y cuenta que desde allí se cimentó su interés y afán por el comunismo. Ruiz Abreu, su biógrafo, escribe sobre el primer acercamiento de Revueltas al Partido Comunista, del cual fue rechazado. No obstante, el joven con espíritu de cambio logró ingresar a una organización con ideas comunistas y más tarde se afanó en entrar al partido; finalmente se hizo miembro del Partido Comunista Mexicano influenciado por las ideas marxistas y leninistas sobre “la organización de la sociedad y de su destino a partir del conocimiento racional del devenir histórico” (Morúa, 2001, 20), no obstante, su crítica al partido comunista lo llevó a ser expulsado del mismo en 1943, en el apartado a Carta a María Teresa afirma:

Hubo una especie de ilusión de los grupos comunistas dentro del contexto político; el oportunismo se enseñoreó en todos ellos. Luego el stalinismo tomó fuerza en el interior del partido, ya estrecha, dejó de existir una discusión interna de los problemas nacionales. Entonces vino la época terrible que se llamó browderismo, en la que se pretendía casi la disolución de los partidos comunistas de América Latina para obrar a favor del esfuerzo de guerra (Revueltas, 1987, 13).

En su autobiografía, José Revueltas relata las inconveniencias del comunismo, así como la incidencia política que se vio mermada por los intereses, donde además se involucraron los masones, un sistema que después sería político y dejaría de ser para el pueblo. Pero mientras Revueltas se dedicaba a la militancia en el Partido Comunista, cabe señalar que viajó a Moscú y puso en práctica su conocimiento autodidacto para proponer nuevas alternativas sociales, sin embargo, no escribió sobre literatura sino que ahí estaba formando sus experiencias que más tarde fueron plasmadas en *Los muros de agua* y *El luto humano*. De esta última novela Escalante afirmó: “el recelo inicial no puede sino convertirse en un grito de alarma y una confirmación de excomunión: en esta novela el autor organiza una severa crítica al dogmatismo del Partido Comunista Mexicano” (Escalante, 2014, 15)

Desde muy joven, en el Partido siempre me comisionaron para impresos y propaganda. En estas ocupaciones se “me soltó la mano”, como dice Alfonso Reyes, y poco a poco me fui atreviendo a más (Mateo, 2014, 50).

Revueltas predicó el comunismo y experimentó diversos cambios durante toda su vida; como se mencionó, quiso ingresar al partido y una vez que lo hizo fue expulsado. Además, criticó, cuestionó más de una vez sus propias ideas y las evolucionó; así, conforme pasaban los años y sus ideas cambiaban, Revueltas experimentó la cárcel, experiencias contribuyeron de manera importante en las modificaciones ideológicas en su vida.

Desde los 15 años de edad Revueltas tuvo su primer encuentro con la correccional, incluso, poco antes de cumplir la mayoría de edad se sabe que estaba en el penal de las Islas Marías acusado de sedición por participar en una manifestación, pero como aún no tenía 18 años fue encarcelado en el reformatorio por seis meses. Ésta fue la primera vez que estuvo tras las rejas:

Revueltas es el hombre de las mil anécdotas y leyendas. Una de ellas, la del joven político enviado a las Islas Marías, ¿qué pueden ser las islas? No una tierra sino un gesto: escena pura, drama monstruosamente simple y apagado. (Revueltas, 1987, 34).

Estas experiencias de vida fueron parte de su espíritu paradójicamente libertario, la cárcel para Revueltas era hábitat, parte de la creación de sus letras. En entrevista con Elena Poniatowska respondió casi con alarde que la cárcel no le pesaba:

—Pero, ¿no te pesa mucho la cárcel? ¡No te hagas!

—Realmente no.

—Pero, ¿por qué no?

—Porque no pienso en ella. No la erijo en preocupación, sino que la suprimo conscientemente para no hacerle el juego al enemigo con nuestro sufrimiento. Si lo que se supone es que suframos, ¿por qué vamos a hacerle el juego?

—Pero, ¿puedes borrar la cárcel así de fácilmente?

—No quiero decir que sea un olvido total. La cárcel es mi contexto, mi hábitat, pero siempre tengo en qué ocuparme (Cheron, 1987, 42).

Además de haber pisado las islas Marías en noviembre de 1929, después de conmemorar la Revolución de Octubre y protestar contra el gobierno, describió su experiencia como un infierno, habló de los siete días que lo tuvieron secuestrado “es un infierno, y además de puros chavos [...] casi todos los vicios, y la suciedad reflejada a esa escala es alucinante [...] Fueron seis meses terribles” (Cheron, 2014, 48).

Incluso, desde su estancia en la correccional, Revueltas tenía un carácter indomable, por ejemplo, menciona el episodio en una de las entrevistas que hizo, en donde entró en huelga de hambre dentro de la correccional y, a pesar de que se desmayó en dos ocasiones, nunca dudó en continuar. Asimismo, contó que en ese momento lo quisieron inyectar y rompió dos agujas antes de que pudieran hacerlo, de ese modo se hizo el más rebelde entre los jóvenes que se encontraban allí.

Posteriormente, en 1932 fue arrestado durante un mitin, poco antes de ser enviado a las Islas Marías con sus camaradas que lo acompañaban en una huelga de hambre. En Nuevo León fue acusado de promover la huelga en Ciudad Anáhuac y por ese motivo volvió a la cárcel. Aunque siempre hablamos de un Revueltas erguido ante las circunstancias, que asumió el encierro con honor e integró sus estancias en el penal como parte de su ideología política, fue liberado en 1935 por una amnistía a presos político del entonces presidente Lázaro Cárdenas. Entonces escribió la novela de *Los muros del agua* como resultado de su última experiencia en la cárcel e ideas políticas que hasta entonces tenían nuevas formas ideológicas.

En 1968, Revueltas fue ingresado nuevamente al penal, bajo la lupa del gobierno mexicano, ya que después de la matanza de 1968 fue acusado de ser autor intelectual del

movimiento estudiantil y pisó la famosa cárcel de Lecumberri de noviembre de 1968 a mayo de 1971. Ésta fue la última etapa carcelaria para Revueltas, fueron exactamente 30 meses de encierro. La estancia en Lecumberri fue una revolución entre los jóvenes, Revueltas fue llevado a la cárcel junto con la mayoría de dirigentes, pero siempre con la convicción de luchar. En las innumerables entrevistas que le hicieron jamás se mostró arrepentido y cuando hablaba de sus estancias en la cárcel, lo hacía con la frente en alto, incluso su vida literaria fue de la mano con estas experiencias, pues varias de sus obras fueron escritas desde la cárcel:

—¿Puede trabajar en la cárcel?

—Esta es la primera vez que me dan ciertas condiciones para trabajar. En mis anteriores encarcelamientos estuve muy mal (cinco y 10 meses en las Islas Marías). Estoy preparando un pequeño libro con las enseñanzas del movimiento (estudiantil); se llamará un movimiento, una bandera, una revolución. Hace poco escribí un relato de 30 páginas (*El apando*), será publicado en La Garrapata. Trató de temas de aquí, pero los he vivido tanto que me fatigan. No me gustan. Habría que buscar otro ángulo que no fuera el de la cárcel misma. Es un material agotado (Revueltas, 2014, 67).

Esta entrevista es un claro ejemplo de la relación entre política y literatura como parte de un todo, lo cual se reconoce en las críticas y ensayos sobre sus escritos. En el siguiente fragmento de la entrevista realizada por Margarita García Flores, Revueltas hace mención del movimiento estudiantil del 68, motivo de su último largo encierro en Lecumberri:

—¿Cómo influyó el movimiento estudiantil en su obra?

—Está influyendo. Desde luego como la aparición de un mexicano nuevo en oposición al feo: libre, fraternal, entusiasta, sin hipocresías, en una palabra, exótico. Por eso la burguesía nos odia tanto: porque pertenecemos al movimiento antichichimeca, enderezado contra el mexicano doble, traicionero y mentiroso. [...] A veces una mirada o un gesto de una persona que uno miró hace 20 años trascienden después literariamente. [...] Tiene uno que recordar lo que no existe, lo que imagina. De ahí, por ejemplo, las aberraciones en que incurrirán las uniones de escritores en los países socialistas al pretender que el escritor se fuera a trabajar a la fábrica o al Koljós, dízque para que adquiriera experiencias literarias vivas en conexión con la clase obrera y con los campesinos. Eso es mecanicismo, una cosa artificiosa desde todos los puntos de vista que se quiera ver (Revueltas, A., 2014, 114).

De este modo, el escritor se interesó por el cuento, la novela, cine, teatro y ensayo, además fue ganador de varios concursos literarios. También es importante mencionar su historia en el cine mexicano, pues participó en el séptimo arte y fue un elemento primario en la fundación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, donde fue elegido como secretario general de la Sección de Autores y Adaptadores.

Por ello, a lo largo de su vida en la cárcel escribió, y las obras de Revueltas comprenden la indisociable combinación de política y literatura. En el libro *El árbol de oro*, de Philippe Cheron, hay un apartado que está inspirado en las experiencias carcelarias de Revueltas, desde su primera estancia en la correccional en donde escribió el libro *El quebranto*, publicado en 1938. Más adelante, los temas recurrentes que aborda son: “La subversión, la conspiración, la lucha contra el poder, la violencia y el crimen; y esboza ya la cárcel del terror. Todos serán desarrollados más tarde, pero no cabe duda de que el tema dominante de sus primeros balbuceos literarios es el del encierro físico y mental” (Cheron, 2012, 49).

Los temas que Revueltas aborda en cada una de sus publicaciones exponen libertad, represión, lucha y revolución, así como su vida misma en un México de cambios radicales, como se puede constatar en el movimiento del 68.

A continuación se presenta una lista a modo de referencia de algunas de las obras más representativas de José Revueltas que se han publicado:³

³ Esta lista fue producto de una investigación realizada en diversas bibliotecas de la Ciudad de México, aunque sólo delimito las más representativas. Podemos encontrar otras obras como los escritos de Revueltas desde la cárcel de Lecumberri, *Mi temporada en el infierno*, etc., compilaciones que se pueden encontrar en *José Revueltas: escritura y disidencia*, publicación del Senado de la República, compilado por Andrea Revueltas (Revueltas, A., 2014).

1.1 Obra de José Revueltas

1.1.1 Narrativa

Dios en la tierra

Los días terrenales

Los errores

Los muros de agua, escrita en el penal Las Islas Marías

El apando, escrita a partir de experiencias vividas en la cárcel de Lecumberri

El luto humano

Dormir en tierra

En algún valle de lágrimas

Los motivos de Caín

Material de los sueños

La palabra sagrada. Antología. Prólogo y selección de José Agustín

1.1.2 Ensayos políticos

Cuestionamientos e intenciones

Dialéctica de la conciencia

Ensayo sobre un proletariado sin cabeza

Ensayos sobre México

Escritos políticos I

Escritos políticos II

Escritos políticos III

México: una democracia bárbara

México 68: juventud y revolución

1.1.3 Otros textos

El conocimiento cinematográfico y sus problemas

El cuadrante de la soledad (y otras obras de teatro)

Las cenizas. Obra literaria póstuma

Las evocaciones requeridas. Tomo 1 y 2

Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)

Tierra y libertad [guión cinematográfico]

Zapata [guión cinematográfico]

Pero, ¿cómo se formó José Revueltas el escritor? (Revueltas, 2014, 12). La historia de Revueltas como literato comenzó con un periódico que hizo a mano. También se dice que escribía para su familia, pues redactaba historias, cuentos, recopilaba información de

entrevistas con los vecinos y entre ellos mismos los repartía. No hay rastro de esos libritos a mano, excepto por *El parricida*, el primero del que se tiene registro y que, según cuenta Revueltas, lo elaboró cuando trabajaba de aprendiz en una imprenta.

La pregunta siempre ha sido referida a cualquier vocación. No sabe uno ni en qué momento comienza la vocación misma. Tal vez se haya formado en el momento en que hice el primer periódico a mano, para uso doméstico. Ese fue mi primer paso literario, como a los ocho o nueve años, sin tomarlo muy en serio, por supuesto. Y alguna de mis hermanas conserva pequeños cuadernillos de “poemas” que escribía también por esos años. Eso fue el principio de la formación espontánea que después se va haciendo con lecturas, con vivencias y sobre todo con la influencia literaria que uno recibe de otros escritores (Revueltas, 2014, 24).

Revueltas comenzó a escribir desde muy pequeño. Con los años, su paso por la literatura se pronunció y aparecieron elementos políticos dados por el transcurso de sus ideas libertarias, gracias a las cuales participó activamente en partidos y movimientos de oposición y así experimentó la cárcel, lo que está profundamente plasmado en sus letras. Pero leemos a Revueltas desde el comunismo en su juventud hasta su expulsión del Partido, más adelante se observa el realismo crítico asociado con la verdad y la mentira que esclarece en sus novelas, de modo que cada momento ideológico en Revueltas se lee en su obra.

En resumen, podemos hablar de un hombre que sólo se sometió a sus propias ideas políticas, en ocasiones más allá del comunismo, con una fuerte crítica a marxistas consecuentes, stalinistas y neostalinistas, pero también fue un gran seguidor de las ideas hegelianas. Así defendió su pensamiento hasta la muerte e incluso en medio del castigo carcelario siguió adelante, y afanado, escribió acerca de la libertad. En medio del encierro afirmó su nombre con *El apando* y *Los muros del agua*. De este modo, entre los barrotes, algunas veces aislado, otras en medio de la revolución, pero ante todo, José Revueltas consiguió su propia libertad como humano, político y escritor.

CAPÍTULO 2

La sátira en la literatura

2.1 La sátira y sus elementos de comicidad

La poesía teatral, como ya lo mencionamos anteriormente, fueron representaciones que se realizaban para el pueblo, al aire libre, a plena luz del día en las plazas principales de Roma, con la ayuda de pequeños carritos fáciles de trasladar entre las calles.

Así, más allá de la comedia griega retomada por romanos, en la literatura se creó un nuevo género llamado *sátira*, cuyo nombre se deriva de la palabra femenina propiamente latina *satura* (sustantivo femenino) de *satur*, que se refería a un plato de diversos manjares aderezado con miel y vino. Ésta era una comida de culto a los dioses, pero su significado esencial es “mezcla de distintas cosas”, y sus orígenes datan del año 364 a. C.

La comida *satur* de culto a los dioses se creaba para las festividades de la antigua Roma, es decir, para los ritos a la fertilidad, con el propósito de atraer los alimentos y una buena cosecha. En dichos eventos, denominados *lupercalia*, celebrados en la proximidad de la primavera, también se invocaba la fertilidad de las mujeres, y cabe destacar que durante estas procesiones había insultos y manifestaciones de risa que se asemejaban a la sátira de los poetas romanos.

Son cuatro los principales autores romanos de la época arcaica, de quienes provienen las primeras obras literarias satíricas, citados en orden cronológico son: Ennio, Lucilio, Plauto y finalmente Terencio.

En primer lugar, se abordará a Cayo Lucilio y Quinto Ennio, a quienes se considera los primeros representantes de la sátira, y a pesar de que ambos aparecieron en el mismo periodo en la historia, se dice que fue Ennio quien por primera vez dio nombre al género.

Asimismo, Cayo Lucilio y Ennio dieron vida a la sátira por medio del hexámetro en composiciones variadas, es decir, cambiaron el ritmo y el metro que ya existía en el griego. Y con respecto al discurso de sus sátiras, esencialmente hacen referencia a aspectos de la

sociedad, pues estos poetas trataban de corregir al pueblo mediante la moral existente en la época.

En relación con los temas principales, el poeta Horacio dijo: “Fue Lucilio y también Ennio por quienes apreciamos los temas de coloquialismo, humor, sabiduría popular moralizante” (Heredia, 1955, 20).

Y finalmente, en su libro *Introducción a la sátira latina* Roberto Heredia concluye que: “Lucilio hizo de la sátira un instrumento de crítica y un arma de ataque [...] de Ennio y Lucilio la sátira recibió numerosos influjos griegos. [...] Horacio, en diversos pasajes, como Persio y Juvenal reconocen su dependencia”. (Llera, 1998, 45). De modo que los autores latinos reconocen a ambos poetas romanos como fundadores de la sátira.

Del género de la sátira los primeros versos se dedicaban a corregir, como dijo Graf: “la comedia es, al igual que la sátira, básicamente conservadora, suele corregir el comportamiento desviado ridiculizándolo” (Graf, Fritz, 1999, 65).

Más adelante se presentan las definiciones de sátira, por ahora es necesario ejemplificar cómo era la obra de Plauto, pues se dice que fue un escritor con carácter moralizador en sus comedias, corrige, y ahí está el discurso de Plauto; además, en las representaciones de sus personajes hay una figura corporal que expresa el elemento cómico y satírico: “Plauto no usa lo cómico con la finalidad que le dieron Cicerón o los escritores satíricos: para acusar y censurar. [...] Plauto no acusa ni censura, sino que corrige y divierte a sus espectadores” (Graf Fritz, 1999, 66).

Lo cierto es que el género literario se creó para la crítica social, tal como lo hizo Lucilio, en cuya obra predominan los siguientes temas: las costumbres de las mujeres, los defectos de los ricos, como la avaricia y la credulidad del pueblo.

Con la misma forma, después de Lucilio la sátira continuó en la historia, aunque ya incorporada al periodo romano representado por Cicerón, abarca el año 88-44 a. C., periodo posterior al arcaico.

Así, Marco Tulio Cicerón, nacido en el año 106 a. C., fue alabado y reconocido por su habilidad retórica, con la cual marcó un periodo en la literatura y gracias a su elocuencia hizo teorías sobre la risa, en donde estableció algunos conceptos relacionados con el humor, como comedia y sátira. Cicerón afirmó que: “Los límites del ingenio y del humor vienen marcados por el certero conocimiento de las normas sociales” (Graf Fritz, 1999, 72). En este fragmento expresa la relación entre humor y sociedad, el escritor de sátira esclarece los defectos sociales y, de este modo, la sátira romana comprende un análisis de la sociedad en la que se vivía, siempre establecido con el elemento de la risa.

Otro rasgo de la sátira, además de su relación con las normas sociales, es el *elemento corporal*, un concepto abordado por más de un teórico desde la antigua Roma hasta nuestros días y que está ligado de manera estrecha a la sociedad, pues se hace visible, es decir, se plantea “la reprobación de la deformidad y de la vergüenza de una manera no vergonzosa” (Graf Fritz, 1999, 99). Así, a lo largo de las obras del género veremos que el ingenio de la sátira consiste en estos dos elementos, los cuales se dedican a corregir la desviación, así como la deformidad social y corporal.

Por ello, la sátira subyace en la fiesta del carnaval medieval como lo expone el teórico Bajtín, cuyos postulados se analizarán a detalle más adelante. Aquí hay representaciones de defectos sociales y se exhibe por medio de conductas de animales; así, la fábula y la parodia también se asocian con el género satírico. Además de que Bajtín se dedicó a observar las manifestaciones del carnaval medieval, el único lugar permitido en la Edad Media para la

manifestación de la risa menciona que en estas festividades lo corporal aparece en su forma más grotesca y, por supuesto, irrisoria.

De modo que la sátira recorrió cada época y el siglo XVI no fue la excepción, ya que Erasmo de Rotterdam, un humanista, filósofo y literato, considerado padre de los humanistas, escribió el libro más representativo del humanismo, *Elogio a la locura* (Rotterdam, 2011), donde la sátira cambia de propósito, pues deja de ser parte del carnaval y se convierte en un quehacer humanístico con retorno a lo clásico, a las viejas formas estructurales del mundo romano.

Cada época, desde la antigua Roma, ha asentado sus propias formas de sátira y la concepción de ésta siempre depende de la época en que se manifiesta.

2.2 La sátira

El tema de la risa ha sido estudiado desde la antigüedad y por ello existen diversos textos que brindan una perspectiva de su funcionamiento como ya lo mencionamos en nuestro acercamiento a la sátira, el cual se desarrolla por medio de la ironía; por ejemplo, como tropo literario, la parodia como superposición de textos que apela a la forma estética más que a la sociedad, o en este caso, la sátira que será objeto de análisis para el presente estudio como elemento correctivo.

Dicho de otro modo, a lo largo de la historia han aparecido definiciones que no se podrían estandarizar o afirmar como absolutas. En su ensayo satírico, Marco Coronel Ramos cita el siguiente argumento de Cortés Tovar: “La sátira es un género abierto que exige gran flexibilidad al estudioso. La renuncia a definir el género no es en este caso falta de compromiso, sino una respuesta adecuada a un género múltiple tanto en sus convenciones formales como en sus manifestaciones históricas”.

2.3 Teoría de la sátira, la ironía y lo cómico, una perspectiva de Linda Hutcheon

La sátira se ha definido por su crítica a las convenciones sociales, en este sentido tiene por efecto la moralización, denunciar las formas convencionales para censurar o ridiculizar y cuestionar el orden moral. Que según la RAE actualizada el 2014, la sátira se define como: “discurso o dicho agudo y mordaz, dirigido a censurar o a ridiculizar”.

Por lo tanto, ésta se asegura de apuntar al valor negativo para poder denunciarlo; además, la sátira siempre será extratextual, es decir, social y moral, pues no se encuentra en lo literario en sí mismo y con ello sus efectos son de eficaz ataque. Esta figura se encarga de ridiculizar los vicios, por ello se dirige a su valor negativo, así denuncia, en lo negativo, visibiliza y con ello denuncia.

Además, no debe olvidarse uno de los valores que la distingue desde su origen latino y que es mencionado por Cortés Tovar (1986), uno de los autores que la define: la sátira es en esencia una mezcla *satura* de variedad, una amplia gama de componentes, y aunque a lo largo de la historia va a definirse en contextos diferentes, la *satura* en origen siempre será esa abundancia de componentes. Por ello nos lleva a pensar que la sátira moderna evoluciona con su variedad de formas y no se apega a una organización o noción específica del género.

Aun a lo largo del tiempo y de su evolución histórica, la sátira precisa de una verdad en la que se basa para su corrección, pero con distanciamiento de las escenas de sátira o del objeto o figura que se satiriza, que en este caso es la sociedad a la que se denuncia, ya que la experiencia estética de lo verdadero se obtiene a partir de una relación de libertad con respecto a sus referentes y a los vínculos con lo real para poder cuestionarlo (Pimentel, 1998, 60).

En la sátira moderna lo que existe es la posibilidad de representar la verdad y la realidad por medio de perspectivas diferentes. Esto enuncia lo negativo para que la verdad salga a la luz de forma natural e irrisoria.

Desde la perspectiva del psicoanálisis y el *ridentem dicere verum*, la sátira moderna es interpretada como una defensa, un *sádico* en potencia, propuesto con un juicio según el psicoanálisis de violencia y defensa.

Según Fyre, el ingenio y el ataque son los objetivos más importantes de la sátira y al respecto cita: “El ataque sin humor, o reprobación pura, constituye uno de los límites de la sátira. Límite muy nebuloso, ya que la invectiva es una de las formas más amenas del arte literario” (Fyre, 20).

La invectiva de la sátira radica en la humillación: denigra y moraliza, libera la agresión del que la emite y el objeto de sátira queda fuera de la sociedad ideal.

Por último, añadiré que Linda Hutcheon dice que la sátira es despreciativa y agresiva. Hay un *ethos* despreciativo de la sátira que conservará su finalidad correctiva por ser conservadora en las reglas sociales, en oposición a la ironía que llevará a la crítica social.

Al lado de la sátira hay otro tropo literario, la ironía, en donde se lee el disimulo, pues el que ironiza dice más de lo que piensa. Es una crítica oculta y, entre líneas, aparece lo que piensa el irónico. La ironía se manifiesta en muchos de los grandes escritores filósofos como Sócrates, quien fue uno de los maestros del tropo literario; por otro lado, el objeto que recibe la ironía se hunde, queda atrapado entre sus garras y lo irónico tiene su carácter paradójico, por sus elogios irónicos que no ensalzan la virtud sino la mediocridad, así se rebaja al objeto ocultando la crítica bajo el elogio y la exaltación.

Así mismo, la ironía siempre se asocia con lo cómico, así como ocurre con la parodia y la sátira. Sin embargo, aquí la ironía se sitúa justo en medio de ambas. Sin duda, estos tres términos resultan confusos y algunas veces sus significados se plantean con puntos en blanco; por ello, se empezará por describir la definición de Linda Hutcheon acerca del funcionamiento de la ironía entre la parodia y la sátira, es decir, entre una pragmática y una semántica.

Primero vamos a definir la ironía en un sentido doble, pues como ya se mencionó funciona en la pragmática y la semántica. Si por el momento se deja de lado la semántica, la ironía responde a un efecto práctico de los signos en su sentido pragmático, por lo que requiere una intención del autor-codificador y un conocimiento del lector-receptor para trazar un puente que afirme la existencia de la parodia y la sátira, es decir, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto en un desciframiento de la intención irónica del autor.

Ahora bien, ¿por qué la ironía se sitúa entre la parodia y la sátira? Al escudriñar el sentido taxonómico en la diferenciación de pragmática y semántica, justo se puede identificar esa confusión entre parodia, sátira y su relación con la ironía. Por un lado, la pragmática se ve

como un señalamiento peyorativo en la burla irónica, una forma de expresión que se elogia en un juicio completamente negativo; y, por otro lado, en la semántica se disimula su censura burlona; entonces nos encontramos frente a la pragmática-semántica, interrogante-disimulo. Por consiguiente, la ironía es una antífrasis que permite y exige al lector-decodificador interpretar y evaluar el contenido textual, así la función doble es un contraste y una evolución que a su vez se manifiesta entre una parodia y una sátira.

De modo que, al analizar la ironía como tropo dentro del discurso paródico y satírico, la parodia es definida como modalidad del canon de la intertextualidad y realiza una superposición de textos, es decir, articula una síntesis, y dentro de ésta se incrusta la ironía porque la intención paródica es estructural y estética. Pero la diferencia que marcan la parodia y la sátira está implícita en sentido etimológico de la palabra parodia, que significa odos, “canto”, y *para*, que tiene un sentido de oposición-contraste, significa “frente o contra” y también “a un lado”, que se refiere a una intimidad, a un acuerdo. Así, la sutil diferencia entre contra y a un lado es su significado pragmático.

Finalmente, la diferencia entre parodia y sátira es que la segunda apunta a corregir, ridiculizar comportamientos o vicios: “el género puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque” (Hutcheon *et al.*, 1992,88). Y así se afirma que la ironía se define en una paradoja, en tanto lo que se dice/lo que se quiere que se entienda, es decir, hay un significado y dos significantes. Cabría considerar a “la ironía como tropo retórico en el discurso paródico. Ahí donde la ironía excluye la univocidad semántica, la parodia excluye la untextualidad estructural” (Hutcheon *et al.*, 1992,89).

La ironía se considera un tropo *in absentia*, cuando es menester localizar situacionalmente la referencia a la que apunta la figura, al mismo tiempo como alusión, un significado y dos significantes.

La ironía permite hacer un análisis macrotextual del personaje principal, de los que participan en su interacción con el personaje, del argumento del personaje, del argumento en la interacción de los personajes, de lo que corrige y genera paradoja en la obra.

Como menciona Hutcheon (*et al.*, 1992, 89), la ironía hace un señalamiento evaluativo, casi peyorativo, que comprende expresiones de elogio para un juicio negativo, reprobación latente, donde hay una interpretación en el señalamiento, por eso es precisamente

evaluativo. Además, se genera un fenómeno dialógico de intercambio entre el autor y el lector, es un mecanismo retórico que extrae su enunciación y nunca es permanente ni definitivo, por lo que no se debe olvidar su taxonomía de contraste y evaluación.

Por otro lado, la ironía es la herramienta que en el análisis del personaje permite argumentar sus sentidos opuestos y ver el mundo al revés desde dos puntos de vista sin comprometerse con ninguno de estos, pues cada uno es de naturaleza relativa por su situacional referencia de la figura a la que apunta. Con ello se revela su doble identidad del yo, que a su vez ya es otro por su tiempo, espacio y contexto en el que se ubica situacionalmente, es decir, en el momento que se le hace objeto de ironía, se localiza la figura del personaje.

La comicidad tiene relación con lo corporal positivo, y aquí entra el aspecto sexual, siempre alegre y en proceso de movimiento, la vida del cuerpo entre dos polos, siempre oscilando entre la vida y la muerte. En lo cómico hay una transparencia, el cuerpo que festeja, alegre, hay un movimiento equilibrado, una fiesta del placer, una aceptación del placer del cuerpo, fiesta dionisiaca u orgía del griego Komos. Sin embargo, para que el cuerpo sea positivo necesita haber una aceptación del placer en el movimiento de vida-muerte, éste es el equilibrio, la aceptación del placer en donde la comicidad entra, juega y divierte.

Por el contrario, lo cómico sirve a la ironía y la sátira, deja de ridiculizar lo extraño y deforme para hacerlo un juego, lo convierte en lúdico para ser objeto de comicidad; es positivo porque no denuncia, sino que lo hace parte de la normalidad, desdramatiza. Es un instrumento de supervivencia hacer cómico lo absurdo, toda deformidad susceptible de imitación es objeto de comicidad, según Bergson (1985,39): “imitar a alguno es extraer la parte de automatismo que ha dejado introducirse en una persona, es hacerle cómico y no debe admirarnos que la imitación haga reír”.

En general, la diversión consiste en una incongruencia en el reconocimiento de esta incongruencia de dos elementos, sin embargo, en la comicidad esto es positivo de acuerdo con la normalidad y está puesto en lo corporal. Así, un elemento puede ser algo real (o presentarse como real conforme a alguna ficción) y el otro puede derivar de patrones generales sobre lo que se espera o se desea que hubiera ocurrido, se trata de patrones originados a partir de reglas o regularidades de muy diversa índole: normas sociales, leyes naturales, reglamentos, expectativas, así como máximas que regirán la comunicación racional exitosa.

2.4 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento de Mijaíl Bajtín*

3 El carnaval

Las festividades se han hecho presentes a lo largo de la historia de la humanidad. En Occidente, podemos identificar al carnaval como una de tantas celebraciones. Ésta se documentó desde la Edad Media, no obstante, hay dudas sobre sus inicios en la antigua Grecia hacia el año de 1100 a. C, es decir, quizá fue una celebración pagana en sus inicios y después se llevó al ámbito del cristianismo.

El carnaval también se relaciona con las festividades de la bacanal, la lupercalia y la saturnalia romanas, celebraciones de adoración a dioses en donde había fiesta, libertinaje, orgías y deliciosos banquetes. Pero una de las festividades que por su similitud se compara con el carnaval es la saturnalia romana, pues la convivencia se realiza del 17 al 23 de diciembre, como las actuales fechas del carnaval y Navidad, sólo que en la saturnalia se festejaba la finalización de las tareas del campo, representando una celebración cíclica, en tanto cierre e inicio de nuevos ciclos en la siembra.

Sin embargo, cuando se habla del carnaval medieval es como “estar viendo el mundo patas arriba”, pues se trataba de una celebración que conseguía que los amos se convirtieran en siervos y los siervos en amos. Aquí las reglas se corrompían y lo prohibido se permitía, mientras que la mofa a la autoridad y las reglas creaba la diversión del carnaval; los placeres del hombre eran permitidos sin medida, pues podían beber, bailar, alborotar, burlarse de lo prohibido, tal como en la saturnalia.

Así como se mira al carnaval desde la época de los romanos, también se realizaban combates de confeti, había carros alegóricos, carreras de caballos y jorobados, y estas manifestaciones se desplazaron al carnaval medieval que surge en la Cuaresma. Previo a esta época se organizaba el carnaval en un mundo al revés, lo cual significa que los carniceros organizaban el carnaval, la presencia de carne estaba presente, también el desfile del carnaval con sus respectivos disfraces para que se rompiera cualquier indicio de división de clases e identidad o nombre, y así la libertad podría caber en la festividad.

El esplendor del carnaval durante el Renacimiento tomó un nuevo aire, entonces los bailes estaban llenos de disfraces que fueron introducidos por el papa Paulo II en el siglo XVI. Los carnavales más famosos fueron los de Francia e Italia, aunque fueron introducidos en toda Europa por los romanos.

A lo largo de la historia el carnaval ha evolucionado con tonalidades excéntricas. De esta manera podemos ver que para el siglo XIX la ceremonia mostró arte en los desfiles y sus carros alegóricos, pero la violencia y el libertinaje de las saturnalias romanas se perdieron con los siglos, y prueba de ello son los carnavales de Niza, Venecia y Múnich.

Así la historia nos regaló “un momento de la vida en medio de la vida”, como lo dice Bajtín. Con el paso del tiempo y las modificaciones que ha tenido, la celebración del carnaval y la diversión nos convierte un momento en hombres libres, sin estatus social ni sumisión ante las reglas. Innumerables eventos de este tipo en distintas épocas nos hacen reflexionar acerca de qué es y qué no es el carnaval.

Bajtín nos da un ejemplo de la lingüística gestada en Rusia, ya que fue protagonista de innumerables teorías literarias basadas en el postformalismo ruso de los siglos XIX y XX, por lo que influyó en el especialista de la teoría literaria del carnaval. Bajtín, una figura reconocida entre los intelectuales rusos por sus estudios acerca del lenguaje y el análisis de Dostoyevski y Rebelais, nació en 1895 en la era estalinista, en donde fundamentó sus ideas en medio de la Revolución y contrarrevolución soviéticas. La obra de Bajtín fue publicada hasta la década de 1970, se dice que a causa del exilio que el teórico sufrió en Rusia entre 1920 y 1930.

Pese a todo logró proponer principalmente tres ideas: una teoría del sujeto que se opone a las ideas del psicoanálisis freudiano, una teoría del lenguaje contra la lingüística estructural y la teoría literaria opuesta al formalismo.

No obstante, fue años más tarde que se dieron a conocer sus tres ideas principales, pues fue olvidado durante un tiempo entre los círculos humanistas hasta que se imprimió su tesis doctoral sobre Rebelais después de su muerte en Occidente:

Bajtín emprende un análisis brillante y exhaustivo de la obra de F. Rabelais, a quien tratará como el más lúcido intérprete y creador de la cosmovisión campesina y popular. La obra será terminada en 1946, y ese mismo año será presentada y defendida ante la academia. Desde entonces y hasta 1963, M. Bajtn desaparece del debate teórico; es enviado a una universidad de segunda, evidente represión política, no pudiendo publicar más que en tirajes insignificantes y con una distribución ridícula (Gabayet, 1995, 7).

Sin embargo, su prestigio fue tal que los intelectuales lo reconocieron con apremio y en 1975 se publicó un artículo en la URSS llamado *Problemas de literatura y estética*, además de *Estética de la creación verbal* (1979) y otras obras de Bajtín que se difundieron gracias a la labor de (Todorov 1980). De manera que el trabajo de Bajtín en las décadas de 1970 y 1980 resalta el descubrimiento de su pensamiento estético, ético y epistemológico.

Las ideas bajtinianas aparecieron durante varias décadas, lo que permitió que impactaran en Occidente desde la perspectiva libertaria del carnaval en oposición al levantamiento intelectual de la URSS: “El dialogismo, la polifonía y la contextualización del sentido permiten que la antropología filosófica bajtiniana —las teorías en torno a la constitución del sujeto a partir de la otredad social y psicológica— llegue a integrarse a las ideas sobre el sujeto fragmentado, la semiosis infinita y la deconstrucción” (Bubnova, 56, 30).

Así es como las ideas de Bajtín plasman la vida del sujeto en el carnaval, que será una de las propuestas del análisis de Rebelais, terminada en 1946, como ya se mencionó, bajo el nombre de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Rebelais fue uno de los literatos más influyentes de Francia y su cualidad principal fue que acudía a las fuentes populares, es decir, imágenes de carácter popular de las que se abastecía Mijaíl Bajtín para crear su teoría literaria.

La teoría literaria de Bajtín se refiere al ambiente del carnaval que se da en la cultura popular durante la Edad Media y el Renacimiento. Dentro de éste sugiere explorar el realismo grotesco que surge de distintas formas literarias y conceptos; sin embargo, Bajtín aclara cuál es su concepción de la imagen grotesca e incluso discierne del grotesco romántico y otras teorías sobre lo grotesco. Con estos elementos estudia la obra de Rebelais, que se propone analizar por su carácter popular y rasgo grotesco, además del contexto renacentista en el que se ubica.

A continuación se hará un breve resumen de los conceptos elementales que se encuentran en la obra *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento* de Mijaíl Bajtín.

La teoría de Mijaíl Bajtín contiene tres planteamientos del problema que afirman la cultura popular y son categorías de manifestaciones. Para Bajtín, las formas y rituales del

espectáculo, obras cómicas y verbales, así como diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero son categorías que reúnen la heterogeneidad de los festejos del hombre medieval, ya que, explica el teórico, los actos y ritos cómicos del carnaval construían una vida en medio de la vida, es decir, era un momento en su cotidianidad en donde la libertad de expresión se formulaba por medio de la risa y las representaciones del carnaval.

El espectáculo cómico y los ritos planteaban la vida diaria, los dioses y su cultura popular en un escarnio, de manera que parodiaban el culto religioso en medio de una sociedad medievalista pero fuera de sus formas “serias”, es decir, de la iglesia y la religión, que son parte de la esfera de su vida cotidiana. El carácter principal de los espectáculos del carnaval es el juego, ya que éste construye una vía de escape de la vida y el arte, entonces se suspende en medio de ambos para ser “la vida misma presentada con los elementos característicos del juego” (Bajtín, 34). El espectáculo es la vida misma, es representado por el pueblo mientras éste no mira desde la butaca como asistente, sino que forma parte de la vida del carnaval, el juego es el pueblo en la fiesta conducido por las leyes de la libertad. Para Bajtín, el carnaval posee un carácter universal en tanto que representa la renovación y renacimiento de cada individuo.

Los personajes que actúan en el carnaval medieval son los bufones y payasos, pues llevan a cabo el principio de la risa y conforman la vida festiva después de las celebraciones sacras, que “se desarrollaban durante los últimos días que precedían a la Cuaresma” (Bajtín, 37).

Para Bajtín, la fiesta es un mundo ideal en el que se adoptan los objetivos superiores de la existencia humana, la resurrección y la renovación porque el carnaval no permitía la perpetuación, el perfeccionamiento y reglamentación, sino que era una segunda vida del pueblo que hablaba de libertad, igualdad y abundancia, el ideal del pueblo. Esto se conseguía por medio de la abolición de leyes dentro del carnaval, además, las jerarquías desaparecían junto a la edad, fortuna, condición social y el empleo.

La consecuencia del espectáculo carnavalesco sin pretensiones sociales de la vida cotidiana ocasionaba la recreación de un lenguaje distinto, con ademanes que liberaban las formas tradicionales de etiqueta y reglas de conducta.

En la categoría del lenguaje encontramos la risa como su forma tradicional de expresión “alegre y llena de alborozo”, el sarcasmo y la burla que se “niega y afirma,

amortaja y resucita a la vez” (Bajtín, 56). Para Bajtín, la risa del carnaval construye al pueblo en tanto que lo revive y renueva con la muerte, ahí radica su ambivalencia regeneradora. Para el teórico mencionado fue muy importante el concepto de ambivalencia regeneradora, porque construye los elementos del carnaval en su carácter positivo y negativo, una dualidad que se explicará más adelante y que permite la regeneración, pues la explica como una evolución, una resurrección.

Con respecto al rasgo de la risa popular ambivalente, Bajtín afirma que en la edad moderna no existe tal porque la risa puramente satírica de esa época es humor negativo, por ello, el carnaval y lo grotesco no aparecen en obras modernas, es decir, no hay ambivalencia regeneradora, no hay el renacimiento ni la renovación.

La segunda forma de cultura cómica popular se manifiesta en las obras verbales en latín y en lengua vulgar, una dualidad que se convierte en parodia sacra como creaciones que escarnecen al feudalismo y heroísmo medievalista, incluso, entre estas obras se encuentran las parodias de caballería, una retórica cómica que replica la risa del carnaval con fábulas, liturgia cómica, elogios, dramaturgia cómica y *vaguants*, entre otras.

Por último, Bajtín dice que la tercera forma de expresión es la cultura cómica popular con el vocabulario público y familiar de la Edad Media y el Renacimiento, pero cabe aclarar que ésta no sucede en la vida ordinaria porque el contacto familiar se abastece de otras formas de expresión. Los fenómenos lingüísticos durante el carnaval son las groserías, palabras injuriosas, complicadas o largas, que comunican un lenguaje especial familiar aislado del contexto normal del lenguaje, ya que se refieren a la comunicación primitiva.

Sin embargo, el lenguaje carnavalesco no se limitaba a una lingüística fuera del contexto como lo eran las groserías, sino que también comprende el uso de blasfemias hacia sus propias divinidades que jamás se habrían usado en la vida ordinaria de aquellos pueblos. Este era un elemento necesario en los cultos cómicos más antiguos, pues su carácter, al igual que la risa popular, los rituales y el espectáculo eran ambivalentes; es decir, “degradaban y mortificaban a la vez que regeneran y renovaban” (Bajtín, 67).

Por lo tanto, para la vida carnavalesca era de suma importancia contar con un ambiente alternativo en donde las groserías eran juramentos, es decir, el fenómeno de las obscenidades no era más que la acumulación de expresiones prohibidas en la vida cotidiana. Estas eran las principales formas de manifestación de la cultura popular carnavalesca en la

Edad Media, según Mijaíl Bajtín. A esto se debe agregar que, para el análisis de Rebelais, autor de la época del Renacimiento, Bajtín prevé las imágenes de la vida material y corporal, a las cuales les denomina realismo grotesco y define como un sistema de imágenes de la cultura cómica popular; asimismo, desdeña su carácter positivo y afirmativo para el estudio de Rebelais y de las obras pertenecientes a esta época.

Lo material y corporal son de carácter colectivo, popular y genérico, además, tales aspectos están ligados al proceso de degradación que se menciona en la Edad Media. Dicho proceso consiste en dictar lo material y corporal en un plano más allá, es decir, que se degrada en tanto su carácter elevado, espiritual, ideal y abstracto, como lo menciona Bajtín. De acuerdo con lo anterior, en la Edad Media se transfieren los ritos y las ceremonias a la comicidad que representa elevarlos a lo material y corporal, como es el caso de los bufones o simulaciones de ceremonias de caballeros armados. Don Quijote es un claro ejemplo de ello.

El carácter de degradación de lo material y corporal comprende los conceptos de alto y bajo, el primero es la cabeza, el cielo; el segundo, los órganos genitales y la tierra. De esta manera: “Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales y, en consecuencia, también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales” (Bajtín, 89).

Y en esta transferencia a la que se refiere el teórico, la ambivalencia acaece en tanto negación y afirmación, oscilación de ambos elementos alto y bajo, cielo y tierra, cabeza y vientre, muerte y resurrección.

Como se mencionó anteriormente, los elementos de degradación y ambivalencia sugieren un análisis exclusivo de la literatura medieval y renacentista, por ello, se explica que, para Bajtín, la literatura moderna por medio de la risa burlesca y su posición sólo negativa no comprende la polaridad y dualidad de la ambivalencia y la degradación. Dichos conceptos son necesarios para el análisis que se realiza en los capítulos posteriores de esta tesis, tal como Bajtín lo ejemplifica con Rabelais en su teoría.

Una vez esquematizadas las tres formas de manifestación carnavalesca, así como sus dos elementos de degradación y ambivalencia, es momento de plantear otro punto mucho más detallado del carnaval en la literatura medieval y renacentista, es decir, el concepto de *realismo grotesco*. Al respecto, Bajtín se detiene a desmenuzar la imagen grotesca en la

literatura en relación con las definiciones que propuso de ambivalencia y degradación de lo material y corporal: “La imagen grotesca [...] cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y el nacimiento, del crecimiento y la evolución. La actitud con respecto al tiempo y la evolución es un rasgo constitutivo” (Bajtín,91).

Las imágenes grotescas siempre están relacionadas con el desarrollo y la evolución, muerte-nacimiento, invierno-primavera; en este sentido, existen la ambivalencia y la degradación, las imágenes estéticas de la vida cotidiana preestablecida y perfecta parecen deformes, monstruosas y horribles, contrarias al cuerpo humano perfecto pero que no está separado del resto del mundo: sus características son: “Tiene una edad muy cercana al nacimiento y la muerte, la primera infancia y la vejez, el seno que lo concibe y el que lo amortaja [...], pero en sus límites los dos cuerpos se funden en uno solo” (Bajtín,67).

Para el mundo material y corporal, la imagen grotesca es su representación y, al respecto, Bajtín explica que el fenómeno de degradación y reconciliación con la tierra acontece en ésta. Por el contrario, en la imagen moderna de las groserías y obscenidades sólo se ve el carácter negativo y este refleja que no hay ambivalencia, debido a que únicamente es insulto puro y negación llana.

Lo que hace Bajtín para justificar su teoría sobre la concepción del realismo grotesco en la Edad Media y el Renacimiento es exponer al lector tanto las diferencias conceptuales entre cada época como autores que desdeñan el concepto de grotesco; algunos ejemplos que vale la pena citar para los propósitos de esta investigación son Möser y Flögel, pues de acuerdo con Bajtín (1990): “Conocen solamente lo cómico grotesco, o sea lo grotesco basado en el principio de la risa, al que atribuyen un valor de goce y alegría”. Para Bajtín, el grotesco no se limita sólo a la risa, sino que también comprende otros elementos materiales y corporales; no obstante, estos autores concuerdan en que la risa es goce y alegría. Para este teórico también hay un elemento negativo en este tema, que es donde ubica a la ambivalencia porque el sarcasmo en su forma completa niega y afirma, y esta es una manifestación de la risa del carnaval. En relación con las posturas sobre el grotesco romántico que explica nuestro teórico, se encontró que no separa lo grotesco de la risa, pues plantea que son dos conceptos distintos que comprenden al carnaval; sin embargo, para los autores del grotesco romántico, el grotesco es en tanto la comicidad.

Por otro lado, desde la estética de lo grotesco, Fischer y Hegel afirman lo siguiente: Hegel dice que es exageración y multiplicación de órganos, mientras que Fischer disiente. “El grotesco es lo cómico en su aspecto maravilloso, es lo cómico mitológico” (Bajtín, 1990).

Finalmente, Bajtín habla de la concepción grotesca de Kayser al considerar a la risa como algo cruel en lo grotesco, al contrario del romanticismo que es regenerador y alegre. En conclusión, Bajtín pone su concepción del grotesco en la Edad Media y el Renacimiento como lo más elemental para su análisis:

La vejez está encinta, la muerte está embarazada, todo lo limitado, característico, fijo y perfecto, es arrojado al fondo de lo (inferior) corporal donde es refundido para nacer de nuevo. Pero durante la degeneración y disgregación del realismo grotesco, el polo positivo desaparece, desaparece el nuevo eslabón de la evolución y sólo queda un cadáver, una vejez sin embarazo, pura, igual a sí misma, aislada, separada del conjunto en crecimiento en el sendo del cual estaba unida al eslabón siguiente en la cadena de la evolución y el progreso (Bajtín, 1990, 40).

Bajtín mismo enlista una serie de teorías en donde el carnaval no es una risa renovadora como él afirma, como se mencionó anteriormente. Más adelante, podemos leer críticas que como la que expresa Morson (1993) en la obra *Bajtín: ensayos y diálogos sobre su obra*, donde dice que “el carnaval se vuelve amargo”, no menos importantes de mencionar que la postura de Bajtín ante el carnaval y la risa liberadora.

Para Morson, la tradicional celebración del carnaval es una propuesta de Nietzsche que planteó en su libro *Más allá del bien y el mal*:

Para el carnaval de gran estilo para la más espiritual petulancia y risotada del carnaval, para la altura, trascendental de la estupidez humana y la irrisión Aristófanes del mundo. Acaso nosotros hayamos descubierto justo aquí en el reino de nuestra invención aquel reino donde también nosotros podemos ser todavía originales, como parodistas, por ejemplo, de la historia universal y como bufones de Dios, ¡tal vez, aunque ninguna otra cosa de hoy tenga futuro, téngalo, sin embargo, precisamente nuestra risa! (Nietzsche, 22).

Aunque se sabe de Nietzsche, este pensamiento encaja en la teoría de Bajtín y, por otro lado, Diderot afirma que para él la risa saturnina no era ocasión para la retórica; si hablamos de Kierkegaard, el ironista se enfrenta ante un enemigo antagonista que es capaz de promulgar las mismas paradojas de las que el ironista depende, es decir, la risa saturnina, la cual habla de Dios, se somete y subordina a los efectos de la ironía que golpean, al mismo tiempo, las versiones de un modelo positivo desvalorizado y el ideal al que la ironía estaba dialécticamente destinada a afirmarse ella misma y su ideal de ironía.

En relación con la palabra de Morson (1993) acerca de los autores del carnaval y la comicidad liberadora, este autor afirma que la comicidad no se escapa de quien la emite: “la bien conocida advertencia pastoral de que el diablo puede citar las Escrituras para sus propios fines ilustra claramente el dilema hermenéutico, pero somos prevenidos de la maliciosa representación de Satanás sólo porque sabemos que el hablante en realidad es el diablo”.

Así, tan sólo hay un límite delgado que separa la identificación y representación de la imitación de la parodia. Es decir, ¿en dónde queda la liberación popular bajtiniana por medio de la comicidad si ésta se somete al objeto mismo al que se desea satirizar e incluso se identifica? El mismo Bajtín (1990) lo menciona en *De la prehistoria de la palabra movelesca*: así como en las saturnales el bufón doblaba al rey y el esclavo al amo, de la misma manera se creaban dobles cómicos en todas las formas de la cultura y de la literatura.

El problema se vuelve mucho más complejo para Morson, quien con base a Diderot y Horacio afirma que el permiso de la burla era temporal, ya que sólo se cumplía una vez al año. Este pacto temporal se concientiza de manera que no hay una risa liberadora en la cultura popular, en tanto se sabe que es limitada al tiempo y al acto mismo.

De esta manera, la crítica de Gary Saul Morson nos lleva a la duda sobre de la liberación cómica bajtiniana, es decir, Morson crítica la ironía irrisoria y liberadora, al afirmar que el carnaval, también, puede ser amargo.

CAPÍTULO 3

Sátira

3.1 Elementos de la sátira en *Los errores*

La sátira está presente en *Los errores* de Revueltas (1990), novela que desde el inicio narra un contexto mexicano lleno de denuncias.

La historia con el llamativo nombre de los errores se desarrolla en torno al crimen que se comete y denuncia: dos delincuentes, uno será Elena y el otro será la Jaiba que tiene una novia prostituta la cual él apadrina, robarán dinero a Don Victorino que es un prestamista. Al principio de la novela se menciona a la mamá de la Jaiba que ya murió para hacer el crimen en honor a ella. Estos son los dos personajes principales que elige Revueltas para la escena, narra que Elena trabaja como enano en un circo, hace acrobacias, aparecen muchas veces en hoteles de paso como parte de las escenas, porque para cometer el crimen se hace pasar la Jaiba como agente viajero y Elena se mete en una maleta pequeña con la que La jaiba viaja, para huir con facilidad y que no los reconozcan si los encuentran.

Al final de la novela otro de los lugares es el ministerio público lugar donde encuentran a la policía que más tarde dará autorización a Mario Cobián la Jaiba para ser parte de la policía, además La Jaiba avienta la maleta dónde está Elena después de cometer el crimen al río, para asesinar a su cómplice, así denuncia la novela.

En primer lugar, el lenguaje que José Revueltas elige es el lenguaje de la calle, del barrio, de la cárcel, la novela vista como una denuncia. Además, José Revueltas de inmediato nos da una imagen panorámica de su posición política y social en México con relación a la

cárcel. Y con su novela, este nombre será identidad, núcleo de lo que se desea enmendar, las injusticias, los robos, la prostitución, la violencia y el dinero en un intercambio injusto, producto de un sistema mexicano creado para eso, todo lo anterior expresado en un lenguaje más que cotidiano, de la calle.

Los errores denuncia por medio de un crimen, y en la narración se encuentran elementos de sátira, a continuación mostraremos qué escenas y conversaciones entablan los personajes alrededor del crimen que Elena nuestro personaje central de análisis comete, para hacer más notorio el lenguaje que usa el escritor: revestir a los personajes de un lenguaje inculto, puesto para denunciar.

Primero en esta escena el pensamiento espeluznante de Don Victorino, quien sufre el crimen del enano:

Miró el veliz: el joven comisionista. La única persona de la que, quién sabe por qué, era capaz de sentir miedo ahí, a esas horas, en ese instante. De nadie más en el mundo, ese hombre que se le parecía tanto, despreciativo, sin escrúpulos, seguro y maligno como un joven dios. No podía dejar de temblar. Ése era el plan del agente viajero: venir con el pretexto del veliz, esperarse a encontrar a don Victorino solo, sin defensa, acobardado por ese miedo secreto que siempre había tenido ante su propio final. (52)

También, cuando están interactuando en la oficina del prestamista que se llama don Victorino, con Nazario Villegas acerca del peligro de morir a manos de los delincuentes

Elena y Mario Cobian:

“La más leve sombra de temor ante la muerte. La posibilidad concreta y señalada de morir a manos de alguien como el agente viajero, era otra cosa; algo que siempre lo haría temblar, sentir un miedo suyo, biográfico, que le estaba destinado, del que no podía escapar. Miraba a Nazario con una cadencia desmayada, con un sometimiento casi femenino.” (Revueltas, 1987, 54)

Finalmente el lenguaje que usan los personajes en estas escenas entre vulgar, inculto e irrisorio:

—¡Yo, con un demonio! ¡Nazario! ¡Nazario Villegas! —se escuchó desde la calle. Este Nazario Villegas, ¡ah, este hombre, esta montaña recia y magnífica, este bloque!, respiró don Victorino con súbita felicidad.

—¡Hombre! —se le ocurrió una excusa inobjetable—. Me agarraste en un mal momento, mientras hacía una necesidad —en un tono que sin quererlo era de agravio, al que repuso una risita llena de buen humor todavía al otro lado de la puerta. (Revueltas, 1987, 88)

Respecto de la sátira en las escenas de la novela como lo definimos en los capítulos anteriores, está hecha para la corrección, la denuncia que corrige durante toda la historia de este crimen hecho con un veliz y Elena, una historia donde existen dos grupos: uno que pertenece al comunismo, cuyos integrantes planean huelgas y expresan un choque en contra de la política y, en medio de esto está involucrado Don Victorino, como lo vemos en las escenas anteriores, quien teme a los movimientos políticos comunistas; por otro lado, hay un grupo que está planeando el crimen del robo y asesinato, donde las conexiones están en la prostitución, el circo y una serie de delincuentes, y es en este ambiente donde se da la conspiración.

Podríamos decir que la novela tiene rasgos del género policiaco, pues todo el tiempo hay verdades ocultas para proteger los intereses políticos del comunismo, pero también para favorecer los crímenes que se cometen y los están a punto de realizarse, hay trampas y engaños. Al final, ambos grupos se juntan para integrar un final lleno de un simple heroísmo que no evita el crimen pero dice sí a un futuro criminal que es representado en Mario Cobián, pues José Revueltas cierra la novela con el reconocimiento de los crímenes de este personaje, el perdón de la cárcel y su final en la ciudad como comandante de la policía, donde es reconocido ya no como un deshecho del sistema social sino irónicamente como aliado del sistema de seguridad, un elemento policiaco:

Entiende bien lo que voy a proponerte. Vas a cooperar con nosotros. Olvidemos lo del enano; en fin de cuentas se sacó su merecido. Desde hoy tendrás una credencial de agente, nomás te

nos portas derechito. Cuando te citen a comparecer en el juzgado como testigo de cargo, tienes que repetir, con las mismas palabras, las cosas que has confesado aquí, delante de todos nosotros y sin presión de ninguna clase, pues yo no te he tocado un cabello. Estás en libertad. tienes la ciudad por cárcel (Revueltas, 1987, 189).

Además de esta historia de denuncia, aparece la deformidad social del lenguaje que viste a los personajes, propia de una posición de clase baja, de un contexto en donde es evidente que la educación no llegó, aquí es donde está presente, puesto que hay una conducta social carente de los valores benéficos esperados por el orden social y el bien común. Y en el contexto cotidiano de delincuencia, robos y prostitución, lo corporal está puesto en la descripción de los personajes, especialmente en Elena-no, pero de un modo ridículo, irrisorio para denunciar: “El rostro del náufrago, el rostro de Elena abrió los ojos dulzones llenos de maliciosa súplica, más perversos aún a causa de la barba crecida de días y los párpados gruesos de hinchazón alcohólica [...] una horrible pelota viva, con su estatura apenas unos centímetros mayor que el metro” (Revueltas, 1987: 29).

Desde que empieza la narración, José Revueltas evidencia que hay una moral social muy clara que se está corrompiendo y esto pertenece a un lenguaje que obliga al lector a mirar riendo, lo contrario a lo que sería un sentido extratextual literario, ahí está la denuncia, en la risa. Sin embargo, desde que Revueltas anuncia la novela con el título *Los errores* en donde hay un sentido entre la sátira y la desvalorización al nombrar la novela.

A continuación, se enlistan los cuatro elementos satíricos más elementales en la novela *Los errores* de José Revueltas:

1. *Los errores*: el título denuncia con el nombre que Revueltas elige para la novela.

2. *El lenguaje del barrio*: por medio de éste se expresan los personajes y el narrador en tercera persona, lo cual nos da una serie de intertextualidades sobreentendidas, irrisorias e incorrectas socialmente.
3. *Los personajes*: provocan risa por su deformidad moral, social y corporal, son erróneos en términos estéticos, ideológicos y contextualmente, aunque también provocan repulsión.
4. *La clase social baja*: es parte del contexto, pues el ambiente de la trama se presenta como un fracaso del sistema moderno de la época, aquí hay una deformidad social, histórica e ideológica, tan irrisoria y satírica por la prostitución, los robos, los intercambios económicos y los romances de Mario Cobián y Elena enamorado. En la novela siempre se deja entrever la posición política comunista de Revueltas por medio de uno de los grupos que conspiran, como parte de lo que se deseaba denunciar.

3.2 Análisis de Bajtín con respecto a *Los errores*

El análisis de Bajtín aplicado a *Los errores* es muy particular porque se enfoca en la risa, su teoría del carnaval y la sátira constituyen elementos esenciales para la presente tesis, pues la novela de Revueltas muestra a unos personajes con elementos de sátira, lejos de ser carnavalescos.

Por un lado, al hablar del carnaval de Bajtín se está mencionando la fiesta, el libertinaje, sexo como el de las orgías romanas o medievales, pero en este mundo del carnaval las reglas sociales no existen, todas se corrompen, la autoridad es una burla y las reglas sólo son para la diversión social, es un mundo al revés que se burla de la cotidianeidad. En este punto, el carnaval se vive como una forma de integración de la nueva realidad que critica a la sociedad, y aquí es donde José Revueltas confluye con esta realidad de *Los errores*

fuera de la moral de la época, llena de crímenes, sexo y libertinaje, así como en el carnaval. Sin embargo, el lenguaje es distinto, el cuerpo de Elena no es distinto, de hecho, sale de un circo, las prostitutas que son cotidianas, la vida entera en el contexto de la novela es carnavalesca.

Por otro lado, hay un grupo comunista conspirador que vigila a espaldas de la policía, del sistema visible, haciendo relaciones, planeando huelgas, siempre fuera del sistema para que sea posible su relación con los otros.

Es decir, que la vida hecha sátira es una denuncia de lo que se vive donde el sistema no es visible, esto comprende desde el grupo comunista hasta el grupo de delincuencia, y tal estilo de vida es comparable al carnaval bajtiniano donde hay libertad de hacer con la máscara de la delincuencia y el comunismo, cualquier cosa que comúnmente esté prohibida.

De modo que el carnaval bajtiniano nos da una amplia perspectiva de lo que se vive en la sociedad cuando no es vista bajo la lupa del retrato social moralista, es decir, Bajtín muestra lo que Revueltas quiere en *Los errores*, un libertinaje sin moral, sexo, prostitución, los elementos de comicidad como la sátira para pronunciar lo que se denuncia, lo que no se dice o no se permite decir más que con la risa, los personajes con elementos corporales deformados para que hablen, sin duda, de lo que la sociedad no puede hablar, a grandes rasgos, Bajtín nos da un parámetro de esa vida que Revueltas muestra en su novela *Los errores*.

3.3 La sátira en el personaje de Elena

Como ya se mencionó, Elena es el centro de nuestro análisis de la teoría de Bajtín con relación a la sátira. La elección de este personaje responde a que este es la representación central de lo que José Revueltas expone en la novela, esa idea de denuncia a través de un personaje enano que provoca risa desde que se le nombra a través de la sátira, podemos recordarla como una figura despreciativa y agresiva, con rasgos físicos de deformidad, donde lo corporal influye en que sea satírico o no al sujeto con el que se provoca este efecto.

Para José Revueltas, los nombres no escapan a las identidades de los personajes, pero siempre en un sentido irrisorio. Elena, como le llamó a este personaje, es un enano de circo, gay y delincuente, que junto con Mario Cobián, comete el crimen del robo. Sin embargo, no sólo este personaje provoca ruido en el lector, ya que sin importar la cultura o el país, esto ya es carnavalesco en sí mismo por ser corporalmente deforme. De esta manera entra el elemento de risa que se asemeja a la sátira bajtiniana. La sátira es una burla que, por medio de este personaje, provoca risa y brilla en la novela por sus rasgos corporales, donde José Revueltas no escatima en describir con grandes detalles sobre sus ojos dulzones como los llama, sus brazos cortos y esa forma tan homosexual de mirar a Mario e involucrarse con él en el crimen, con una romántica escena donde un enano de circo se enamora de un delincuente que se dedica a la trata de personas y que a su vez está enamorado de prostitutas. Es decir, la sátira está impuesta en el lector al imaginar a los personajes y su contexto carnavalesco, fuera de lo normal, deforme, corporalmente distinto: “una horrible pelota viva, con su estatura apenas unos centímetros mayor que el metro” (Bajtín,1990,22).

Siempre “fuera”, nunca incluidos en la sociedad, ajenos, distintos, Elena es una sátira por su identidad, eso que lo representa desde el nombre hasta su descripción en la novela, en

las primeras páginas donde el escritor habla de “su devoción que el pequeño cerdo tenía hacia él” (Bajtín, 1990,54).

La sátira se presenta en lo grotesco, está latente en la risa que provoca un deforme enano homosexual, delincuente: “Le decían Elena en un juego de palabras, un divertido apócope de el *enano*: Elena-no” (Revueltas, 1987, 7).

De este modo, José Revueltas satiriza a un delincuente más de la sociedad, sólo eso, un delincuente que provoca risa porque brilla a la luz del personaje Elena. “El monstruo no se movió, la cabeza inclinada hacia el suelo. Parecía un bufón antiguo, deforme, llorando” (Revueltas, 1987, 8).

Es preciso no olvidar el valor negativo para denunciarlo, ahí está nuevamente en este personaje, la risa, pues no se encuentra en lo literario en sí mismo como estética o figura retórica, sino con sus efectos de eficaz ataque y denuncia social.

Esta figura satírica y puesta en la representación de un personaje enano se encarga de ridiculizar los vicios, por eso se dirige a su valor negativo, así denuncia, visibiliza, tiene variedad en componentes y es carnavalesca como lo expresó Bajtín en su teoría pero, sobre todo, denuncia los vicios al mostrarlos.

No es meramente casual que desde la despersonalización hasta las conexiones excrementales, pasando por los cuerpos deformes y tullidos y los casos frecuentes de animalización, todos los textos de Revueltas avancen en un sentido descendente. Se está delante de un rigor absoluto: no hay nada en esta máquina que haga pensar en el progreso. Mejor dicho, el único detectable es un progreso de la degradación, una horrible intensificación de lo deforme y degradado. (Escalante, 2014, 61)

Esta fuerza degradante de denuncia será la que nos ayude a mirar al sistema que no tiene vista de progreso, simplemente porque siempre estuvo deforme.

3.4 Inmersión, degradación positiva y ambivalencia bajtinianas en Elena

Para iniciar este análisis desde los conceptos bajtinianos en primer lugar se definirá lo que para Bajtín significa la inmersión, que es un concepto empleado para hablar del contexto sociocultural en donde se lleva a cabo el carnaval. Ésta será la primera perspectiva desde donde exista el personaje y los conceptos de ambivalencia y degradación positiva. Para efectos del presente análisis será Elena en una inmersión emocional y mental del circo, quien a su vez es un personaje mexicano que pertenece a una banda delictiva. Esta inmersión hace posible la credibilidad de la historia en torno a su contexto y la relación de los personajes, aunque en realidad, la credibilidad y coherencia dependen de la inmersión a este mundo de Revueltas, que en esta tesis se propone como carnavalesco.

El primer concepto bajtiniano de inmersión será visto en la novela de la década de 1960 *Los errores*, donde el circo es el origen del personaje Elena, que junto con Mario Cobián conforman una banda de delincuentes relacionados con la prostitución, que se desarrollan y conviven en el entorno, es decir, la interacción está inmersa en este contexto sociocultural.

A continuación se presentan algunos fragmentos de la novela *Los errores*, donde se describen a detalle los elementos bajtinianos en análisis; además se ejemplifica la inmersión mental con implicaciones socioculturales de la novela y el ambiente que introduce Revueltas. Este mundo será la normalidad de Elena, el mundo de Elena-no que además será ejemplo perfecto de lo que Bajtín llama *inmersión*:

El enano irguió la cabeza y entrelazó las manos atrás de la nuca, con una expresión comunicativa e insolente. Era un espléndido gnomo feliz, maligno y feliz. Hacía pequeños ruidos con la garganta, un aterciopelado ronroneo. Sin separar las manos de la nuca inclinó el tórax, pareció como si metiera la cabeza entre las piernas, y convertido en una rueda, giró a

maromas hasta ponerse de pie junto a la cama, victorioso, los bracitos abiertos hacia arriba como un trapecista que da las gracias al público (Revueltas, 1987, 34).

Aquí la descripción de Elena está completamente relacionada con su aspecto físico y su forma de comportarse frente a Lucrecia, una de las prostitutas. La escena se desarrolla en la taberna. Este contexto social envuelve a la escena en donde, sin duda, el escritor introduce al lector para expresar lo que Bajtín propone en su teoría como carnavalesco.

Continuaba al ronroneo. Los dos pies muy juntos, impulsándose de un salto acrobático de resorte, Elena trepó sobre la cama para sentarse encima del veliz, frente a Mario, un poco más abajo que su cabeza, a la altura del pecho. Levantaba la punta del mentón de modo que Mario tendría que inclinarse como en una reverencia, cierta etiqueta del asco que era necesario observar. Se miraban (Revueltas, 1987, 34).

El salto acrobático se describe en esta idea del personaje de circo que Elena sigue representando en una taberna, en un contexto público social. Además, el lenguaje que usa de inmediato nos sumerge en la creatividad cultural del personaje con su entorno, en esta interacción del personaje carnavalesco con el ambiente de la novela.

Más adelante, de acuerdo con la teoría bajtiniana, se observa el elemento de la degradación, uno de los conceptos básicos en la teoría del carnaval de Bajtín. La degradación se define como parte del juego que prevalece en el carnaval, es decir, una forma de hacer la vida fuera de la sociedad a modo de escape para lograr la libertad. En este juego hay un elemento de muerte y de renacimiento, y ambos caracteres se complementan para hacer posible la vida del carnaval bajtiniano. Aquí no hay leyes, tampoco jerarquías y así la libertad acaece, en un juego donde la muerte es una degradación como ya se mencionó en la introducción, para Bajtín, la degradación corporal y material es: “Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en

consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales” (Bajtín,1987, 159).

Degradar, según Bajtín, como ya lo mencionamos, entre otros conceptos, es un proceso de muerte que regenera para la resurrección.

Este concepto de degradación se expresa por medio de la risa y los rasgos corporales, y en la novela de Revueltas ambos serán la destrucción y expresión de muerte y principio, de regeneración en Elena. A continuación se hará un análisis de cómo se expresa este elemento de degradación en Elena.

Se iniciará con el aspecto corporal, en el que sin duda está la imagen grotesca de Elena: es un enano, un cuerpo cercano al nacimiento, pequeño, como el de un niño en la primera infancia. Esta deformidad del cuerpo nos refiere de inmediato a un momento evolutivo del hombre, al desarrollo, a un proceso interrumpido; sin embargo, por su edad es irrisorio que está más cerca de la muerte pero con un cuerpo de infante. Se trata de un enano de circo que se gana la vida haciendo acrobacias, con el robo y la delincuencia, además tiene altas posibilidades de llegar a la muerte debido a sus actos delictivos. El juego está completamente puesto en Revueltas, y a todo esto se añade la imagen grotesca del enano que provoca risa; en sí mismo, el cuerpo y los rasgos que lo construyen son irrisorios.

Al principio, quizá don Victorino pensó que se trataba de algún animal, pero éste tampoco dejaría de ser un monstruo en su mente, hasta convertirse, a fuerza de hipótesis y deducciones, en el monstruo real que era: un enano, algo muchísimo más peligroso que todo lo demás. Entonces el combate debía ser lento y preciso, como ya lo estaba haciendo, una cacería de ruidos, de respiraciones, de presencias y sucesos inesperados.

La risa en Bajtín se propone como una forma de degradar. Aquí se degrada al personaje en tres formas: Elena es corporalmente deforme e infante, es un monstruo, así se le describe; su caracterización corporal está cerca de la muerte, pues además de la edad, su oficio lo mantiene en el límite donde conviven la muerte, el circo y la delincuencia, y todo esto que lo envuelve no puede sino provocar risa, al mismo tiempo, miedo, repugnancia, denuncia, en un juego con la vida que se desarrolla lejos de las normas sociales y la moral aceptada en la década de 1960 en México: “El enano no se movía, esa horrible miniatura de la madre de Mario estaba ahí quieta, también como si orinara” (Revueltas, 1987: 37).

Seguimos con nuestro análisis, y para concluir con este concepto de degradación bajtiniana, a continuación se abordará la ambivalencia, la cual va de la mano con la degradación. En la ambivalencia, Bajtín dice que la vida y la muerte juegan en la dualidad, aquí cabe la dualidad de la degradación positiva-negativa y el renacimiento. Estos elementos juntos, en convivencia, en juego, se manifiestan como un ritmo y mientras algo muere se entiende que vuelve a la resurrección; también está la risa negativa y afirmativa, que goza negando y afirmando, en la denuncia, la risa que destruye y regenera: “Al ratito se le pasa” se dijo Mario. Conocía estos espasmos de Elena, estaba acostumbrado” (Revueltas, 1987: 37).

Como su nombre lo dice, la ambivalencia juega en la dualidad de la vida-muerte, y en todo este proceso se da el acto de la liberación carnavalesca que afirma Bajtín de esta manera:

Detuvo su mirada sobre aquellos labios que acababa de besar, unos labios muertos, sin color. Ahora se retorció de un modo divertido, igual que una de esas almejas gigantes cuando se les deja caer una gota de jugo de limón. Se retorcieron entre la vida y la muerte, tironeados por los extremos de esa transición viscosa entre la vida y la muerte, sin elegir. “Nomás que se le pase y nos vamos”, pensó Mario (Revueltas, 1987, 39).

La ambivalencia además es regeneradora, y por su carácter de regeneración crea más vida y entonces aparece el polo positivo: la afirmación, la risa, la sátira que es una burla que se permite para liberar al objeto de ataque. “Ahorita sí puedes echarte un trago, entiéndeme —concedió en un soplo afónico—, pero un trago nada más, Elena. No puedes llevarte la botella. Te emborracharías ahí dentro para después comenzar con tus cosas, imagínate, ahí dentro del veliz” (Revueltas, 1987).

La escena del veliz que Revueltas narra es bastante irrisoria, pues en medio del crimen Elena manifiesta su personalidad amorosa, homosexual y sus acciones más que guiadas por el crimen son justificadas por el amor. Esto se vuelve satírico, pues José Revueltas está usando una pequeña maleta con un enano de circo que va a cometer un crimen con un prestamista mientras está realizando el acto del amor homosexual y ambas acciones son parte de lo que construye al personaje Elena, provoca risa-repulsión y hay una ambivalencia vida-muerte, amor-crimen.

En esta última escena, Mario invita a Elena a beber antes de que sea más tarde o riesgoso. La escena es irrisoria, pero en el siguiente fragmento veremos este acercamiento al nacimiento, a la regeneración ambivalente:

Elena sintió sobre sí mismo el influjo de esta emanación del poder, de esta naturalidad para abatir a los adversarios que se desprende del hábito que tienen los fuertes de serlo, de saber emplear con espontánea desenvoltura esa fuerza que llevan en la masa de la sangre y con la cual nacen. Comenzó a experimentar una involuntaria admiración empalagosa hacia don Victorino, un turbio deseo de sometersele (Revueltas, 1987, 45).

El poder cubría a Elena y la sangre fluía a través de su cuerpo pequeño, estaba vivo, expresaba la vida con su cuerpo de infante, la fuerza de vida, aquí hay un carácter positivo de renacimiento.

Para concluir con el análisis de este capítulo, dirigido al personaje de Elena, se usará el análisis narratológico del personaje que propone Luz Aurora Pimentel para resaltar rasgos que nos parecieron focales en el personaje y que no es suficiente con la teoría de Bajtín para describirlos.

En el relato de nuestra experiencia vital en el tiempo, Pimentel (1998) propone un modelo de análisis en donde la vida cotidiana adquiere una posibilidad narrativa, pasión, historia y discurso, la narración desde lo verbal y lo que constituye el tiempo humano de la historia. Se habla de una trama para constituir el mundo de lo narrado con una secuencia de acciones que tienen un sentido, una finalidad, gracias a las motivaciones, planeación, previsión y propósito, lo cual es el sentido.

Para esto, la dimensión espacial es un elemento de análisis que se lleva a cabo con los actores, que a su vez son los creadores del efecto de sentido por medio de la imagen creada en el espacio, lugar, persona u objeto. “Se había dado cuenta que no imaginaba otra cosa sino cuando vivía con su madre en la Ribera de San Cosme, esto le provocó de pronto un embriagador deseo de volver a disparar” (Revueltas, 1987, 54)

Desde el principio de la novela donde Mario Cobián narra, se enfatiza la acción sobre el lugar, y aunque sí se habla de éste, siempre se hace con respecto a la acción. Es decir, la novela no es descriptiva en cuanto a los lugares que refiere, pero las acciones por sí mismas dejan dicho en dónde se desarrolla, por ejemplo, cuando se habla de la marcha de los zapatistas, un grupo de choque que será contraparte del grupo de delincuencia al que pertenecen Mario Cobián y Elena: “Habían caminado esa tarde horas enteras, bajo una terca llovizna helada, para conducir y entregar, en la fuerte de Perote, a un grupo de 18 zapatistas” (Revueltas, 1990, 98).

Más adelante, en el caso de Elena se le describe como parte del circo, pero en la oficina de Don Victorino se narra dentro en un veliz, también el narrador en tercera persona menciona que está en una taberna: “Miró el veliz: el joven comisionista” (Revueltas, 1987,167).

En la dimensión actoral del relato, es decir, en el personaje, Pimentel (1998) afirma que por medio de estrategias discursivas y narrativas el personaje da un efecto de sentido, pero no se debe olvidar que está construido y se construye de la caracterización que se le da; es una imagen, apariencia física, sin número de detalles, que Aurora Pimentel denomina etiquetas temáticas. Las temáticas que integran su personalidad serán las que dan valor a sus acciones, pues un personaje tiene su vida propia con un efecto de sentido, una acción y valores humanos presentados en la narración, así es como la narrativa proyecta un mundo de ficción que deviene en la humanización del personaje, en el mundo real de la acción narrativa, entonces lo ficticio se convierte en realidad gracias a su articulación ideológica.

Sin duda alguna, Elena tiene un carácter de valor ideológico opuesto al del grupo de choque que presenta Revueltas en la novela. La comparación con los zapatistas consiste en que mientras ellos desean la justicia y luchan por conseguirla, Elena vive para lograr el reconocimiento de un delincuente como Mario Cobián, interesado en robar a un usurero, un prestamista. Elena es un personaje malvado, que se deja llevar por la pasión del dinero mal habido y su amor homosexual por Mario, un padrote enamorado de sus prostitutas, a quien lo único que le interesa es el sexo y seguir consiguiendo dinero a costa de lo que sea ilegal, escondido del sistema. Este personaje se construye por el reconocimiento de los suyos, de sus iguales delincuentes, gente sin ética, y aquí nuevamente entra la novela con un contraste de lo negativo y lo positivo ambivalente.

Por lo tanto, será elemental ver las acciones del Elena y sus iguales dentro de la novela, para identificar el sentido que da a su robo, pues este personaje es por sí mismo deforme e inútil, no sirve para nada, es enano, sólo figura en el circo y con Mario Cobián; en tanto, su cuerpo y proporciones son socialmente inapropiadas y su edad es cercana a la muerte en un sentido figurativo. Como ya se dijo antes, es un señor enano con una particular apariencia física, profesión de circo, preferencia homosexual y un nombre que se le da como identidad completamente fuera de la sociedad ideal, y así acciona hacia el robo y el hurto, con un padrote que es la persona a quien él ama y por quien es reconocido; después, sólo será visto por Don Victorino en un veliz pero es invisible, su pequeñez lo hace inexistente y las acciones que le dan sentido son realizadas a escondidas de la sociedad, es decir, es un personaje prácticamente anulado hasta el final de la novela, cuando el comandante Villalobos lo menciona sólo para decir que ya está muerto y no hay nada qué hacer con él, así el sentido sólo lleva a la muerte y al robo, a la miseria: “Olvidemos lo del enano; en fin de cuentas se sacó su merecido” (Revueltas, 1987, 187).

Elena sólo existía para el crimen, vivía en relación al robo, ahí estaba su reconocimiento, su papel, su importancia ideológica y en todo esto radica su maldad, el desprecio que se le podía tener al personaje por sus acciones, que sólo demostraban su falta de moral que le acompañó hasta la muerte; mientras que su ideología de falta de valores se expresa constantemente en el flujo de la narración:

Elena sintió sobre sí mismo el influjo de esta emanación del poder, de esta naturalidad para abatir a los adversarios, que se desprende del hábito que tienen los fuertes de serlo, de saber emplear con espontánea desenvoltura esa fuerza que llevan en la masa de la sangre, y con la cual nacen (Revueltas, 1987, 189).

Otro de los universos importantes que cabe destacar en el personaje es el nombre, el cual dará sentido a su identidad. Existen nombres de tipo histórico, mitológico, alegórico y social, que automáticamente crean un “recuerdo” al leerlos y se les denomina referenciales.

Al contrario de los personajes referenciales, existen los de nombre vacío, en blanco, que se van llenando por medio de su propia historia y dotando de sentido en el transcurso de la narración. “Los personajes referenciales deben ser aprendidos y reconocidos; más a través del reconocimiento se accede a un nuevo conocimiento, pues esos personajes “llenos” generalmente sufren importantes transformaciones por la presión del nuevo contexto narrativo en el que están inscritos” (Pimentel, 1998, 195).

A lo largo del relato se va modificando su plena significación, es decir, su identidad, mientras el nombre se colma de historia. Lo que mencionamos en el primer capítulo acerca del nombre, el apócope de el Enano tiene una motivación en sí mismo que genera estabilidad y recurrencia. Esta identidad se va gestando con la narrativa y se genera por cuenta propia a partir de la información acumulada en el relato, como una anulación y renovación.

Para concluir, un nombre adquiere significación por la repetición, acumulación y finalmente por su transformación, es decir, una fórmula, en donde la estabilidad y recurrencia son motivadas por la referencialidad que individualiza “su ser y su hacer” en un proceso constante de acumulación y transformación, sin olvidar que para adquirir la transformación y hacerla visible, el personaje también está en oposición con respecto a otros personajes.

Elena es el nombre que genera transformación a lo largo de la novela, así como estabilidad y recurrencia en su reconocimiento como parte literal de los errores de la novela *Los errores*, valga la redundancia, que Revueltas propone para hacer visible la denuncia sobre la sociedad que representa, o que desea significar en cada uno de sus personajes. En este caso en Elena, como un error más del sistema en oposición siempre a los personajes del grupo comunista y a Mario Cobián, el personaje que lo apadrina y que le da imagen, nombre, reconocimiento e identidad a lo largo de la trama, durante la novela, de manera directa y en

relación con Don Victorino, el prestamista que también queda puesto para que se reconozca el papel, el juego del enano en la novela.

3.5 El ser y hacer del personaje

Este es uno de los análisis más descriptivos e importantes en esta tesis, pues la caracterización del personaje es una de las herramientas que enuncian tanto su descripción de en la narración como su discurso, por medio de la definición directa e indirecta de la caracterización a través de la acción, discurso indirecto y la apariencia externa del personaje. También se rige por medio de su entorno, de patrones de recurrencia y continuidad, del lenguaje corporal que expresa el ser, los matices ideológicos, así como del significado del personaje en su valoración.

En el retrato la identidad física y moral del personaje, la imagen física o la intervención de un narrador del discurso, la descripción es imparcial, pues depende del saber de la época y de los modelos de espacialidad familiares; además, aspectos como el cuerpo y las facciones, el color y tamaño contribuyen a la valoración ideológica, al juicio del personaje:

Para significar la belleza extrema de la joven, el narrador remite a la descripción anterior de la madre con objeto de marcar la belleza superior de la hija, a su vez, la belleza de la madre quedaba en su oportunidad significada en un cuadro de Rafael, la significación de la belleza se ve incesantemente diferida en una remisión sin fin. Como diría Barthes “la belleza es remitida a una infinidad de códigos (Pimentel, 1998, 72)

También puede ocurrir lo contrario cuando se usa la desvalorización y se exalta la fealdad en los personajes, lo cual queda incuestionablemente en la descripción del personaje hecha por el narrador y, como efecto, el personaje será enjuiciado sin mayor duda por el lector debido a su fealdad. Por ejemplo: “roncaba con escalofriantes gargarismos, como

dentro de un túnel, como un perro enfermo, un ronquido gordo y húmedo, animal”. “Odiaba esa devoción rendida que el pequeño cerdo tenía hacia él” (Revueltas, 1987).

No se debe olvidar que el retrato es una resta ideológica, pues la caracterización de la apariencia física es subjetiva por parte de quien describe, incluso puede tratarse de una idealización del descriptor.

En el espacio físico y social, el ser y el hacer del personaje, hay una acción dinámica de implicación y explicación, un ejemplo sería hablar de la cima de la montaña, que ya por sí, con ser la cima tiene un valor. Algo similar dice Pimentel acerca de las tormentas interiores que sumergen al ser en un conocimiento profundo que llega a la fuente: Elena-no de circo trabajando para un padrote en un robo a un prestamista.

Otro aspecto relevante es el discurso figural, en el cual se proyecta el mundo narrado por medio de los acontecimientos, que pueden ser o no verbales. El discurso figural es sólo una de las tantas formas de caracterizar a un personaje.

Además de la descripción con el nombre y las acciones, donde encontramos los elementos de estabilidad y recurrencia que menciona Luz Aurora Pimentel, destacan el robo y el enamoramiento homosexual en Elenano, así como una fidelidad casi ciega a Mario. También está presente la motivación de robar al prestamista casi como adversario, para ganarle a alguien que ve más poderoso que él, más despreciable, más amoral, pues en un mundo al revés donde los valores están completamente invertidos, la misión de Elena es ser más despreciable que los depreciables; en este sentido se proyecta un discurso en los acontecimientos del enano en el veliz a la espera del crimen.

Existen dos tipos de discurso figural, directo e indirecto. En primer lugar se abordará el discurso figural directo del personaje, donde el personaje habla para ofrecernos una

distinción entre él y la otra u otras personas que participan en el relato, además hay una acción en proceso al momento del diálogo, un soliloquio o monólogo que constituye la formas de presentación del personaje. Así tenemos un acceso directo a la consciencia de éste. Por el contrario, el discurso indirecto permite formas de narración más ágiles, pero aquí hay un intermediario que narra, una tercera persona narrativa.

Elena se caracteriza sólo por el discurso figural indirecto, ya que es narrado, es una tercera persona en donde figura su existencia, su discurso figural.

CONCLUSIONES

A continuación, de modo esquemático se presentan las conclusiones del análisis anterior de modo que sean más comprensibles para el lector. En concreto, los conceptos de Bajtín se abordan con relación al personaje de Elena; para ello, en cuatro apartados se redactaron: las degradaciones negativas, positivas, la ambivalencia regeneradora y la construcción del personaje. Con todo esto llegaremos a la comprobación de nuestra hipótesis, es decir, si se denuncian y desenmascaran *Los errores* de un círculo vicioso, dentro de la sociedad, un sistema corrupto a través del personaje de Elena.

Descripciones degradadas negativas en Elena

En este campo se encuentra toda la apariencia física de Elena, es decir, su cuerpo, sus ojos, su estatura, sus brazos cortos, sus ronquidos, su profesión de circo, homosexual y la falta de valores, razón por la que comete el robo.

Descripciones degradadas positivas en Elena

Aquí las descripciones positivas son su cuerpo cercano al nacimiento, pequeño, como el de un niño, la primera infancia. Esta deformidad del cuerpo nos refiere de inmediato a un momento evolutivo del hombre, un desarrollo, un proceso interrumpido; además, revela su habilidad para hacer acrobacias, lo cual le permite permanecer en un veliz en el momento del robo.

Ambivalencia regeneradora en Elena

Donde cabe la integración de los aspectos positivos y negativos del personaje se da la liberación regeneradora del carnaval de la que habla Bajtín. Todo empieza como una sátira, el

personaje es grotesco, pero cuando hay diversión en sus acciones, por ejemplo, cuando mira con amor a Mario, cuando siente empatía por Don Victorino, o al tener permiso de beber alcohol en una de las escenas. En todos esos momentos al monstruo que es necesario corregir se le permiten esas manifestaciones de vida, de amor y admiración, incluso puede embriagarse, beber alcohol, perder la consciencia y comportarse de un modo inapropiado antes los demás sobrios.

Narratología del personaje de Elena

Por último, en la dimensión espacial Elena está en el circo, en la oficina del prestamista, en el veliz siempre como vehículo y, a su vez, dentro del veliz donde Mario lo lleva (lugares como la taberna o donde están las prostitutas); asimismo, en la dimensión actoral, Elena vive para tener el reconocimiento de un delincuente como ya se dijo, del muñeco, de Mario Cobián, interesado en robar a un usurero, un prestamista.

Elena es un personaje malvado que se deja llevar por la pasión del dinero mal habido y su amor homosexual por Mario, un padrote enamorado de sus prostitutas, a quien lo único que le interesa es el sexo y seguir consiguiendo dinero a costa de lo que sea ilegal. Además, el nombre de este personaje le da sentido a su identidad, mientras que la fealdad le da sentido a su apariencia física. Narrado en tercera persona, es Elena de circo trabajando para un padrote en el robo a un prestamista.

De este modo se concluye esta tesis, donde comprobamos la relevancia de sátira en el personaje Elenano, por medio de una visión muy concreta que el escritor le da al personaje, una homosexualidad que resalta en la realidad, delincuencia, los defectos que podrían llevar a un ser humano a la pérdida de todos los valores o los defectos que una persona podría adoptar para deshacerse de los valores que le permitirían desenmascarar y denunciar la violencia, la delincuencia y el abuso social más común en un México vulgar, rapaz y grotesco, donde una

corriente hace llevar al enano una vida social, económica y amorosa por encima de los valores y la moral mexicana, es la inversión de los valores vista en los ámbitos físico y psicológico del personaje. No hay duda, su carácter ambivalente y regenerador permite que esconda su lado negativo, es decir, el amor, la admiración, la actitud embriagante, la risa que produce Revueltas en su lector es una burla a un círculo vicioso de acciones que llevan Elena y su grupo de amigos a estar por encima de las reglas. Y lo que hace el autor es visibilizarlo, denunciarlo.

En esta tesis, gracias al análisis de Bajtín y sus elementos de risa puestos en el personaje de Elena llegamos a la conclusión de cómo se construye en su psicología dañada una falta de conciencia social del bienestar común. Esa denuncia satírica en el personaje es burlarse de lo que falta: valores, además de la corporalidad, que es un reflejo, una imagen de la realidad del personaje.

Es entonces que con cada una de las manifestaciones de Elena en la novela, en su carácter regenerador ambivalente se denuncia y se enmascara, una y otra vez, gracias precisamente a ese movimiento ambivalente. Pero eso no deja de ser una tumba que hunde en un círculo vicioso de errores a ese sistema que se denuncia, pues se avanza en el mismo lugar una y otra vez cometiendo los mismos errores, la dirección no cambia, es la misma, sólo se genera distancia para enmarcarse y volver al mismo círculo una vez más. *Los errores* de la delincuencia son todo lo que genera Elena por medio de la sátira de José Revueltas.

FUENTES DE CONSULTA

Ayala, J. (29-09-2013). El legado de la familia Revueltas. *El siglo de Torreón*. Recuperado de <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/917901.el-legado-de-la-familia-revueltas.html>

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza 1987.

Bergson, Henri, *La risa*, edición: SARPE, 1985.

Bubnova, T. *1895. Ideas principales y su proyecto histórico, Mijaíl Bajtín 1895*. Ciudad: Editorial.

Castillo, C. (1971). Tópicos de la sátira romana. *Cuadernos de filología clásica*, 2. Recuperado el 26 de abril de 2022 de <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCA/article/viewFile/CFCA7171220147A/35013>

Cheron, Phillippe, *Árbol de oro, El José Revueltas y el pesimismo ardiente*, 2014.

Cortés Tovar, Rosario, *Teoría de la Sátira. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*, Universidad de Extremadura, 1986.

Escalante, Evodio, *José Revueltas. Una literatura del “lado moridor”*, México Fondo de Cultura Económica 2014.

Rotterdam, Erasmo, *Elogio de la locura*, Alianza 2011.

Enríquez, N., Cavallo, I. y Águila, M. (2014). *Un escritor en la tierra, Centenario de Revueltas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gabayet, J. J. (1995). La teoría crítica del lenguaje de Mijaíl Bajtín.

Genette, Gerard, Palimpsestos, Bajtín y la cuestión nacional en la ex URSS. *Política y Cultura*, 4, 91-106. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/267/26700408.pdf>

Graf, Fritz. (1999) *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Ciudad: Polity Press.

Hutcheon, L., Orecchioni, C.K. (1992). *De la ironía a lo grotesco*. Textos literarios hispanoamericanos. México: Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa.

Llera, J.A. (1998). *Prolegómenos para una teoría de la sátira. Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (9-10), 281-293.

Mateo, J.M. (editor) (2014). *José Revueltas iconografía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Morson, S.G. (1993). *Bajtín ensayos y diálogos sobre su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Morúa, J. (2001). *José Revueltas una biografía intelectual*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa.
- Munguía, M.E. (2012). *La risa en la literatura mexicana*. México: Universidad Veracruzana.
- Nietzsche, Friedrich (2012), *Más allá del bien y el mal*, Alianza.
- Oyata, M. y Ramírez, F. (2007). *El terreno de los días; homenaje a José Revueltas*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Peña, S. (2014). *José Revueltas: Los errores y los aciertos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pimentel, L.A. (1998). *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.
- Pimentel, M. (2008) *Formas y modos de Lectura de la sátira*, Siglo XIX.
- Peña, S.A. (2010). José Revueltas: humillado y ofendido (recepción inicial de Los errores, 1964-1966). *Península* (5), 1. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-57662010000100005
- Quiroz, M.H. (2013). *El carnaval en México: abanico de culturas*. México: Conaculta.
- Revueltas, José (1990), *Los errores*, Era.
- Revueltas, A. (2014) *José Revueltas: escritura y disidencia*. México: Publicaciones Cruz-Senado de la República.
- Revueltas, A. y Cheron, P. (1987). *Conversaciones con José Revueltas*. México: Ediciones Era.
- Revueltas, J. (1978). *Cuestionamientos e intenciones*. México: Ediciones Era.
- Revueltas, J. (1982). *Las evocaciones requeridas*. México: Ediciones Era.
- Ruffinelli, J. (1962). *José Revueltas: ficción, política y verdad*. México: Universidad Veracruzana.
- Ruiz de Esparza, J. (1996). *México, festivo*. México: JGH Editores.
- Sánchez, A. (2007). *Invitación a la estética*. México: Random House Mondadori.
- Schwartz, L. (1990). *Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: Los diálogos de Bartolomé Leonardo de Argensola*. Ciudad: Dartmouth College.
- Viñas, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel Literatura y Crítica.
- Woldenberg, José, *La esperanza defraudada*, Revista Nexos recuperado el 12 de febrero del 2023:
<https://josewoldenberg.nexos.com.mx/la-esperanza-defraudada-una-lectura-de-los-errores/>

