



**El espacio narrativo
en la novela *Los días
terrenales* de José
Revueltas**

Esmérito E. Ávila Rodríguez



El espacio narrativo en la novela
Los días terrenales
de José Revueltas

Esmérido Evaristo Ávila Rodríguez



El espacio narrativo en la novela Los días terrenales de José Revueltas.

Primera Edición, octubre 2024

ISBN: 978-9942-000-00-0

Editado por:

Universidad Técnica de Babahoyo

Avenida Universitaria Km 2.5 Vía a Montalvo

Teléfono: 052 570 368

© Reservados todos los derechos 2024

Babahoyo, Ecuador

www.utb.edu.ec

E-mail: editorial@utb.edu.ec

Este texto ha sido sometido a un proceso de evaluación por pares externos.

Diseño y diagramación, montaje y producción editorial

Universidad Técnica de Babahoyo

Babahoyo – Los Ríos – Ecuador

Queda prohibida toda la reproducción de la obra o partes de la misma por cualquier medio, sin la preceptiva autorización previa.

“Gris es toda teoría y verde es el árbol de oro de la vida”

Goethe

“En cierto modo, el espacio es una región intermedia
entre el cosmos y el caos”

Juan Eduardo Cirlot

La alternativa
Tan sencillo como esto:
Vivir indignamente entre algodones
(que llegan al oído
para tapiar al yo, para dejarlo
sin nexos con el mundo),
con la cuota de besos de la madre,
los hijos y la esposa,
con los pulmones llenos de incienso
de la gloria oficial,
o vivir dignamente en la tortura,
en la persecución, en la zozobra, ser
Martín Luíz Guzmán o ser Revueltas.

Enrique González Rojo

Dedicatoria

A Moura Revueltas Agüero y sus maravillosos hijos.

A los que confiaron, pero, sobre todo, a los que no confiaron.

A mis padres, a mi hermano, a mi sobrino...En la gloria.

Al Doctor en Ciencias Marcos David Oviedo Rodríguez,

Rector de la Universidad Técnica de Babahoyo.

Agradecimiento

Agradezco (lo importante no es el orden en que los mencione) a:

Milagros, Olga, Luis, Moura, Ernesto, Caridad, Daniel, Geidys, Yanitsy, Marilé,
Nadiezka, Semiramis, Jorge Fornet, Manolo, Aisar, Anaisar, Inti, Daniel,
Dagoberto, Adela, María Antonia, Osmaida, Odalys, Delfín...

INDICE

ENTRANDO POR LA PUERTA DE LOS DÍAS TERRENALES. 7

LOS DÍAS, NO TAN TERRENALES, DE JOSÉ REVUELTAS.....	23
José Revueltas: Apuntes biobibliográficos.	23
La novela en la obra literaria de José Revueltas.	35
Algunos criterios sobre la obra de José Revueltas.	45
CAPÍTULO I	56
PROPUESTAS METODOLÓGICAS PARA EL ESTUDIO DEL ESPACIO NARRATIVO.	56
El método en los estudios del espacio narrativo.....	56
En nuestro libro mostramos el uso de la estadística, por cuanto es importante mostrar los elementos tipológicos para que el lector arribe a conclusiones generalizadoras de las características espaciales de <i>Los días terrenales</i>	71
Conceptualización del espacio narrativo.	71
CAPÍTULO II	90
TIPOLOGÍAS DEL ESPACIO NARRATIVO.....	90
Paradigmas para el estudio del espacio narrativo.	90
CAPÍTULO III: TRATAMIENTO DEL ESPACIO EN <i>LOS DÍAS TERRENALES</i> DE JOSÉ REVUELTAS.	134
José Revueltas en el contexto de la narrativa latinoamericana.....	134
Una propuesta tipológica para el análisis de <i>Los días terrenales</i>	142
Espacio bíblico: el río, la noche y la muerte.	148
Pintura y espacio.	159
El tiradero: espacio de reflexión.	165
La cárcel: un espacio que se reitera.	174
Dicotomías espaciales: una propuesta interesante.	185
A MODO DE CONCLUSIONES INCONCLUSAS.	209
PARA LOS QUE VENDRÁN DESPUÉS.....	211
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	213

ENTRANDO POR LA PUERTA DE LOS DÍAS TERRENALES.

El espacio narrativo es una categoría del análisis literario poco explorado en la actualidad; aunque es considerado un aspecto emergente que exige múltiples reflexiones y un adecuado reconocimiento. La figura de José Revueltas no aparece entre los privilegiados con un estudio de su obra desde la perspectiva espacial. En este texto se ofrece una *tipologización* del espacio narrativo en la novela *Los días terrenales*, del escritor mexicano. Se realizó el estudio de la obra, a la luz del desarrollo epistemológico, teórico y metodológico de la narratología en Hispanoamérica, lo que permitió arribar a conclusiones generalizadoras. Se exponen las diferentes tipologías espaciales y se presentan los resultados de la investigación, a partir del estudio de la figura de Revueltas, el papel de la novela en su narrativa y la propuesta de tipologías espaciales en *Los días terrenales*.

José Revueltas vive una existencia marcada por circunstancias. Nace en 1914 y muere en 1976, por lo que podemos decir que observó los acontecimientos más importantes del siglo XX: la Segunda Guerra Mundial; el desarrollo de la Revolución de Octubre, fundamentalmente en su etapa estalinista, la primera revolución socialista del mundo y el triunfo de la Revolución Cubana, la primera de América. Precisamente en el momento de su nacimiento se está produciendo la ocupación norteamericana del puerto mexicano de Veracruz, como un capítulo más en la larga lista expansionista del estado norteamericano al país azteca. Nace en un año en el que se continúan produciendo los acontecimientos de la Revolución Mexicana, con el protagonismo de Emiliano Zapata y Pancho Villa, episodios que formarán parte de la llamada Narrativa de la Revolución Mexicana, de la que Revueltas fue un exponente tardío¹. En su

¹ Téngase en cuenta que su novela "El luto humano", que trata la temática de la Revolución Mexicana, se publica en 1943 y las colecciones de cuentos, donde aparecen algunas referencias al hecho histórico aparecen posteriormente.

tierra se producen hechos lamentables con los que no tuvo una relación directa, pero que de alguna manera contribuyeron a su radicalización política, como fueron los asesinatos de León Trotski y Julio Antonio Mella. Revueltas vive los tiempos de la Gran Depresión; de las dictaduras en América Latina; del surgimiento de organizaciones y movimientos populares de izquierda y de partidos marxistas o pro marxistas; de las guerras por territorios y salidas al mar de algunos países suramericanos; el Bogotazo; las huelgas proletarias y estudiantiles y la actividad de líderes y gobiernos antiimperialistas, como el de Lázaro Cárdenas; el surgimiento de los estados socialistas de Europa del Este; la etapa estalinista, que conoció de cerca y la Revolución Cubana, a la que apoyó en sus escritos y con su presencia, pero que luego le volteó la espalda.² Revueltas no sólo fue un espectador de los hechos que estremecieron la centuria, sino que participó activamente en la historia política y social de México y se vinculó a la historia del Continente. Es un protagonista en los sucesos de Tlatelolco, sufre prisión reiteradamente, viaja a los países donde se producen acontecimientos importantes, se vincula a partidos, movimientos y personalidades destacados y vinculados a la política mexicana, continental y mundial; pero, sobre todo, construye una obra literaria y política imposible de soslayar.

La importancia literaria de Revueltas dentro de las letras mexicanas e hispanoamericanas es innegable. Revueltas se inicia en la literatura en los finales de la década del treinta, con una novela que no llega a publicar al perderse el manuscrito.³ En 1940 escribe *Los muros de agua*, publicada

² Revueltas realizó tres viajes a Cuba: en 1961, invitado por Alfredo Guevara para impartir cursos de guion cinematográfico; en 1968, como jurado del Premio Casa de las Américas y en 1971.

³ En 1938 escribe la novela *El quebranto*, manuscrito que se perdió al ser víctima del robo de la maleta que la contenía. Se había publicado el primer capítulo, que luego se ha reeditado como

posteriormente. Por lo que su obra se puede situar entre la citada Narrativa de la Revolución Mexicana y, lo que él denominó, el Realismo Materialista y Dialéctico.⁴

Es paradójico que la narrativa y la ensayística del escritor y político mexicano José Revueltas —que cuenta en entre sus obras con títulos como: *Los muros del agua* (1941), *El luto humano* (1943), *Los días terrenales* (1949), *En algún valle de lágrimas* (1956), *Los motivos de Caín* (1957), *Los errores* (1964), *El apando* (1969), *Dios en la tierra* (1944), *Dormir en tierra* (1960), *Material de los sueños* (1974) y *Las cenizas* (1985); las compilaciones *Evocaciones requeridas* (1986) y *Escritos políticos* (1985); la obra teatral *El cuadrante de la soledad* (1971) y los ensayos *México 68: juventud y revolución*, *México: una democracia bárbara* (1958), *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962), *Cuestionamientos e intenciones*, *Ensayo sobre México*, *Dialéctica de la conciencia* (1975) y *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* (1965); las crónicas y reseñas *Visión del Paricutín*—; haya resultado inédita en nuestro país, teniendo en cuenta, además, el acercamiento personal e ideológico del autor con nuestra realidad.⁵

Nació el 20 de noviembre, en Canatlán, Santiago Papasquiaro, en el estado de Durango, México, donde vivió hasta el año 1920 en que se traslada la familia a Ciudad México. En 1929, a la escasa edad de quince años, es detenido por participar en un mitin político. Ingresa en el Socorro Rojo Internacional al salir de prisión y, al siguiente año, se afilia al Partido Comunista Mexicano. En 1932

cuento.

⁴ En oposición al llamado Realismo Socialista desarrolla un método de creación denominada por él como Realismo Dialéctico.

⁵ Si como expresamos anteriormente, Revueltas, desde el mismo triunfo de la Revolución Cubana se vinculó a nuestro proceso revolucionario, es paradójico que no se publicara en Cuba. Este hecho, consideramos, merece ser investigado en algún momento.

es deportado al penal de Islas Marías, donde permanece varios meses hasta su liberación por ser menor de edad.

Se inicia en la narrativa con la novela *Los muros de agua*, en 1941, donde cuenta su experiencia en prisión. Obtiene, tempranamente, el Premio Nacional de Literatura con la novela *El luto humano*, perteneciente a la narrativa de la Revolución Mexicana y con un tema que se reiterará en *Los días terrenales*⁶ que, junto a la obra teatral *El cuadrante de la soledad*, provocó una intensa polémica entre la izquierda mexicana. En 1958 participa en el Movimiento Ferrocarrilero y dos años más tarde funda la Liga Leninista Espartaco, (de la que fue forzado a salir tres años más tarde), tras la ruptura con el Partido Comunista Mexicano. Ya en 1943 había sido expulsado del Partido, por desacuerdos con esa “burocracia política” cuestiones que están tratadas en sus cuentos y novelas *Dios en la tierra* (1944), *Los días terrenales* (1949) y *Los errores* (1964), y en su obra de teatro *El cuadrante de la soledad* (1950). Encarcelado numerosas veces por sus ideas, dejó testimonio en varias novelas: *Los muros de agua* (1941) narra su estancia en las islas Marías, *El apando* (1969), su paso por la penitenciaría, después de los sucesos de Tlatelolco, en los cuales participó. Su novela *El luto humano* (1943) emplea procedimientos estilísticos innovadores y anticipa problemas filosóficos y formales que después aparecerán en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

Revueltas se vincula a la Revolución Cubana desde el mismo enero del 59. En 1961 permanece durante algunos meses en Cuba e imparte clases de guion en el recién creado Instituto de Arte e Industria Cinematográficos.⁷ Fue

⁶ Nos referimos al tema de la muerte, como se verá posteriormente.

⁷ De esa etapa solo contamos con las referencias aparecidas en sus cartas y notas y en el folleto Diario de Cuba, parecido en México y el testimonio de Manuel Pérez, funcionario del ICAIC, quien fue jefe de pelotón de las milicias, del que formó parte Revueltas durante su primera estancia en

adaptador de guiones cinematográficos⁸, activista y teórico político, miembro de una brillante familia artística, junto a sus hermanos Silvestre (músico, 1899 - 1940), Fermín (pintor, 1905 -1935) y Rosaura (actriz, 1920 -1995).

Es invitado como jurado al Premio Casa de las Américas en 1968. Al regresar a su país es encarcelado nuevamente por su activa participación en el movimiento estudiantil que se desata en México y que se conoce como los sucesos de Tlatelolco.

Revueltas enferma a consecuencia de su azarosa vida y fallece en Ciudad de México el 14 de abril de 1976.

Fue uno de los escritores más lúcidos y comprometidos (ética y estéticamente) de la literatura mexicana del siglo XX. El escritor mexicano fue poco comprendido por críticos de renombre como Enrique Anderson Imbert, quien, a propósito de la novela *El luto humano* (1943), comenta: “La novela tiene promesas y torpezas juveniles, lo aprendido de Faulkner no ha sido bien aplicado y el resultado es que, por experimentar con desplazamientos del tiempo y de la perspectiva, la novela suele fracturarse.”⁹

Es preciso señalar que la tan comentada influencia de Faulkner en Revueltas, en realidad no existía pues, como él mismo lo dijo, en 1943 las traducciones al español del escritor estadounidense aún no llegaban a Latinoamérica y, como es sabido, el escritor mexicano no leía en inglés. Sí hay coincidencias en cuanto a temas, ambientes y puntos de vista en las obras de ambos escritores.

nuestro país.

⁸ Revueltas escribió guiones importantes en la Época de Oro del cine mexicano, vinculado a figuras como Gavaldón, Luis Spota y Luis Buñuel, entre otros.

⁹ Enrique Anderson Imbert: Historia de la literatura Hispanoamericana II, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 2007, pp. 222 y 223.

José Revueltas es caracterizado por Octavio Paz como un “escritor de corazonadas y adivinaciones, abundante y descuidado, a ratos torpe y otras luminoso”.¹⁰

En una lectura preliminar de algunas de sus novelas, pudimos encontrar un uso de recursos estilísticos propios, sobre todo en lo referente al tiempo y el espacio narrativos. Estos aspectos que llamaron nuestra atención, extrañamente no han sido objeto de estudio sistemático y profundo por críticos e historiadores de la literatura continental. Llama poderosamente la atención la ausencia de referencias a su obra en el amplio ensayo realizado por Alicia Llerena¹¹, quien se refiere a figuras de menos relevancia e importancia en la ficción latinoamericana.

Es a partir del Prólogo, escrito por Jorge Fonet, para la edición cubana de *Los días terrenales* (2009)¹² que se divulga la obra y la vida de Revueltas y, quizás constituya el único estudio del que ha sido objeto en nuestro ámbito literario.¹³

Este hecho marca nuestro interés por el autor de una obra cercana por motivos personales y profesionales; pero no es el único argumento que nos lleva a elegir el título para nuestro libro.

Su obra puede considerarse cíclica y su título más representativo es, en ese orden, *Los días terrenales* (1949). En ella los elementos de la época dieron como resultado la posición de dura crítica al partido en el cual militó; porque el

¹⁰ Gabriel Pérez Miranda: Cuerpo, poder y prisión: un acercamiento a *El Apando*, de José Revueltas, ¿en [http://www.lasiega.org/index.php? title](http://www.lasiega.org/index.php?title). Consultado 25 de marzo de 2011; 5:32 p.m.

¹¹ Nos referimos al estudio *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 2007.

¹² José Revueltas: *Los días terrenales*, Fondo Editorial de la Casa de las Américas, Ciudad de la Habana, 2009.

¹³ Con posterioridad a nuestro estudio conocimos de dos reseñas realizadas por Juan Antonio García, en su block personal, acerca de la vinculación entre la novela y el cine.

punto de vista desde el cual esa crítica fue formulada no tiene un énfasis especialmente político, como el que podría haber obtenido tomando una perspectiva anarquista o trotskista, sino filosófica. (Dada la fecha de la publicación, se sitúa en plena polémica de posguerra entre comunistas y existencialistas).¹⁴

Revueltas examina, en efecto, la maquinaria de la organización saliendo de ella e imaginando a su héroe como un humanista que se plantea la adscripción política en tanto modo de situarse en el mundo, adoptando la primacía existencial de tal situación como en la primera filosofía de Sartre. El partido, en cambio, razona de forma contraria: es el sujeto quien debe ceder su situación en el mundo a la organización revolucionaria porque, precisamente, es ella la encargada de cambiar el mundo.

A través de personajes como Fidel, José Revueltas muestra “el dogmatismo que caracterizó a los seguidores de Moscú”, y da cuenta de la “persecución de que fueron víctima otros comunistas” como Gregorio. También describe las purgas y procesos que impidieron la realización de la “utopía socialista”. Varios años antes de la publicación de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes¹⁵, en *Los días terrenales*, aparece el México urbano, lejos de las ilusiones desarrollistas. Esta novela retrata el mundo sórdido del *lumpen* urbano, así como sus interacciones con los obreros y los campesinos, en suma, un fresco interesante del México de mediados del siglo XX, donde se acentúa la contradicción ciudad-campo.

¹⁴ Recordemos que es la etapa en que Jean Paul Sartre sostiene su polémica filosófica con el marxismo.

¹⁵ Esta obra es considerada por la historiografía literaria como iniciadora del tema urbano en la literatura latinoamericana.

Es, precisamente este uno de los fenómenos que nos interesa destacar. Partimos del supuesto de la reiteración en las ciudades mexicanas del fenómeno migratorio que caracteriza el siglo diecinueve en América. La proletarización del campesino y su inserción en la vida urbana, fenómeno que acentuó las contradicciones proletario-burguesas.

En *Los días terrenales* está presente el espacio cerrado de la ciudad y el espacio abierto del campo. El presente estudio intenta una caracterización tipológica de los espacios narrativos y cómo estos espacios son tratados en función de la trama y la axiología de los personajes.

Los días terrenales se estructura en nueve capítulos donde se cuenta la historia en dos planos diferentes y, en cierta forma, contradictorios. Por una parte, aquel en el que suceden los hechos, mínimos; y, por otra, el de la subjetividad de los personajes. Este plano es el más importante de la novela, tanto cualitativa como cuantitativamente. Los espacios narrativos estarán, constantemente, en función de estos planos.

El teórico Iuri M. Lotman en su estudio *Estructura del texto artístico*, propone una definición del espacio artístico que sirve de base a este estudio:

“[...] el espacio es un conjunto de objetos homogéneos (fenómenos, estados, funciones, figuras, significados variables, etcétera) entre los cuales se establecen relaciones semejantes a las relaciones espaciales corrientes (continuidad, distancia, etcétera). Además, al considerar el conjunto de objetos dados como espacio, se hace abstracción de todas las propiedades de estos objetos, excepto de

aquellas que están determinadas por esas relaciones de tipo espacial tomadas en consideración”¹⁶

Janusz Slawinski, en “*El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias*”, destaca la importancia del espacio entre los elementos que conforma la estructura de la obra narrativa cuando afirma que: “La fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más frecuentemente como derivados respecto de la categoría fundamental del espacio, como aspecto, particularizaciones o disfraces de ella”.¹⁷

Como apunta Olga García Yero en *Espacio literario y escritura femenina*: “La espacialidad constituye un nexo muy fuerte entre el texto literario en sí mismo y la cultura en el cual se produce”¹⁸ y, en el mismo texto analiza la diferenciación que realiza Michel de Certeau en su estudio “*La invención de lo cotidiano*” donde, entre otros aspectos, destaca la ausencia de similitud entre los sustantivos lugar y espacio. Lugar es para Michael Certeau “una configuración instantánea de posiciones”, lo que le da un carácter físico, dada su descripción en relación a otro objeto y como espacio toma en consideración: “...vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo”.¹⁹

Esta reflexión nos lleva a considerar el espacio literario en una dimensión amplia, por lo que proponemos una tipologización que tenga en cuenta los

¹⁶ Yuri M. Lotman: Estructura del texto artístico, Ediciones Istmo, Editorial Iskustvo, Moscú, 1970, p. 271.

¹⁷ Janusz Slawinski: El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias, en Textos y contextos, sel. y trad. por Desiderio Navarro, Tomo II, p. 266.

¹⁸ Olga García Yero: Espacio literario y escritura femenina, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2011, p. 14.

¹⁹ Ibid., p. 10.

postulados de Janusz Slawinski y las posteriores clasificaciones incorporadas a la teoría espacial.

De aquí se desprenden dos conceptos muy importantes: espacio unitario y espacio polifacético, que a su vez su estructura en dos variedades tipológicas: espacio real y espacio mítico.

Hasta el momento se han realizado intentos de estudio de la espacialidad en la narrativa de Revueltas, pero no ha aparecido un trabajo globalizador e integrador de los factores, intencionalidad y funciones del tratamiento espacial en la obra de este autor.

Este libro no pretende abarcar todas las aristas del fenómeno espacial en la novela *Los días terrenales*, pero se centra en el análisis de las relaciones del contenido con la espacialidad, en función del desarrollo de la narración y la axiología de los personajes.

Desde las primeras lecturas de la obra de Revueltas nos hemos preguntado: ¿Qué regularidades estilísticas se aprecian en el tratamiento del espacio literario en la novela *Los días terrenales*? Y, como respuesta a esta pregunta, surge la idea de reunir en un texto los apuntes que durante algunos años habíamos realizado y que hoy ya tiene la forma de ensayo en «El espacio narrativo en la novela *Los días terrenales*, de José Revueltas», enriquecido con el estudio de su obra y los referentes bibliográficos críticos en torno a la espacialidad como categoría literaria y semiótica, pero, animado siempre por la profunda amistad que nos une a su hija cubana, Maura Revueltas y sus talentosos hijos.

Al releer las notas dispersas y ahora reunidas, descubrimos que todas tienen el interés de determinar las regularidades estilísticas que se aprecian en

el tratamiento del espacio narrativo en toda su obra de ficción, pero que abundaban los que hacían referencia a la novela *Los días terrenales*, de José Revueltas, por lo que este libro se centra en su novela tal vez más controvertida.

Aspectos como la clasificación de los espacios literarios, función de los espacios literarios, relación ritmo del relato – línea de focalización sobre los personajes – rupturas espacio/temporales – iluminación o apertura de los espacios – orden de los acontecimientos en la organización del relato – axiología de los personajes y otros, están entre los principales tópicos del libro.

Al profundizar en el conocimiento de la narrativa “revueltiana” nos percatamos de la conciencia crítica existente en el autor acerca del empleo del espacio en función del contenido de la historia narrada, por lo que adoptamos el criterio de que el empleo del espacio narrativo en la novela *Los días terrenales* es coherente y responde a una tipología y un ordenamiento lógico, entonces podemos afirmar que Revueltas se propuso conscientemente situar sus personajes en un entorno espacial propicio para el desarrollo de la diégesis de la novela. Si este libro demuestra el anterior postulado, entonces hemos argumentado adecuadamente lo que predefinimos en nuestra mirada a la genial novela.

En su vasta obra narrativa destacan, en orden cronológico: *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943), *Los días terrenales* (1949), *En algún valle de lágrimas* (1956), *Los motivos de Caín* (1957), *Los errores* (1964), *El apando* (1969), *Dios en la tierra* (1944), *Dormir en tierra* (1960), *Material de los sueños* (1974) y sus relatos póstumos *Las cenizas* (1981).

De estas historias narradas se destaca la novela *Los días terrenales*, entre otras razones, por ser la única novela de Revueltas publicada en Cuba y que ha

sido dicha publicación la que hemos utilizado para las referencias en nuestro trabajo.

Los libros de análisis y crítica artística o literaria se piensan y se estructuran, aunque los investigadores no seamos conscientes de ello, a partir de un determinado método y, en «El espacio narrativo en la novela *Los días terrenales*, de José Revueltas» predomina el análisis de textos, con la finalidad de cuantificar los elementos espaciales presentes, vistos con un enfoque estructuralista. Además se tienen en cuenta métodos generales como el análisis, para desentrañar los elementos particulares de la espacialidad presentes en la obra de referencia; la síntesis, con el fin de concretar en diferentes esquemas tipológicos las regularidades presentes en la obra; el histórico-lógico, que permite sistematizar los estudios existentes acerca de la categoría espacial, la vida y obra del autor y los paradigmas metodológicos y críticos y, finalmente, la generalización para encontrar las coincidencias de puntos de vista y conclusiones del estudio. Se usaron otros métodos para, en menor escala, codificar los elementos formales y de contenido.

Al respecto, pero refiriéndose a investigaciones, propiamente dichas, nos afirman Luís Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos, que: "... la elección del método es de carácter a la vez objetivo y subjetivo; está marcado por requerimientos específicos del objeto de estudio, pero también por unas tendencias y una elección del investigador".²⁰

En la investigación del arte y la literatura, "...una de las vías de acercamiento más necesarias y frecuentadas es el *análisis del texto*, que tienen

²⁰ Luís Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico: *Circunvalar el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003, p. 215. En el primer Capítulo de las memorias escritas de la investigación dedicamos un espacio a este estudio.

muy numerosas maneras de realizarse, a través de variadas técnicas”.²¹ Partiendo de esta afirmación y, como se adapta perfectamente a nuestro objeto de estudio, elegimos este método.

Además, la observación puede ser útil para diversas cuestiones en una investigación: permite disponer de ciertos datos, cuya valoración puede ser realizada por otras técnicas; “...permite disponer también de *informaciones complementarias* a las principales de la investigación, y ayudar a establecer valores y cualidades de elementos obtenidos mediante otros métodos”.²²

En nuestro caso, está presente la observación a la hora de desmontar estructuralmente el texto, cuantificando las menciones implícitas de las diferentes tipologías espaciales. Este método, que en algún momento puede ser visto como una simple técnica, nos permite enumerar los rasgos particulares presentes en la *narratio*, y ver cómo se mueven los personajes y *actantes* en la trama de la narración.

Asimismo, ha tenido una proyección particular la postura semiótica que analiza la discursividad en tres dimensiones básicas: *actorialización* —término que se refiere a la estructura semiótica en actantes—, temporalización y *espacialización*.

El análisis de contenido se efectúa mediante diversos procedimientos, que responden a una teoría determinada, de acuerdo con el tipo de texto de que se trata.

Fue necesario cuantificar tipologías que demuestren la prevalencia de determinado tropo o estructura semántica en la conformación de la especialidad en la obra, aunque sin abusar de este procedimiento.

²¹ Ibidem., p. 226.

²² Ibidem., p.236.

Según se aclara en *Circunvalar el arte: La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*, de los autores Luís Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico (2003), el análisis de contenido [...], no es un fin en sí mismo, sino un procedimiento para producir datos que puedan ser utilizados a favor de la comprensión del texto y, por tanto, en una interpretación integral de este. De modo que consistiría en un conjunto de procedimientos que, operando sobre la estructura y los componentes de un texto dado, propicien la construcción de otro texto.

El espacio literario (artístico), es conceptualizado de la siguiente manera por Iuri Talvet, según su artículo aparecido en la compilación realizada por Salvador Redonet:

“El tiempo y el espacio en la literatura son, sin dudas, categorías más amplias que el personaje, el carácter, la idea, la trama o el símbolo, que son abarcables, todos, en el contexto general del tiempo y el espacio. A través de este contexto el análisis de la obra adquiere un carácter total, íntegro. El tiempo y el espacio artístico incluyen y dan valor tanto al contenido como a la forma, vinculando recíprocamente su significación y ampliándola. La sucesión de los procesos o acontecimientos en la obra, el orden de su acontecer, implica, sin duda alguna, mucho más que unas ideas aisladas, expresada por el autor a través de sus personajes; mientras que el orden del acontecer de los sucesos no puede ser un factor meramente externo o formal: la forma adquiere una significación que caracteriza y determina el contenido. Del mismo modo, las cuestiones de cómo se sitúan en la obra los objetos, fenómenos y valores y de cuáles son las relaciones espaciales entre ellos, no tiene una importancia

exterior. El espacio artístico define en cada instante de su expresión la ideología de la obra”.²³

Consideramos que el mayor aporte que puede tener este libro, enfocado los estudios sobre el espacio y, especialmente, a una obra de José Revueltas, consiste en haber logrado, a través del establecimiento de una tipología espacial, la relación entre el ritmo del relato – línea de focalización sobre los personajes – rupturas espacio/temporales – iluminación o apertura de los espacios – orden de los acontecimientos en la organización del relato – axiología de los personajes, elementos que se encontraban dispersos en diferentes estudios y que pueden enriquecer el concepto de espacio narrativo.

El libro se estructura en capítulos: El primero muestra las propuestas metodológicas para el estudio del espacio narrativo, que incluye el método en los estudios del espacio literario y la conceptualización del espacio literario. El segundo contiene las tipologías del espacio literario, presentadas a través de algunos paradigmas del estudio del espacio literario y un tercer capítulo presenta los resultados de los estudios realizados, partiendo de enmarcar al autor en el contexto de la narrativa latinoamericana y la propuesta tipológica para el análisis de *Los días terrenales*.

Con este libro se logra ahondar en una faceta manifiesta de la narrativa de José Revueltas, en la que, al menos en Cuba, desde donde se han escrito estas páginas, la crítica no ha reparado lo suficiente, pues no ha sido desde esta perspectiva y, tal vez desde ninguna otra, objeto de análisis a profundidad. Contribuye a esclarecer la singularidad, contradicciones y calidades narrativas

²³ Iuri Talvet: “Introducción a la poética del tiempo y del espacio”, en Salvador Redonet (compilador) *Selección de lecturas de investigación crítico-literaria*, Editorial del Ministerio de Educación Superior, tomo 2, La Habana, 1983., p. 499.

de uno de los autores más importantes del siglo XX latinoamericano, pobremente estudiado en Cuba. Desde la perspectiva de la espacialidad se presenta una visión de los personajes de la novela *Los días terrenales*. Esperamos sea útil para el lector.

LOS DÍAS, NO TAN TERRENALES, DE JOSÉ REVUELTAS.

José Revueltas: Apuntes biobibliográficos.

José Maximiliano Revueltas Sánchez nació el 20 de noviembre de 1914, en la población de Canatlán, cerca de Santiago Papasquiaro, en el estado de Durango, como parte de una numerosa familia, en la que se destacaron varios hermanos como importantes artistas, que incluyó a sus hermanos Silvestre (músico, 1899-1940), Fermín (pintor, 1905-1935) y Rosaura (actriz, 1920-1995).

Fue adaptador de guiones cinematográficos, maestro, poeta, narrador, dramaturgo, ensayista y activista y teórico político. En 1928, entre los catorce y los quince años de edad, ingresó en el Partido Comunista Mexicano, del que fue expulsado en 1943; sus desacuerdos con esa burocracia política están tratados en sus novelas *Dios en la tierra* (1944), *Los días terrenales* (1949) y *Los errores* (1964), y en su obra de teatro *El cuadrante de la soledad* (1950). Encarcelado numerosas veces por sus ideas, dejó testimonio de su tránsito por las prisiones en varias novelas: *Los muros de agua* (1941), donde narra su estancia en las islas Marías, *El apando* (1969), que describe su paso por la penitenciaría, después de los sucesos de Tlatelolco, en los cuales participó y, también como veremos más adelante, en el resto de su obra narrativa, siempre incorpora algún elemento que vincula la ficción a lo que tipificamos como espacio carcelario, especialmente en la novela *Los días terrenales*, objeto de nuestro estudio. Su novela *El luto humano* (1943) emplea procedimientos estilísticos innovadores y anticipa problemas filosóficos y formales que después aparecerán en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Uno de esos aspectos formales será el tratamiento del espacio urbano, elemento que luego formará parte del mapa literario de Latinoamérica, pero que como veremos *Revueltas* anticipa en su novela *Los días terrenales* y, ya antes, en *El luto humano*; a pesar de no ser reconocido este elemento en los ensayos que se han realizado, incluso en su propia patria.

La prisión fue para él una experiencia constante, debido a su activismo político, desde siendo casi un niño (a los 14-15 años, como ya vimos) y aún era menor de edad cuando lo enviaron por primera vez a la cárcel de máxima seguridad en ese entonces: las Islas Marías. Evodio Escalante afirma que la

causa fundamental de los continuos encarcelamientos de Revueltas es la existencia del callismo en el primer lustro de la década del treinta, cuando se produce la mayor actividad práctica en la lucha política de Revueltas.²⁴ Participó luego en el Movimiento Ferrocarrilero en 1958, donde también lo apresaron. El importantísimo Premio Xavier Villaurrutia, en 1967, por su obra en general, constituyó, desde el punto de vista literario, un estímulo, pero desde el punto de vista político lo perjudicó, un ejemplo de ello es que en 1968 fue acusado de ser el "autor intelectual" del movimiento estudiantil de México, que culminó con la Matanza de Tlatelolco, por lo cual lo apresaron y enviaron a la cárcel de Lecumberri (El Palacio Negro), lugar desde el cual escribió una de sus más refinadas novelas: *El Apando*.

Una vez concluida su condena y con problemas de salud se dedicó a dictar conferencias, impartir clases de cine en Estados Unidos, ofrecer entrevistas, y lo más importante de todo, a seguir escribiendo. La recopilación de cuentos, *Material de los sueños*, ofrece una visión de lo más variados temas, que abordan profundamente la condición humana, desde la particular perspectiva de este exquisito autor, quien obtuvo el Premio Nacional de Literatura, en los años sesenta.

José Revueltas fue un revolucionario, visto este concepto en su acepción más amplia, a partir de sí mismo, pues practicó la que luego sería su propuesta pedagógica más importante: la Autogestión Académica, producto de su propia forma de estudiar la realidad mediante el conocimiento teórico que proporciona la lectura. Para ello abandonó la escuela secundaria al finalizar el primer año, porque "iban muy lento" y se dedicó, desde entonces, a visitar bibliotecas, entre

²⁴ Eodio Escalante: "*Circunstancia y génesis de Los días terrenales*", en "*Los días terrenales*", Edición crítica, Compilador Evodio Escalante, París, 1997, p. 192.

ellas la Biblioteca Nacional de México, y adquirir libros. Se valió de la literatura, el guion cinematográfico, la academia, la participación partidaria y la calle para promover su proyecto político.

Aunque no es nuestro objetivo analizar su vida política, es imposible separar la actividad literaria de la lucha ideológica, ambas marchan juntas. Cuando participa en un acto, una huelga, cuando sufre prisión está acumulando materia para la literatura y cuando escribe está utilizando ese vehículo para llegar a las masas con su mensaje político. Perteneció al Partido Comunista Mexicano, pero fue expulsado unos quince años después por sus críticas a las prácticas burocráticas del organismo, como ya dijimos, y por uno de los mejores análisis de la izquierda en México: Ensayo de un proletariado sin cabeza. Fundó la Liga Leninista Espartaco y el Partido Popular Socialista (PPS), de donde también fue expulsado por cuestionar y criticar los errores de la izquierda.

Aida Bahr ha dicho que para escribir hay que tener dos vivencias: la vivencia de la lectura y la vivencia de lo vivido. "Se escribe a partir de lo que se ha conseguido ser"²⁵, nos propone Simone de Beauvoir, y en el caso de José Revueltas esto es algo totalmente cierto.

Su infancia transcurrió en la ciudad de México, donde debido a las limitaciones económicas de su familia y porque soportaba las crueles burlas de sus compañeritos por sus botas "picudas norteñas", que evidenciaban su origen campesino y pobre, el niño desertó del Colegio Alemán, una escuela para niños de clase media. Pero el abandono de la escuela no significó que se alejará de

²⁵ América Luna Martínez: "*José Revueltas o la utopía contrariada*", Universidad Autónoma del Estado de México, 2006, p. 3.

los libros, por el contrario, pasaba su tiempo en la biblioteca, mejor que en las aulas. En una entrevista comenta que sus dudas en cuanto a Dios y a la religión lo llevaron a estudiar filosofía e historia de la filosofía, de esta manera llegó a conocer al marxista italiano Labriola, pero el hallazgo bibliográfico más revelador fueron *Los manuscritos económico-filosóficos*, donde Marx propone su teoría de la enajenación. Su sensibilidad ante la pobreza aunada a sus lecturas, y el contacto con "el Trotski", un compañero de trabajo y activista político, hicieron que José Revueltas pensara en la importancia lanzarse a transformar el mundo, y así fue como decidió unirse a las filas del Partido Comunista Mexicano.

Su primera experiencia política es verdaderamente accidental, pues la represión del callismo recae sobre todos aquellos que puedan representar una amenaza para el caudillo, pero especialmente contra los comunistas. Un día mientras los izquierdistas se congregaban en un mitin en la Plaza de Santo Domingo, en el centro de la ciudad de México, la policía disuelve la reunión con gran violencia y el joven militante es llevado a la correccional. En el reclusorio cumple quince años, ahí también comienza su peregrinar por las cárceles mexicanas hasta los últimos años de su vida. Esa temprana experiencia carcelaria será recreada años más tarde en el cuento *El quebranto*, criticada desde el punto de vista literario por su hermano Silvestre y por Octavio Paz, su coterráneo, pero defendida por Revueltas, como testimonio de la realidad vivida, y marcará para siempre su escritura desgarradora y catártica cuando, años más tarde, amparado en el realismo dialéctico, corriente literaria enunciada por él, emprenda la redacción de sus cuentos y novelas o con agudeza recorre la historia nacional para desmitificarla junto con sus fallidos redentores, en sus numerosos escritos periodísticos, ensayos y documentos de discusión política.

Hay en la vida y obra de José Revueltas, una voluntad inquebrantable por conocer, describir y transformar el mundo, siempre en actitud desafiante y crítica.

Lector voraz, escritor prolífico, Revueltas encuentra en la literatura, la posibilidad liberadora que proporciona un arte que se precie de serlo, en un momento en que los militantes comunistas estaban presionados por las políticas culturales del estalinismo que satanizaba cualquier producción artística que se alejara de los cánones del realismo socialista. Baste recordar que, en 1934, el Primer Congreso de Escritores Soviéticos proclama en nombre del arte proletario al realismo socialista como doctrina estética oficial. Y aunque es en los años treinta cuando nuestro autor profesa una fe ciega en la Unión Soviética y sus dirigentes, su inquietud creadora lo lleva a formular su teoría del realismo dialéctico, donde propone que el creador, si bien debe estar atento a la realidad circundante y a su momento histórico, el escritor puede y debe buscar todos los recursos que le permitan manifestar la totalidad de la compleja experiencia humana.

Es precisamente con base en esa propuesta que Revueltas escribe varias de sus obras más importantes y polémicas: a pesar de su intención estético-política, su primera novela, *Los muros de agua*, publicada en 1940, no traspasa las desgarradoras experiencias de los presos comunes y perseguidos políticos con quienes vivió José Revueltas en el penal de las Islas Marías en el año de 1933. Su vocación experimental lleva a este intelectual a publicar en 1943 *El luto humano*, donde logra importantes aciertos literarios, pues, además de aplicar de manera ágil los postulados de su realismo dialéctico, juega con la estructura narrativa planteando dos historias y dos planos temporales diversos, es en esta novela donde se plasman con claridad los temas revueltianos: la muerte, la

desesperanza, el caos y cómo el carácter redentor, abnegado de algunos militantes comunistas como Natividad (alter ego de José Revueltas), no pueden sobrevivir a la fuerza incontenible de la naturaleza y el destino. En esa “*visión moridora*²⁶” hay una doble intención interpretativa: rescatar la cosmovisión de los mexicanos acerca de la muerte desde tiempos prehispánicos y realizar una crítica a los resultados de la revolución mexicana después de la experiencia cardenista, donde debido a sus continuos virajes no les había ido muy bien ni a los comunistas, ni a la izquierda lombardista. Con esta novela Revueltas obtuvo el Premio Nacional de Literatura y despertó tal interés que se tradujo a varios idiomas.

Este importante logro personal le permitió a Revueltas sobrellevar el duelo ocasionado por la muerte de su amado hermano Silvestre, con quien compartía una afición incontrolable hacia el alcohol. Poco después, el fallecimiento de su madre lo marcará profundamente. Por fortuna, sus incursiones en el periodismo le llevaron a nuevos horizontes geográficos y de importantes vínculos personales, en un viaje a Sudamérica, del que vamos a hablar posteriormente al hacer un recuento de cómo surge la novela *Los días terrenales*, conoció a Fernando Benítez y a Luis Spota. Lo que no le alejó de sus continuas pugnas con el Partido Comunista Mexicano.

Si la década del treinta fue definitoria en la vocación política de Revueltas, la de los años cuarenta será un período muy importante, tanto en el ámbito creativo literario, como en el político. En 1944 aparece su volumen de cuentos *Dios en la Tierra*, y en 1949 termina de escribir otra de sus novelas importantes *Los días terrenales*. En ella hace una disección de los conflictos político-

²⁶ Como la definió Evodio Escalante en: “*José Revueltas: una literatura del lado moridor*”, Ediciones Era, México, 1979.

existenciales de algunos integrantes del Partido Comunista de México. A través de personajes como Fidel, José Revueltas muestra el dogmatismo que caracterizó a los seguidores de Moscú, y da cuenta de la persecución de que fueron víctima otros comunistas como Gregorio. También describe las purgas y procesos que impidieron la realización de la utopía socialista. Varios años antes de la publicación de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, en *Los días terrenales*, ya aparece el México urbano, lejos de las ilusiones desarrollistas. Esta novela retrata el mundo sórdido del lumpen urbano, así como sus interacciones con los obreros y los campesinos, en suma, un fresco interesante del México de mediados del siglo XX.

De 1948 a 1955 José Revueltas milita en las filas del Partido Popular, fundado por Vicente Lombardo Toledano, no obstante, lo cual, la publicación de *Los días terrenales* desata la furia de los estalinistas mexicanos, ya agrupados en el Partido Comunista de México, ya afiliados al Partido Popular. Ante las críticas de la inquisición pseudocomunista el escritor decide retirar del mercado la novela. Más adelante se ampliará en las circunstancias y las razones expuestas por Revuelta para una toma de decisión tan importante.

Sin embargo, según la crítica especializada, como se podrá apreciar en este mismo capítulo, la aportación de nuestro autor para la literatura mexicana es fundamental, ya que rompe con la estructura narrativa de la novela tradicional, a saber: planteamiento, nudo, desenlace. Revueltas opta por jugar con estructuras circulares, incluye el monólogo interior (a veces de manera abusiva), o bien utiliza recursos cinematográficos como el flash back, sin dejar de mencionar la complejidad psicológica de muchos de sus personajes que en

varias docenas de páginas nos comparten sus dudas, sus pasiones, sus miserias en clara reminiscencia con Dostoievski.

Esta concepción dinámica de las estructuras narrativas lo llevó a incursionar de manera fructífera en el cine. Al igual que otros escritores como Mauricio Magdaleno, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, José Revueltas realizó algunos guiones de películas clásicas de la llamada época de oro del cine mexicano del siglo XX, especialmente algunas realizadas por Roberto Gavaldón, con quien José Revueltas estableció una relación creativa para el séptimo arte, aspecto de la vida de Revueltas que merece un estudio más profundo y sistematizado, al menos en nuestro país donde no se ha publicado nada relacionado con su estancia en la Habana, en 1961 como parte de una invitación de Alfredo Guevara para que impartiera cursos de guiones cinematográficos.²⁷ Sin embargo, permanencia de José Revueltas en el cine fue breve, ya que la organización de la industria cinematográfica, los temas y estereotipos de las películas alejaron a José Revueltas de la actividad fílmica, quien optó por dedicarse exclusivamente a las actividades políticas y a la literatura; aunque dejó una huella importante en este arte, como en otras esferas de la vida artística y política donde incursionó. Afortunadamente, muchas de sus experiencias y propuestas en cuanto al cine quedaron plasmadas en su libro *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* y en otro texto titulado *Visión del Paricutin*, que no hemos podido consultar.

En su búsqueda de soluciones efectivas para la transformación política de un país que, pese a sus intenciones desarrollistas, no lograba resolver los problemas y contradicciones del campo y de la ciudad, José Revueltas rompe

²⁷ Juan Antonio García escribió en su Block personal una reseña en la que relaciona la novela *Los días terrenales* con el cine y su presencia en Cuba.

con el Partido Comunista de México y busca renovar sus esperanzas socialistas en las filas del lombardista Partido Popular. Pero, el encanto sólo dura siete años (1948-1955), al cabo de los cuales Revueltas se plantea regresar al Partido Comunista de México. En esta etapa, Revueltas vive esperanzado la huelga ferrocarrilera de 1958, pero la represión contra el movimiento, y la consecuente derrota, hacen que Revueltas discuta críticamente la política de los comunistas en la movilización obrera, tras lo cual nuevamente rompe con el Partido Comunista de México y escribe *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*, que, junto con *La democracia bárbara*, constituyen de sus textos políticos más importantes.

José Revueltas, lector atento de los pensadores marxistas, inspirado en la obra y legado de Rosa Luxemburgo, emprende junto con otros intelectuales, como Enrique González Rojo, la fundación de la Liga Leninista Espartaco, en la primera mitad de los años 60, con cierta trascendencia en el ámbito político de la izquierda mexicana.

La publicación de *Los errores*, en 1964, inserta a nuestro autor en un nuevo escándalo. A la vieja guardia estaliniana, le parece una provocación el libro. Desde la dedicatoria a Imre Nagy, el héroe de la revolución húngara, José Revueltas nos alerta, mordaz, sobre lo que él considera los excesos de la burocracia soviética. En esta novela rememora el “arbitrario y misterioso” encarcelamiento padecido por el militante mexicano Evelio Vadillo, veinte años atrás, cuando viajó a la URSS para asistir a un Congreso y fue detenido. En esta novela José Revueltas también da cuenta de las purgas y golpes bajos al interior del Partido Comunista de México que nuestro autor conocía también por haberlos padecido en carne propia, y al mismo tiempo desarrolla una trama

acerca de los barrios pobres poblados de asesinos a sueldo y prostitutas, un tratamiento del espacio urbano al que no estábamos acostumbrados y que aparecerá con mucha fuerza en décadas posteriores. Aunque la novela no tuvo el éxito de sus obras anteriores, es ciertamente valiosa como retrato de la izquierda mexicana y la vida en la ciudad de México de los años sesenta.

Al regresar de Cuba, adonde fue invitado para participar como jurado en el prestigioso Premio Casa de las Américas, irrumpe con fuerza en el movimiento estudiantil del 68 y, por ende, en la escena política nacional, lo que le permiten a este hombre atormentado y rebelde la posibilidad de renovar su utopía y su fe sin límites en el porvenir. Para ello, desde los primeros días del movimiento, José Revueltas se traslada a vivir a Ciudad Universitaria, se deja llevar por el entusiasmo de los jóvenes y junto con otros teóricos de la revuelta juvenil estudiantil, tales como Henri Marcuse, Andre Gorz o Ernest Mandel, como reflejo de lo que estaba ocurriendo en Francia, también Revueltas se replantea la discusión del papel de la clase obrera y de los estudiantes en los procesos revolucionarios.

José Revueltas contribuyó de manera fundamental a la interpretación de ese capítulo tan importante de la historia nacional con sus escritos, donde discutió el carácter revolucionario de la participación estudiantil y propuso una reflexión política sobre las formas de autogestión universitaria y su consecuente transformación académica, cuestiones que hoy día no están resueltas y por las que los estudiantes continúan la lucha. Al igual que muchos otros dirigentes y participantes del movimiento más tarde sufrió nuevamente la cárcel, por dos años esta vez, en Lecumberri, donde, además de organizar sus textos sobre el

movimiento, José Revueltas escribió uno de los relatos más impactantes de la literatura carcelaria: *El apando*, que después fue llevada al cine.

José Revueltas fallece, en circunstancias que luego describiremos, a la edad de 62 años, el 14 de abril de 1976.

Revueltas murió en la primavera de 1976. No vio la caída del muro de Berlín, ni la disolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, en el fin del convulsivo siglo XX, donde tantas utopías fueron contrariadas, pero, aun cuando hoy padecemos el mundo unipolar, José Revueltas nos sigue dando la pauta para apostar en un porvenir bello para la humanidad, cuando dice:

“Esta edición de las obras literarias que hasta hoy llevo escritas, me anticipa el conocimiento de lo que ha de ser la libertad como emoción gratuita, puramente humana y que se satisface en sí misma con su sola humanización. Por primera vez en mi vida he sentido los momentos de un ser verdaderamente libre, aunque esto no sea otra cosa que una anticipación. Anticipación: lo que se anticipa es porque ya está contenido en el futuro. Luchemos y esperemos”.²⁸

Sobre la tumba, en la despedida del duelo por la muerte de José Revueltas, el 15 de abril de 1976, Martín Duval, un joven tachado por los representantes del Gobierno de demente, dijo:

«...Y José Revueltas permaneció solo, sin colegas, sin comunidad, en todas sus prisiones que tuvo (sic). Es justo decir aquí que no somos sólo un país de *culeros* (sic), sino un país de cabrones. Hemos olvidado a nuestras mejores gentes en los momentos de crisis».²⁹

²⁸ América Luna Martínez: “*José Revueltas o la utopía contrariada*” citado en José Revueltas: *Obra literaria*, Empresas Editoriales, México, 1967, p. 16.

²⁹ Martín Dozal, en el funeral de José Revueltas, Ciudad de México, 15 de abril de 1976.

Es cierto, Revueltas, el político y el escritor, sufrieron un período de olvido, pero una nueva hornada de jóvenes escritores, intelectuales y luchadores lo rescataron de en medio del caos que describió magistralmente, nosotros tenemos la noble misión de elevarlo a la altura que merece en las letras del continente. Este es uno de los objetivos de nuestro libro.

La novela en la obra literaria de José Revueltas.

En una de las tantas entrevistas que concedió Revueltas, al interrogársele acerca de su obra de ficción, manifestó:

“El prólogo a mi Obra literaria [publicada en dos tomos] es importante como presentación de mi pensamiento. Por desgracia nadie se ha referido a él. Allí está toda mi plataforma ideológica respecto a la libertad del arte y la novela. Desde el punto de vista literario, he sustentado el realismo dialéctico, no el realismo socialista. El realismo dialéctico consiste en la realidad del movimiento, pero no es un movimiento inmediatista, sino el movimiento interno, que es el movimiento real, porque lo inmediato siempre induce a error en política o en filosofía. El inmediatismo es una de las cosas en que la razón se equivoca, porque lo inmediato tiene un movimiento interno de conexión con los demás fenómenos, muy posteriores. Por ejemplo, la revolución es siempre sangrienta y de inmediato provoca una reacción humanista o humanitaria en algunas personas. (No me refiero a sus enemigos reales). Esas personas tienen razón en lo inmediato sobre lo sangriento de la revolución, pero una vez que ven el resultado humano de la misma, a la larga regresan a ella. Así, muchos emigrados rusos que huyeron de los espantos de la revolución, luego vieron los buenos resultados que trajo y

regresaron a su seno, como Gorki. Justamente estoy escribiendo un trabajo sobre la razón de lo inmediato y la libertad, en donde voy a expresarme en contra de la prisión de los escritores rusos y a favor de Bukovski que ha demostrado tanta valentía ante el jurado”.³⁰

He citado este fragmento tan extenso, porque en él se refleja el pensamiento general acerca de lo que debe ser la obra artística, incluyendo, como es lógico, la novela, que, para Revueltas, sobre todo, tiene que ser sincera.

En la entrevista concedida por Revueltas a la notable periodista mexicana, Margarita García Flores, en 1972, expresa:

“Yo hubiera querido denominar a toda mi obra *Los días terrenales*. A excepción tal vez de los cuentos, toda mi novelística se podría agrupar bajo la denominación común de *Los días terrenales*, con sus deferentes nombres: *El luto humano*, *Los muros de agua*, etcétera. Y tal vez a la postre eso vayan a ser lo que resulte, en cuanto la obra esté terminada o la de yo por cancelada y decida no volver a escribir novela o me muera y ya no pueda escribirla. Es prematuro hablar de eso y esto le recomendaría a la persona que de casualidad esté recopilando mi obra, que la recopile bajo el nombre de *Los días terrenales*”.³¹

¿Por qué Revueltas plantea este deseo? ¿Es mero gusto por una obra polémica y que conmovió un momento de la historia política de México? Nosotros consideramos que no. Detrás de esas palabras hay un convencimiento de la importancia de un texto en el combate estético entre lo caduco y dogmático y lo

³⁰ María Josefina Tejera, Publicado en *El Nacional* (Caracas), el 1 de septiembre de 1968, p. 4. Reeditada luego en *“Cuestionamientos e intenciones”*, con prólogo de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, México, Era, 1978, p. 10.

³¹ *Ibid.*

renovador en la literatura y una defensa de su concepto de la novela, desde la óptica del realismo dialéctico en franca oposición al llamado realismo socialista.

En el Prólogo a *Los muros de agua*, publicado en marzo de 1941, este expresa su concepto del realismo dialéctico, como método de su escritura:

“La realidad necesariamente debe ser ordenada, discriminada, armonizada dentro de una composición sometida a determinados requisitos. Pero estos requisitos tampoco son arbitrarios, existen fuera de nosotros: son, digámoslo así, el modo que tiene la realidad de dejarse que la seleccionemos”.³²

Y, refiriéndose a *Los muros de agua*, en su sentido de estudio, boceto, tentativa, de lo que vendría a ser luego el corpus de su narrativa, afirma:

Intención, tentativa de lo que considero realismo. No el realismo de quienes se someten a los hechos como ante una cosa sagrada (el realismo de un buen reportero, digamos, aquí sí exigencia necesaria del oficio, y yo he sido reportero durante largos años, ni el realismo pletórico de vitaminas, suavizado con talco, entusiasta profesional, gazmoño y adocenado, de los que a sí mismos se consideran “realistas socialistas”. Un realismo materialista y dialéctico, que nadie ha intentado en México por la sencilla razón de que no hay escritores que al mismo tiempo sean dialécticos materialistas.

En cuanto a otro fenómeno que ha lastrado la novela latinoamericana del Siglo XX, el eurocentrismo, el pronunciamiento revueltiano ha sido rotundo. Para él la novela latinoamericana debe escribirse desde la experiencia autóctona y con motivos propios. Una muestra de ello es que los asuntos de sus novelas

³² José Revueltas: “Prólogo a *Los muros de agua*”, Ediciones Era, México, 1975, p. 2.

siempre, aunque en algún momento los personajes realicen comentarios hacia una realidad europea, se ambientan en México.

En sus *Evocaciones requeridas* anotó: “Occidente nos puede llamar de mil modos, porque no tenemos nombre: “tercermundo” y demás. Debía abochornarse de nuestra ingenuidad”.³³ Y es que la narrativa latinoamericana fue ciertamente americana sólo en la etapa modernista, la otra literatura, y por extensión el arte, fue copia de lo europeo.

La novela para Revueltas tiene que escapar siempre del dogmatismo y la utopía, lo que interpretamos como realismo, pero realismo asentado en lo realizable del hombre, en la verdad de lo posible, en una axiología positivista. Esta idea la expone ampliamente en sus criterios sobre la exposición hecha por Aragón en la Universidad Carolingia de Praga, especialmente en cuanto a la recepción de la obra por el lector a partir del papel del crítico, cuando expuso su tesis sobre el realismo abierto.

Una conceptualización de lo que entiende Revueltas por novela se haya en una nota que redactó luego de la lectura de *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa. El ojo crítico de nuestro autor ve más allá de lo que a la mayoría de los lectores nos es dado ver y por ello encuentra en un pasaje de la novela una frase que es clave para reconocer la función reveladora de la verdad en la narración. Vargas Llosa escribe: “Santiago mira la avenida Tacna “sin amor”. Y Revueltas se pregunta:

“¿Por qué sin amor? El novelista todavía no tiene el derecho a calificar la subjetividad del personaje, por cuanto esto es una intención a *priori*. Escoge, pues, el amor y esto ya establece una relación prefabricada

³³ José Revueltas: “*Las evocaciones requeridas*”, en dos tomos, Obras completas, Tomos 25 y 26, Editorial Era, México, 1975, compilados por Andrea Revueltas y Philippe Cheron.

de Santiago con las cosas, en y con cuyo contacto ha de definirse en alguna medida y forma...”³⁴

La novela tiene que ser realista, pero el realismo es libertad del personaje, no imposición al lector de lo que puede estar pasando dentro del sujeto. Santiago pudo estar mirando en silencio, ensimismado, sin ningún sentimiento, pero el narrador no puede determinar que su mirada sea sin amor. En esa sencilla observación está la génesis de la tesis revueltiana del realismo dialéctico.

En cuanto a la calificación o tipología de lo que para Revueltas es novela nos podemos remitir a su valoración del título de Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*. Para nuestro autor: “Sería secundario clasificar este libro novela, relato, documento. No se trata de la magia, la fantasía, la imaginación literaria: realismo mágico, o fantástico o imaginativo. No; simplemente de ese género que se llama literatura maravillosa: maravilla de lo inmediato, maravilla del día, de los días, de los años”.³⁵ No es necesario dividir en géneros o tendencias la narrativa. Si logra maravillar y encerrar el orden del tiempo, entonces estamos ante la maravilla de una novela. Esa es la máxima que parece transmitir Revueltas.

Como no existe un trabajo ensayístico propiamente dirigido a caracterizar la novela, ilustraremos su pensamiento sobre este género literario a través de su criterio sobre la obra novelística de diferentes autores, como lo hace en las *Evocaciones requeridas*, donde elogia la profundidad psicológica en la obra de Martín Luis Guzmán; los signos “subacuáticos, casi irrespirables” en su coterráneo y contemporáneo Juan Rulfo, la búsqueda de la universalidad, en Carlos Fuentes; la propuesta de una novelística “maciza, plural en sus

³⁴ José Revueltas: “*Las evocaciones Requeridas*”, Tomo II, Editorial Era, México, 1987, p. 202.

³⁵ *Ibid.*, p. 205.

intenciones narrativas, que logra algunas formas nuevas de situación, mediante hallazgos semánticos que, sorprendentemente, apenas si son caprichosos, antes están incorporados a la trama y movimiento de los personajes”; el cuestionamiento de las estructuras abruptas en Leñero; la forma, el estilo penetrante de José Agustín o la realización de la idea desde el inicio de la narración en Elizondo.³⁶

En estas valoraciones se puede encontrar la clave del concepto narrativo de Revueltas, en la suma de estos elementos y en la entrega a una idea axiológica inevitable y consciente.

Más de un crítico ha querido emparentar la obra de narrativa de Revueltas a la del gran novelista Flaubert. En unas notas sobre Marcel Proust, podemos entender la postura más o menos cercana de nuestro autor con el norteamericano.

“Proust es arquitectura y orquestación; una pieza colocada ahí, donde apenas la vemos, más adelante es arcada, dintel; un instrumento que se oye como de paso, después ondula, serpentea, se intuye como melodía, como frase”.³⁷

Refiriéndose al tratamiento temporal en Proust, diría:

“El tiempo, así, viene a ser para Proust la manera del destierro: no se puede soportar el tiempo sin olvido. Es, precisamente una emoción inolvidable, una psicología del espacio, como el mismo Proust lo dice en términos transpuestos: ‘Así como hay una geometría del espacio, hay una psicología del tiempo’”.³⁸

³⁶ Ibid., p. 204.

³⁷ Ibid., pp. 206-207.

³⁸ Ibid., p. 207.

Revueltas insiste en que el escritor tiene la obligación de encontrar los asuntos (verdades) de su obra en los intrincados senderos y laberintos de la realidad.

Interrogado acerca de los movimientos literarios de su época en Hispanoamérica, específicamente acerca de Cortázar, de Sábato, de Jorge Luis Borges, narradores que estaban en el *boom* del ámbito literario nuestro, manifiesta:

“Estamos ya sacudiéndonos del provincianismo que siempre hemos padecido. Los grandes movimientos europeos al llegar aquí adquieren vicios *provincianistas* (sic) de extravagancia artificial. El surrealismo se trasplanta a América y se da en gentes tan *mañadas* (sic) como Huidobro, por ejemplo; por otro lado, gran poeta. El modernismo se da también en gentes muy menores, aunque sean grandes poetas en otros aspectos. Pero ya estamos saliendo de esa fase de gran aldea que somos el continente americano, aunque todavía no hemos llegado al nivel de la gran novela norteamericana o de la gran novela europea. ¿Qué gran novela mexicana hay comparable a *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry? Yo sería el más ferviente admirador y subordinado de un Malcolm Lowry mexicano. El que no se haya podido dar una novela sobre México indica hasta qué grado no sabemos ver, a través de un clima estrecho y muy falso, la realidad de nuestros países. Aunque cada vez que podemos meter una frase en inglés o en francés en estos libros nos sentimos eruditos: «sepan que sé francés». Esto lo hace con frecuencia Cortázar, por ejemplo. A mí me gusta mucho Sábato, me parece un escritor extraordinario. Tiene mucho más contenido que Cortázar, quien se

dispara un poco con la técnica, exagerando los recursos comunicativos cuando podían ser mucho más simples. Yo no estoy en contra de ninguna innovación técnica, pero sí estoy en contra de las actitudes no justificadas sobre la materia que se trata. El escritor no puede limitarse a una técnica única, puesto que cada material le da sus propios recursos de composición y de estructura. Si se me lee atentamente, tengo diferentes técnicas según la temática escogida. En «*Dormir en tierra*» y en «*El lenguaje de nadie*», me apego a una técnica completamente tradicional, mientras en «*La palabra sagrada*» la técnica es abrupta y el tiempo narrativo se interpenetra entre pasado, presente y futuro”.³⁹

Y continúa planteando:

“Sábato tiene un problema político, pero eso mismo me da más simpatías por él, aunque no sé qué tipo de problema sea. No hay cosa que más me indigne, que por situaciones políticas el escritor sea plantado o ignorado, como me ha sucedido a mí durante varios años. A Sábato lo tildaban de fascista por ser peronista y por eso he oído a mucha gente hablar mal de él. Pues estaba muy bien ser peronista si la corriente revolucionaria más importante de Argentina era el peronismo; y tan así lo comprobamos, que a la clase obrera ya no le interesa Perón, sino una doctrina social adecuada. [...]. Es más, por maniobras internacionales lograron que no invitáramos a Sábato al Congreso Internacional de Escritores que se celebró en México recientemente. [...]. En este sentido, un artículo de Arias sobre Borges me pareció muy justo. El mérito de su

³⁹ María Josefina Tejera: op. cit., p. 19.

gran obra no lo podemos aceptar sin que nos repugne su actitud política: elogiar la guerra de Vietnam es una cosa que no tiene límites”.⁴⁰

Me he permitido citar tan extensa respuesta, porque en ella está el sentido narrativo de Revueltas, su “poética” (si se nos permite este término) de la novela.

“Por `poética`, ha dicho el Doctor Brahimán Saganogo en su estudio `Poética de *El luto humano* de José Revueltas`, entendemos el estudio de los procedimientos internos del texto literario y de los géneros literarios mediante la exégesis y la teoría literaria, ésta última como pensamiento demostrativo sobre la literatura entendida como discurso sensible, producto de la imaginación”.⁴¹

Es también la poética una suma de calidades estéticas de una obra de ficción: “La poética comprende el conjunto de las características que hacen un texto literario”⁴²

Añadiremos, a la secuencia arriba citada, -un conjunto de características que hacen un texto literario y aún, un género literario-, eso debido a la relación de pertenencia del texto literario a un género determinado.

Hacemos esta discreción necesaria, porque posteriormente veremos como Revueltas conforma una poética de la novela tan particular que lo singulariza dentro del panorama narrativo de México en la medianía del siglo XX. En tanto que estudio de los aspectos relevantes de un texto y, por extensión, de un género, la poética resulta ser un método crítico, guía para explicar las redes de producción textual y descubrir los significados.

⁴⁰ Ibid., p. 20.

⁴¹ Brahimán Saganogo: “Poética de *El luto humano* de José Revueltas”, Departamento de Filosofía, Universidad de Guadalajara, Jalisco, México, P. 1.

⁴² A. Beth y Elsa Marpeau, “*Figures de style*”, Editorial Libro, Paris, 2005, p. 90. Citados por Brahimán Saganogo en op. cit., p. 1.

Los muros de agua, a pesar de haber sido la primera novela publicada de Revueltas, establece constantes temáticas estructurales en el posterior *corpus* novelístico del escritor. La formación narrativa del espacio enajenante de la prisión, la tendencia a crear una fusión espacio-temporal y la decreciente importancia del tiempo lineal, así como la elaboración de una compleja interioridad en la caracterización son recurrencias iterativas de las novelas revueltianas. Aunque ese optimismo idealista que aparece al final de esta novela tiende a desaparecer del discurso narrativo de Revueltas, las demás constantes continúan apareciendo. La tendencia a la espacialidad en la forma, la formación de cronotopos definidos, la evocación del tiempo como parte de la historia del ser humano y la constante lucha discursiva en contra del dogmatismo y el autoritarismo permean estas novelas. Revueltas, fiel a una tradición literaria de épocas de crisis, mantiene la visión de escritores como Dostoievski, que se empeñaron en mostrar al mundo en su pluralidad más desgarradora, utilizando las técnicas narrativas que mejor mostraran esta lucha interior, en este caso, el "monólogo interior indirecto" y la evocación del pasado como ancla histórica del personaje.

La novela *Los días terrenales* Revueltas comenzó a escribirla durante un viaje en barco que realizó a Perú a finales de 1943 e inicios de 1944 para reportar un eclipse solar como corresponsal de la revista *Así*. Es allí, a bordo del *Querétaro*, donde está fechado el primer manuscrito de la novela. Cuyo título oscilaría, según aparece en una libreta de apuntes, entre "*El ancla terrenal*" y "*Los años terrenales*". Finalmente, la novela apareció en la editorial *Stylo* en 1949. Y no pasó inadvertida. Mientras despertaba el entusiasmo de un escritor como Salvador Novo, ajeno al mundo de Revueltas, provocaba el recelo y hasta

la ira de los críticos de izquierda. Novo, por ejemplo, no tiene reparos en percibir al autor “como la afortunada síntesis de sus dos fallecidos hermanos. Con las palabras pinta como Fermín y compone música como Silvestre”. “Convengo con Xavier Villaurrutia -añadía- en que José Revueltas es ya un gran novelista. Su estilo se ha depurado, ágil, profundo, rico. Pero creo también que no está destinado a ser un novelista popular, (...) *Los días terrenales* es una magnífica novela. En otro idioma sería un inmediato *best-seller*”.⁴³

Los camaradas de Revueltas, por su parte, no serían tan generosos y, a la amarga reacción que la novela les provocó, vendría a sumarse la puesta en escena, pocos meses después, de la pieza teatral *El cuadrante de la soledad*.

Es una necesidad buscar en toda la obra de Revueltas los postulados acerca de la novela en particular y de la literatura en general, para entender en toda su magnitud la prolifera y magna escritura del ilustre hijo de Durango.

Algunos criterios sobre la obra de José Revueltas.

En 1949, con la publicación de su novela *Los días terrenales*, Revueltas enfrentaría la crítica y los ataques, tanto la derecha como la izquierda, hacia su persona, sus ideas y su literatura.

Hablando de la crítica literaria, el escritor mexicano fue poco comprendido por críticos de renombre como Enrique Anderson Imbert, quien, a propósito de la novela *El luto humano* (1943), comenta: “La novela tiene promesas y torpezas juveniles, lo aprendido de Faulkner no ha sido bien aplicado y el resultado es que, por experimentar con desplazamientos del tiempo y de la perspectiva, la novela suele fracturarse.”⁴⁴ Es preciso señalar que la tan comentada influencia

⁴³ Salvador Novo: “*Diario*”, Empresas Editoriales, México, 1967, pp. 416 y 417.

⁴⁴ Enrique Anderson Imbert: op. cit., p. 237.

de Faulkner en *Revueltas*, como hemos dicho anteriormente, en realidad no existía pues, como el mismo *Revueltas* lo dijo, en 1943 las traducciones al español del escritor estadounidense aún no llegaban a Latinoamérica y, como es sabido, el escritor mexicano no leía en inglés, al menos en aquella época. Si hay coincidencias en cuanto a temas, ambientes (léase espacio) y puntos de vista en las obras de ambos escritores. Octavio Paz, el Nobel mexicano, también habló del “mal gusto” de *Revueltas* al expresar sus ideas marxistas en su literatura de “prosa descuidada”.⁴⁵

Roland Barthes ha explicado este fenómeno de la crítica del siglo XX: “Con un movimiento, la crítica literaria rechaza, inhibe y condena toda literatura subversiva, o sospechosamente, con ideología de izquierda”.⁴⁶ El crítico francés hace hincapié en la crítica maniquea de derecha, para la cual toda obra con ideología de izquierda es rechazada. Sin embargo, en su miopía, esta crítica se sustenta no en las cualidades estéticas de la obra en sí, sino en las ideas o preferencias políticas del autor. Hablamos, por cierto, de una crítica que ha pretendido imponer su visión de mundo en una estética hedonista, en un discurso homogéneo, válido si se escribe desde la óptica dominante del poder cultural: no se crítica, en realidad, la obra con carga ideológica (por otro lado, qué obra no se inscribe dentro de una ideología ya sea de izquierda o de derecha) se rechaza simplemente el “excesivo” uso ideológico de izquierda y no se reconoce la banalidad de la narrativa de derecha, que pretende mantener entretenido al lector y no le permite reflexionar sobre los graves problemas que lo enajenan o amenazan.

⁴⁵ Octavio Paz: en Evodio Escalante, op. cit., p. 194.

⁴⁶ Ver Ángelo Marchese: op. cit., pp. 343 y 344.

En un escritor como Revueltas, contestatario, crítico de su momento histórico, lo anterior no causó gran impacto. Sin embargo, su honestidad como escritor y como ser humano, lo llevó a cuestionar duramente los errores del Partido Comunista Mexicano, errores que puso en evidencia en su novela *Los días terrenales*. La reacción de la izquierda y de sus antiguos camaradas fue inmediata: acusaron a Revueltas de traidor, su amigo más entrañable, el poeta Pablo Neruda (conciencia y líder de la izquierda latinoamericana), se encargó de condenarlo: “Las páginas de su último libro no son tuyas. Por las venas de aquel noble José Revueltas que conocí, circula una sangre que no conozco. En ella se estanca el veneno de una época pasada, con un misticismo destructor que conduce a la muerte y a la nada”.⁴⁷ Paradojas del destino: la honestidad del hombre, el compromiso ético y estético del escritor y la lucha social del camarada José Revueltas, lo llevarían a la incompreensión de amigos y enemigos, de la izquierda y de la derecha, respectivamente. Aunque en su momento se pensó que Revueltas había asumida esa actitud como una cobardía o una renuncia a su postura, en otro contexto este explica que lo hizo por evitar el divisionismo dentro del Partido.

Así, con la coherencia que lo caracterizaba, Revueltas no varió su posición crítica ante el sistema, y esto lo llevaría a su encarcelamiento de tres años en la ya mencionada cárcel de Lecumberri. Esta experiencia fue el material idóneo para su novela *El apando*, obra que sintetiza algunas obsesiones del autor: el encierro, la prisión física y existencial, la muerte, lo grotesco, entre otras.

En un interesante ensayo de Gabriel Pérez Miranda, titulado “*Cuerpo, poder y prisión: un acercamiento a El Apando, de José Revuelta*”, se comenta la

⁴⁷ Pablo Neruda: “*Discurso ante el Congreso de Escritores Latinoamericanos en la Paz*”, citado en *Cuestionamientos e intenciones*, Editorial Era, México, 1978, p. 330.

importancia de la relación cuerpo-poder-prisión, que se da en esta novela. Relación que está en función de los instintos, ideas y acciones del individuo con su sociedad. Sobre este trabajo profundizaremos en un próximo epígrafe, por los elementos que maneja acerca del espacio carcelario en la narrativa de Revueltas.

Pérez Miranda observa que:

“En *El apando*, los personajes principales: Polonio, Albino y El Carajo no sólo están en prisión, además se encuentran “apandados” (el apando es una pequeña celda de castigo), encerrados en un espacio aún más reducido: más prisioneros que preso alguno. La historia gira alrededor de estos personajes, y sus intentos para introducir droga a la prisión, sin que los guardias los descubran. Tres personajes femeninos, las mujeres de Polonio y Albino, y la madre de El Carajo, buscarán ayudarlos a conseguir su propósito que, al final, fracasará”.⁴⁸

En esta novela se demuestra que en la prisión no están limitados de la libertad sólo los prisioneros, también los vigilantes o carcelarios están psicológicamente en la misma situación:

Estaban presos ahí los monos, nada menos que ellos, mona y mono; bien, mono y mono [...] Monos, archimonos, estúpidos, viles e inocentes, con la inocencia de una puta de diez años de edad. Tan estúpidos como para no darse cuenta que los monos eran ellos y no nadie más, con todo y sus madres y sus hijos y los padres de sus padres. Se sabían hechos para vigilar, espiar y mirar en derredor, con el fin de que

⁴⁸ Gabriel Pérez Miranda, titulado “*Cuerpo, poder y prisión: un acercamiento a El Apando*, de José Revuelta”, De La Siega, la enciclopedia libre, p. 2.

nadie pudiera salir de sus manos, ni de aquella ciudad y aquellas calles multiplicadas por todas partes...”⁴⁹

Resumiendo, en esta novela, *El apando*, la cárcel se convierte en la forma más evidente del poder, el encierro, el castigo corporal, son elementos represores de ese oscuro poder que se extiende del individuo a la sociedad. La cárcel se convierte, así, en símbolo de la cárcel-ciudad, de la cárcel-mundo.

Revueltas nos explica: “Escojo la cárcel como ambiente, es decir, ambiente simbólico. Porque la cárcel no es sino un compendio, una condensación de las sociedades. Las rejas para mí, las rejas de *El apando*, son las rejas de la ciudad, y las rejas del país y las rejas del mundo. La cárcel no es más que un reflejo condensado de la sociedad.”⁵⁰ De este modo, el horror carcelario cobra dimensiones universales en donde nadie escapa de la prisión y lucha entre carceleros y prisioneros, ambos, víctimas de un poder opresor, visible en la ideología y acciones del sistema que condiciona libertad, placer, disidencia.

Para nosotros es ese mismo poder represor, quien condenó y no quiso ver que, más allá de la filiación política y la ideología de Revueltas, la obra literaria del escritor mexicano se sostiene por la fuerza expresiva y el trabajo artístico que el escritor realiza en su narrativa.

La literatura de José Revueltas es una oportunidad para encarar la crítica literaria con una actitud más incluyente y tolerante, aceptando los desafíos que el pensamiento revueltiano exige, en una cultura marcada por el poder hegemónico que centraliza y margina alternativamente. Poder que busca reprimir lo diverso, lo diferente, lo sospechoso. La escritura de Revueltas es una muestra del grado de compromiso social que el escritor puede encarar, pero es,

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Gustavo Sáinz y otros: “*La última entrevista con José Revueltas*”, p.10.

ante todo, un compromiso con la literatura misma, como creación, lectura, crítica y expresión del individuo, la sociedad, el mundo, en suma: como reflejo del alma humana, como ha observado acertadamente, Pérez Miranda.

Para el columnista y crítico Blas Matamoro, José Revueltas quizá sea el caso más acusado del llamado realismo social mexicano, “teniendo en cuenta que se trata de un hombre nacido en pleno proceso revolucionario —más aún: el año en que comenzó la Primera Guerra Mundial— y que, por tanto, llegó a iniciarse cuando el decurso institucional de su país se hallaba consolidado”.⁵¹

En opinión de Blas Matamoro, el novelista intentó aplicar los principios de la lucha de clases dirigida por el partido de la revolución mundial, a la deriva posrevolucionaria mexicana, refiriéndose a su papel político y, en el caso de su obra literaria, puede considerarse cíclica y su título más representativo es, en ese orden, *Los días terrenales* (1949), que dada la fecha de la publicación, se sitúa en plena polémica de posguerra entre comunistas y existencialistas, elemento muy importante a la hora de enfrentar el estudio de una novela.

Blas Matamoro coincide con otros críticos en ver *Los días terrenales* como una novela que tiene que navegar entre dos aguas, cosa casi imposible en Latinoamérica:

“Revueltas examina, en efecto, la maquinaria de la organización saliendo de ella e imaginando a su héroe como un humanista que se plantea la adscripción política en tanto modo de situarse en el mundo, adoptando la primacía existencial de tal situación como en la primera filosofía de Sartre. El partido, en cambio razona, al contrario: es el sujeto quien debe ceder su situación en el mundo a la organización

⁵¹ Blas Matamoro: “*José Revueltas*”, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, 1997-2010, cvc@cervantes.es, consultado el 5 de noviembre de 2011, a las 5:40 p.m.

revolucionaria porque, precisamente, es ella la encargada de cambiar el mundo. En esos años, Sartre era tachado por la literatura comunista de individualista pequeño burgués, pesimista y propiciador de lo que Roger Garaudy denominó «una literatura de sepultureros».⁵²

Concluye el crítico afirmando que: “...el problema que Revueltas presenta en su novelística es un conflicto entre libertad y ortodoxia”.⁵³

Jorge Fonet, ensayista cubano y director del Centro de Investigaciones de Casa de las Américas, confiesa ser un lector apasionado de la obra de Revueltas y, para nosotros, quizá el único que se ha dedicado a su estudio en Cuba. En todos los libros publicado por Fonet aparece alguna referencia al escritor mexicano, siendo quien redactó el Prólogo de *Los días terrenales* y de toda su escritura, basta y en algunos casos dedicada a nuestro entorno, la única publicada en la isla caribeña.

En *Los nuevos paradigmas. Prologo narrativo al siglo XXI*, Fonet, ejemplificando la postura de desaliento de algunos escritores al producirse en Europa lo que se ha llamado “la revolución frustrada”, recuerda que: “Un caso singular, aun en la novelística mexicana, fue el de José Revueltas, militante comunista expulsado del Partido en más de una ocasión, quien fue implacable -siempre desde la izquierda- no sólo con los males de la revolución institucionalizada, sino también con el estalinismo que él mismo debió padecer”.⁵⁴ Y a continuación particulariza: “La novela *Los días terrenales* desató tras su publicación en 1949, una polémica tan violenta entre los camaradas de Revueltas, que éste se sintió en el deber de retirarla de la circulación”. Entre

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Jorge Fonet: “*Los nuevos paradigmas. Prologo narrativo al siglo XXI*”, Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 2006, pp. 57-58.

estas críticas la más lamentable, como nos dice a pie de página Fonet, está la de Neruda, quien dice haber encontrado, "...en las páginas de mi antiguo hermano en comunes ideales y combates, la más dolorosa decepción. Las páginas de su libro no son tuyas. Por las venas del noble José Revueltas que conocí circula una sangre que no conozco. En ella se estanca el veneno de una época pasada con un misticismo destructor que conduce a la nada y a la muerte".⁵⁵

Fonet menciona, también, en ese sentido de la frustración reflejada en la novela, la escrita por Revueltas quince años después:

"En *Los errores* incluyó, como parte de una digresión a propósito de 'los procesos de Moscú', un dilema que lo atormentaba y que se ha citado más de una vez. "Sobre nosotros (diría Revueltas), los comunistas verdaderos -miembros o no del partido- descansará la terrible, la abrumadora tarea de ser los que coloquen la historia frente a la disyuntiva de decidir si esta época, este siglo lleno de perplejidades, será designado como el siglo de los procesos de Moscú o como el siglo de la revolución de octubre (sic)".⁵⁶

Fonet recurre a Revueltas para ejemplificar, como hemos dicho, lo que se ha dado en llamar la literatura de la frustración, pero, a su vez, con el argumento utilizado está resaltando el optimismo revueltiano. Aun, cuando en el propio texto citado, compara el final de la novela *El Rey de La Habana* con el de *El luto humano*, donde Rey, después de matar a Magda, violarla y arrojarla en un basurero, enferma a causa de las mordidas de decenas de ratas. Muere,

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibid., p. 113.

como nos recuerda Fornet, "...solo y apartado seis días más tarde, para ser devorado en los cuatro sucesivos".⁵⁷

En un texto polémico de Jorge Fornet, *¿Para qué sirven los jarrones del Palacio de Invierno?*, aparecen, nuevamente referencias al escritor mexicano: En el artículo *Paz en sus 90: apuntes y homenaje*, que apareció por primera vez en la revista *Revolución y Cultura*, en el que se habla de la postura ética del escritor y se cita la conocida renuncia de Paz al cargo de embajador de México en la India y el pequeño poema que redactó, a solicitud de los organizadores de la Olimpiada México` 68, donde refleja su postura en relación con los sucesos de Tlatelolco.

"Aquella renuncia, nos dice Fornet, [y] este poema, han sido vistos como el cenit ético del intelectual Paz. Podemos admitirlo, a condición de no olvidar que, en esos mismos instantes, José Revueltas –más beligerante y desde adentro- había ido a dar con sus huesos a Lecumberri".⁵⁸

Enfatiza el crítico: "No es por azar que fuera este último (y no Paz) el inspirador mayor de gran parte de los jóvenes del 68 y de la literatura que ese momento generó".⁵⁹

Fornet, en ese mismo artículo se refiere a la importancia de las revistas culturales y luego de mencionar algunas de las más renombradas, como la *Revista Mexicana de Literatura* y la *Revista Azul*, recuerda la rudimentaria

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Jorge Fornet: *¿Para qué sirven los jarrones del Palacio de Invierno?*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2006, p. 82.

⁵⁹ Ibid.

revista” Taller (1938-1941), empresa en la que Paz coincidió, entre otros, con sus estrictos contemporáneos José Revueltas y Efraín Huerta”.⁶⁰

En el citado libro de Fonet aparece, también, un artículo titulado *Yáñez, Revueltas y la nueva novela mexicana*, donde nos enteramos que Revueltas fue publicado en la Revista *Orígenes*, hecho que llama mucho nuestra atención, por ser precisamente esta revista una de las más prestigiosas de Hispanoamérica en la época en que circuló.

La esencia del artículo mencionado consiste en la comparación entre los autores mencionados en el título y la influencia que ambos tuvieron en la narrativa mexicana posterior. Fonet, luego de hacer merecidos elogios de la obra de Yáñez, considera que:

“La única novela que hubiera podido disputar a Yáñez aquel privilegiado sitio (refiriéndose a la afirmación de José Emilio Pacheco cuando reiteró que *Al filo del agua* era la primera novela moderna mexicana) es *El luto humano*, de José Revueltas, aparecida cuatro años antes”.⁶¹

Fonet considera que:

“Varias razones, sin embargo, impidieron que esta obra obtuviera un reconocimiento similar. Por un lado, a la riqueza y pulcritud de Yáñez, cuya novela mayor suele ser asociada con la música, la escultura, la arquitectura y la orfebrería, Revueltas opone un desaliño que se le ha reprochado más de una vez. Si Yáñez, por otro lado, fue una persona que llegó a ocupar importantes cargos públicos, Revueltas siempre fue un disidente, una de esas personalidades urticantes e incómodas que

⁶⁰ “Paz en sus 90: Apuntes y homenaje”, en op. cit., p. 75.

⁶¹ Ibid., p. 66.

provocan recelos. Si *Al filo del agua* tiene un final reconfortante, *El luto humano* ostenta un pesimismo desolador”.⁶²

José Joaquín Blanco y Octavio Paz coinciden en calificar, en el momento de su aparición, la novela de Revueltas con los adjetivos más demoledores (dispareja, irregular, apasionada, atrevida obra narrativa de crítica total) en el caso del primero y Paz, por su parte afirmaba que “de su obra no quedará, quizá, sino el aliento...”; ambos treinta años después, en 1979, tendrán que reconocer que: “Con la novela de Revueltas a pesar de sus imperfecciones, se inició algo que todavía no termina”. Fonet defiende la singularidad y el carácter renovador de la narrativa de Revueltas, pero no deja de mencionar lo que puede ser el gran error, ya que: “Revueltas, por su parte, intenta hacer explícitas las causas económicas y clasistas de la catástrofe, que su novela (*El luto humano*), por más que escapa a cualquier definición, no logra sacudirse del todo la influencia del realismo socialista”. A favor de la narrativa revueltiana, alega que: “Revueltas impulsó una literatura cuestionadora, sin ninguna dosis de autocomplacencia, que fecundaría al otro ciclo esencial de la narrativa mexicana: el de la literatura del 68”.⁶³

La conclusión más retumbante de Fonet en este artículo que comentamos es la reconciliación: “Pero, sin Revueltas y Yáñez, Pedro Páramo nunca hubiera sido lo que fue”.

⁶² Ibid.

⁶³ Cfr, Ibid., pp. 68-69.

CAPÍTULO I

PROPUESTAS METODOLÓGICAS PARA EL ESTUDIO DEL ESPACIO NARRATIVO.

El método en los estudios del espacio narrativo.

Según el criterio de L. Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos, "...la elección de método es de carácter a la vez objetivo y subjetivo; está marcado por requerimientos específicos del objeto de estudio, pero también por unas tendencias y una elección del investigador".⁶⁴ Sin embargo hemos enfrentado la selección de los métodos en nuestra investigación a partir de criterios más

⁶⁴ Luís Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos: "El arte de investigar el arte", p. 212.

racionales que subjetivos, pues consideramos cada objeto de estudio como un instrumento adecuado para acercarnos a él.

Si partimos del criterio de Álvarez Álvarez y Barreto Argilagos, al diferenciar los conceptos de metodología, metódica y método, nos daremos cuenta de los errores que se cometen con cierta frecuencia al determinar el instrumental adecuado para enfrentar la investigación de un objeto artístico. En el texto que sirve de base metodológica para nuestro trabajo, elaborado por el doctor Luis Álvarez Álvarez, en coautoría con Gaspar Barreto Argilagos, titulado *El arte de investigar el arte*, estos plantean que:

“El *método* es categoría menos amplia: se refiere a la concepción teórica específica y a la estructuración tecno-práctica de un sistema coherente de acciones —pasos, vías de conocimiento— para estudiar un aspecto —de dimensión variable— de un objeto de estudio determinado; el método es la categoría en la cual se interrelacionan una teoría —en estrecha conexión con las reflexiones de una metodología específica— y una praxis operacional, que se realiza a partir de técnicas o modos de proceder *concretos* en el proceso de investigación de un objeto de estudio determinado. Asimismo, el método de investigación y crítica del arte, como todos los demás, está históricamente condicionado.”⁶⁵

El párrafo anterior parte de una diferenciación conceptual entre metodología, método y metódica, lo que nos indica que, en ocasiones, para el investigador inexperto, no se hace consciente el empleo de determinada metodología. Nos enfrentamos al proceso investigativo sin tener *concientizada* una epistemología, lo que puede conllevar a errores de perspectiva lamentables.

⁶⁵ Ibid., p. 218.

Ejemplificando lo anterior, a partir del trabajo mencionado, dirían los autores que:

“...la sociocrítica como metodología de investigación literaria, es en buena medida incompatible con la metodología estructuralista, por cuanto esta última propugna un estudio básicamente intratextual, concentrado en la estructura interna de la obra literaria, y con menor atención a la contextualización social de dicha obra -relacionada aquella con la historia en general, la historia literaria, la recepción del texto por una época dada, las corrientes ideológicas, políticas, económicas, etc.- Pero la sociocrítica, renunciando a la teoría que, emanada de la metodología estructuralista, respaldaba conceptualmente a los métodos estructuralistas, pudo, sin embargo, incorporar ciertas *técnicas y reglas operacionales del método estructuralista* e incorporarlos a su propia concepción de la obra literaria como texto con una estructura interna, pero engarzado también a una serie de estructuras sociales. Esa asimilación se realizó *a nivel de la metódica*, mientras que los métodos y la metodología del estructuralismo resultaban incompatibles”.⁶⁶

Referirnos a método resulta complicado, por la personalización de este particular en cada investigador, ya que nos acercamos a este concepto definiendo aristas múltiples de su uso y a partir de miradas individualizantes, en dependencia con la ciencia donde nos movamos y del objeto de estudio dado.

Compartimos el criterio de los autores citados en lo referente a que, en la investigación del arte, una de las vías de acercamiento más necesario y

⁶⁶ Ibid., p. 220.

frecuentado es el *análisis del texto*, que tienen muy numerosas maneras de realizarse, a través de variadas técnicas.

Aunque, como dicen Álvarez y Barreto, “...muy a menudo aparece solapado, lo cierto es que la obra de arte —y en general todo fenómeno artístico— es susceptible de un acercamiento *estadístico*, que permita poner de manifiesto las regularidades cuantificables de los componentes de la entidad estudiada. Pero de nada vale este acercamiento si no va acompañado de una interpretación estética de relieve”.⁶⁷

Un acercamiento de gran relevancia en las investigaciones sobre arte, desde la segunda mitad del siglo XX, lo constituye el *semiótico*, o análisis de la estructura, significado y producción de los signos que integran el texto de una obra artística, ya que “todo análisis es un *constructo* metodológico multicontactual”,⁶⁸

Es fundamental, tanto para una como para otra epistemología investigativa, el carácter concreto-sensorial de toda obra de arte y esto subraya la necesidad de su observación.

La observación nos puede ser útil para diversas cuestiones de la investigación, ya que “permite disponer de datos, cuya valoración puede ser realizada por otras técnicas de investigación; permite disponer también de *informaciones complementarias* a las principales de la investigación, y ayudar a establecer valores y cualidades de elementos obtenidos mediante otros métodos”, como bien observan los autores mencionados.⁶⁹

⁶⁷ Ibid., p. 226.

⁶⁸ Ibid., p. 231.

⁶⁹ Ibid., p. 233.

A continuación, mencionaremos algunos enfoques al aplicar a la investigación el método de análisis del contenido y veremos cómo se estructuran en nuestra investigación.

El *análisis de contenido* está muy ligado con otros métodos investigativos, en primer término, como se ha expresado anteriormente, con la observación documental. El análisis de contenido, como procedimiento de trabajo, forma parte de las diversas modalidades del *método general de análisis de textos*: “[...] el análisis textual delimita un gran campo metodológico, que a grandes rasgos resulta identificable con el dominio de las técnicas *cualitativas*”,⁷⁰ pues la importancia del empleo del análisis de contenido también influye en la determinación de otras distinciones, porque: “La gran división metodológica y epistemológica que recorre las ciencias sociales, la que establece la distinción entre técnicas cualitativas y técnicas cuantitativas, coincide en buena medida [...] con la diferencia que marca el uso de técnicas de análisis textual respecto del uso de técnicas no textuales”.⁷¹ En correspondencia con lo señalado, las investigaciones sobre arte, en las cuales, desde la observación misma, el papel, sistematicidad y relevancia metodológica del análisis de contenido es dominante en todo el proceso investigativo —se apliquen también o no, técnicas cuantitativas—, constituyen un campo de investigación altamente cualitativo y “cualquier intento de reducir estos estudios a un formato, a un enfoque metodológico, a un proceso y a un tipo de informe final de carácter cuantitativo, constituye no solo un grave error, sino un verdadero atentado contra el desarrollo científico de una buena parte de las ciencias humanísticas”⁷², como alertan los

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid., p. 234.

⁷² Ibid., pp. 247-248.

autores de *El arte de investigar el arte*. Pablo Navarro y Capitolina Díaz señalan en otro momento citado por los autores mencionados: “Los diversos modos de la expresividad humana se organizan como *lenguajes*, entendiendo este concepto en sentido amplio. Un lenguaje es un sistema de formas expresivas que pertenecen a, y configuran, un cierto modo de la expresividad humana”.⁷³ A lo que se agrega una cuestión de la mayor importancia para la investigación del arte en sus diversas manifestaciones, según la cual el análisis de contenido:

“[...] se concibe como una perspectiva metodológica cuya finalidad sería la investigación de (al menos algunas de) las virtualidades expresivas de expresiones en general, este tipo de análisis no tiene por qué restringirse al ámbito de las expresiones verbales. Puede abordarse, con igual legitimidad, un análisis de contenido de expresiones gestuales, pictóricas, musicales, etc (sic). De hecho, ciertas técnicas que pueden considerarse como formas particulares de análisis de contenido, se han aplicado a sistemas expresivos no verbales tan diversos como la arquitectura, la decoración o la moda”.⁷⁴

En la aplicación de la semiótica a la investigación del objeto artístico, Barthes se interesa fundamentalmente por anticipar una definición de dicha ciencia. El pensador francés recalca la importancia suma del análisis de los signos, lo cual, en el terreno de la investigación del arte, tiene un valor metodológico esencial, como corrobora en esta cita:

“El mundo está lleno de signos, pero estos signos no tienen toda la bella simplicidad de las letras del alfabeto, de las señales del código vial o

⁷³ Pablo Navarro y Capitolina Díaz: “Análisis de contenido”, en: Juan Manuel Delgado y Juan Gutiérrez, comp., p. 177, citados por Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos en: *El arte de investigar el arte*, p. 249.

⁷⁴ Ídem., p. 178.

de los uniformes militares: son infinitamente más complejos y sutiles. La mayor parte de las veces los tomamos por informaciones «naturales» [...].⁷⁵

Descifrar los signos del mundo quiere decir siempre luchar contra cierta inocencia de los objetos, alerta Barthes. Parafraseándolo podemos decir que: Comprendemos el español tan «naturalmente», que jamás se nos ocurre la idea de que la lengua española es un sistema muy complicado y muy poco «natural» de signos y de reglas: de la misma manera es necesaria una sacudida incesante de la observación para adaptarse no al contenido de los mensajes, sino a su hechura: dicho brevemente: el semiólogo como el lingüista, deben entrar en la «cocina del sentido».

El análisis de contenido es muy importante en la investigación cualitativa del arte, por cuanto los datos de ésta se materializan en textos de variado tipo. La esencia de este tipo de análisis, según Álvarez Álvarez y Barreto Argilagos, es “[...] la determinación cuidadosa de *las conexiones* existentes entre el nivel sintáctico del texto y sus niveles semántico y pragmático”.⁷⁶ El nivel sintáctico, por tanto, no se refiere exclusivamente al ordenamiento que, en Lingüística, corresponde al objeto de estudio de la sintaxis. Se trata de la estructuración de los elementos sígnicos en el conjunto total del texto, cuya definición es un concepto clave en el enfoque semiótico del análisis del contenido:

“En las investigaciones actuales sobre el arte, especialmente sobre el nuevo y el novísimo, parecen dibujarse dos puntos de vista, el primero de los cuales, más extendido y fundamentado, podría ser llamado *semiótico*, y el

⁷⁵ Roland Barthes: “La cocina del sentido”, en: Alain Basail Rodríguez y Daniel Álvarez Durán, comp.: ob. cit., t. I, p. 3., citado por Luís Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos, op. Cit. p. 249.

⁷⁶ Pablo Navarro y Capitolina Díaz: ob. cit., p. 180., citado por Luís Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos, op. Cit. p. 251.

segundo —en la práctica, por lo demás, difícil de distinguir, porque no dispone de una plataforma metodológica propia, más ampliamente conocida y aceptada—, punto de vista *icónico*".⁷⁷

El primer punto de vista se ha llamado semiótico tomando en consideración que todo objeto artístico es un *texto*, o sea, una combinación significativa de fragmentos distintos, que pueden ser establecidos de antemano y previstos, porque pertenecen a un determinado sistema sígnico y debe ser leído e interpretado a partir del *contexto* cultural propio de él: en medio de otros textos que remiten al universo de las cosas, conceptos y representaciones determinados por él.

El análisis de contenido no es la meta de la investigación cualitativa, sino una fase instrumental de ella, cuya función esencial consiste en:

“[...] la determinación cuidadosa de *las conexiones* existentes entre el nivel sintáctico del texto y sus niveles semántico y pragmático. [...] Dicho de otra forma: son metodologías que tienden a saltar directamente de la *superficie textual* al nivel *interpretativo*, sin elaborar y estabilizar metodológicamente un nivel intermedio *propriamente analítico*".⁷⁸

El análisis de contenido estudia las relaciones entre la organización del texto —nivel sintáctico—, por una parte, y, por otra, la estructura de los significados —nivel semántico— y el modo en que se producen y emplean los

⁷⁷ Mieczysław Porębski: "Semiótica e icónica", en: *Criterios*. La Habana. No. 32. Cuarta época. Julio-diciembre de 1994, p. 275., citado por Luís Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos, op. cit. p. 251.

⁷⁸ Louis Marín: "Elementos para una semiología pictórica", en: Desiderio Navarro, comp. y trad.: *Imagen 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*. Casa de las Américas, UNEAC, Embajada de Francia en Cuba. La Habana, 2002, pp. 21-22., citado por Luís Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos, op. Cit. p. 253.

signos del texto y el texto mismo —nivel pragmático—. A partir de un análisis de esta índole se procede a una *interpretación* del texto en su totalidad.

El modelo actancial, es sabido, proporciona una nueva visión del personaje. Este ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino a una entidad que pertenece a un sistema global de acción, variando de la forma «amorfa» del *actante* (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del *actor* (estructura superficial discursiva tal como aparece en la obra). Este modelo es perfectamente aplicable al estudio del espacio narrativo, en consonancia con el modelo propuesto por Slawinski, como podemos ver más adelante.

Nos atenemos a la idea fundamental desarrollada desde Propp hasta Greimas, analizados por Álvarez y Barreto, al aceptar que: “se orienta en términos de dos acciones básicas:

1. distribuir los personajes en un número mínimo de categorías de tal forma que abarquen todas las combinaciones efectivamente realizadas en la obra.
2. extraer los verdaderos protagonistas de la acción, reagrupando o desmultiplicando a los personajes más allá de sus rasgos particulares.”⁷⁹

Además, y esto es muy importante, aplicamos una proyección particular sobre la investigación de texto literario con la postura semiótica que analiza la discursividad en tres dimensiones básicas: actorización —término que se refiere a la estructura semiótica en actantes—, temporalización y espacialización, ya que nos interesa ver los personajes en su espacio, pero también en relación con el tiempo y su actuar axiológico.

⁷⁹ Cfr. Patrice Pavis: “*Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*”. Ed. R. La Habana, 1988, t. 1, p. 13., citado por Luís Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos, op. Cit. p. 257.

Lo visto hasta aquí tiene una consecuencia directa en la concepción cualitativa del dato. El *análisis del contenido* constituye un enfoque necesario para *interpretar* los datos —los cuales, en la investigación cualitativa, son *construidos por el investigador*—, es decir, el conjunto de textos producidos a lo largo de la investigación. Esto conduce a una visión hermenéutica del texto. Los autores que han servido de base en nuestra concepción metodológica, señalan que: “En el campo de las investigaciones de ciencias humanísticas, la hermenéutica, en tanto teoría de la interpretación, ha desempeñado a lo largo del tiempo un papel de singular importancia”.⁸⁰ Estos autores mencionan a Jürgen Trabant, quien plantea que: “Interpretar es constituir una situación denotativa o apelativa”, y más adelante agrega: “La atribución de sentido, la «explicación hermenéutica de sentido» puede, sin embargo, entenderse como una función absolutamente científica.”⁸¹

La hermenéutica no constituye solo la *descripción* de un objeto, sino la producción creadora de la significación del objeto. Los autores mencionan además a Michel Foucault, quien la define con énfasis en el signo, de modo que se ve obligado a interrelacionar hermenéutica y semiótica: “Llamamos hermenéutica al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos descubran sus sentidos; llamamos semiología al conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber dónde están los signos, definir lo que los hace ser signos, conocer sus ligas y las leyes de su encadenamiento”.⁸²

Es preciso, en este punto, aceptar el criterio de Janusz Slawinski, que será, si no un paradigma, un referente importante en nuestra investigación:

⁸⁰ Jürgen Trabant: “*Semiología de la obra literaria*”. Editorial Gredos, Madrid, 1975, citado por Luís Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos en: “*El arte de investigar el arte*”. P. 257.

⁸¹ Ibid.

⁸² Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, p. 38., citado por Luís Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos en: “*El arte de investigar el arte*”. P. 259.

“Lo que se designa de manera bastante generalizada con el nombre de «arte de la interpretación» no es una determinada orientación investigativa, poseedora de fundamentos metodológicos homogéneos. Más bien se podría decir que es un conjunto de tendencias que pasan a través de muchas orientaciones y métodos. Constituye, en todas las circunstancias, un conjunto de directivas e instrumentos del proceder investigativo que permiten la identificación, comprensión y explicación de la iniciativa creadora individual: la obra. Es un procedimiento específico de penetración en su irrepetible particularidad [...]. Pero el «arte de la interpretación», independientemente de cuál sea la escuela que él acompañe, actúa siempre respecto a esta como una fuerza antidoctrinaria, puesto que, por su naturaleza, crea una oposición a las investigaciones de intención generalizante. Por eso, también más allá de la diferenciación de los estilos metodológicos del «arte de la interpretación» se oculta cierta comunidad de disposiciones que los abarca a todos”.⁸³

Según Álvarez y Barreto, la hermenéutica ha estado inmersa en la evolución histórica de la cultura y ha variado según las épocas y, además, ha sido objeto de interés para disciplinas como la Filología, la Teoría del Arte, la Estética, e incluso la Filosofía, lo que significa una multiplicidad de puntos de vista especializados sobre ella.

Hay una amplia variedad de procesos, técnicas e instrumentos hermenéuticos, nosotros nos hemos acogido en la investigación del espacio narrativo en la obra *Los días terrenales*, de José Revueltas, a los criterios de

⁸³ Janusz Slawinski: “Sobre los problemas del «arte de la interpretación»”, en: *Criterios*. La Habana. No. 13-20. Tercera época. Enero de 1985 – diciembre de 1986, p. 141., citado por Luís Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos en: “El arte de investigar el arte”. P. 259.

Renato Prada Oropeza, por estar más cercano a la realidad narrativa latinoamericana.

Debemos partir de la aseveración de que el análisis de textos, en la investigación cualitativa, no es un fin en sí mismo, sino un procedimiento para construir datos significativos para la investigación de que se trate y los cuales puedan ser utilizados para la *comprensión* del contenido del texto y, por tanto, que sirvan para la interpretación eficaz de este.

El análisis de contenido lo vemos sobre la base de tres niveles: **sintáctico**, o de la organización de los factores de la comunicación; **semántico**, o del significado de la comunicación; y **pragmático**, o de la producción y funciones de la comunicación. Este último nivel, a los efectos del análisis del contenido, es aquel en el cual se pretende explicar *cómo se produjo el texto*, lo cual constituye el objetivo fundamental del investigador. Otra cuestión de importancia esencial en el análisis intratextual como un puente hacia enfoques extratextuales.

Un texto se debe analizar a partir de diferentes caracteres, el primero y más importante de ellos es el de **sistema**, o sea, el texto jamás existe como una entidad única, sino que, por su propia naturaleza, entraña la referencia a una multiplicidad de *otros textos*, que forman con el primero un sistema funcional y, en el caso de la realidad textual, significativo.

En el análisis de contenido de la obra objeto de estudio se parte, en la práctica, del reconocimiento del sistema textual, que implica, necesariamente, una explicación de qué es el texto y por qué constituye un sistema de singular complejidad.

Álvarez y Barreto plantean que para que un texto pueda considerarse inteligible y, por tanto, *texto* como tal, debe aludir, de manera explícita o implícita, a una serie de aspectos, entre los que señalan:

- Entes específicos, pertenecientes a una realidad considerada de un modo coherente. En nuestro caso, la novela en sí.
- Cualidades, funciones y procesos propios de esos entes. Cada obra lleva implícitos estos elementos.
- Interrelaciones de esos entes, a través de dichas cualidades, funciones y procesos, con otros entes. Aquí lo veremos en relación con otras novelas del propio autor y con otros autores. En este sentido estaremos aplicando el método general de la **comparación**.
- Informaciones —y su grado de realidad y coherencia lógica— sobre el espacio y el tiempo en que se sitúan dichos entes y su entorno. Estaremos en presencia del método **histórico-lógico**.
- Cuantificación de esos entes, sus cualidades, funciones y procesos, así como acerca del tiempo-espacio en que se sitúan, y las relaciones que contraen con otros. Mediante el empleo del método **estadístico matemático**.
- Informaciones implícitas o explícitas sobre el modo en que se construye el texto (código, canal, dilucidación de alguna entropía posible, etcétera).
- Índices acerca de cómo son el emisor, los seres humanos (o considerados en cuanto tales) a los que se alude, y su receptor potencial. O lo que es lo mismo, los **sujetos** del análisis de la obra.

- La actitud que asume el receptor frente a su texto y los índices y las informaciones contenidas en él. En este caso no haremos un análisis de mercado, ni de recepción del texto, aunque haremos referencia a lo acontecido en el momento de la publicación de la novela por la importancia del hecho para la comprensión del texto.

- La actitud potencial de los receptores verosímiles frente a ese texto y los índices y las informaciones contenidas en él.⁸⁴

La diversidad tipológica del texto constituye una de las más importantes para el análisis de contenido.

El análisis de contenido dispone de una serie de posibilidades tipológicas; partiendo del presupuesto de que el texto, en tanto unidad comunicativa codificada, está sujeto a múltiples variantes. Entre ellas:

Análisis intratextual: análisis del texto en sí mismo, en su estructura concreta, de acuerdo con el código utilizado: (¿cuáles son los significantes específicos que portan el contenido?, ¿cuál es su sintaxis?; valoración de la correspondencia entre el cuerpo del texto y las reglas vigentes para ese tipo de código, el análisis de reiteraciones posibles (estilemas o estereotipos), análisis de núcleos semánticos básicos en el texto, y sus matices (posibles gradaciones de intensidad, énfasis, distanciamiento).

Análisis contextuales: análisis de aspectos (semánticos y formales) relacionados con los límites no necesariamente textuales de un texto.

⁸⁴ Cfr., Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos en: “*El arte de investigar el arte*”, pp. 300-301.

Análisis transtextuales: los que se desglosan en tipos específicos intertextuales, paratextuales, metatextuales, hipertextuales, architextuales.

Otro enfoque utilizado es el del **análisis de la metatextualidad**: En este caso específico nos referimos al empleo de los textos bíblicos en la novela, ya que Revueltas lo utiliza no como comentario, sino como una *transformación* de un texto precedente.

Existen otros criterios de tipologización textual que no nos interesa destacar en este libro, pero que de alguna manera están presentes en el análisis. Por ejemplo, el *genotexto*, que sería el conjunto de operaciones graduales que va generando un texto, (que, de modo simplificador, podemos identificar con sucesivos borradores), al analizar los tres borradores conocidos de la obra analizada y que en alguna medida nos dan luz acerca del uso del espacio en *Los días terrenales*. El fenotexto sería la “aparición definitiva” de esos textos antes mencionados. Como plantean los autores señalados: “Esta pareja categorial, desde luego, genotexto / fenotexto, permite sustentar determinadas direcciones de la investigación”.⁸⁵

La ideología, como uno de los componentes del contenido que se pone de manifiesto en la obra que analizamos, aunque no es nuestro interés profundizar en esta vertiente del análisis textual, sí, por la importancia que adquiere en la novela, lo empleamos.

Aunque existen diversos enfoques metodológicos que respaldan teóricamente variadas maneras de encarar la relación entre texto artístico e ideología y, siendo imposible soslayar del todo este aspecto del texto y

⁸⁵ Citado por Luís Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos en: “*El arte de investigar el arte*”, pp. 306-315.

especialmente en un autor como Revueltas, nos parece muy saludable atender a ciertas observaciones de ese carácter que formula Philippe Hamon.⁸⁶

En nuestro libro mostramos el uso de la estadística, por cuanto es importante mostrar los elementos tipológicos para que el lector arribe a conclusiones generalizadoras de las características espaciales de *Los días terrenales*.

La Estadística Descriptiva es una de las partes de esta ciencia. Entre las técnicas más utilizadas, debe mencionarse el agrupamiento de datos, o clasificación, que consiste en ordenar los datos, en forma creciente, o decreciente, y distribuirlos en clases y categorías. La Estadística es una ciencia que recoge y organiza datos, diseña experimentos, estima parámetros de población, ensaya hipótesis poblacionales, estudia relaciones entre variables y ofrece criterios sobre la precisión con la que se hacen inferencias a partir de muestras.

Como aclaramos al inicio, no se puede hablar del empleo de un método en particular en el análisis de un objeto de estudio; pero sí consideramos que existe un camino principal por el que debe transitar la investigación y a él se suman otros instrumentos que nos permiten llegar al fin: demostrar la validez (verdadera o falsa) de nuestra hipótesis.

Conceptualización del espacio narrativo.

Para una conceptualización del espacio literario nos apoyamos en elementos diversos; en primer orden, partiendo de la epistemología como criterio globalizador de miradas múltiples, sociológicas, filosóficas y axiológicas y,

⁸⁶ Philippe Hamon: "*Texto e ideología: para una poética de la norma*", en Revista Criterios, Números 25-28, La Habana, enero 1989-diciembre 1990, pp. 66-67.

posteriormente, desde una mirada particular de la ciencia literaria, específicamente desde la Narratología.

Un texto que por su profundidad explorativa espacio-temporal nos puede guiar en el intento de enumerar diversos ángulos del concepto objeto de estudio es *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, de la profesora e investigadora, Alicia Llarena.

Después de analizar las causas de la exclusión, durante mucho tiempo, del espacio en los estudios de la estructura del texto narrativo, Llarena reconoce que: "...en nuestros días el espacio literario es un signo privilegiado en la interpretación y la valoración de las culturas, e incluso un campo de estudios que ya manifiesta su autonomía entre las modas académicas..."⁸⁷

Si bien el espacio no aparece como centro de los estudios narratológicos en nuestro ámbito geográfico, si ha estado presente en la literatura continental e hispanoamericana desde el mismo momento en que se encuentran las culturas autóctonas y los "descubridores" europeos. En las cartas de relación y otros documentos escritos por los hombres que arribaron a nuestro continente se observa el marcado interés por las descripciones del paisaje y, aún antes, en los versos y en la oralidad narrativa de las culturas originarias se puede encontrar esa relación del hombre con la naturaleza, del sujeto con el entorno donde actúa. Según el libro *Nahua Macehualpaquiliztli (Alegoría del pueblo náhuatl)*, escrito en 1983 por indio mexicanos, aparece el siguiente poema, del que extraemos un fragmento que ilustra el vínculo entre el sujeto poético y el objeto espacial donde vive:

Nosotros los macehuales

⁸⁷ Alicia Llarena: "*Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*", p. 4, en Javier de Navascués, ed.: *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Editorial Iberoamericana, Vervuert, Madrid, Frankfurt, 2002, pp. 41-57.

*No estamos en un solo lugar,
Estamos dispersos, estamos regados, los de habla náhuatl en 16 estados,
Estamos en 808 municipios (...)
Nosotros los macehuales estamos en todas partes
De estas tierras de México (...)*⁸⁸

Este es sólo un ejemplo tomado al azar, pero que como él se pueden encontrar muchos en cualquier colección de poesía o narrativa de las ricas culturas amerindias.

Existe una conciencia del espacio, de en qué punto de la geografía donde se encuentra el Hombre. Esa ubicación espacial es relatada, cantada, para reafirmar su relación de poder y de propiedad sobre el espacio.

Lo contrario es la crónica de la conquista y colonización. En esa literatura se relaciona el espacio como lugar deseado y maldecido, según la posición del sujeto escritural.

Llarena toma como punto de partida esta literatura, pasando luego por el Modernismo, el Regionalismo, con la Novela de la tierra y, finalmente, la narrativa del siglo XX, con la Novela de la Revolución Mexicana, el Boom Latinoamericano y la más reciente novelística, donde relaciona el empleo de escenarios ciudadanos, fronterizos, míticos y oníricos.

Para Llarena en la conceptualización del espacio narrativo se encuentra en un lugar privilegiado la tipología de Wolfgang Kayser, quien distingue tres tipos de géneros novelescos: la novela “de acontecimiento”, “de personaje” y las “novelas de espacio”, caracterizando esta última como aquella donde la primacía se concede a la descripción del ambiente histórico y de los sectores sociales en que discurre la trama o donde el ambiente descrito es predominantemente

⁸⁸ Maximiliano Salinas Campos: Gracias a Dios que comí. El cristianismo en Iberoamérica y el Caribe. Siglos XV-XX, Ediciones DABAR, México, 2000, p. 64.

geográfico o telúrico, como ocurre con la Novela de la tierra, en Hispanoamérica.⁸⁹

Coincidimos con la autora citada cuando afirma que: "...mucho antes de esta evidente explosión decimonónica, la propia estructura de muchas de las grandes obras de la historia literaria universal destila una fuerte concepción espacial".⁹⁰

Comoquiera que el espacio es una entidad compleja, la cuestión esencial para definirla estaría en la respuesta a cuestionamientos concretos que el investigador debe contestarse para enfrentar un estudio del objeto espacial. ¿Cómo se fragua, entonces, ese proceso? ¿Y qué elementos deben ser considerados en la espaciología literaria? ¿Desde qué perspectivas puede intentarse la necesaria reflexión teórica sobre el espacio literario?

Compleja es esta cuestión, ya que compleja es la propia entidad espacial cuando nos referimos a la que se sustenta en el lenguaje como soporte, si tenemos en cuenta, también que este tiene connotaciones históricas y del ámbito sociocultural que influyen en la percepción de este. Es por ello que Slawinski, por ejemplo, trata de enfocar su atención en la espaciología literaria, estableciendo una serie de limitaciones teóricas que se manifiestan tanto a nivel morfológico (de la obra escrita), como en el semantismo espacial, los patrones culturales, los arquetipos, las reflexiones filosóficas y la propia obra concebida como espacio. En este orden de cosas, el teórico polaco, considera el espacio como fenómeno explicable en el orden morfológico del texto, como resultado de sus operaciones estilísticas, y como principio organizador de su nivel temático y

⁸⁹ Wolfgang Kayser distinguió tres tipos de géneros novelescos: la novela "de acontecimiento", "de personaje" y "novelas de espacio", citado por Alicia Llarena en: Op. Cit., p. 30.

⁹⁰ Alicia Llarena en: Op. Cit., p. 30.

composicional, constituye el primer objeto de la espaciología literaria, el terreno más obvio de expresión espacial, el que se halla en la superficie del relato, en el ámbito de su misma enunciación, y en el que habrá que tener en cuenta especialmente el plano de la “descripción”, del “escenario” y de los “sentidos añadidos”, porque entre todos ellos se fragua la representación del espacio.⁹¹

La descripción, considera Llarena, ha sido hasta el momento el ingrediente que más reflexión ha suscitado cuando se habla de la cuestión espacial, y consideramos que es natural, sobre todo a la luz de las dimensiones que alcanzó en la novela naturalista y en general porque se cree que es ella la responsable de definir y transmitir la localización de una novela. Es imposible analizar la tipología del espacio literario sin un estudio del enunciado descriptivo del texto. La descripción es, por lo general, la que contribuye a crear el efecto de realidad en el texto narrativo y nos permite simbolizar la psicología y conducta de los personajes novelescos, haciendo posible determinar la pertenencia del texto a una escuela o a un movimiento estético, teniendo en cuenta los recursos, técnicas y variedades del enunciado descriptivo. Slawinski también nos recuerda que sería justo apreciar no sólo las oraciones descriptivas propiamente dichas, sino también los espacios que se hallan implícitos en otro tipo de expresiones, así como ampliar aspectos sobre los que no se ha reflexionado lo bastante, como la cuestión de los nombres propios como focos semánticos o la inferencia de propiedades del espacio presentado a través de metáforas y clisés fraseológicos propios de las descripciones poéticas.

El plano morfológico donde se inscribe la descripción, “el escenario completo” (el conjunto de localizaciones, acontecimientos, escenas y situaciones

⁹¹ Janusz Slawinski: *“El espacio en la Literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”*, citado en: Alicia Llarena: Op. Cit., p. 30.

en que participan los personajes, el que determina el territorio donde estos van a extenderse, y el que interviene también como índice de la estrategia comunicacional instituida en el relato) “constituye una de las grandes figuras semánticas de la obra”.⁹²

Cuando penetramos en el profundo semantismo del “escenario” narrativo, los dividendos son múltiples, como de hecho han puesto de relieve las profusas reflexiones sobre la estrecha relación entre espacio y personaje, pues si el espacio es una condición imprescindible para urdir y representar un mundo imaginario, también lo es para que personajes y objetos tomen consistencia y adquieran su sentido¹⁴⁵.

No sólo en el espacio morfológico podemos encontrar el sentido de la espacialidad. Un campo de atención no menos decisivo y significativo se centra en las representaciones y contenidos espaciales que se han fijado en el sistema semántico del lenguaje y que se corresponde con las unidades léxicas y fraseológicas y con las expresiones metafóricas que tienen la habilidad de transmitir sustancia espacial a través del reconocimiento de un cierto tipo de habla individual, o del código lingüístico de un medio social determinado. Este campo es al que Slawinski llama los sentidos añadidos.

En cualquier narración, a partir del habla de los personajes o del vocabulario empleado por el autor se pueden inferir su localización en el espacio, su pertenencia, por ejemplo, a un entorno rural, o a una particular comunidad lingüística.

Para nuestra investigación resulta muy importante un aspecto que se encuentra en la definición del espacio literario: la relación entre la ficción literario

⁹² Alicia Llarena: Op. Cit., pp. 31-32.

y la ideología, cuestión que ha estudiado a profundidad Leonard J. Davis.⁹³ Para este autor, con independencia de la distinción entre los tres tipos de espacio más comunes en el texto narrativo (la representación de una zona geográfica real, de un lugar totalmente ficticio, o de una localización real rebautizada que pretende ser ficticia), los territorios literarios nunca son ingenuos, su ideología es siempre intencional, ya que todas estas representaciones son ideológicas en el sentido de que llevan incrustados significados sociales.

Existen variadas conceptualizaciones del espacio, Iuri M. Lotman señala ejemplos curiosos como el de “espacio cromático” o “espacio de fases”, que “constituyen la base de modelos espaciales ampliamente utilizado en óptica y electrotecnia” y que ofrecen la “posibilidad de construir modelos espaciales de conceptos que no poseen en sí una naturaleza espacial”, cuestión digna a su juicio de un análisis riguroso.⁹⁴

El espacio literario se enriquece también con los lenguajes propios de otras ramas como son la Arquitectura, la Geografía, la Filosofía, la Antropología o los lenguajes de las teorías físicas, cosmológicas o astronómicas, que con su interesante provisión de noticias y argumentos sobre el tema, dotan al espacio literario de una sustancia teórica más corpórea y contundente, aunque en materias tan próximas como la literatura y la filosofía el parentesco no se consolidó con claridad hasta finales del siglo XVIII, tal como indica Ricardo Gullón, cuando Kant llama al espacio subjetivo y su relación con las cosas “el modo imaginativo con que el poeta enfrenta el problema de la creación”.

⁹³ Según Leonard J. Davis: “el estado moderno recrea sus territorios a través de medios ideológicos”.

⁹⁴ Cfr. Iuri M. Lotman: *Estructuras del texto artístico*, Ediciones Istmo, Editorial Iskusstvo, Moscú, 1970, citado por Alicia Llarena, op. cit., p. 11.

En el ámbito de la filosofía, las consideraciones espaciales fueron durante siglos de baja intensidad, sobre todo si se comparan a las que esta misma disciplina otorgó históricamente a categorías como el tiempo, de acuerdo con sus efectos sobre la realidad.

Nuestro objeto de estudio, como se aprecia en el título, está referido al tratamiento del espacio en la novela *Los días terrenales*, escrita por el mexicano José Revueltas, asumiendo el espacio artístico, desde la perspectiva que tiene Manuel Ángel Vázquez Medel, quien lo conceptualiza como “[...] una dimensión que se articula más explícitamente en programas narrativos de tránsito de estructuras profundas a estructuras superficiales, pero que está presente en todos los ámbitos de la narratividad”.⁹⁵ Esto nos ayuda a percibir la obra como una totalidad conformada por unidades morfológicamente inferiores que tributan a otras de una jerarquía mayor y que permiten, no sólo analizar de forma independiente las mismas, sino articularlas de forma subordinante y cargar de un sentido sistémico, en continuo avance, a las realizaciones semánticas del espacio.

Pierre Francastel, contrario al criterio kantiano, percibe la obra artística como una elaboración y una creación social, desechando la imagen de una entidad abstracta. Por lo que será posible acercarse a ella, no como un reflejo, sino como una fabricación de la voluntad y la conciencia del artista, unida a la sociedad ante la cual él se presenta, y se concebirá al receptor de esa fabricación como un eslabón importante en ese proceso de construcción espacial. Así, el espacio artístico atenderá a la conversión socializada del espacio real al verbal

⁹⁵ Manuel Ángel Vázquez Medel: en op. cit., p. 13. Se puede ampliar sobre la opinión de este autor en: “*Del escenario espacial al emplazamiento*”, en <http://www.cica.es>, (consultado el 15 de marzo de 2006, por Marilé Ruiz Prado para su Tesis de Maestría).

y responderá a aspectos tan disímiles como la percepción, la relativización, el contexto y el proceso de comunicación, aspectos que están presente en la visión que del espacio tienen autores tan disímiles como los mencionados Slawinski y Gullón.

En cuanto a la conceptualización del espacio desde una visión de la relación entre poder y espacio, el filósofo Michael Foucault, advertirá la impronta espacial como la marca más visible de nuestro siglo, más allá del tiempo y de la propia movilidad, porque el problema del sitio o del emplazamiento ya no atañe sólo a cuestiones demográficas, sino también a otro tipo de cuestiones más vivenciales e inmediatas, que plantean serias interrogantes, y que confirman que “estamos en una época en que el espacio se nos da bajo la forma de relaciones de emplazamientos” y que continuamente hemos de preguntarnos, por tanto, “qué relaciones de proximidad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de identificación, de clasificación de elementos humanos deben ser tenidos en cuenta en tal o cual situación para llegar a tal o cual fin. Estas observaciones, elaboradas en su conferencia “*De los espacios otros*”, en 1967⁹⁶, señalan también la profunda sacralización espacial que aún sostienen los cimientos de la cultura occidental, y que es visible en un terreno práctico, cotidiano, donde la vida aparece todavía controlada por oposiciones que admitimos como un lugar común (espacio público/privado, espacio familiar/social, espacio cultural/útil, espacio del ocio/laboral). El vínculo entre espacio y relaciones permite a Foucault definir en este punto una serie de emplazamientos que reconoceremos de inmediato, como los “emplazamientos de pasaje”, “de detención provisoria”, “de

⁹⁶ Michel Foucault: “*De los espacios otros*”, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.5, octubre de 1984.

descanso”, pero también esos “espacios otros” que él mismo denomina “heterotopías”, espacios singulares que se encuentran en ciertos espacios sociales y cuyas funciones son muy diferentes de los espacios convencionales.

Mediante la Heterotopología, ciencia que se dedica al estudio y descripción de las heterotopías, se revelará que el espacio – mítico y real – en que vivimos, y los cambios y mutaciones de una cultura, se enuncian a partir de sus principios comunes, entre ellos la constatación de que son absolutamente universales y constantes en todo grupo humano, pues no hay una sola cultura en el universo que no construya sus propios “lugares otros”. Así, por ejemplo, se referirá a las “heterotopías de crisis” (espacios reservados a quienes se encuentran en tal estado) que hoy han sido reemplazadas por las “heterotopías de desviación” (clínicas psiquiátricas, prisiones, geriátricos). Esta tipología resulta muy interesante para nosotros, ya que están presente en la obra objeto de estudio.

Si continuamos el recorrido por la conceptualización del espacio, encontramos que Ángelo Marchese en su estudio “*Las estructuras espaciales del relato*”⁹⁷ analiza la construcción de mundos dicotómicamente opuestos desde el principio de oposición binaria enunciado por Iuri Lotman. Dicha propuesta perfila dos cuestiones relevantes directamente vinculadas a la investigación: la primera está referida a la visión del límite como obstáculo a superar por el personaje; la segunda, a la descripción como mecanismo primario desencadenante de la espacialidad en la obra y esencial en la construcción del escenario y las posteriores asignaciones de significados.

En cuanto al primer aspecto, Lotman apunta que:

⁹⁷ Ángelo Marchese: “*Las estructuras espaciales del relato*, en: *La narratología hoy*, comp. Renato Prada Oropeza, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989.

“[...] la obra literaria está construida [...] sobre mundos antitéticos que siempre tienen una realización espacial en la que un límite –la frontera- distingue y separa dos realidades [...] La superación del límite, esto es, el paso de una a otra parte del espacio, que el héroe realiza rompiendo una prohibición, determina el proceso diegético”.⁹⁸

En *Los días terrenales* esta antítesis se evidencia en más de una situación. Esta transformación lógica de estados narrativos, según Greimas, particularizará cuatro espacios diversos, extremos del cuadrado semiótico que simbolizará el recorrido narrativo del personaje y que se corresponden a dos pares arquetípicos en oposición: [...] el «espacio tópico», en el que se manifiesta la transformación y el espacio heterotópico, que engloba el primero, precediéndolo o siguiéndolo. A su vez, el “espacio tópico” se relaciona con el «espacio utópico» (o de deseo) y con el «espacio paratópico» (o de mediación), donde pueden realizarse las pruebas preparatorias y de clasificación.⁹⁹

Lotman, a su vez, distingue dos subtextos dentro de la cultura. La frontera pertenecerá al subtexto estático, el cual permite la caracterización del mundo a través de un sistema de categorías axiológicas. El mismo se complementará con el subtexto dinámico, el cual se encuentra vinculado al desarrollo del personaje y a su paso por distintos escenarios.

Otra visión de límite, esta vez desde la perspectiva que tiene de su espacio el personaje, parte de la necesaria contraposición entre el espacio real y el espacio deseado, lo cual permitirá también vincularlo con las connotaciones asignadas por los mismos personajes a los diferentes espacios: de esta manera

⁹⁸ Cfr., Yuri M. Lotman: op. cit.

⁹⁹ A. J. Greimas: *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976, pp. 97 y siguientes, citado por Ángelo Marchese en “*Las estructuras espaciales del relato*”, comp. “*La Narratología hoy*”, Renato Prada Oropeza, op. cit., pp. 311-333.

la frontera podrá estar situada en aquellas posiciones neutrales donde se produzcan los descubrimientos, donde se concilien los intereses divergentes, donde el personaje consolide su necesidad de enfrentamiento, donde deje de ser evidente el proceso de trasgresión.

Una tercera perspectiva del límite podrá situarse a un nivel extradiegético, a pesar de no encontrarse totalmente apartado de ella pues relaciona los espacios de la misma con los significados atribuidos. Esto le asignará la capacidad de evolucionar a dichas significaciones en la medida en que cambie el sistema axiológico a través del tiempo.

Michel Foucault presenta una percepción particular en el sentido de que la sociología urbana ha evidenciado cómo dentro de las ciudades, a partir de las diferentes relaciones de poder, se han establecido formas de segregación e institucionalizado espacios de exclusión, bien para separar a aquellos que rompen con la norma o bien para imponer las reglas indicativas de la clase poderosa. Espacios de exclusión que trabajan sobre la inclusión y viceversa, todos desde un concepto de límite determinado por las mismas apreciaciones dicotómicamente complementarias de “dentro” y “fuera”, pero a la vez por la relativización de la perspectiva. No tendrá igual significado un mismo espacio para quien excluye que para el excluido, como podemos ver en el espacio carcelario, presente en casi toda la obra narrativa de José Revueltas, y en la reclusión dentro del estrecho espacio de una habitación que sirve de refugio al personaje principal en *Los días terrenales*.

Como ya se ha vuelto evidente, tiempo y espacio se cruzarán en múltiples ocasiones y en esos puntos de coincidencia se volverá necesario recurrir a la

concepción del ruso Mijail Bajtín referente al cronotopo.¹⁰⁰ A través de ella se mostrarán aspectos referidos a cómo la evolución temporal de determinados espacios influye en la construcción de nuevas asignaciones de significados a partir de los dictámenes de la sociedad moderna en la cual tiempo y espacio constituyen medidas de valor económico o a la percepción del ciclo como un cronotopo que se repetirá tanto en el tiempo como en el espacio, dotando al mismo de un sentido de inevitabilidad y frustración constantes.

De regreso entonces a la diégesis, donde tanto personajes como acción definen al espacio como uno de los ejes determinantes en su desarrollo, y sin desprendernos del sentido asignado a las figuraciones espaciales, tendremos que Ángelo Marchese refiere la importancia de la descripción y de sus funciones para la configuración simbólica del espacio a partir de las actitudes perceptivas del narrador o de la persona en quien delega. Para este autor:

“[...] los mecanismos topológicos – perceptivos pueden ser de gran utilidad para la comprensión de los sistemas axiológicos y los relacionados con ellos, incluso tomando en cuenta no sólo los análisis parciales de las descripciones, de los ‘cuadros’, del *décor* escenográfico, considerados como emblemas de una sociedad o de una condición social”.¹⁰¹

Este interés por la descripción como mecanismo desarrollador de la espacialidad de la obra literaria, es uno de los aspectos comunes entre los planteamientos teóricos de Marchese y lo enunciado por el polaco Januz Slawinski cuando se refiere al espacio presentado. Este último autor considera

¹⁰⁰ Mijail M Bajtín: “*Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (Ensayos sobre poéticas históricas)*”, en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986.

¹⁰¹ Ángelo Marchese: op. cit., p. 315.

la necesidad de analizar el espacio presentado a partir de ser creado, *hecho*, para la obra e identifica en su estudio la presencia de tres planos que se constituirán “en tres procesos simultáneos de montaje, que son, en el fondo, manifestaciones de un mismo proceso semántico”. Los mismos serán nombrados como los planos de la descripción, del escenario y de los sentidos añadidos.¹⁰²

La descripción se constituye en un plano básico en la conformación del espacio presentado por resultar la enunciación del mismo. Una forma de establecer las coordenadas del espacio, es decir, de relativizarlo, se producirá a través de descripciones localizantes, de una percepción comprometida del narrador y del accionar de los personajes. Todo esto contribuirá también a la caracterización de la atmósfera general de las historias. Las descripciones abundarán en los matices valorativos que otorgarán un sentido cíclico a los escenarios.

Siguiendo el pensamiento de Slawinski sobre la relación que se establece entre esa espacialidad que a un nivel primario se va configurando y otros subsistemas formativos de lo reconocido como realidad presentada, tendremos que hasta la menor presentación del espacio estará: “[...] marcada por una servicialidad claramente orientada. Por eso se puede hablar consecuentemente del espacio presentado como de un escenario. Su erección siempre tendrá dentro de sí algo de la disposición de los decorados escénicos que no son importantes por sí mismos, sino exclusivamente en atención a lo que en ellos tiene lugar”.¹⁰³

¹⁰² Janusz Slawinski: *“El espacio en la Literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”*, en: Desiderio Navarro, (compilador y traductor) *Textos y contextos*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1998, p. 5.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 7.

Por tanto, para poder analizar el escenario será necesario tener en cuenta las relaciones que se establecen entre las categorías espaciales y las otras figuras de la narración, siempre en función de crear nuevas entidades genéricamente superiores. Sin embargo, a pesar de tener el espacio la misma importancia de otras categorías funcionales, el vínculo establecido con ellas será de subordinación al depender de forma directa de las mismas. Se le otorgará entonces al estudio de escenario un carácter aspectual que tendrá tres grandes aplicaciones: determinar el territorio en el que se desarrollan las acciones, constituir un conjunto de localizaciones para la evolución de la acción e intervenir como índice objetual de la estrategia comunicacional de la obra.

Estos escenarios están anudados, como bien lo indica Slawinski, a una serie de “sentidos adicionales” que se actualizan en la realidad presentada de la obra. La tradición literaria y cultural marca estas actualizaciones, las cuales, como ya vimos con anterioridad, también están definidas por el sistema de valores instituido por la sociedad. Así, las connotaciones asociadas a la nominación de lugares como la habitación que sirve de oficina clandestina, la casa de Ramos, el dispensario o el río, por solo mencionar algunos, no solo parten semánticamente del mínimo de descriptividad encerrada en su sola denominación, sino que los sentidos añadidos consolidan sus significados con el sustrato emocional sistematizado en el tiempo y la perspectiva de los personajes asociados al mismo.¹⁰⁴

Por su parte Marilé Ruiz Prado, en su tesis¹⁰⁵, establece la ciudad como un macro-escenario conformado por micro-escenarios que, tanto estructural

¹⁰⁴ Cfr, Janusz Slawinski, op. cit.

¹⁰⁵ Marilé Ruiz Prado: *La configuración del espacio artístico en Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato*, Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2008.

como temáticamente, componen la totalidad del espacio urbano. Para arribar a esa conclusión parte del análisis de la obra de Ernesto Sábato, demostrando que no existe una neutralidad en la conformación del sentido del texto al ver el espacio como componente de la narración; el espacio general de una obra no se manifiesta como espacio unitario, sino con espacio polifacético, lo que se evidencia en las variedades tipológicas desde las que este llega a articularse. Esta autora tomando como base el estudio de la doctora Olga García Yero, descubre que, al menos en la obra objeto de estudio para su tesis, aun cuando es perceptible en esta la manifestación del espacio configurado como continente de elementos objetivos, la del espacio idílico, mítico y onírico, resulta predominante el espacio construido como objeto de manipulación subjetiva libre.

Ruiz Prado encuentra en la configuración del paisaje urbano latinoamericano, como vemos en la obra de José Revueltas, un interés por ofrecer una visión detallada de los conflictos que conmocionan las grandes urbes del continente. Están presentes en la obra analizada los escenarios públicos y privados con características semánticas particulares; de la misma manera que se presentan los planos del mundo de arriba y de abajo. El espacio para la autora está cargado de significados o sentidos añadidos, que explican el orden estructural de los universales espaciales arquetípicos. O sea, la investigadora repite las fórmulas tipológicas de los modelos mencionados y demuestra la validez de esas conceptualizaciones.

Reiteramos que uno de los aspectos poco explorados dentro de la literatura lo constituye el espacio. Y eso se debe, en gran medida, a la tradición y a cuestiones de pertenencia geográfica o cultural, como el tema de la muerte y su relación con el espacio, como ha tratado de demostrar Michelle María

Álvarez Amargós, en su Tesis por la opción del título de master en Cultura Latinoamericana.¹⁰⁶ Sin embargo, no ha pasado desapercibida la fuerza que adquiere el mismo en su configuración literaria, tal vez producto de las acostumbradas omisiones de la ubicación diegética e incluso por el afán de incidir en las significaciones axiológicas establecidas por la sociedad, cuando enfatiza en la contraposición entre las comunidades principalmente ciudadinas y la singularidad del individuo. Por ello, consideramos interesante escrutar en la relación establecida entre el espacio artístico que se configura a través de la palabra y su relación con el tema de la muerte.

Consideramos, junto a esta autora que, en la primera mitad del siglo XX, las novelas que presentaron personajes ciudadinos, hicieron de la urbe su gran protagonista y se enfrentaron a la aprehensión de un espacio que acentuaba progresivamente el caos de su estructura articulada. También plantea que la ciudad será visualizada “[...] como continente de elementos objetivos, [...] como objeto de manipulación subjetiva libre, o bajo evidentes formas que sugieren un espacio onírico, idílico o mítico [...]”.¹⁰⁷ Es esta una estructura fácilmente identificable dentro de las novelas de José Revueltas. Estos microescenarios están determinados por su existencia corpórea y son siempre partes constituyentes de una entidad superior.

La configuración del espacio como objeto de manipulación subjetiva libre se manifestará a través de la apreciación que del mismo va a tener, fundamentalmente, el personaje protagónico, por lo que estará vinculado de manera profunda a sus estados anímicos y perspectiva. La aparición de otros

¹⁰⁶ Michelle María Álvarez Amargós: *Muerte y espacio en la colección los Frutos ácidos*, de Alfonso Hernández Catá, Tesis para optar por el título de Master en Cultura Latinoamericana, Camaguey, 2010.

¹⁰⁷ Cfr, *Ibid.*, p. 45.

tipos espaciales como el espacio onírico y el idílico, parten de similares presupuestos y “dan cuenta de la pluralidad discursiva expresada en el texto”¹⁰⁸ al igual que completan la articulación de este espacio totalizador.

No solo la muerte es un elemento a considerar en el entramado de lo urbano, porque el espacio es precisamente un punto de anclaje, y una imagen fundacional de la realidad, las geografías literarias serán también signos complejos, abarcadores y expresivos, con una enorme capacidad de resonancia en los mapas mentales y sociológicos de pueblos y de individuos, nuestros hábitos psicológicos, perceptivos, culturales, dependen en gran medida de nuestra relación con el espacio, de nuestra suma de afectos o desencuentros, de nuestro afianzamiento o nuestra distancia, de nuestra extrañeza o de nuestra pertenencia con respecto al mismo. Así la ciudad es una carga de significados que en la narrativa se traduce en espacios de participación.

En la búsqueda de un nuevo lenguaje, los narradores hispanoamericanos intensifican los recursos espaciales al mismo tiempo que se alejan del paisaje, y en ese tránsito se enfatiza también un nuevo escenario, imantados por una realidad urbana que se transforma gracias a una intensa explosión demográfica, operando como el centro donde confluyen las importantes migraciones de aquellas fechas, la urbanización literaria no es sólo la respuesta temática a la modernización social, sino sobre todo una respuesta estética, vinculada estrechamente a la renovación de las formas artísticas y al anhelo de universalidad, lo que se traduce en la cada vez más aplastante globalización. La representación literaria del espacio urbano era ineludible, no sólo porque las ciudades se habían convertido en populosos centros de atracción, sino porque

¹⁰⁸ Cfr, Ibid.

éstas necesitaban constituirse en referencias de identidad y como tales en signos y “entidades culturales”.

Para Alicia Llarena, a la que volveremos en más de una ocasión en nuestro informe de investigación, “...el concepto “espacio” afecta a múltiples disciplinas, ya que de hecho es “el más interdisciplinario de los objetos concretos”, lo que enriquece de un modo extraordinario las reflexiones sobre su valor cultural y sus funciones literarias, al trasladar los variados contenidos de otras materias al terreno de la escritura, supliendo de paso, con la afinidad de otros campos de estudio, las carencias ya mencionadas. Sin la pretensión de abarcar aquí las definiciones del espacio en todas las disciplinas donde tenga una sólida presencia, debo indicar que las ideas heterogéneas comparecerán en esta aproximación teórica para poner de relieve el papel nuclear del espacio en la conformación, percepción y expresión escrita de la cultura. En realidad, la alusión a otros discursos y a otros campos científicos, es un signo antiguo en las reflexiones espaciales, y no sólo por su marginación literaria, sino porque, en definitiva, el espacio es un elemento cardinal e insustituible en toda ordenación e interpretación del mundo, y toda reflexión en torno suyo es científicamente significativa, como apunta Ackerman desde el ámbito geográfico: “Lo que las relaciones espaciales nos dicen acerca de las conexiones en el sistema es significativo para la ciencia como un todo”.¹⁰⁹

Hemos analizado sólo algunos de los acercamientos al concepto de espacio literario, una variable que constituye objeto de estudio de muchos investigadores en la actualidad, lo que supone la necesidad de sistematizar y resumir las diferentes posiciones epistemológicas existentes.

¹⁰⁹ Cfr. Alicia Llarena, op. cit.

CAPÍTULO II

TIPOLOGÍAS DEL ESPACIO NARRATIVO.

Paradigmas para el estudio del espacio narrativo.

En el Capítulo anterior analizamos los criterios metodológicos generales para el estudio de un texto artístico y la conceptualización del espacio narrativo. Partimos del criterio expresado por los investigadores Luís Álvarez Álvarez y

Gaspar Barreto Argilagos, en su libro *El arte de investigar el arte*, en el primer epígrafe y el de diferentes estudiosos de la temática en el segundo.

Es importante conocer los paradigmas que nos han servido de base metodológica para el estudio de la novela *Los días terrenales*, del escritor mexicano José Revueltas.

Como bien han advertido algunos investigadores de la categoría espacial, no resulta satisfactoria la adscripción a una sola perspectiva investigativa. Según Slawinski los enfoques de análisis que se presentan, son válidos y brindan la posibilidad de ser combinados de diversas formas, pero el investigador debe especificar la perspectiva primaria de su estudio. Se advierte que, para el investigador literario, la perspectiva primaria incumbe al dominio del espacio como componente de la morfología de la obra. Por lo que en este texto se propone la sistematización de varias propuestas de estudio, que incluyen directa e indirectamente postulados teóricos de Janusz Slawinski, Olga García Yero, Ángelo Marchese, Gastón Bachelard, Joseph Frank, Gerard Genette, Iuri M. Lotman, A. J. Greimas, Roland Barthes, Ricardo Gullón, Michael Foucault, Michel de Certeau, Renato Prada Oropesa y aportaciones que, sobre diversas vertientes del espacio, han realizado en sus tesis por la obtención del título de maestros en Cultura Latinoamericana, Félix Sánchez Rodríguez, con el tema del espacio familiar en la cuentística del escritor tunero Guillermo Vidal; la concepción de ciudad como espacio totalizador en la novela *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, presentada por Marilé Ruiz Prado; la casa como espacio familiar y con otras connotaciones en los cuentos de María Elena Llana, *Casas del Vedado*, de la profesora Lourdes Rodríguez Arango; el tiempo, el espacio y la muerte como grandes obsesiones en los textos narrativos de Alfonso

Hernández Catá, de Michelle María Álvarez Amargós y el carácter colonial de La Habana en la obra de Alejo Carpentier, realizada por la joven Nadiezda Proenza Ruiz, quien hace importantes observaciones a la temática que estudiamos, al igual que Esther Florentina Blanco Serrano, quien también estudió la figura de Carpentier.

Janusz Slawinski: El espacio se venga.

Janusz Slawinski es, según nuestro modesto criterio, si no el primero, al menos quien mayor interés mostró en relación a las cuestiones relacionadas con la espacialidad en el campo narratológico y, a su vez, quien alertó sobre las dificultades metodológicas a las que nos enfrentamos los que pretendemos incursionar en el estudio de lo concerniente al espacio literario.

En un primer acercamiento del lector cubano a su teoría, mediante la traducción al español del polaco que realizara Desiderio Navarro, para la revista *Criterio*, *El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias*, nos habla del escenario como un plano que, unido a la descripción y a los sentidos añadidos, va a configurar el carácter semántico del espacio presentado de una obra.

El espacio ha sido analizado en una estratificación de menor importancia. Jerárquicamente el tratamiento del parámetro espacial se encontraba subordinado a otras cuestiones consideradas principales. Es por ello que Janusz Slawinski afirma que:

“El espacio está tomando venganza por las múltiples ocasiones en que fue subordinado. He aquí que está pasando a un primer plano en los intereses investigativos de la poética: resulta que no es ya simplemente

uno de los componentes de la realidad presentada, sino que constituye el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella”.¹¹⁰

Como se ha expresado anteriormente, existen variados lenguajes y perspectivas investigativas para abordar el estudio de la categoría espacial. Dentro de los enfoques de interpretación del espacio se destacan las tentativas expresadas por Janusz Slawinski. Este estudioso de la categoría espacial distingue el dominio concerniente a la poética sistemática, a la poética histórica, a las representaciones espaciales fijadas en el sistema semántico del lenguaje, a la experiencia del espacio y su papel en el modelado del mundo presentado, a los universales arquetípicos, al espacio literario como *análogon* del espacio físico y a la obra artística como espacio.

Como nos dice en su informe de investigación Nadiezda Proenza Ruiz¹¹¹, a través del entendimiento del espacio artístico desde una visión semiótica, es que este se instaura en el centro de la semántica de la obra literaria. Según la autora, esto parte de definir el espacio como una categoría esencial de la estructura del texto narrativo, incluso algunos estudiosos de la temática plantean que su estructura en el texto se convierte en imagen de su estructura en el universo. Para ella es fundamental la revisión de enunciados teóricos que abordan los significados generados del espacio, como los planteados por Janusz Slawinski en el estudio de las unidades morfológicas del espacio, específicamente al explicar el plano de los sentidos añadidos.

¹¹⁰ Janusz Slawinski: “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias”, p. 268.

¹¹¹ Nadiezda Proenza Ruiz: “*La Habana colonial en la obra de Alejo Carpentier.*” Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2010.

Slawinski plantea que “...el espacio del mundo presentado, al tiempo que va cobrando cuerpo, genera significados adicionales que se constituyen sobre las presentaciones espaciales. Los sentidos añadidos pueden definirse como significados adicionales, no inferidos de la semántica de la propia enunciación, no provenientes del signo en sí, sino del uso que se hace de este”.¹¹² Por lo que el espacio presenta una semántica en sí mismo y vinculada también a la funcionalidad que se le otorgue en el texto literario. El espacio en la literatura adquiere un nivel simbólico tal que genera un sistema hablante a lo largo del texto.

Dos textos de Slawinski han servido de base para nuestro análisis de sus criterios en torno al espacio como categoría de la narratología: *La épica*, escrito en colaboración con su esposa Alexandra Okopién-Slawinska y Michal Glówinski y publicado por Desiderio Navarro en el Tomo I de *Textos y contextos* y *El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias*, también traducido por Navarro y que apareció en la *Revista Criterios* y que también aparece en *Textos y contextos*, Tomo II.

Del primer texto nos interesa destacar el empleo de la descripción en el relato épico, pero aplicable, también a todo tipo de narración. Para estos autores la descripción es “la forma de presentación de los elementos estáticos”, porque no es el tiempo lo que se narra, sino el espacio. Consideran, estos autores, que: “En el relato predominan las formas lingüísticas que contienen un aspecto en movimiento”.¹¹³

Más allá de la llamada por Wolfgang Kayser “novela de espacio”, donde el protagonismo de éste es manifiesto, existen otros modos sutiles de convertirse

¹¹² Janusz Slawinski: op. cit., p. 269.

¹¹³ Cfr, Janusz Slawinski, op. cit.

en el actor principal de un relato, y en el auténtico centro de la fábula. Kayser, distinguió en su *Manual*, como expresamos anteriormente, tres tipos de géneros novelescos: la novela “de acontecimiento”, “de personaje” y “novelas de espacio”, caracterizando esta última como aquella donde la primacía se concede a la descripción del ambiente histórico y de los sectores sociales en que discurre la trama o donde el ambiente descrito es predominantemente geográfico o telúrico. En ambos casos, la función del espacio es manifiesta y explícita, y de hecho, es ya un lugar común que en el siglo XIX: “Lo que ordinariamente se designa como novela de época y novela de sociedad no son más que tipos especiales de la novela de espacio”, por no abundar ahora en el mencionado “regionalismo” hispanoamericano, al que tendremos ocasión de regresar. Pero, mucho antes de esta evidente explosión decimonónica, la propia estructura de muchas de las grandes obras de la historia literaria universal, presentan una fuerte concepción espacial. Sea como fuere, en una forma más o menos oculta, más o menos palpable, más o menos llamativa o silenciosa, el espacio siempre está allí, en el interior de la fábula y del relato, contaminando el discurso y extendiendo sus redes de sentido sobre todos los ingredientes de la historia.

¿Cómo se fragua, entonces, ese proceso? ¿Y qué elementos deben ser considerados en la espaciología literaria? ¿Desde qué perspectivas puede intentarse la necesaria reflexión teórica sobre el espacio literario? La cuestión es amplia porque el espacio es también una entidad compleja, sustentada en un soporte (el lenguaje) que no lo es menos y al que se agregan además las connotaciones históricas y socioculturales que intervienen en la percepción del mismo, y que implican tanto a la subjetividad del lector como a su competencia en la recepción del texto¹³⁹. Por ello, y frente a la dispersión y variedad de

motivos en los que la espaciología literaria puede enfocar su atención, Slawinski da cuenta de algunos objetivos esenciales y establece, al menos, una serie de delimitaciones que persiguen el orden teórico, y que atienden tanto al nivel morfológico de la obra escrita como a la tradición literaria, el semantismo espacial, los patrones culturales, los arquetipos, las reflexiones filosóficas y la obra misma concebida como espacio, cuestiones todas que se entrelazan en el discurso teórico y literario, pero que también son susceptibles, a su juicio, de intereses investigativos particulares.

En este orden de cosas, el espacio como fenómeno explicable en el orden morfológico del texto, como resultado de sus operaciones estilísticas y como principio organizador de su nivel temático y composicional, constituye el primer objeto de la espaciología literaria, el terreno más obvio de expresión espacial, el que se halla en la superficie del relato, en el ámbito de su misma enunciación, y en el que habrá que tener en cuenta especialmente el plano de la “descripción”, del “escenario” y de los “sentidos añadidos”, porque entre todos ellos se fragua la representación del espacio. Con respecto a la descripción, no cabe duda de que ha sido, hasta el momento, el ingrediente que más reflexión ha suscitado cuando se habla de la cuestión espacial, y es natural, sobre todo a la luz de las dimensiones que alcanzó en la novela naturalista, y en general por la creencia de que es ella la responsable de definir y transmitir la localización de una novela. Lógicamente, no hay modo de analizar la tipología del espacio literario sin un estudio del enunciado descriptivo del texto, de ahí su amplia presencia en los manuales de teoría literaria y narratología, y de su absoluto protagonismo en los capítulos que al espacio se refieren. La descripción es, en primer término, la que contribuye a crear el efecto de realidad en el texto narrativo, dotándolo de “una

memoria textual importante que facilita tanto el desarrollo de la trama como el éxito del proceso de lectura. Es, pues, un importante factor de cohesión textual”.¹¹⁴ Además, y al margen de la consabida capacidad para simbolizar la psicología y conducta de los personajes novelescos, es posible percibir la pertenencia del texto a una escuela o a un cierto movimiento estético, teniendo en cuenta los recursos, técnicas y variedades del enunciado descriptivo, pues “constituye una realidad vinculable al sistema de valores propio de cada una de ellas”.¹¹⁵ Por otro lado, y en este mismo nivel, Slawinski recuerda que sería justo apreciar no solo las oraciones descriptivas propiamente dichas, sino también los espacios que se hallan implícitos en otro tipo de expresiones, así como ampliar aspectos sobre los que no se ha reflexionado lo bastante, como es la cuestión de los nombres propios como focos semánticos, por ejemplo, o la inferencia de propiedades del espacio presentado a través de metáforas y clisés fraseológicos propios de las descripciones poéticas.

Sin abandonar el mismo plano morfológico donde se inscribe la descripción, “el escenario completo” (el conjunto de localizaciones, acontecimientos, escenas y situaciones en que participan los personajes, el que determina el territorio donde estos van a extenderse, y el que interviene también como índice de la estrategia comunicacional instituida en el relato) “constituye una de las grandes figuras semánticas de la obra”.¹¹⁶

Todo lo reseñado nos confirma que uno de los paradigmas insoslayables en el estudio del espacio en obras narrativas es, sin discusión, el teórico polaco, Janusz Slawinski.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid., p. 273.

¹¹⁶ Cfr, op. cit.

Olga García Yero: espacio y mujer.

Un primer acercamiento al espacio artístico lo encontramos en dos estudios de la Doctora en Ciencias Filológicas Olga García Yero, el primero *Novelar también es derretirse. La poética narrativa de José Soler Puig*, editado por la Editorial Ácana y *Espacio literario y escritura femenina*, Premio Oriente 2009, de ensayo, José Antonio Portuondo. En la primera obra se enfrenta al análisis de la narrativa de Soler Puig desde una arista que considera de lo más significativo, al menos en su novela *El pan dormido*, la organización del tiempo y el espacio narrativos; coincidiendo con el criterio de la Doctora Graciela Pogolotti, para quien el autor santiaguero no se queda en una simple descripción costumbrista de un universo provinciano, sino que: “La propia asfixia de un espacio voluntariamente cerrado corresponde a un tiempo de espera, un tiempo que muere sin saberlo, ya definitivamente resquebrajado.”¹¹⁷ En este leitmotiv está encerrado el concepto bajtiniano del cronotopo, o sea la unidad, la “vinculación esencial” de las relaciones temporales y espaciales, la “unidad integrativa” de tiempo y espacio.

En el Capítulo titulado *En busca del tiempo y el espacio novelables*, García Yero se lamenta de la escasez de estudios sobre el particular (criterio que se reitera en el título que publicó la Editorial Oriente) y en la búsqueda de referencias se apoya en lo escrito por Janusz Slawinski, para quien:

“[Al espacio] se lo trataba como un parámetro de segundo plano con respecto a algún otro reconocido como principal. Ahora está teniendo lugar una inversión de la jerarquía. El espacio está tomando venganza por las múltiples ocasiones en que fue subordinado. He aquí que está pasando a un

¹¹⁷ Graziella Pogolotti: “El novelista de la espera”, Granma, 17 de abril de 1983, p. 4 (Resumen seminal, citado por Olga García Yero, en “Novelar es también derretirse. La poética narrativa de José Soler Puig”, Editorial Ácana, Camaguey, 2003, p. 8.

primer plano en los intereses investigativos de la poética: resulta no ya simplemente uno de los componentes de la realidad presentada, sino que constituye el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella”.¹¹⁸

Slawinski considera el espacio narrativo como integrante de tres planos de unidades morfológicas en la obra, como señala García Yero: el de la descripción, el del escenario y el de los sentidos añadidos. El primero de los planos es evidente y no necesita explicación teorizante (ya Gerard Genette se ha encargado de ello). En este análisis se ve la descripción como elemento aislado y sólo en función de situar los personajes en ambientes históricos determinados; por lo que la autora no se detiene a caracterizarlos pormenorizadamente.

El segundo plano, referido al escenario, es visto como referente espacial en dos sentidos fundamentales: el espacio rural y el espacio urbano y dentro de cada uno el empleo de escenarios variados.

Es en este plano donde la autora aporta una tipología para el estudio del espacio narrativo en la obra objeto de estudio de Soler Puig, que puede servir de referencia para posteriores estudios y nos permite acercarnos a la novela estudiada de José Revueltas, estableciendo puntos de contactos, del espacio conformado por:

- Espacio Urbano
 - a) Habitacional
 - Familiar
 - Político
 - Gubernamental

¹¹⁸ Janusz Slawinski, op. cit., citado por Olga García Yero en op. cit., p. 14.

- Laboral
- Lúdico
- Religioso
- Militar
- Educacional
- Médico
- Vial
- Necrológico

b) Demarcativo

c) Totalizador

d) Otros

- Espacio Rural
- Otros espacios

Siendo fiel a la clasificación dada por Slawinski, García Yero indaga sobre los sentidos añadidos, como tercer plano presentado por el teórico. En este sentido lo ve como generador de significados adicionales que se desarrollan a partir de las presentaciones del espacio, como espacio hablado y que está dotado de la capacidad de generar matices semánticos suplementarios.¹¹⁹

Otro de los referentes para García Yero es la obra de Mijaíl Bajtin, quien estudió el espacio desde una mirada heterogénea, situando al personaje en el espacio real, pero también en el espacio cultural, social y circunstancial; resalta también en este autor el concepto de contigüidad de diferencias y contrastes en el espacio. Pero sobre todo centra su atención en el viaje como nexo de traslación espacial. Así observa en Baijtin la relación espacio, lector y narrador, elemento

¹¹⁹ Ver op. cit., p. 46 y siguientes.

presente también en la novela que analizamos, especialmente cuando, en el Capítulo 3, se narra el recorrido de Bautista y Rosendo por el basurero que se encuentra entre la ciudad y la zona fabril.

La utilización del punto de vista investigativo empleado por García Yero tiene referentes de contacto esenciales con nuestro trabajo, al coincidir el análisis semántico para corroborar o rebatir la tesis de la importancia del espacio y su relación con el tiempo en la conformación de un cronotopo que visualiza la axiología revueltiana, objeto esencial en la obra estudiada.

La preponderancia de los sustantivos por encima de adjetivos es un elemento que salta a la vista en una primera lectura de *Los días terrenales*, lo que pudiera corroborarse mediante el empleo del método estadístico, cuestión que trataremos más adelante.

Por último, coincidimos con la doctora García Yero al afirmar en su texto crítico que el monólogo del narrador tiene una gran importancia en la conformación del espacio¹²⁰, conclusión a la que llega con la revisión de la novela *El derrumbe*, de Soler Puig y que se observa también en la obra de Revueltas, porque este parece utilizar la ficción para decir lo que piensa en términos ensayísticos y es necesario situar esa ficción en un espacio donde confluyan los criterios axiológicos con la exégesis narrativa.

Como habíamos dicho, García Yero publicó también en el año 2011, por la Editorial Oriente, *Espacio literario y escritura femenina*, libro en el que teoriza acerca del espacio y donde continúa la línea de pensamiento iniciada en el anterior título reseñado, especialmente en la necesidad de construir una tipología espacial que permita visualizar la función de esta categoría para el estudio narratológico,

¹²⁰ Ver op. cit., p. 68.

con énfasis de género, tan actual en la ciencia literaria postmoderna, especialmente en la obra de Slawinski.

Se inicia el libro planteando que: “Uno de los tópicos más problemáticos y menos atendidos por la crítica literaria cubana del Siglo XX y lo que va del actual, es el que se refiere a la construcción del espacio en la escritura”.¹²¹ En su recorrido por la historia del tratamiento espacial en la obra artística y especialmente en la literatura, García Yero se refiere a Slawinski como el paradigma en cuanto a la necesidad de su tratamiento por la crítica, pero también menciona o se apoya en estudios realizados por Michel Butor, especialmente en lo referente al carácter de otredad del espacio narrativo y la comparación que este establece entre el espacio literario y el espacio en la obra plástica.¹²²

La posición del **Grupo μ** es analizada por la autora al citar la conceptualización hecha por estos de la función del espacio literario, especialmente como opuesto a la acción y creador de su propia independencia y, algo que tendremos presente nosotros en nuestro libro: “...la estrecha correspondencia entre la intimidad del sentimiento y el decorado que lo sustenta”, como ocurre en la totalidad de la obra de Revueltas.

Un elemento ampliamente analizado por García Yero es la relación que existe entre los conceptos lugar y espacio, expuesto por Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*.¹²³

La tesis fundamental de García Yero defendida en este texto, pensamos es la expuesta en relación con las categorías mencionadas y utilizadas por Michel de

¹²¹ Olga García Yero: “*Espacio literario y escritura femenina*”, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2010, p. 7.

¹²² Olga García Yero analiza en su texto los postulados de Michel Butor en: *Sobre Literatura II*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1967.

¹²³ Michel de Certeau: “*La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*”, Universidad Iberoamericana, México, 1996, citado por García Yero en op. cit., p. 10.

Certeau, cuando la investigadora expresa que: "...el espacio literario se vincula directamente con el efecto del sentido que produce el antedicho lugar, es decir, se vincula con la connotación, los sentidos añadidos".¹²⁴ Tesis aplicada a la escritura femenina, pero que es posible generalizarla a la escritura toda. En este sentido encontramos una coincidencia de criterios al enfrentar el estudio de *Los días terrenales*, desde una visión del espacio.

Apoyada en los criterios de Pierre Francastel, Iuri M. Lotman y otros teóricos, García Yero plantea un acercamiento al espacio con énfasis en la conexión existente entre el pensamiento psicosensores del psicólogo y pedagogo francés, Jean Piaget y la teoría francasteliana de la disimilitud entre el dominio topológico y el espacio proyectivo, donde según Francastel: "La percepción topológica del mundo descansa en la distinción de los cambios de estado y no en los cambios de objetos".¹²⁵ Lo que se encuentra presente en casi toda obra narrativa y que lleva a un cuestionamiento: ¿El autor piensa el espacio para el personaje o crea un espacio en el que se mueven los personajes mostrando cambios de estado o cambian los objetos y por ello el personaje muestra diferentes estados?

La solución no está implícita en este ensayo, pero hay una toma de partido a favor de considerar que el autor piensa el espacio, crea el espacio donde sus personajes desarrollarán la diégesis o el argumento. Este es uno de los aspectos que tratamos de dilucidar en nuestra investigación, aunque partimos de la tesis del carácter consiente del autor al enfrentar la creación de la obra.

¹²⁴ Michel de Certeau: "*La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*", Universidad Iberoamericana, México, 1996, p. 129. Citado por García Yero en op. cit., p. 10 y siguientes.

¹²⁵ Pierre Francastel: "*La realidad figurativa*", Editorial Paidós Ibérica, S. A., Buenos Aires, 1988, p. 164. citado por García Yero en op. cit., p. 13 y siguientes.

García Yero insiste, como lo hace Iuri Lotman, en crear una estructuración o tipología espacial como forma de abordar el estudio narratológico, cuando dice que: "...crear un texto entraña la estructuración de un espacio específicamente artístico".¹²⁶ Al abordar diferentes criterios acerca del espacio, García Yero resume lo más actualizado en este campo, pero en el estudio que realiza de la escritura propiamente femenina y en prosa de ficción, se atiene fundamentalmente a los postulados metodológicos y conceptuales de Michel de Certeau en cuanto a ver la espacialidad como un "cruzamiento de moviidades" y como "...el efecto producido por operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales y de proximidades contractuales", para concluir afirmando que: "El espacio es el lugar, lo que se vuelve la palabra al ser articulada".¹²⁷

El nexa que construye la espacialidad entre el texto literario y la cultura en la que se genera es un axioma importante en la tesis esbozada por García Yero; además introduce el término *estructura estructurante* para referirse a la organización interna del texto capaz de generar modos de configuración, concluyendo su interpretación con la afirmación de que "...el espacio literario funciona como factor que contribuye fuertemente a organizar el texto".¹²⁸

García Yero nos aporta una clasificación de variedades tipológicas¹²⁹ que demuestran el polifacetismo del espacio en las obras narrativas. Entre los subtipos enunciados figuran los siguientes:

Espacio configurado como continente de elementos objetivos.

¹²⁶ Olga García Yero: op. cit., p. 13.

¹²⁷ Ibid., p. 10.

¹²⁸ Ibid., p. 15.

¹²⁹ Ver op. cit.

Formados sobre la base de denominaciones desnudas, carentes de modificadores y con amplio uso de reiteraciones de objetos y detalles. Ofrece la caracterización del escenario. La profusión de elementos que se ofrecen, oculta el mundo presentado.

Espacio construido como objeto de manipulación subjetiva libre.

La narración constituye un modo de construcción espacial en el que se destacan los elementos que integran el escenario y la restauración por parte del narrador atendiendo al punto de vista y focalización empleados.

Espacio onírico.

El tránsito de objetividad a la subjetividad de la imagen es muy rápido y se fundamenta sobre indicadores implícitos o explícitos.

Espacio mítico.

Es una mistificación del espacio, casi siempre por la vía de una construcción cosmogónica.

Espacio idílico.

La presencia de un escenario que “levita” que se aparta de la superficie cotidiana lo caracteriza. Exige la supresión de elementos objetivos.

En nuestro estudio tenemos en cuenta esta manera de conceptualizar los diferentes tipos de espacio. Revueltas en su obra no recurre frecuentemente a los espacios oníricos, idílicos ni míticos como explicaremos más adelante. Esta afirmación que hacemos es sólo hipotética, porque partimos de la aprehensión

revueltiana al método, que él ha denominado realismo dialéctico, donde no caben recurrencias a mundos oníricos-idílicos.

Ángelo Marchese: describir el espacio.

En *Las estructuras espaciales del relato*, el italiano Ángelo Marchese, establece como premisa inicial que: “El relato como representación de acontecimientos, acciones y personajes por medio de enunciados narrativos, se sitúa necesariamente sobre los ejes temporales y espaciales”.¹³⁰

A pesar de la preponderancia que le da Marchese a la descripción dentro de la estructura narrativa del relato, elemento menos empleado por Revueltas en su novela *Los días terrenales*, es importante destacar su papel en la conformación de la espacialidad. La descripción es vista a partir de tres funciones:

- la dilatoria, cuando retarda un acontecimiento de la diégesis.
- la indicativa, sirve para connotar la psicología de un personaje.
- y la demarcativa, cuando señala la articulación y mide el ritmo de la historia.

Estas funciones nos servirán en el análisis de la obra objeto de estudio para interpretar el papel del espacio en la historia y su relación con los personajes de la trama.

En este punto Marchese está empleando elementos de la Semiótica para el análisis del texto, especialmente la Proxémica, que se utiliza para estudiar la relación del sujeto con el espacio. Aunque es justo reconocer que Marchese, a pesar de considerarla importante, no ve la Semiótica como única vía para la interpretación del sentido del texto.

¹³⁰ Ángelo Marchese: op. cit., p. 311.

Para este autor: “La narración opera siempre con una selección de elementos que entran en un eventual campo espacial que nosotros reconstruimos, en la imaginación, sobre la base de los datos verbales del texto y sobre la base de los presupuestos semánticos y enciclopédicos que poseemos”.¹³¹ Lo que confirma nuestra manera de interpretar el proceso creador del novelista en lo que a la conformación del espacio se refiere. A continuación, Marchese, afirma que: “El espacio está, pues, seleccionado y filtrado por una actitud perceptiva que será del narrador, porque él lo delega, de su personaje”.¹³²

Como veremos posteriormente, en *Los días terrenales*, la perspectiva, o sea, la actitud perspectiva del narrador, que menciona Marchese, está claramente expresada, sobre todo en la descripción de los espacios interiores de la oficina secreta y la casa de Ramos.

Comoquiera que se pretenda un acercamiento a la espacialidad a partir de los códigos topológicos y su relación con los personajes, resulta significativo el criterio de Marchese, cuando expresa que: “...un estudio sincrónico de los mecanismos topológicos perceptivos puede ser de gran utilidad para la comprensión de los sistemas axiológicos y los relacionados con ellos”.¹³³ También coincidimos con Marchese en se debe tomar en cuenta “los análisis parciales de las descripciones, de los cuadros, del *décor escenográfico*”, considerados estos como emblemas de una sociedad o de una condición social. Esto nos permite encontrar en la obra de Revueltas los entramados o el trasfondo “axiontológico” de los personajes que conforman la trama de *Los días terrenales*.

¹³¹ Ibid., p. 313

¹³² Ibid., p. 313.

¹³³ Ibid., p. 315.

Existe para Marchese una relación directa entre el espacio y la descripción, lo que constituye para nosotros una cuestión paradigmática, porque, al estudiar *Los días terrenales*, nos percatamos que, como señala este autor: “La instancia discursiva del juicio ético se insinúa profundamente en la óptica y en la percepción del espacio, en el que se distribuyen los elementos tradicionales de la topografía y de la prosografía (el ambiente, la descripción física, el carácter”.¹³⁴ Los personajes de *Revueltas* se sitúan en un espacio (ambiente) vinculado a su posición filosófica y ética, como ocurre con Fidel y Bautista, situados en lugares cerrados o abiertos, pero que se revelan como contradictorios y especiales y, con las características físicas, como en el caso de Ventura, a quien le faltan partes del cuerpo, desprende olores desagradables y es tuerto. Ventura aparece vinculado a la naturaleza y no a la ciudad.

Partiendo de las reflexiones de Lotman en torno a la diferencia del espacio interno-externo en el carácter participativo del personaje en la acción, evadiendo o integrando la diégesis narrativa, Marchese ve como esencial “la dicotomía del espacio interno positivo y el espacio externo negativo”¹³⁵, al reseñar el texto literario. De la misma manera tratamos de acercarnos a los personajes de *Los días terrenales*, donde se observa con relativa claridad la ética de los personajes al situarlos *Revueltas* en espacios cerrados o abiertos, en un tiempo signado por la oscuridad o las penumbras, de la noche y la luz o el resplandor del día. Consideramos que este acercamiento a la lectura crítica de la novela es fundamental para su comprensión, como lo ha hecho otro de sus estudiosos.¹³⁶

¹³⁴ Ibid., p. 317.

¹³⁵ J. M. Lotman: “La estructura del texto poético”, cit. por Ángel Marchese en: op. cit., p. 321.

¹³⁶ Ver Florence Oliver: “*Los días terrenales. Un debate*”, en: Evodio Escalante, comp.: “*Los días terrenales*”, Edición Crítica, Paris, 1997, pp. 251-275.

Como Marchese nosotros podemos demostrar la oposición semántica que se establece en términos emblemáticos: palacio-casita para él, casa/oficina secreta - refugio/mansión de Ramos. Para Revueltas, espacios en los que se dan obvias antítesis entre violencia y paz, injusticia y justicia, miedo y seguridad; cuestiones que desarrollaremos en otra parte del libro.

En varios momentos nos hemos referido a la relación entre diégesis y espacio, pues consideramos que en estas categorías radica el problema fundamental de la concepción del espacio narrativo. Cualquier ejemplo que se tome de la novelística nos permitirá corroborar la importancia de las estructuras espaciales en una apreciación sincrónica del relato. Para ello tendríamos que estudiar las relaciones entre el espacio y la diégesis, sobre el eje sintagmático de la narración, como nos sugiere Marchese:

“Los acontecimientos y las acciones tienen lugar en itinerarios privilegiados de los personajes, en desplazamientos de un lugar a otro, en alejamientos y reencuentros, en partidas y regresos, en cambios de escena; situaciones en las que el elemento espacial no deja de desempeñar una función decisiva en la semiosis del relato”.¹³⁷

Julia viaja a la montaña donde encuentra la libertad espiritual que necesita para librarse de la sórdida y mecánica vida rutinaria de la oficina de una fábrica y, en ese ambiente (espacio) ocurren acciones narrativas que no pueden darse en un escenario cerrado. El análisis paradigmático y sintagmático de las estructuras espaciales pone en claro la existencia de un modelo que representa, según Lotman, “la división del espacio en dos o más partes con una orientación de lo interior hacia lo exterior y viceversa”, explícita en todo texto narrativo.¹³⁸

¹³⁷ Ángelo Marchese, op. cit., pp. 323 y 324.

¹³⁸ Iuri M. Lotman y B. A. Unspenski: “*Tipología della cultura*”, Milano, Bompiani, 1975, pp. 156 y

Cuando Marchese analiza la relación de los personajes y el espacio se apoya en la tesis de Lotman, según la cual: “la obra literaria está construida sobre un principio de oposición binaria, es decir, sobre mundos antitéticos que siempre tienen una realización espacial en la que un límite –la frontera- distingue y separa dos realidades”.¹³⁹ Este postulado está presente o se puede aplicar a la obra revueltiana y, especialmente, a *Los días terrenales*, donde la realidad mexicana y el ideal fidelista se antepone dialécticamente en los discursos de Gregorio y Fidel.

Marchese analiza también, en su ensayo, la metodología de Greimas. Cuando éste, utilizando el pretexto del estudio de la obra de Maupassant, analiza la semiótica del texto, estableciendo un esquema que vincula la deixis positiva o eufórica con la deixis negativa o disfórica, criterios que nos son útiles en el estudio que realizamos de *Los días terrenales*, ya que:

“...la tentativa de relacionar estrechamente la diégesis del relato con los valores axiológicos del espacio no puede más que considerarse como positiva, incluso porque, en una acepción amplia de los arquetipos naturales, parecida a la de Jung, el discurso semiótico puede estudiar el ámbito del inconsciente, como código simbólico de referencia que atraviesa la semiosis profunda del texto”.¹⁴⁰

En *Los días terrenales* el río representa el espacio, por demás bíblico, de lo positivo, donde “todo es de todos”, sin embargo, el tiradero, el leproso, la oficina secreta donde está el cuerpo inerte de Bandera, son espacios negativos.

siguientes. Citado por Ángel Marchese en op. cit., p. 325.

¹³⁹ Iuri M. Lotman: “*La estructura del texto poético*”, p. 280. Citado por Ángel Marchese en op. cit., p. 329.

¹⁴⁰ A. J. Greimas: “*Maupassant. La semiologie du texte: exercices pratiques*”, París, Seull, 1976, pp. 97 y siguientes. Citado por Ángel Marchese en: op. cit., pp. 336 y 337.

O sea, se establece una antítesis entre los espacios y los personajes que ellos actúan, representados por valores también antitéticos como el amor, la felicidad y la muerte, la traición o el dogmatismo.

A continuación, enumeraremos algunas de las conclusiones a las que arriba Ángelo Marchese en su ensayo, para demostrar la importancia de este paradigma en el estudio que realizamos de *Los días terrenales*:

1. El espacio se nos ha presentado como una estructura que sustenta y signa el discurso narrativo, ya sea bajo el perfil general de la perspectiva, ya sea por lo que refiere a su simbolismo, expresado mediante el lenguaje específico, cuya función cognoscitiva ejemplifican los esquemas de Lotman.

2. En las obras artísticas es casi imposible separar a los personajes del espacio que connota su existir y su actuar.

3. La lectura semiótica del relato no puede agotarse con el análisis de su construcción topológica, por muchos ámbitos que abarque.

4. En cada relato el analista debe poseer bien claro los códigos de referencia privilegiados a partir del código de las acciones que relacionan los personajes con las estructuras topológicas específicamente connotadas; el sentido del mensaje se construye, con referencia a las Voces principales, en los códigos axiológicos y simbólicos que explican amplias esferas de la semiosis profunda del texto basadas en arquetipos colectivos o en el simbolismo inconsciente. (Esta conclusión se opone al criterio de Roland Barthes, sintetizado en los cinco códigos que estableció, según los ejes de la narración).

5. Una profundización teórica y metodológica, capaz de enriquecer el conocimiento del discurso, deberá tener en cuenta los múltiples niveles verticales y horizontales del texto narrativo, entre los que merecen especial atención las diversas isotopías del relato.¹⁴¹

Gerard Genette: acción y percepción del espacio.

Para Genette el texto puramente descriptivo no se puede incluir en la denominación de relato, porque no aparecería la acción. Sin embargo, en la actualidad se pueden encontrar textos que, a partir de descripciones de lugares, objetos y personajes, nos indican movimientos y por tanto acciones. Claro que Genette tiene razón en alguna medida porque un retrato, por ejemplo, no cabría pensar que clasificaría dentro del género narrativo, pero si pensamos la descripción en función de una determinada diégesis podemos lograr el efecto. De cualquier manera, es válida la observación.

Desde otra óptica, la descripción es un elemento muy importante, indispensable, porque los elementos dinámicos de la diégesis no se podrían pensar, como opina Genette, si no aparece al menos un mínimo de consistencia y de expansión de las estructuras espaciales.

Otro de los elementos que presenta Genette en relación al espacio es la percepción, ya que: “La narración opera siempre con una selección de elementos que entran en un eventual campo espacial que nosotros reconstruimos, en la imaginación, sobre la base de los datos verbales del texto y sobre la base de los presupuestos semánticos y enciclopédicos que poseemos”.¹⁴²

¹⁴¹ Estas conclusiones son el resumen comentado de la op. cit., pp. 341-345.

¹⁴² Gerard Genette: “*Figura III*”, Torino, 1976, p. 323, citado por Ángelo Marchese en: op. cit., pp. 313 y 314.

Es lógico pensar que el espacio en la obra narrativa esté seleccionado y filtrado (usando palabras del propio Genette) por una actitud perceptiva del narrador o que este delega en el personaje.

Si analizamos un fragmento de cualquier narración nos percataremos, como lo hace Genette, de la relación existente entre el movimiento del narrador por el espacio narrado en correspondencia con la entrada en el campo visual del escenario, lo que no puede llamarse de otro modo que no sea espacio perceptivo o percepción del espacio.

En *Los días terrenales* está presente el uso de las descripciones de cuadros y carteles que conforman el escenario, considerados como emblema de una sociedad, como veremos en otro momento del libro, lo que demuestra la validez del planteamiento de Genette en cuanto al “estudio sincrónico de los mecanismos topológicos-perceptivos [que] pueden ser de gran utilidad para la comprensión de los sistemas axiológicos y los relacionados con ellos...”¹⁴³

Una cuestión importante en el pensamiento de Genette acerca del espacio narrativo lo constituye la posición del narrador en relación con la *narratio*. Ya Álvarez Álvarez había observado que ciertos elementos de la prosografía tienen que ver con el carácter del personaje, real o ficticio, que describimos. Por lo que no nos es ajeno que Genette considere que la instancia discursiva del juicio ético se insinúa profundamente en la óptica y en la percepción del espacio, en el que se distribuyen los elementos tradicionales de la topografía (el ambiente, la descripción física y el carácter).

Iuri M. Lotman: la poética del espacio.

¹⁴³ Ibid., p. 315.

Lotman es un recurrente en los estudios de la poética del espacio. En su criterio el espacio que se emplea en el texto, mediante la descripción de ciertos elementos materiales, nos habla mediante símbolos, del tipo de vida que van a vivir los personajes. Cuando describimos los quietos arroyos, los montes no agrestes, sino familiares, los rebaños mansos de ovejas, la casa natal o la luna de miel, la iglesia, nos estamos remitiendo a una existencia sosegada, generalmente vinculada al romanticismo. Este espacio se diferencia del que describe lugares lejanos, exóticos o del paisaje pesado y enrarecido de la ciudad. Para Lotman, entonces, el paisaje que describe el narrador, que también, en alguna medida traduce, los pensamientos, los ideales recónditos, es reflejo y mensaje de una actitud, de un mensaje positivo o negativo, interno o externo.

Se establece entonces, según su criterio, una oposición semántica en base a términos emblemáticos, que pueden estar en el orden del tipo espacial, por ejemplo, cuando enfrentamos el palacio a la casita. Estas dicotomías determinan la relación entre la diégesis y el espacio sobre el eje sintagmático de la narración, como veremos que ocurre en el caso de *Los días terrenales*.

Así podemos ver los movimientos de alejamiento - acercamiento en los personajes; partidas y regresos; cambios de escenas, tan frecuentes en la narrativa revueltiana, que tienen gran importancia en la semiosis del relato.

El semiólogo ruso nos presenta diferentes esquemas para el análisis paradigmático y sintagmático de las estructuras espaciales que ponen en claro la existencia de modelos del mundo enunciado por el autor de un texto. Lotman divide el espacio en dos partes con una orientación del interior hacia lo exterior y viceversa. Este esquema podemos emplearlo en el estudio de *Los días terrenales*, ya que la oposición interior - exterior se expresa mediante una

concepción ideológica bipolar del tipo poder subordinación, intimidad - caos social. Según Marchese, Lotman presenta:

“Las dicotomías “propio vs ajeno”, “cercano vs lejano”, “limitado vs ilimitado”, “cerrado vs abierto” y otras parecidas, ejemplifican esquemas del mundo en los que el primer tema representa algo conocido, comprensible, protector, familiar, mientras que el segundo término expresa los antivalores de lo extraño, de lo diverso, de lo incierto, de lo inculto o lo negativo”.¹⁴⁴

En otros modelos la división del espacio implica oposiciones o varios niveles con la aparición de más límites, pero estas esquematizaciones son más complejas y no se visualizan con facilidad en el texto de la narrativa concebida como ficción literaria y no como texto mítico, al estilo de *La divina comedia* o *la Biblia*.

Lotman tipifica el espacio horizontal y el espacio vertical, considerados como elementos de la diégesis del relato. El primero cuando, por ejemplo, el personaje regresa del campo de batalla a la tranquila ciudad y el segundo cuando se recrea el ascenso axiológico del personaje.

Para Lotman la obra literaria está construida sobre un principio de oposición binaria, es decir, sobre mundos antitéticos que siempre tienen una realización espacial en la que un límite (frontera) distingue y separa dos realidades. La ventana desde donde observa Ramos la escena de las jóvenes lesbianas; la puerta de la oficina clandestina que separa la calle llena de asechos y peligros del refugio donde no pueden ser descubiertos los miembros del partido; la línea divisoria en el horizonte desde donde se ve el barrio fabril,

¹⁴⁴ Íuri M. Lotman: en Ángelo Marchese, op. cit., p. 322.

etcétera, son ejemplos que desarrollamos en nuestra investigación, presentes en la novela objeto de estudio. Romper esos límites significa romper las marcas de poder, las prohibiciones y este proceso determina, según Lotman el acontecimiento diegético.

A. J. Greimas y su teoría de los arquetipos.

Existen oposiciones que no siempre se ajustan a las exigencias de la narración realista y a su estructura topológica. Por ello Greimas desarrolla su teoría de los arquetipos. Los espacios tópicos, en los que se manifiestan las transformaciones y los espacios heterotópicos, que relacionan el primero en una sucesión precediéndolo o sucediéndolo. Mas, a su vez el espacio tópico se relaciona con el espacio utópico o de deseo y con el espacio paratópico o de mediación.

Lo novedoso del método clasificatorio de Greimas radica en el hecho de que la dimensión dietética está estrechamente conectada con la fenomenología del espacio, en el que no sólo tiene lugar la historia, sino en el que recibe peculiares connotaciones. El espacio trasmite una realización figurativa de los valores. El espacio "habla".

Los arquetipos cosmológicos del estudioso francés están relacionados con los valores axiológicos. Y se pueden poner en relación con estereotipos culturales, como los elementos constituyentes de la naturaleza, por ejemplo. Los esquemas ideológicos resultantes pueden tener una dimensión sociológica o idiolectal, según el punto de vista del personaje y las representaciones o interpretaciones colectivas o individuales.

Greimas establece las llamadas *deixis* positivas y negativas correspondientes a la *eufórica* o la *disfórica*, como hemos visto anteriormente. Lo renovador en la metodología de Greimas, consideramos, es la tentativa de relacionar la diégesis del relato con los valores axiológicos del espacio, que según su criterio no puede más que considerarse como positiva, porque, en una acepción amplia de los arquetipos naturales, similar a la del psicólogo inglés Jung, el discurso semiótico puede estudiar el ámbito del inconsciente, como código simbólico de referencia que atraviesa la semiosis profunda del texto.

En *Los días terrenales* estos elementos estarían representados en el viaje que realizan un grupo de jóvenes a las montañas, al valle de México, donde participa Julia y que recuerda como una utopía y el río, el tiradero o el dispensario, como espacios heterotópicos.

Hasta aquí hemos podido observar una teoría que incorpora elementos interesantes a cualquier investigación sobre el espacio. Sin embargo, no podemos limitarnos al análisis de la infraestructura de la narración, separando el relato, es decir, el proceso funcional de las acciones realizadas por los personajes, de la totalidad del mensaje. Se debe tener en cuenta que en el relato se interaccionan semióticamente diversos códigos, todos esenciales en la producción de sentidos.

Roland Barthes y los cinco códigos.

En la obra artística es imposible separar a los personajes del espacio que connota su existir y su actuar. Donde la teoría de Greimas deja de funcionar, aparece la perspectiva de Roland Barthes, quien ha establecido cinco códigos, teniendo en cuenta los ejes de la narración:

1. Código hermenéutico o de los enigmas, constituido por el conjunto de elementos que plantean fórmulas, retardan o revelan una pregunta, un enigma sobre el cual gira un aspecto de la historia.

2. Código preairético que organiza las acciones y comportamientos en secuencias que hay denominar e inventariar.

3. Código sémico, es el ámbito vago de las connotaciones que se agregan a los personajes, objetos y ambientes para formar los caracteres, las atmósferas, las figuras, los emblemas.

4. Código simbólico que es el lugar por excelencia de la pluralidad y de la reversibilidad (retórica o inconsciente) del sentido.

5. Códigos culturales, que constituyen elementos de una ciencia o de una ideología a los que el texto se refiere.¹⁴⁵

Como podemos observar al analizar la obra de Barthes no existe para él un código topológico específico, sino que establece diferentes códigos adaptables a las circunstancias de la diégesis narrativa, algo similar a lo que ven algunos investigadores al analizar la narrativa de Revueltas.

De este autor tomamos su criterio relacionado con las connotaciones espaciales y su dispersión en las diferentes voces (puntos de vista y focalizaciones) del relato, en función indicatoria subordinadas a las categorías sémicas y simbólicas; ya que cada relato estructura de manera particular la correlación entre sus códigos, siendo uno el determinante. En el caso de

¹⁴⁵ Roland Barthes: op. cit., pp. 342-344.

Revueltas consideramos que el determinante es el axiológico, porque el autor ha querido mostrar un punto de vista ideológico determinado.

Ricardo Gullón: las dimensiones del espacio.

En los criterios expuestos anteriormente de autores cercanos en el tiempo, se observa un énfasis en la necesidad de establecer tipologías espaciales, por lo que creemos resulta interesante revisar y aplicar a nuestro estudio la caracterización de los espacios presentada por Ricardo Gullón en su obra *Espacio y novela*.

Gullón coincide, refiriéndose al ámbito hispánico, con Slawinski, cuando afirma que: “El espacio y cuanto con él se relaciona es uno de los aspectos de la novela menos atendidos por la crítica”.¹⁴⁶

Para definir el espacio, Gullón parte de la concepción científica material de la dimensión espacial, nombrando los cuatro espacios conocidos o dimensiones del espacio caracterizadas, matemática y filosóficamente, con el apoyo del desarrollo de la Física.

Pero estas conceptualizaciones no pueden incluir el espacio literario, porque este pertenece a lo que Lotman y Barthes llaman la *poética del espacio*. Porque: “El espacio literario es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia. Lo que está en el texto es la realidad, lo irreductible a la escritura”. Además “no es reflejo de nada, sino invención de la invención que es el narrador, cuyas percepciones (trasladadas a la imagen) le engendran”.¹⁴⁷ Por lo que “el espacio es, en sí, una abstracción derivada de las realidades en que nos movemos”.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Ricardo Gullón: *Espacio y novela*, Publicado por Antoni Bosch, editor, Barcelona, 1980, p. 1.

¹⁴⁷ Ibid., p. 3.

¹⁴⁸ Ibid.

Joseph Frank es contemporáneo de José Revueltas y, aunque este no conoce la obra del teórico, es significativo que ya el sajón diga que “la literatura moderna esté moviéndose en dirección de la forma espacial”.¹⁴⁹ Lo que llama la atención es que Eliot, Pound, Proust y Joyce tuvieran conciencia o subconciencia al menos de la posibilidad y más que eso necesidad de especializar la novela. Y estos sí influyeron en Revueltas, como reconoce en notas y fragmentos que aparecen en su obra crítica y que veremos más adelante.

El mexicano Revueltas es un autor moderno y lo cierto es que la modernidad acentuó deliberadamente el proceso espacializador. Cortazar es un buen ejemplo de ello.

Una segunda idea de Gullón es que en esa etapa se comienza a creer en la relación de la forma con la ideología: como en el caso de Eugenio d’Ors quien identifica la cúpula con la monarquía. El estar determina el ser, parece esta la conclusión a la que arribaron los pensadores de inicios del siglo XX.

De la tipología gulloniana tomamos para nuestro libro un término interesante y poco frecuente en los estudios sobre espacialidad: los espacios del silencio. Este tipo de espacio lo encontramos en *Los días terrenales* y de manera reiterativa, por lo que dedicamos un acápite a su estudio en el Capítulo III de nuestra memoria escrita. Para Gullón: “El silencio, en el espacio literario como en el espacio pascaliano, habla de otro modo, pero habla: tiene sentido: desempeña, él también, una función que en cada caso deberá ser registrada y estudiada”.¹⁵⁰ Es el silencio de Fidel frente a la máquina de escribir, de Ciudad Juárez en un rincón de la oficina secreta, de Gregorio frente a Fidel en la Plaza...

¹⁴⁹ Joseph Frank: en Ricardo Gullón: op. cit., p. 4.

¹⁵⁰ Ibid., p. 8.

Según el autor de *Espacio y novela*, “Entre el espacio literario y el territorial, geográfico, la diferencia es la siguiente: esencia aquel, accidente esta, en cuanto integrante de la novela”.¹⁵¹ Si bien no consideramos que en *Los días terrenales* no se haya espacios metáfora, en el sentido que da Gullón al espacio mítico, si es frecuente y significativo el empleo de los espacios cerrados, fundamentalmente el espacio refugio y esa escena inolvidable de la llegada a la celda, donde “la conciencia de la malignidad del espacio” se hace tangible, real, para Revueltas (Gregorio), el espacio amenazador, destructor, que anonadó a Poe encerrado en un pozo cuyas paredes van estrechándose y llevándolo a la muerte inevitable. Así el personaje de Revueltas mide la forma geométrica de la celda.

Son varios los referentes que encuentra Gullón en el estudio del espacio literario, entre ellos menciona a Bachelard y sus estudios del lenguaje, Poulet, en relación con el llamado espacio psíquico y, sobre todo, el mencionado Joseph Frank, quien parece ser el referente principal de su estudio.

De los capítulos *Espacios simbólicos* y *Variaciones de la espacialidad*, en el texto que analizamos, nos detenemos en los párrafos dedicados a los espacios funerarios y laberínticos, por cuanto en *Los días terrenales* el primero tiene significación especial.

Gullón refiere la relación que se establece entre los elementos que representan la muerte y la actitud de los personajes, tomando como ejemplo el féretro, empleado en función de reducción del espacio donde moverse. En la novela que nos ocupa, la muerte es representada en su estado más descarnado: una niña de apenas diez meses de nacida, yace muerta en su cuna, por inanición

¹⁵¹ Ibid.

y sin recursos para vestirla y darle sepultura. El espacio fúnebre es motivo para que converjan dos maneras, dos filosofías distintas de entender la realidad y el objetivo de la vida. En el análisis del texto presentamos consideraciones y estadísticas que visualizan el empleo de este recurso. El espacio laberíntico lo asumimos en nuestro estudio no al pie de la letra, como un túnel, un pasadizo; sino como un espacio oscuro, de recogimiento y miedo, donde el personaje se refugia para escapar de la muerte, de los convencionalismos o de cualquier otra forma de falta de libertad. Es el espacio de la limitación para encontrar el espacio de la libertad.

Gullón emplea un método muy sugerente para el análisis de la espacialidad en la novela y nosotros nos apropiamos de su teoría espacial y la tipología, amplia e interesante que presenta, como paradigma en el análisis de texto de la novela *Los días terrenales*, de José Revueltas, al encontrar puntos de contacto en las narraciones que utiliza como soporte de sus afirmaciones, aun cuando no menciona este importante autor mexicano en su sustancial estudio.

Michael Foucault: espacio y poder.

Cuando nos referimos a la relación o asociación entre poder y espacio tenemos que apoyarnos en la teoría de Michael Foucault, quien fue más allá de la corriente Situacionista con sus propuestas arquitectónicas, buscando en el valor psicológico una respuesta a la importancia del espacio. El Urbanismo, visto como diseño espacial fabricado o construido por el hombre es profundamente portador de significados, tanto de 'épocas y tendencias, como de asociaciones de poder y espacio.

En los trabajos "*El ojo del poder*" y "*Espacio, saber y poder*", Michael Foucault habla acerca de la arquitectura como modo de organización política y

señala que desde finales de siglo XVIII la arquitectónica tratará de servirse de la organización espacial con fines económico y políticos, respondiendo de esta forma a las nuevas exigencias que plantearon los problemas de población, salud y urbanismo del siglo de las luces, a diferencia de las anteriores exigencias en torno al poder, la divinidad y la fuerza, reflejados en palacios, iglesias y fortificaciones militares, hasta el punto de que:

“...podría escribirse una ‘historia de los espacios’ –que sería al mismo tiempo una ‘historia de los poderes’– que comprendería desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clases o de la organización hospitalaria [...] Sorprende ver cuánto tiempo ha hecho falta para que el problema de los espacios aparezca como un problema histórico-político”.¹⁵²

Foucault reafirma del espacio en la vida comunitaria y, por extensión, en todo ejercicio de poder, subrayando que médicos y militares, (nosotros agregaríamos los clérigos), fueron históricamente los primeros gestores del espacio colectivo, por cuanto desarrollaron una reflexión sobre la arquitectura en función de los objetivos y técnicas de gobierno de las sociedades.

Sobre la relación entre poder y espacio, el filósofo, como lo ha hecho también Slawinski, alerta sobre la impronta espacial como la marca más visible de nuestro siglo, más allá del tiempo y de la propia movilidad, porque el problema del sitio o del emplazamiento ya no atañe sólo a cuestiones demográficas, sino también a otro tipo de cuestiones más vivenciales e inmediatas, que plantean serias interrogantes, y que confirman que “estamos en una época en que el

¹⁵² Michel Foucault: “De los espacios otros”, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.5, octubre de 1984, p. 86.

espacio se nos da bajo la forma de relaciones de emplazamientos”,¹⁵³ y que continuamente hemos de preguntarnos, por tanto, “qué relaciones de proximidad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de identificación, de clasificación de elementos humanos deben ser tenidos en cuenta en tal o cual situación para llegar a tal o cual fin”.¹⁵⁴

En el propio trabajo “*De los espacios otros*”, en 1967, alerta sobre la profunda sacralización espacial que aún sostienen los cimientos de la cultura occidental, y que es visible en un terreno práctico, cotidiano, donde la vida aparece todavía controlada por oposiciones que admitimos como un lugar común (espacio público/privado, espacio familiar/social, espacio cultural/útil, espacio del ocio/laboral).

El vínculo entre espacio y relaciones permite a Foucault definir en este punto una serie de emplazamientos que reconoceremos de inmediato, como los “emplazamientos de pasaje” (calles, trenes) “de detención provisoria” (cafés, cines o playas) “de descanso” (la casa, la habitación, la cama).

También, Foucault nos tipifica esos “espacios otros”, denominándolos “heterotopías”,¹⁵⁵ espacios que se encuentran en ámbitos sociales y cuyas funciones son muy diferentes de los espacios convencionales.

La Heterotopía, ciencia que se dedica al estudio y descripción de estas heterotopías, resulta al filósofo revelador del espacio – mítico y real – en que vivimos y de los cambios y mutaciones de una cultura.

A partir de estas distinciones enuncia sus principios comunes. El primero de ellos es la constatación de que son absolutamente universales y constantes

¹⁵³ Ibid., p. 88.

¹⁵⁴ Ibid., p. 89.

¹⁵⁵ Ibid., p. 90.

en todo grupo humano, pues, según su criterio, no hay una sola cultura en el universo que no construya sus propios “lugares otros”. Así, por ejemplo, se referirá a las “heterotopías de crisis” (espacios reservados a quienes se encuentran en tal estado) que hoy han sido reemplazadas por las “heterotopías de desviación” (clínicas psiquiátricas, prisiones, geriátricos).

En segunda instancia, las funciones que se adjudican a las heterotopías pueden ser socialmente modificadas en el curso de la historia y significativas, por tanto, de nuestros impulsos culturales, caso que ejemplifica con la cuestión de los cementerios y sus distintas ubicaciones a lo largo de los siglos.

El tercer principio de las heterotopías, descrito por Foucault, es su capacidad de yuxtaponer y reunir múltiples emplazamientos en un solo lugar (como demuestran el rectángulo de un escenario teatral, la sala rectangular de un cine, o ese espacio feliz que constituye el jardín desde la antigüedad) y en cuarto lugar su asociación con el tiempo, ya sea en los casos en que se pretende a cumular el infinito (museos y bibliotecas) como en aquellos más fútiles y que sustituyen la función eternizante por una modalidad pasajera y crónica (las ferias, las ciudades de veraneo). El quinto principio de las heterotopías es que siempre suponen un sistema de apertura y uno de cierre, que las aíslan a la vez que las vuelven penetrables, lo cual es visible en los lugares de purificación (las saunas escandinavas, los *hamman* musulmanes) o de confinamiento (las prisiones) y, finalmente, que estos “espacios otros” son, con respecto al espacio restante, una función que se mueve entre dos extremos, creando espacios de ilusión (las casas de tolerancia) o espacios de compensación.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Ver Michel Foucault, op. cit.

En el Anexo No. 1 mostramos este modelo tipológico del espacio, según Michael Foucault y otros autores y que nos sirve de referente en el análisis espacial de *Los días terrenales* de José Revueltas, junto a otros modelos presentados.

Este es un resumen de las ideas de Foucault expuestas anteriormente.

Espacios de oposiciones:

(Espacio público/privado, espacio familiar/social, espacio cultural/útil, espacio del ocio/laboral).

Vínculo entre espacio y relaciones.

Espacios de emplazamientos:

Emplazamientos de pasaje (calles, trenes).

Emplazamientos de detención provisoria (cafés, cines o playas).

Emplazamientos de descanso (la casa, la habitación, la cama).

Espacios otros: Denominados “heterotopías”, (espacios singulares que se encuentran en ciertos espacios sociales y cuyas funciones son muy diferentes de los espacios convencionales).

Según la “heterotopología” resultará al gran filósofo revelador del espacio -mítico y real- en que vivimos, y desde luego de los cambios y mutaciones de una cultura, enunciando a partir de aquí sus:

Principios comunes:

1. La constatación de que son absolutamente universales y constantes en todo grupo humano, pues no hay una sola cultura en el universo que no construya sus propios “lugares otros”.
 - a) Heterotopías de crisis o de desviación (espacios reservados a quienes se encuentran en tal estado) que hoy han sido reemplazadas por las (clínicas psiquiátricas, prisiones, geriátricos).
2. Las heterotopías pueden ser socialmente modificadas en el curso de la historia y significativas, por tanto, de nuestros impulsos culturales.

- a) La cuestión de los cementerios y sus distintas ubicaciones a lo largo de los siglos.
3. Capacidad de yuxtaponer y reunir múltiples emplazamientos en un solo lugar (como demuestran el rectángulo de un escenario teatral, la sala rectangular de un cine, o ese espacio feliz que constituye el jardín desde la antigüedad).
4. Asociación con el tiempo, ya sea en los casos en que se pretende acumular el infinito (museos y bibliotecas) como en aquellos más fútiles y que sustituyen la función eternizante por una modalidad pasajera y crónica (las ferias, las ciudades de veraneo).
5. Siempre suponen un sistema de apertura y uno de cierre, que las aíslan a la vez que las vuelven penetrables.
- a) Lugares de purificación (las saunas escandinavas, los *hamman* musulmanes).
 - b) Lugares de confinamiento (las prisiones)
6. Estos “espacios otros” son, con respecto al espacio restante, una función que se mueve entre dos extremos, creando espacios de ilusión.
- a) Las casas de tolerancia o espacios de compensación, sociedades puritanas.

La mirada de otros.

Marilé Ruiz Prado

Marilé Ruiz Prado presentó la tesis *La configuración del espacio artístico en Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato*, para la obtención del grado científico de master en Cultura Latinoamericana.¹⁵⁷ De ella asimilamos

¹⁵⁷ Marilé Ruiz Prado: *La configuración del espacio artístico en Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato*, Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2008.

conceptos, variables y conclusiones que nos han sido útiles para la realización del presente texto.

Ruiz Prado considera que “Para el análisis valorativo de la conformación de las estructuras espaciales del texto se precisa del trabajo en el terreno de lo intratextual a fin de establecer las relaciones entre los planos espaciales presentados en la obra y la medida en que estos determinan el desarrollo de la acción y significación del texto”.¹⁵⁸ Esta consideración es aplicable a nuestra investigación.

Marilé Ruiz Prado establece la ciudad como un macroescenario conformado por microescenarios que, tanto estructural como temáticamente, componen la totalidad del espacio urbano. Esta autora considera que, en las primeras décadas del siglo XX, las novelas que intentaron captar el alma ciudadana, hicieron de la urbe su gran protagonista y se enfrentaron a la aprehensión de un espacio que acentuaba progresivamente el desbarajuste de su estructura articulada. También plantea que la ciudad será visualizada “[...] como continente de elementos objetivos, [...] como objeto de manipulación subjetiva libre, o bajo evidentes formas que sugieren un espacio onírico, idílico o mítico”.¹⁵⁹

Estos microescenarios están determinados por su existencia corpórea y son siempre partes constituyentes de una entidad superior.

La configuración del espacio como objeto de manipulación subjetiva libre, afirma, se manifestará a través de la apreciación que del mismo va a tener, fundamentalmente, el personaje protagónico, por lo que estará vinculado de

¹⁵⁸ Ibid., p. 11.

¹⁵⁹ Cfr, Marilé Ruiz Prado: op. cit.

manera profunda a sus estados anímicos y perspectiva. La aparición de otros tipos espaciales como el espacio onírico y el idílico, parten de similares presupuestos y “dan cuenta de la pluralidad discursiva expresada en el texto” al igual que completan la articulación de este espacio totalizador.

Las aportaciones de Marilé Ruiz Prado, al sistematizar los postulados de Slawinski, resultan en extremo esclarecedoras. Esta investigadora asume la ciudad como un macroescenario determinado por la concepción, tanto estructural como temática, de los microescenarios que componen la totalidad mayor del espacio urbano. La ciudad, en este sentido, se manifiesta indistintamente “[...] como continente de elementos objetivos, [...] como objeto de manipulación subjetiva libre, o bajo evidentes formas que sugieren un espacio onírico, idílico o mítico [...]”¹⁶⁰ Estos elementos objetivos constituyen las unidades morfológicas que, en su conjunto, corporizan la ciudad como espacio totalizador. Se consideran el microescenario (bares, plazas, calles, caserones patricios, solares) que pluralizan el discurso espacial del texto. Aunque estos escenarios requieren de un análisis independiente, por su carácter morfológico condicionan la configuración del espacio urbano que los agrupa, a la vez que cohesionan una imagen urbana semánticamente activa, como ocurre en *Los días terrenales*, de José Revueltas, donde la ciudad como sujeto activo representada en un apartamento, una casa, un barrio obrero, una zona fabril, es escenario de los personajes que condicionan su posición social a estos espacios.

Antoine Rabadán

¹⁶⁰ Ibid., p. 23.

Una de las virtudes de la investigación es la actualidad de los referentes utilizados para el estudio del objeto. Mas, nos permitimos remitirnos al libro titulado *El luto humano de José Revueltas o la tragedia de un comunista*, del francés Antoine Rabadán¹⁶¹, por ser el resultado una tesis por la obtención del de grado de doctor en ciencias, donde el autor analiza el empleo de la espacialidad, en un momento en que no abundan los estudios sobre este particular.

Hay en *El luto humano* una mirada a la noche, no sólo en su referente temporal, sino como espacio, elemento también presente en *Los días terrenales*. Se reiteran en ambas novelas en río, con su connotación bíblica y la muerte, en su sentido de triunfo sobre la vida. Estos aspectos son analizados, con detenimiento, en el Capítulo III de nuestro informe de investigación.

Aunque el objetivo esencial de Rabadán es ver la obra en función netamente axiológica, nos acerca a una visión de la espacialidad y la temporalidad que permite la comparación de dos obras del autor estudiado.

Félix Sánchez Rodríguez

El carácter cerrado de la casa como espacio habitable tiene para este autor un significado esencial en la narrativa cubana, latinoamericana y universal. El universo familiar tiene relieve en el relato que lo utiliza como espacio y caracteriza el predominio de los conflictos intrafamiliares, como ocurre con la familia de Ramos en un capítulo de la novela *Los días terrenales*, de José Revueltas, donde cada elemento del espacio habitacional se coloca por el autor como referente a

¹⁶¹ Antoine Rabadán: "*El luto humano de José Revueltas o la tragedia de un comunista*", Editorial Domés, S. A., México, 1985.

una cultura, a una posición ideológica y social dada y sirve referente comparativo en el análisis de la axiología de los personajes, como se puede ver en nuestro estudio.

Sánchez Rodríguez¹⁶² nos presenta una tipología donde privilegia los espacios habitacionales, en especial la casa y lo estudia a partir de la clasificación siguiente:

- Casa (tipo específico de vivienda)
- Espacio doméstico (mobiliario)
- Espacio socializado (patio)
- Espacio íntimo (despacho)
- Espacio familiar (Isotopía enunciativa)

En esa sencilla tipología encierra el autor los significantes horizontales/verticales y los sentidos añadidos del espacio familiar de la casa.

Lourdes Rodríguez Arango

La tipología espacial asumida por Rodríguez Arango para realizar el análisis del espacio en la cuentística de María Elena Llana, en particular, la referida al espacio familiar, se fundamenta en el trabajo que sobre la temática ha desarrollado la doctora Olga García Yero, especialmente el primer subgrupo del espacio habitacional incluido en el grupo de los espacios urbanos.

El interés se centra, por un lado, en los índices semánticos contenidos por sustantivos cuyo significado resulta netamente espacial e introduce elementos

¹⁶² Félix Sánchez Rodríguez: *"El espacio familiar en la cuentística de Guillermo Vidal"*. Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2007.

de espacialidad localizantes, y, por otro, en los adjetivos que permiten realizar una caracterización de ellos, con vistas a determinar las constantes estilísticas de María Elena Llana en la configuración de sus espacios.

Esta autora cuantifica los sustantivos que designan ámbitos en los que habita la familia, toma en cuenta también, por su importancia en el desarrollo de la trama, al jardín y al patio. Algo también importante en esta autora es el estudio de cómo elementos de espacialidad localizante de los muebles, por cuanto dejan de ser, en la obra específica de María Elena Llana, “[...] un componente más del espacio para convertirse en el espacio mismo, hasta el punto de determinar que muchos de los principales giros de la acción se produzcan en él”.¹⁶³

Aunque nosotros no cuantificamos los elementos semánticos y lexicales contenidos en la obra estudiada y que pueden contribuir a dar una visión del papel de estos en función de la espacialidad, si tomamos como referente la Tesis en cuanto constituye una mirada a un tipo de espacio en función del desarrollo de la diégesis narrativa como ocurre en la novela que estudiamos.

Hay una coincidencia en el tratamiento espacial dado por María Elena Llana a sus relatos y el que se emplea en *Los días terrenales*, especialmente en los momentos en que se sitúa al personaje en situaciones límites en espacios cerrados que evidencian una enajenación significativa.

Michelle María Álvarez Amargós

Mediante el análisis del espacio artístico en las tres noveletas que componen la colección *Los frutos ácidos* de Alfonso Hernández Catá¹⁶⁴, tanto en

¹⁶³ Lourdes Rodríguez Arango: “*La casa como espacio literario en Casas del Vedado, de María Elena Llana*”, tesis de Maestría en Cultura latinoamericana, Camaguey, 2010.

¹⁶⁴ Michelle María Álvarez Amargós: “*Muerte y espacio en la colección los Frutos ácidos, de Alfonso Hernández Catá*”, Tesis para optar por el título de Máster en Cultura Latinoamericana,

su configuración estructural como semántica, esta investigadora descubre que este se encuentra articulado sobre estructuras dicotómicamente opuestas, las cuales modelan un conjunto de connotaciones que conducen al hombre como ser mortal y a su individualidad dentro de la red social. En ella es importante la oposición dual “mismidad / otredad” versus “vida / muerte”, la que “resulta una conjunción de complementariedades donde la confluencia, trasgresión y, muchas veces, superposición de los diferentes espacios, disloca la certidumbre inicial de una sola realidad permisible y proyecta en la muerte una apertura hacia las nuevas posibilidades de un espacio “otro”.

Es foco de atención para Álvarez Amargós el uso de grandes fragmentos descriptivos como un recurso poco explotado por el autor, pues a través del manejo oportuno del simbolismo espacial, de pequeñas dosis descriptivas y del cromatismo, logra caracterizar los escenarios por los que transitarán nuestros personajes y con los que se encontrarán siempre en contradicción.

Los fragmentos descriptivos, homogéneos y extensos, que configuran los escenarios dentro del espacio presentado de la obra, no tienen un objetivo referencial, están mayormente vinculados a estados anímicos de los personajes como el miedo o la nostalgia. También, se encuentran enfocados a la descripción física de los personajes.

Dentro de su tipología espacial entra a jugar su papel en el texto narrativo:

- El espacio utópico
- El exterior, el “afuera”, es visto como un espacio deseado y a la vez temido por su capacidad de exposición a lo diferente, a lo nuevo.

- El espacio idílico
- El espacio “recuerdo”
- El espacio “hombre”
- El espacio “propio”
- Espacios heterotópicos (El puerto, el leprosorio, las habitaciones y los espejos)
- Espacios de exclusión
- Espacio urbano

El sentido bipolar que aporta el espacio a la historia se analiza como recurrente en toda la obra objeto de estudio. Elementos que nos aportan una visión del sentido espacial en la narración válido para otras literaturas.

En nuestro caso particular esta tipología se adecua a los resultados del estudio realizado acerca de la obra de Revueltas y especialmente en *Los días terrenales*, aparecen espacios del recuerdo, heterotópicos, de exclusión y urbanos.

CAPÍTULO III: TRATAMIENTO DEL ESPACIO EN *LOS DÍAS TERRENALES* DE JOSÉ REVUELTAS.

José Revueltas en el contexto de la narrativa latiamericana.

En un principio, con la aparición de la llamada “Novela de la tierra”, que convierte al paisaje en uno de los elementos determinantes y más persistentes del regionalismo, plenamente justificado por la apasionada lucha de intelectuales y artistas latinoamericanos en defensa de su tan cuestionada identidad, la pericia de nuestros narradores convierten al espacio en el protagonista de sus obras, resolviendo una parte de la enajenación y el desconocimiento de América, pero

no se liberaron estos de los conflictos aún dominantes en la escritura, como reconoce la investigadora Alicia Llarena en su ensayo: "*Espacio y literatura en Hispanoamérica*", donde plantea, además, que:

"[...] en la búsqueda de un nuevo lenguaje, los narradores hispanoamericanos intensificaron los recursos espaciales al mismo tiempo que se alejaron del paisaje, y en ese tránsito se enfatiza también un nuevo escenario: imantados por una realidad urbana que se había transformado gracias a una intensa explosión demográfica, operando como el centro donde confluyen las importantes migraciones de aquellas fechas, la urbanización literaria no es sólo la respuesta temática a la modernización social, sino sobre todo una respuesta estética, vinculada estrechamente a la renovación de las formas artísticas y al anhelo de universalidad. La representación literaria del espacio urbano era ineludible, no sólo porque las ciudades se habían convertido en populosos centros de atracción, sino porque estas necesitaban constituirse en referencias de identidad, y como tales en signos y 'entidades culturales'".¹⁶⁵

En las conclusiones de su ensayo, Alicia Llarena alude brevemente a dos de las principales transformaciones que pueden apreciarse en el tratamiento dado por las nuevas generaciones al espacio: por un lado, a las que operan en el nivel del texto ofreciéndose como estrategias de emancipación y supervivencia (el uso del espacio imaginario); y, por otro, al prioritario lugar que siguen confiándole los nuevos narradores a la ciudad.

¹⁶⁵ Alicia Llarena: "*Espacio y literatura en Hispanoamérica*", p. 48. Citada por Lourdes Rodríguez Arango: "*La casa como espacio literario en Casas del Vedado, de María Elena Llana*", tesis de Maestría en Cultura latinoamericana, Camaguey, 2010, p. 37.

El crítico Manuel Pedro González, que había sido partidario de la novela regionalista, observó que se había producido una crisis de la novela latinoamericana. Esa crisis tomó forma para él en la serie de novelas de los cincuenta y comienzo de los sesenta, que registraban una escritura artística cosmopolita, lo que vio como una desleída imitación de los modelos vanguardistas europeos o norteamericanos, arremetió frontalmente contra sus autores.

Manuel Pedro González, decía:

“A mi entender, la generación que Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Revueltas, Julio Cortázar, Lino Novás Calvo y algún otro representa, ha ido demasiado lejos en el desempeño de renovar la técnica, y varios de ellos han dado en un mimetismo que resta originalidad y vigor a sus obras. Me doy perfecta cuenta de que los tres últimos, por la edad, pertenecen a una generación anterior a la de Rulfo, Fuentes y Vargas Llosa, y que la tarea novelística de Novás Calvo y Revueltas antecedió en no pocos años a la de otros con ellos agrupados. Pero a despecho de la cronología, creo que a todos los emparenta el afán de renovarse siguiendo patrones importados. Cortázar, Rulfo, Fuentes y Vargas Llosa, son los cuatro narradores más loados por la crítica en América. *Rayuela*, por ejemplo, ha sido proclamada, “el *Ulysses* latinoamericano” y un comentarista tan culto y talentoso como Carlos Fuentes no ha titubeado en encimar al autor hasta colocarlo a la diestra de Rabelais, Sterne y Joyce, y aun parece sugerir que los supera. Tales hipérboles se me antojan subjetivas e inadmisibles, porque *Rayuela*, a despecho del innegable talento y cultura del autor, es lo que los mexicanos

llaman un “refrito”, es decir un “*popurrí*” de calcos que la convierten en auténtico ‘pastiche’”.¹⁶⁶

Dicho de otro modo, la excelencia de *Rayuela* no se debe a su pertenencia a un estilo nuevo, sino a sus virtudes narrativas propias, y la pertenencia de *La vorágine*, a un estilo en desuso que no resta nada a su brillo inventivo, porque no es la convencional aplicación de las reglas de un estilo pasado. Pero ese enfrentamiento, que se puede seguir en los escritos de Carlos Fuentes o Vargas Llosa, altera la verdad histórica y tiende a presentar como exclusiva invención de los años sesenta lo que venía desarrollándose en las letras latinoamericanas desde la generación vanguardista de los veinte y nos dejó una serie de narraciones que muestran búsquedas en cuyo cauce se asienta la producción reciente. Recuérdese *Macunaima*, *Papeles de reciénvenido*, *Leyendas de Guatemala*, tres inmensas novelas, *Novela como nube*, dentro de una elaboración que disputó el predominio narrativo al regionalismo.

Existe una coincidencia casi unánime en considerar la generación de novelistas mencionados por González como escritores que rompen con el regionalismo, pero no todos entran a formar parte del Boom, sino que algunos, aunque participan de la ciudad como espacio narrativo, no se convierten en los más vendidos y, uno de los motivos para ello, al menos en el caso particular de Revueltas, hay que buscarlo en la utilización de la escritura de ficción para expresar una postura abiertamente política, que puede ser identificada por algunos como panfleto.

José Revueltas se anticipa a los considerados iniciadores de la novela con protagonismo ciudadano en Latinoamérica, no porque sus obras tengan este

¹⁶⁶ Manuel Pedro González: “*El boom latinoamericano*”, en “*Literatura hispanoamericana*”, colección de textos elaborada por la Universidad de La Habana para las carreras de letras.

espacio como protagonista, sino por la ambientación de la trama de sus principales novelas en espacios de la ciudad, que, en ocasiones, alternan con espacios rurales. La cárcel, la calle, la vivienda burguesa, el dispensario, son localizaciones frecuentes en obras que, o se escribieron antes o son contemporáneas con las consideradas por los historiadores de la literatura como innovadoras en este campo.

Uno de los más destacados narradores latinoamericanos, el peruano Mario Vargas Llosa, concede justificada importancia al espacio literario cuando reúne en cuatro grandes grupos la variedad de problemas o desafíos a que debe hacer frente quien se dispone a escribir una historia: en primer lugar, el narrador; en segundo, el espacio; en tercero, el tiempo, y, por último, el nivel de realidad.

Y es que la concepción espacial resulta relevante no sólo por su papel en la percepción que de la cultura como ente orgánico posee el escritor, sino también por la gran oportunidad de comprensión que brinda a la hora de acercarnos a su estilo individual.

En ese ámbito descrito se inscribe el mexicano José Revueltas, con obras narrativas importante dentro del panorama literario del continente.

Aunque, hasta los finales de la década de los sesenta y mediados de los setenta, Revueltas se omite en los textos donde se relacionan a los grandes escritores del continente, es rescatado de ese olvido por una joven oleada de escritores e intelectuales. Este hecho no es fortuito; sino que tiene sus causas en acontecimientos de la vida política del autor y en el reconocimiento de una narrativa singular que no era todo lo panfletaria que se quiso presentar ni todo lo anquilosado que parecía; contrariamente, hoy sabemos que fue escrita con un sentido profundamente renovador.

Revueltas es contemporáneo y coterráneo de hombres de la talla artística de Octavio Paz y Juan Rulfo. Su novela *El luto humano* (1943) emplea procedimientos estilísticos innovadores y anticipa problemas filosóficos y formales que después aparecerán en *El laberinto de la soledad* y *Pedro Páramo*.

Con el cuento ocurre algo similar a lo sucedido con la novela. El proceso modernizador se da como resultado de las mismas causas sociales, históricas y culturales.

El grupo de narradores situados temporalmente posteriores al Ateneo de la Juventud y a los narradores de la Revolución Mexicana, hace nacer el movimiento Estridentista (1921-1928) con Germán List Arzubide, Salvador Gallardo y Arqueles Vela. Su auge fue transitorio, pues detrás de ellos surge otro grupo también de breve vigencia, los Contemporáneos. "Durante su periodo de existencia (1928-1931) -señala el crítico mexicano Alfredo Pavón- promoverán el rigor literario y el gusto por la nueva cultura, esencialmente la europea. Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet, sus únicos representantes en el género, recorrerán los causes de la experiencia onírica, la maravilla del desdoblamiento de identidades, el recurso del artificio y la metatextualidad, aspirando a satirizar las modalidades (positivistas, diríamos nosotros) deshumanizadoras del mundo mecánico". A pesar de los aportes de los Contemporáneos, su mirada vuelta a la cultura europea fue motivo de vituperio. Octavio Paz recuerda que en la época en que él era joven los Contemporáneos fueron acusados "de ser extranjerizantes, cosmopolitas, afrancesados y, en suma, de no ser mexicanos. Eran un cuerpo extraño y enfermizo incrustado en nuestra literatura: había que expulsarlo de la República de

las Letras. (...) La ortodoxia ideológica y la ortodoxia sexual se alían siempre con la xenofobia: los Contemporáneos fueron acusados de estetas reaccionarios y motejados de maricones (sic). Hoy los jóvenes escritores exaltan su memoria y escriben ensayos fervientes”. La polémica en torno a los Contemporáneos contribuyó al fortalecimiento de una identidad literaria mexicana que, como vaso comunicante, se une inevitablemente a las realidades de otras latitudes hispanoamericanas. Si Barrenechea exalta en los escritores argentinos esa apertura hacia la cultura extranjera -que no se reduce a la europea- en México esta apertura, adopción y/o imitación, contrastaba con la necesidad de promulgar una literatura nacional que peregrinara a la par de la realidad mexicana. Alfredo Pavón marca un hito significativo en la historia de las letras mexicanas que dará como resultado el cuento mexicano contemporáneo”

Durante la década de los cuarenta, en el siglo XX, se recogerá la simiente del cuento del realismo social, fabricado ahora con técnicas narrativas nuevas, como el monólogo interior y la fragmentación espacio-temporal. Con José Revueltas y su libro Dios en la tierra (México, El Insurgente, 1944) se logra una escritura de intenso contenido social, de fuerte densidad dramática y de estructura y puntos de vista novedosos. Nace así el cuento mexicano de hoy, cuyas tendencias encontrarán en Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes a sus mejores expositores. A partir de *Varia invención* (México, Fondo de Cultura Económica, 1949), Arreola mostrará su amplio dominio del género: da expresión a lo fantástico, al horror, al universo cosmopolita (...) Rulfo a su

vez, opta por las atmósferas mágicas, fantasmales, misteriosas, ubicadas en escenarios rurales. (...) Fuentes sintetiza lo fantástico y satírico de Arreola y el realismo mágico de Rulfo al crear una obra cuentística donde lo regional y lo cosmopolita, el presente y el pasado se mezclan a fin de permitir la definición de la identidad nacional".¹⁶⁷

De esta forma, heredando la tradición de los movimientos mencionados, de los grupos literarios, de la literatura universal en general, la Generación de Medio Siglo, los escritores cuyas obras más importantes se dieron a conocer a partir de 1960, acendran el cuento mexicano como un sistema claro en cuanto a su origen, con una estética definida, comprometido con su realidad nacional y con el exterior, preocupado por la identidad, contestatario, revolucionario, propugnador, intimista y muy mexicano, por lo que consideramos, coincidiendo con la crítica mexicana posterior a 1975, que Revueltas es un innovador e iniciador del cuento y la novela modernos en México.

El crítico Joseph Frank ha estudiado la orientación de los textos "modernos" hacia lo que él ha llamado "*spatial form*", término que Ricardo Gullón, en su estudio *Espacio y novela*¹⁶⁸, ha traducido como "espacialidad en la forma". Dicho de otro modo, la "espacialidad en la forma" se entiende como el rompimiento experimental con estructuras narrativas tradicionales que tendían hacia la linealidad temporal. Cabe aclarar que el término "modernos" no se refiere a textos correspondientes al período literario conocido en Hispanoamérica como Modernismo. Frank utiliza la palabra "modernos" para denominar a la

¹⁶⁷ Magali Velasco Vargas: "*El cuento, la casa de lo fantástico. Repensar del cuento neofantástico mexicano*", en Jóvenes Americanistas, México, 2008, pp. 3-4.

¹⁶⁸ Ver Ricardo Gullón, op. cit.

literatura producida en el siglo XX y distinguirla de la producción decimonónica y finisecular que sí corresponde al movimiento o corriente modernista. Frank se refiere a una concentración de acciones, percibidas simultáneamente, a través de la diégesis narrativa, en un instante de tiempo. Según Frank, en las novelas "modernistas", como las de Joyce, Proust y Faulkner, los hechos o eventos que componen el fondo de la novela deben ser reconstruidos por el lector con base en los fragmentos que aparecen dispersos a lo largo de toda la narración, como ha expresado en la obra mencionada. A nuestro juicio, como veremos, *Los días terrenales* enmarca estructuralmente esta espacialidad en la forma.

Una propuesta tipológica para el análisis de *Los días terrenales*.

Los días terrenales no es una novela con la clásica narración lineal: Introducción, nudo y desenlace. Las intervenciones de los personajes en su mayoría, son reproducidas mediante el estilo indirecto, directo e indirecto libre que marcan respectivamente en tanto que técnicas operatorias (o *escriturales*), alejamiento, acercamiento y distanciamiento-proximidad con respecto a los hechos., en lo que podemos considerar como la espacialidad del argumento, porque la posición del personaje se da por la exteriorización de su pensamiento o por el lugar que ocupan los objetos en su monólogo interior. Es de notar que existe, por la predominancia del estilo indirecto, una distancia privilegiada por el narrador puesto que éste se aleja más de los hechos, lo que hace todavía más confuso, subjetivo y *ficcional* el texto de la novela.

Las formas de representación narrativa permiten entrar a la historia, ver cómo los personajes se identifican como actores activos o pasivos, y contribuyen a presentar distintos puntos de vista del narrador y el grado de *literariedad* del

texto a pesar de la presencia de signos realistas, como ocurre también en las novelas *El luto humano* y *Los muros de agua*.

El espacio es una categoría recurrente en la obra de Revueltas. Esa es una verdad ya consabida; pero nosotros encontramos elementos que nos permiten confirmar una hipótesis: El espacio en la narrativa de José Revueltas es un proceso consciente en la conformación de su obra.

En la novela *El luto humano*, Brahiman Saganogo encuentra rasgos distintivos del uso del espacio en función de la diégesis:

“La estructuración de cada nivel narrativo arroja espacios relacionados con la realidad descrita. En el primer nivel, donde se relata la muerte de Chonita y pormenores relativos a ésta, algunos espacios son: pueblo / río / casa de Úrsulo y Cecilia, / azotea de la casa”. He aquí espacios ficticios no sólo insertados sino complementos de la descripción y la construcción del mundo *ficcional* que constituye el basamento de la primera instancia narrativa”.¹⁶⁹

“Las principales categorías espaciales que conforman el segundo nivel narrativo son “río taimado / río maldito / río sagrado / río sucio / agua” (pp. 163, 170), las cuales (sic) sirvieron para la inserción al relato de la novela del espacio de base del segundo nivel narrativo, a saber: la construcción del sistema de riego (p. 166), y obedecen al funcionamiento de la descripción y la narración de los hechos relacionados”.¹⁷⁰

“La evocación de los espacios “Guadalajara / Oaxaca / El colegio de Chapultepec / Las Islas Marías / tierra de México” (pp. 171, 139, 113, 186), por ser espacios reales, imprimir una ilusión de realidad y acentuar

¹⁶⁹ Brahiman Saganogo: op. cit., p. 5.

¹⁷⁰ Ibid.

la verosimilitud, desempeñan una función *mimésica*, y otra, *semiósica*, debido a su significado implícito y su valor simbólico”.¹⁷¹

Si utilizamos estos párrafos del estudioso de la novela citada es porque vemos una similitud casi matemática, que permite un paralelo, con *Los días terrenales*, como veremos en los próximos subepígrafes, lo que nos demostrará el tratamiento consciente del espacio narrativo en *Revueltas*.

Espacio y axiología.

Para Saúl Yurkievich: “El modernismo ejerce máxima amplitud tempoespacial, la máxima amplitud psicológica, la máxima amplitud estilística”. Estas aperturas atañen tanto a renovaciones ideológicas, formales como temáticas: ansias de originalidad, sentido de novedad, manejo de estados oníricos, huidizos, neuróticos, exploración de la sensualidad y la sexualidad, las cuales afloran abierta y espontáneamente, discursos que rompen con “el sistema de representación tradicional, la que asume un continuo léxico y tonal para evocar gradualmente el cuadro sucesivo, visto desde un punto de mira, con perspectiva monofocal”, hegemonía de la forma que se despliega en disímiles artificios experimentales, la vida mecanizada de las grandes megalópolis que se cuele en un discurso antiburgués, el exotismo, lo esotérico, lo fantástico como forma de recreación de una realidad alternativa, pero también el autorreconocimiento a través del análisis de lo local, lo americano, lo propio.

El cosmopolitismo se constituyó en la manera de evadir el costumbrismo local, de soltar las amarras de esa literatura realista que les impedía absorber la fugacidad de la Modernidad propuesta por un mundo con el cual era necesario

¹⁷¹ Ibid.

equipararse. Atrapar los conflictos del hombre desde la literatura de ese “otro”, llevó a desarrollar una contemporánea con el ser humano moderno y sus anhelos. Para Octavio Paz, más que un sentimiento de evasión, en el modernismo se produce “una fuga de la actualidad local –que era, desde su mirada, un anacronismo- en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y de Londres”.¹⁷²

En *Los días terrenales* de un lado se encuentra Fidel Serrano, “el cura rojo”, el militante austero, dueño de un autocontrol y una disciplina extremos, capaz de cualquier sacrificios- por irracional que pueda parecer- y ajeno a todo sentimiento; con el poder en las manos, piensa alguno de los personajes, “sería una pesadilla inenarrable”; la esposa por su parte, lo ve como un “abominable santo”, “capaz de cometer los más atroces pecados de santidad”. Del otro lado está Gregorio Saldívar, el luchador consiente que no elude mezclarse con las bases y con los seres humanos de carne y hueso, con sus virtudes y defectos, sin dejar de hurgar en los laberintos, de eso que conocemos como el alma humana y de cuestionar, al mismo tiempo, las políticas que considera equivocadas. Entorno a ellos y a los polos que representan gira la mayor parte de los demás personajes. Hay algo sorprendente en esta novela, claramente política, atada a un momento específico y a pugnas concretas y la cual, sin embargo, parece dominada por una subjetividad más fuerte que los hechos, por la introspección y por conflictos que, con frecuencia, se producen a nivel de la conciencia.

¹⁷² Ver Michelle María Álvarez Amargós: “*Muerte y espacio en la colección los Frutos ácidos, de Alfonso Hernández Catá*”, Tesis para optar por el título de Máster en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2010.

El sueño de la razón, parece recordarnos Revueltas a propósito de aquellas razones enarbolabas por “el cura rojo”, que engendra monstruos. Vale la pena señalar tres momentos: la escena en el cuarto de Fidel, Julia y Banderas; la del dispensario al que acude Gregorio para curar su enfermedad venérea, y la del basurero por la que atraviesan Bautista y Rosendo para repartir la propaganda. La habitación es un espacio asfixiante donde se dirimen algunas de las cuestiones más importantes de la política a seguir, mientras, al mismo tiempo, Banderas, la hija de Fidel y Julia, agoniza. El propio lector siente el agobio de esas paredes que expresan en el plano espacial, el encierro de una política más propia de catacumbas que de un contacto real y fructífero con el mundo. La visita de Gregorio al dispensario, por su parte, se produce en el penúltimo capítulo, después de su encuentro cara a cara con Fidel. Basta ver el carácter mismo de la enfermedad, los diálogos, la descripción de los médicos y enfermeras, la manera de tratar a los pacientes, incluidos el mismo Gregorio, para entender con claridad que Revueltas no se permite complacencias. Ni siquiera su héroe, que crecerá de forma definitiva en el inesperado capítulo final, escapa a la acritud del narrador. Revueltas no se da tregua ni tiene piedad con sus personajes. El lector tiene que apreciarlos a pesar de sus muchos defectos y, en la práctica, el texto nos pone en una incómoda posición ética porque incluso los personajes “positivos” están cargados de cualidades que rechazamos.

En ello radica la vinculación entre el espacio narrativo y la ética de los personajes. El espacio cerrado del estudio del arquitecto Ramos es la buhardilla desde donde el burgués espía a las dos adolescentes que se inician en el lesbianismo. Aquí se contraponen el espacio abierto de la azotea donde se comete el “pecado” con el espacio cerrado donde Ramos y su esposa,

supuestamente acogida a las normas morales, observan independientemente, creyendo no ser descubiertos el uno de la otra y viceversa, el acto “impuro de la homosexualidad”. Aquí se produce otro acto vinculatorio entre ética y espacio: La seducción de la esposa de Ramos a Fidel, por considerarlo más viril “que los hombres que ha conocido”. El buró, el sofá, el librero, donde ha caído una valiosa prenda, son muebles que ambientan el espacio de una casa de clase alta, y donde se seduce, por parte de una mujer casada a un hombre que duda entre su imagen moral y su verdadero deseo natural. Aquí se reprime la sexualidad humana por las normas convencionales de la sociedad y los principios partidistas.

Con la descripción de la oficina donde trabajaba Julia en una fábrica en Jalapa podemos apreciar una relación interesante entre el espacio y la axiología: la despersonalización de los locales donde se hayan las instituciones para esconder la verdadera responsabilidad de los hombres en la toma de decisiones, casi siempre incorrectas. Observemos en este párrafo, como:

“Desde el incómodo pupitre donde realizaba complicadas operaciones en el despacho de la negociación –antropomorfamente se había personalizado de tal modo a esta oficina de muebles viejos y polvorientos escritorios, hasta el extremo de atribuirle capacidades de acción y pensamiento como las de un ser humano, que las gentes no reparaban en ese principio de la elaboración de los mitos religiosos en que incurrían al decir `el despacho ordena esto` o `el despacho ha resuelto tal cosa`, cuando se trataba de alguna disposición de los patronos relativa a la marcha de la fábrica-, a través de una ventana con rejas, se le mostraba todos los días a Julia, excepto los domingos, que era el día de

descanso, la perspectiva de un trozo de calle, a un lado, con la escuela primaria en un primer término, y al otro la limpia y pequeña presa sobre cuya *espejeante* superficie reverberaba en agudos reflejos la luz del sol".¹⁷³

Espacio bíblico: el río, la noche y la muerte.

La rapidez en la evolución de las ciencias y de sus resultados durante la Modernidad ha contrapuesto para el hombre muchas de las posibles relaciones entre los basamentos ideológicos de diferentes religiones y los descubrimientos científicos. La necesidad humana de tener un respaldo que le permita afrontar el fenómeno de la muerte ha facilitado que un mismo evento social pueda tener proyecciones totalmente diferentes y a veces concomitantes: una de ellas, de profunda búsqueda espiritual o religiosa; otra, de una refinada manipulación social por la clase dominante. El filósofo y político italiano Antonio Gramsci reconoce en la religión, uno de los mecanismos empleados por la clase en el poder para difundir una determinada concepción del mundo entre las clases subordinadas, mantener unidas a través de la ideología un grupo de fuerzas heterogéneas y lograr la hegemonía absoluta. Sin embargo, no debe olvidarse que el triunfo como proyecto de dominación depende de encontrar en esas ideas impuestas puntos coincidentes, los cuales responderán en alguna medida a lo deseado por la clase dominada. Este es punto neurálgico en el debate acerca de la relación Estado-Religión en la construcción de la sociedad socialista y también en el tratamiento teológico del cristianismo actual. Un ejemplo de ello es el pensamiento de Fidel en torno a esa relación.

¹⁷³ José Revueltas: "*Los días terrenales*", Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2010, p. 134. En lo adelante siempre que se cite esta obra será a partir de la edición mencionada.

Ricardo Gullón en su artículo titulado “Espiritismo y modernismo” añade un aspecto importante en la consolidación del fenómeno ultraterreno y es el referido a la necesidad por parte de los escritores de la época modernista de transportarse a un mundo “otro”, más allá de creer o no en la vida sobrenatural, para alcanzar estados de exaltación creadora. Por su parte, Ramón Luís Acevedo identifica en la crisis filosófica y existencial modernista, la causa de su inclinación hacia la búsqueda esencial en un mundo mágico, dada por muchas variantes religiosas como el ocultismo, espiritismo, orientalismo, teosofía y otras manifestaciones.

Oportunamente señala: “[...] Se encuentran vacilantes entre una explicación natural, racional de la realidad y la admisión de la existencia de dimensiones misteriosas y sobrenaturales”.¹⁷⁴ Estos por no quedar fuera de los aires que corrían, aquellos por fe verdadera, en algunos casos exagerada, o tal vez, intencionadamente ingenua, y otros dentro de un juego de apariencias que los lleva a negar o burlarse de sus propias creencias, reafirman la existencia de una preocupación latente que los impulsó a explotar lo misterioso, lo milagroso, lo oscuro, lo ultraterreno como partes de una temática epocal.

Muchas son las razones para que sociedades con profundas dificultades en todos los órdenes al finalizar el siglo XIX, el espiritismo y el cristianismo alcanzaran grandes niveles de aceptación. Pablo Guadarrama y Miguel Rojas indican su difusión no solo entre las masas empobrecidas e incultas, sino el gran arraigo alcanzado entre los intelectuales de la época. Factores como la globalización de muchos de los proyectos de la Modernidad, el sincretismo

¹⁷⁴ Ramón Luís Acevedo: citado por Michelle María Álvarez Amargós en: “*Muerte y espacio en la colección los Frutos ácidos, de Alfonso Hernández Catá*”, Tesis para optar por el título de Master en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2010.

religioso y en gran medida el resquebrajamiento del catolicismo, producto de la rapidez en los cambios políticos, sociales y científicos, causantes de serios cuestionamientos sobre la fe y el hombre, facilitarían la expansión de todas estas creencias.

Tal vez nos estemos preguntando el porqué de las referencias a esta temática y la respuesta está en el tratamiento que se da a la muerte en el seno de estos grandes movimientos religiosos y su vinculación con la Modernidad, de la que la obra de Revueltas es una importante antecesora.

Revueltas tiene una vinculación muy estrecha con el cristianismo. Recordemos que en México hay dos confrontaciones bélicas en el siglo XX que marcan el rumbo del país: La Revolución Mexicana y la Guerra Cristera. Revueltas concibe su primera novela publicada *El luto humano* a partir de las contradicciones entre el clericalismo y el anticlericalismo.

En esta novela se presentan personajes interesantes que conforman la acción: Chonita la hija de Úrsulo y Cecilia “ha muerto”. Úrsulo va de noche por el cura al cercano poblado acompañado por Adán. De regreso, en medio del camino y de la tempestad, mientras intentaban cruzar el río, el cura mata a Adán, el río en estiaje y furioso termina desbordándose. La inundación se generaliza, todos quedan atrapados por el agua; en busca de refugio, desesperados, se suben a la azotea de la casa de Úrsulo y Cecilia con el cadáver envuelto de Chonita donde son devorados por los Zopilotes tras su fallecimiento “Reposaban todos dentro de su respectivo ataúd, féretros”.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Brahimán Saganogo: op. cit. La frase entrecomillada pertenece a la ed. cit. de *El luto humano*, p. 84.

Los hechos se producen durante la Revolución Mexicana, la Guerra Cristera y la construcción de una presa en el norte de México y la huelga en el Sistema de riego bajo el gobierno de Abelardo Rodríguez.

“La lucha se estableció en torno a la Iglesia y no sólo en el sentido religioso, poderoso de la palabra, sino literalmente. Ahí en el pueblo los agraristas y federales llegaron con el propósito de desalojar a los cristeros y apoderarse del templo para que oficiara un cura cismático [...]. La muerte tomaba con frecuencia esa forma de reptil inesperado. [...] Una víbora con ojos casi inexpresivos de tan fríos, luchando, sujeta por el águila rabiosa, invencibles ambas en ese combatir eterno y fijo sobre el cacto doloroso del pueblo cubierto de espinas. [...] - Nos mandan soldados el señor don Porfirio - les dijo una vez *Tatebiate* a todos los hombres de su comunidad. - Tenemos que luchar porque quiere quitarnos el río, el maíz y los niños... ¿Es de justicia? - ¿Por qué nos tendrá mala voluntad el señor don Porfirio? - preguntó inquieto [el padre de Antonia a su mujer], sorprendido profundamente de que las cosas ocurrieran así. - Quiere quitarme a los niños. [...] La madre de Antonia miró tranquilamente cómo se alejaba su marido. - Matas al señor don Porfirio - le indicó [...]. Recordó [el cura] entonces los tiempos de la guerra, cuando el pueblo andaba en armas, lleno de odio. [...] Los villistas entraron en la ciudad disparando a diestra y siniestra. [...] -; Ábranle a la Revolución. [...]. Que la revolución cesara y se estableciese un orden eterno, sin más revoluciones, sin más inquietud, sin asechanza alguna. [...] - Ha terminado la revolución - dijo el coronel -; [...]; Viva mi general Francisco Villa. [...] ¿Qué hacer ahora? No en Vano transcurren diez años de caos,

de desorden, de libertinaje. [...] Zapata era un general del pueblo, completamente del pueblo [...] Zapata era del pueblo, del pueblo puro y eterno, en medio de una revolución salvaje y justa. [...] ¡Pájaros sobre la soledad de México! Eran pájaros de la época, pájaros del tiempo desolado aquél, llenos de estupor por el ruido, los gritos y la sangre de la tierra. Aves que habían quedado sobre la revolución, a causa de quién sabe qué milagro, sobre la revolución mirando los cadáveres, el silencio de los disparos, la gente toda, pequeñita y ocupada en cosas de la muerte. [...] Él [Adán] no podía decir nada de la revolución que era apenas un desorden y un juego sangriento. [...] Se trata del célebre “Tercer mensaje al mundo civilizado” en que el audaz obispo llamaba a la rebelión. [...] “El señor Calles exija a todos los gobiernos...a que vaya al terreno que sea necesario ir, porque la niñez y la juventud deben pertenecer a la revolución...” decía el mensaje. [...] Con seguridad los federales creían en Dios, en Cristo y en la Iglesia. Inexplicable entonces por qué peleaban, pues también ponían rabia, odio. [...] Más tarde vinieron aquellos dos, tres años de prosperidad, de felicidad. Se construyó una presa allá arriba. [...] El pueblecito tuvo sus altas y sus bajas, hasta la baja final, cuando ya no había remedio y emigraron todos, huyendo, en busca de otra tierra [...]. El río maldito, inconstante, fue hecho prisionero. Sus aguas fueron encerradas [...] ¡Río taimado, vencedor al fin! Nada pudo el hombre contra su voluntad terca, nada contra sus aguas, nada contra sus caprichos, río maldito”.¹⁷⁶

¹⁷⁶ José Revueltas: “*El luto humano*”, Editorial Era, México, 1978, pp. 25-35, 62, 77, 95-96, 99-100, 145-148, 152, 166-169.

Así en los fragmentos seleccionados se presenta la esencia de la novela, elementos que presentamos para demostrar que Dios, el río, la muerte y la noche son recurrentes en la narrativa de Revueltas.

El universo espacial donde se desarrolla la diégesis de *El luto humano* es en México, específicamente en el norte del país (espacios reales), en un pueblecito (espacio ficticio).

En la novela varios son los puntos que llaman la atención del lector. El relato se abre sobre la imagen de una niña muerta, mediante la personificación de la muerte: “La muerte estaba allí, blanca, en la silla, con su rostro”,¹⁷⁷ que emplaza al lector en la historia. Pero, la frase en cuestión por ser retórica suscita suspenso y el interés del lector a proseguir su actividad de lectura hasta descubrir el argumento de base o el primer nivel narrativo: la muerte de Chonita.

El interés de lectura está en la base del descubrimiento de un realismo subjetivo; realismo ligado a indicadores tales como: la construcción de un mundo ficticio, con categorías *ficcionales* (la muerte, personajes, espacios ficticios), las alusiones a mundos históricos con categorías reales (México, señor Porfirio, la Revolución Mexicana, la Guerra Cristera, Zapata, el Señor Calles, entre otros signos) y la referencia a la construcción de “una presa” sobre el río del pueblo que se desborda provocando una inundación, suscita el mismo efecto de verdad por correlación implícita, que la obra emprendida durante el mandato de Abelardo Rodríguez, en el Estado de Nuevo León.

En resumidas cuentas, el realismo subjetivo está motivado por la interferencia de lo real con lo *ficcional*, interferencia que sostiene la estética y el estilo del autor. Esta referencia a *El luto humano* no es gratuita. La traemos a

¹⁷⁷ Ibid., p. 8.

colación, porque pretendemos demostrar que en *Los días terrenales* varios cronotopos son reiterativos y conscientemente utilizados por Revueltas.

El espacio bíblico se manifiesta abiertamente en *El luto humano*, de la misma manera que lo encontramos en *Los días terrenales*, como veremos más adelante. El odio experimentado para con Natividad y su raza (Adán ya había matado a Gabriel), asemeja este personaje con Judas y Caín, lo que atribuye al relato una dimensión mitológica: “Por aquel Adán, hijo de Dios, padre de Abel, padre de Caín; de salvar el fratricidio oscuro; el crimen del señor, del Hijo, del Espíritu Santo. Hoy no podía dejar que se ahogase. Cualquier otro día menos hoy, cuando su hija, allá, abajo los cirios, recibía una luz última, parpadeante soplo de la nada”.¹⁷⁸ Como sujeto de traición, Adán pasa a ser sujeto de bien cuando La Borrada le aconseja que no mate a Natividad:

“La Borrada era el signo último, la puerta por donde todos iban a salir a otra vida. “Debe acostarse con ella -pensó Gregorio al advertir las miradas de Adán ese primer día en que se tropezaron con la Borrada-, pues de todas maneras se acostará, como antes ocurrió cuando llegaron los españoles.” [...] la Borrada no tenía padres. [...] ¡Pero no quiero tener hijos! -rebelóse. -No los tengas, con licencia de Dios [...] De tener un hijo la Borrada ese hijo se volvería la tierra misma resurrecta, en todo, en lobo y otra vez con la serpiente emperatriz y la sangre renovada con otro, singular veneno. [...] Que no fuera a embarazarse la mujer. Al saberse que la *Malintzin* estaba encinta, los pueblos arrodillados tocaron con su frente el polvo inmenso de donde había nacido.”¹⁷⁹

¹⁷⁸ Ibid., p. 20.

¹⁷⁹ Ibid., p. 126.

Identificada con la diosa *Malintzin* en la tierra, La Borrada sufre en la trama un estatuto doble de su persona lo que evoca la leyenda del sincretismo racial. Al respecto deducimos lo siguiente: Adán (Cortés) recibe a la indígena La Borrada-*Malintzin* (Malinche como regalo, lo que significaría refiriéndonos a la mitología azteca, una ilusión de liberarse del yugo de Cortés y al mismo, una maniobra escritural de la historia y la psicología del autóctono indígena.

Si las obras de Revueltas constituyen paradigmas por lo relativo al alcance de sus propósitos ideológicos, son también textos representativos de la factura revueltiana. En ellos se encuentra un manejo de la narración basado en el desarrollo de situaciones y tramas paralelas -no obstante, equívocas, a veces- la animalización, la adjetivación, el empleo de vocablos de connotaciones telúricas, una preferencia por el paralelismo (de donde deriva la repetición de palabras o frases) y un tono de reminiscencias bíblicas. *Los errores*, *Dormir en tierra* y *El apando*, en especial, muestran una lograda incorporación del lenguaje popular, que no sólo caracteriza a algunos personajes, sino que enriquece la prosa revueltiana al liberarla de los eufemismos sexuales y peyorativos biensonantes que arrastra la producción de sus contemporáneos. Desde una perspectiva, en apariencia lingüística solamente, Revueltas reivindica al proletariado. De hecho, el manejo del lenguaje popular desvanece la posibilidad de que la narrativa revueltiana persiga una solemnidad “trascendente”.

Ante una pregunta de María Josefina Tejera, hecha durante la entrevista que realizara para *Literatura y dialéctica* y Publicada en *El Nacional* de Caracas, el 1 de septiembre de 1968, Revueltas sintetizó su visión acerca de la muerte:

“Lo más importante es el pensamiento escueto que opone al ahora y aquí de la vida el ahora y aquí de la muerte, entendido de la siguiente

forma: el burgués -por decir, por calificar a un individuo, porque burgués puede ser hasta un proletario- piensa el aquí de la vida como el gozar de la vida y el «después de mí el diluvio». Entonces se da todo lo que puede en placer y piensa que después de él el universo ha muerto. En cambio, nosotros, que creemos en el ahora y aquí de la muerte, estamos pensando que nuestra muerte no es individual. Lo que impide que nos entreguemos a la vida, puesto que para nosotros la muerte está ligada a la vida de los demás”.¹⁸⁰

Este pensamiento está presente en casi la totalidad de su obra; desde *El luto humano*, hasta sus últimos relatos, recogidos póstumamente en *Las cenizas*.

El río es el primer cronotopo que aparece en la novela *Los días terrenales*. Este espacio abierto se denomina indistintamente con calificativos que lo vinculan al tiempo (noche); así, por ejemplo, se le llama: “espacio de silencio”, “el maná del río” o se le describe:

“De ahí que en su cauteloso inclinar el cuerpo hacia la ribera, en su mágico percibir sobre la oscura y, se diría, sólida superficie del río el inaprensible círculo concéntrico de alguna azorada vida subacuática, en su penetrar con la mirada como un cuchillo negro hacia el fondo mismo de las aguas, en todos sus ademanes y actitudes, se notara un cálculo firme, una determinación sólida y agresiva y un conocimiento de las cosas, desde el más lejano pasado hasta el más remoto porvenir, llenos de inclemente sabiduría a la vez de impiedad”.¹⁸¹

¹⁸⁰ María Josefina Tejera: op. cit.

¹⁸¹ José Revueltas: op. cit., p. 35.

El segundo cronotopo visible en la novela es la noche, que nos trasmite la confirmación del tiempo, pero que se asocia a la espacialidad, como podemos ver en la conceptualización que hace el autor:

“... en uno y otro rincón de las tinieblas, la noche era tremendamente nocturna...”; “...el rumor que arrebatava a la noche todo lo inéditamente nocturno y todo, en lo absoluto, falto de color...”; “...la noche iba soltando el futuro del tiempo en redondas pausas de ansiedad, en negras lagunas de anhelo y ambición que cual una sola cadena, ataban a los hombres entre sí con idéntico respirar e idéntico latido”.¹⁸²

El cronotopo del río:

“...el río en su más próximo recodo...”; “Las calladas sombras de los pescadores se movían junto a la orilla con lentitud y tranquilidad...”; “Abajo, hacia la dulce curva que formaba la orilla del río...”; “...los juncos del ribazo se quejaban con un gemido rasante y doloroso.”; “...la superficie del río comenzó a bullir desde el fondo, con breves y múltiples erupciones acuáticas”; “...orientándose entre los vericuetos y entre las hierbas húmedas de la ribera...”; “Aquel era el sitio. Las mujeres, que no habían advertido durante todo el trayecto desde las pozas hasta el vado, ahora descendían de pronto por ambas márgenes...”; “...para encender en un segundo grandes hogueras que súbitamente nacían en la noche como turbulentas manos de fuego”. [...] “Dique de verajones hecho para interceptar la corriente del río en su nivel más bajo...”; “...y una compuerta, a la mitad...”¹⁸³

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Ibid., pp. 36-40.

Como podemos observar en los fragmentos citados y en muchos más que aparecen en la novela, el río es un espacio y, a su vez, cronotopo, que se reitera de manera continua y constantemente en *Los días terrenales*. Pero, como hemos visto, no es sólo en este relato, sino en casi toda la obra narrativa de Revueltas. El río tiene connotaciones sígnicas importantes en la diégesis del relato:

1. Como símbolo bíblico del nacimiento, del bautismo: En él todo nace; es origen y fin de todas las cosas.
2. Fuente de vida: Como en el pasaje bíblico, de él salen los peces que se multiplican y se reparten equitativamente, como muestra de un comunismo primitivo. El río es de todos.
3. La muerte: Tanto en *El luto humano*, como en *Los días terrenales*, el río es símbolo de la muerte.
4. Espacio: A diferencia de las obras narrativas del siglo XIX, aquí el río es movimiento, fuerza telúrica, atroz, abierto, nocturno. Se muestra como una forma de la espacialidad vinculada a lo terrible, a la muerte.

Las referencias bíblicas son una constante en toda la novela. Desde la propia estructura de la obra, que comienza con una frase génica: “En el principio había sido el caos” y que termina, en el último capítulo con una cita del Apocalipsis de San Juan: “...y no conoces que tú eres un cuitado y miserable y pobre y ciego y desnudo”. Es el trayecto del nacimiento, de la vida a la muerte; de la oscuridad a la luz.

Mas, no es sólo el mito cristiano el que está presente en la su literatura. En Revueltas se reiteran los mitos de Teseo, Sísifo, el Mesías, Tenoch; así como

otros en menor escala. Mitos que tienen una función ontológica y axiológica en el relato.

Pintura y espacio.

Recientemente han aparecido estudios interesantes donde se vincula, no ya la arquitectura, sino la pintura y las artes plásticas en general, con la literatura. En los inicios, léase la segunda mitad del siglo XX, los trabajos publicados sobre Narratología hacían referencia a la arquitectura en relación con la diégesis de los relatos, pero pocos han incursionado en vincular la pintura, el dibujo y el cartel al espacio narrativo. Hemos observado que, dentro de la obra de José Revueltas este elemento se reitera. En *Los días terrenales* hay un uso de la plástica en las descripciones de los ambientes para, a través de sus símbolos, desarrollar y presentar puntos de vista e ideas por parte del narrador, en la voz de los personajes y, cuando no se comenta el contenido de los cuadros, el lector asimila mensajes subliminales en la sola mención de las obras pictóricas.

El entierro del conde Orgaz, de Doménico Theotocópulos, El Greco, sirve de apoyo al pintor comunista (Gregorio) para sus reflexiones en torno a la postura que había mantenido, observando la actitud de los diferentes pueblos representados en la pesca, en el río *Uzuluapan*:

“Merced a quien sabe qué asociación inesperada, que se refería sin duda a sus tiempos de estudiante en San Carlos, Gregorio pensó en el conde de Orgaz, en la suavidad de su rostro, en la blandura de su cuerpo vencido, y en cómo, de ser él mismo una figura de su *Entierro*, sentiría la angustia de salir cuanto antes de esa admiración sin límites, de

ese peligroso estar con el alma –turbia o diáfana, bondadosa o malvada- a flor de labios”.¹⁸⁴

Gregorio recorrió mentalmente todos los detalles del cuadro, sobre todo: “...los talles y los brazos aún más religiosamente finos desde su intencionado alargarse, desnudos como aquí en las orillas del *Ozuluapan*”¹⁸⁵, reflexionando acerca de esos hombres semidesnudos que pescan, que esperan junto al fuego de una hoguera la repartición del resultado de la pesca, como en la comunidad primitiva, en un socialismo primigenio, donde la tierra y el río es de todos, no porque la Revolución lo refrendara bajo las normas del derecho positivo, sino por el derecho natural de los hombres a disponer de lo que la Naturaleza o Dios han creado: “Seres a los que nunca se les podría comprender del todo, de igual manera junto al conde de Orgaz que en las orillas del río Ozuluapan, aunque aquí estaban sus cuerpos, nocturnos y alargados, con el mismo impulso de sobrenatural crecimiento hacia lo más alto de la noche, hacia el imposible cielo”.¹⁸⁶ Recordaba el antiguo estudiante de Pintura lo que le decía su maestro, que no creyera en los que decían que El Greco pintaba esos seres alargados porque padeciera de astigmatismo: “No. Las figuras de El Greco, afirmaba el maestro de Gregorio, se alargan hacia el cielo para representar la elevación del espíritu humano hacia Dios. De ahí su pureza y su gracia y la honda renuncia a las cosas mortales que se adivina en sus expresiones, concluía”.¹⁸⁷ En este punto, escribe Revueltas, y esto es la demostración de nuestra afirmación del empleo del símbolo pictórico para defender una tesis, “Astigmatismo de Dios.

¹⁸⁴ Ibid., p. 46.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Ibid., p. 48.

¹⁸⁷ Idem.

Distorsión del hombre hacia la Nada”.¹⁸⁸ De esto se trata, de usar un elemento espacial pictórico para reiterar que la verdad es relativa.

El retrato es otro objeto artístico empleado por Revueltas para reafirmar o negar, para afiliarse o apartarse de una idea o dogma. En el segundo capítulo de la novela se describe, por diferentes personajes, en la voz del narrador la habitación – casa - oficina clandestina donde viven Fidel y Julia y donde ahora, en el tiempo de la novela, se vela el cadáver de Bandera. Mientras Julia, obligada por Fidel, lee el informe que inculpa a Gregorio, se detalla que: “Por encima de la máquina de escribir los retratos de Lenin y Flores Magón confundían sus contornos con la parte superior de la pared, hasta donde no alcanzaba la luz de la vela (...) risueño en Lenin, y en Magón, como con un dejo de nostalgia”.¹⁸⁹ Conociendo las posturas ideológicas de ambos personajes, sabemos que Revueltas no los colocó en la escenografía de la habitación gratuitamente. Hay una marcada intención al emplear elementos pictóricos como formas espaciales en el corpus de la obra narrativa. Recordemos que se está leyendo una carta donde se acusa la actitud de un compañero de línea en el partido a sabiendas de lo injusto de tal acción, sólo posible por la posición de poder y odio en que se encuentra Fidel.

En otro momento de la historia narrada, Rosendo se enfrenta al dolor de Julia en el local del Partido y para contener el llanto que está a punto de brotar:

“Para dominarse fijó los ojos sobre la pared, donde se podía advertir un antiguo cartelón ruso de propaganda que en otro tiempo Fidel trajera consigo después de un viaje a la Unión Soviética. El cartel

¹⁸⁸ Ibid., p. 49.

¹⁸⁹ Ibid., p. 68. Es interesante la utilización de estos códigos pictóricos por parte de Revueltas; ya que está presentando una posición estética e ideológica que puede ser objeto de análisis en otro estudio posterior.

representaba un grupo de trabajadores, tras de una *metralladora* (sic) Maxim, durante el asalto en 1917 al Palacio de Invierno, en Petrogrado”.¹⁹⁰

Es significativo que esta alusión a la plástica en función de la defensa de un pensamiento sea a través del cartel político. Revueltas reverencia la importancia de este vehículo plástico para transmitir ideas.

“Era una imagen llena de energía y denuedo, que en cierto modo podría considerarse superior al trabajo del artista, cuya posible mediocridad, como sucede ante hechos muy vivos, poderosos y fecundos, se iluminaba con una especie de genio, proveniente, en primer lugar, del propio acontecimiento histórico”.

El cartel tenía una inscripción en francés “*XIV Anniversaire de la Révolution Socialista d`Octubre. A la victoire sous le drapeau de Marx, Engels, Lénine et Staline*”. Rosendo la había leído más de veinte veces, pero no había tenido la significación que le atribuye el narrador en este momento. Ironía de Revueltas, cuando se ha declarado, siete años antes del XXII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, como antiestalinista. Esta escena se emplea para que Fidel, ante las lágrimas de Rosendo, por el sufrimiento de Julia y la muerte de Bandera, exprese: “Nosotros no debemos tener tiempo para lamentarnos de nada. Nuestra tarea es luchar sin tregua. Esa es nuestra única verdad”.¹⁹¹ El dogmatismo, el afán por presentarse como el héroe sin sentimiento, lo lleva a expresar, ante el cadáver de su hija unas palabras que no son propias del común de los humanos. La obra plástica es aquí motivo espacial para reforzar la postura ética del personaje.

¹⁹⁰ Ibid., p. 94.

¹⁹¹ Ibid., p. 95.

Este tercer momento en que Revueltas emplea un objeto pictórico en función de la ambientación espacial corrobora nuestra hipótesis de la utilización de la visualidad espacial en función de la diégesis narrativa.

Pero hay todavía un momento más importante, en el sentido enunciado de la plasticidad como espacio: el debate en torno a dos posiciones estéticas y, por extensión ideológicas, en la descripción de la casa de Ramos que hace Fidel, en el séptimo capítulo, a donde ha llegado media hora antes de la señalada para una reunión del Partido:

“Encima de la chimenea cierto pequeño cuadro le produjo una inconcebible reacción, desdeñosa y colérica, pero llena de interés. Debía tratarse de alguna de esas cosas surrealistas o modernistas, quien sabe. Una combinación incomprensible de figuras geométricas, triángulo, trapecios, rombos, cilindros, interfiriéndose unos con otros, descompuestos sus volúmenes por la incidencia de líneas diagonales y horizontales que iban de aquí para allá, de uno a otro lado. Fidel sintió hacia la obra, de inmediato, un desprecio singular que, sobre todo, había la conciencia profunda, conmovedora, sorprendente, de sentirse superior, muy por encima de esas formas de mirar la vida. ¿Por qué algo tan infecundo, tan carente de sentido? Aquello le pareció horrible... e inmoral. Un símbolo donde se resumía toda la `decadencia burguesa`”.¹⁹²

Si hacemos una cita tan extensa de las reflexiones de Fidel es porque consideramos que en ella está la esencia del pensamiento dogmático de Fidel respecto al arte y su función social. Revueltas está presentando el debate entre la posición de dos modos diferentes de enfrentar la estética en relación con la

¹⁹² Ibid., p. 175.

ideología: el muralismo, al que no se hace referencia abierta e implícita y la pintura de caballete, que reconoce como la verdadera. Recordemos que militan en el Partido Comunista pintores, en alguna medida diferentes, como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, de los que se intuye son “pintores que gritan”, los responsables de ciertas “aberraciones funcionales” en el terreno artístico.

El planteamiento de Revueltas acerca de la pintura demagógica de Rivera y Siqueiros puede confrontarse en el artículo “*Escuela Mexicana de Pintura y novela de la revolución*”. Es significativo que Revueltas, al concebir esta novela (*Los días terrenales*) se ha colocado en una posición polémica frente a los pintores muralistas. Es por ello que se observa, como hemos reseñado, una mención directa al cuadro *El entierro del conde de Orgaz*, de El Greco, lo que concuerda, si pensamos en el elemento espacial, al situarse en México, con los elogios que prodiga el arquitecto Ramos a los pintores Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano, a quienes se asocia más bien, como ha dicho Théophile Kouï, con la estética de un grupo que se creía su antítesis, el de los “Contemporáneos”.

Ramos, luego de releer una y otra vez el artículo que escribe, confrontando en su conciencia dos posiciones antagónicas: elogiar lo imperecedero, lo de poco valor estético, pero con el mensaje revolucionario y optimista necesario para movilizar las masas o aceptar la crítica de los defensores de una ideología cerrada a la influencia renovadora del arte y decir lo que realmente piensa debe ser el verdadero arte. Cuando, finalmente se decide por lo segundo, siente una tranquilidad espiritual que lo lleva a escribir:

“Tanto Rodríguez Lozano como Castellanos (...) huyen de los recursos ajenos al arte, sin que su obra tampoco pretenda ningún fin

extraestético. Pero, y he aquí el milagro de su talento, sin proponérselo obtienen ese fin y nos transmiten una emoción humana donde también se expresa lo social y donde, por último, sin caer en esa cosa inexistente que es el arte puro, comunican la emoción estética más fidedigna”.¹⁹³

Si traemos aquí esta reflexión, no es porque directamente aluda a la espacialidad, sino porque consideramos necesario, en la reproducción novelada del artículo de Jorge Ramos, encontrar la explicación de la presencia, y también de ciertas ausencias, de la plástica en ambientación de espacios, o sea cumpliendo una función espacial en la novela de *Revueltas*.

Podemos concluir, después de los ejemplos mostrados, que el objeto plástico, en especial la pintura y el cartel, conforma elementos espaciales conscientemente empleados por el autor para reafirmar la caracterización de los personajes y conducir la diégesis en *Los días terrenales*.

El tiradero: espacio de reflexión.

Los días terrenales es una novela, como hemos afirmado anteriormente, que no tiene como protagonista fundamental el espacio, pero que consideramos, la espacialidad fue conscientemente trabajada por el autor en función de la consecución de los fines propuestos para transmitir un mensaje axiológico dado. Así, en varios momentos se nos presentan dicotomías espaciales y descripciones que nos muestran a los personajes interactuando con el lugar donde se desarrolla la diégesis y espacios que son privilegiados y llegan a conformarse en verdaderos cronotopos. Así vemos en el primer capítulo la

¹⁹³ *Revueltas* evita, en la versión definitiva de la novela, presentarse como un crítico del Muralismo mexicano, ya que esta tendencia artística estaba en su momento de mayor aceptación y se veía muy extraño que un hombre de izquierda se refiriera a él en tono peyorativo. El autor emplea entonces un método subliminal para exponer sus puntos de vista.

presencia del río, en el octavo la casa del ingeniero Ramos y en dos momentos diferentes la oficina clandestina del Partido. Hay espacios reales, como ciudades, edificios, plazas..., y espacios ficticios. Uno de esos espacios ficticios es el tiradero, descrito como el límite entre la zona fabril y la ciudad de México.

Sin dudas el instante en que la novela se regodea más en lo escatológico es durante el ya mencionado trayecto de Bautista y Rosendo por el basurero (tiradero), desde donde: "...la geografía nocturna de la ciudad de México trastoca, subvierte los puntos cardinales y al mezclar el pan y el vino del tiempo y el espacio, se transustancia en una unidad extraña que hace posible la convivencia de sucesos ocurridos hace cuatro siglos con cosas existentes hoy".¹⁹⁴ Es de madrugada y tienen que apresurarse para llegar al barrio obrero y zona fabril a poner la propaganda antes de que los primeros trabajadores salgan hacia sus empleos. El tránsito por allí los conecta con lo más bajo y degradado, con la "hez de la sociedad" y no precisamente en sentido metafórico. Hay un momento en el cual, al tiempo que camina entre los desperdicios, Bautista va meditando sobre sus creencias, su manera de entender el sacrificio, afín y distinto a la vez, a la forma, en que lo asume Fidel. Y en medio de esas elucubraciones pisa excremento humano. Irritado, inicia otra cadena de razonamientos que lo empuja, tras largos vericuetos mentales, a una conclusión radical: "Defeco, luego existo", parafraseando la cita del filósofo.¹⁹⁵

En el Capítulo 3, donde se narra la caminata encontramos referencias concretas a la espacialidad. Primero aparece, según algunas tipologías espaciales, el espacio vial: "...caminaban a ciegas a lo largo de la vía del

¹⁹⁴ José Revueltas: op. cit., p. 86.

¹⁹⁵ En una de las versiones de la novela, Revueltas coloca en el tiradero el cadáver de una mujer que había sido abandonada por el marido, un alcohólico que la mata a patadas.

ferrocarril”. Aquí, en el párrafo inicial, ya aparece la referencia al límite y la diferenciación entre la noche y el día, entre la claridad y la oscuridad. Parece decirnos Revueltas que la noche se asocia a lo sucio, a lo escatológico y el día a las virtudes. A Bautista y Rosendo “Los rodeaba la negra ciudad sin dimensión ni la consistencia familiar, cardinal, que durante el día permiten establecerla”.¹⁹⁶

La ciudad es descrita, retratada, como representante de la Modernidad, la ciudad capitalista donde convergen y conviven las luces y las sombras:

“Sin cielo alguno, sin estrella polar alguna que le diese a su navegar intangible de ciudad que viaja a bordo del planeta la brújula de su propio sitio, la señal natalicia de su geografía, y sin que respirara dentro del espeso líquido sin luz de la madrugada su existencia misma se había vuelto dudosa, vaga, apenas la existencia de una ciudad submarina bajo tinieblas”.¹⁹⁷

Es esa la ciudad de Revueltas. No la ampulosa y creciente ciudad de avenidas, edificios altísimos, mercados suntuosos... Su ciudad es la del lumpen, la de los barrios obreros, de las plazas donde pululan los desempleados, los hambrientos. La ciudad de las manifestaciones obreras, de las huelgas y los mítines de jóvenes y estudiantes.

El espacio se precisa en detalles apoyando la acción: “Se sentaron al pie del talud de La Curva, el sitio donde la vía del Ferrocarril de Cintura se quiebra, al límite de la ciudad, para entroncar más adelante, en el Canal del Norte, con las líneas que salen de la Garita de Peralvillo”.¹⁹⁸ Es la descripción

¹⁹⁶ José Revueltas: op. cit., p. 83.

¹⁹⁷ Ídem.

¹⁹⁸ Ibid., p. 84.

cinematográfica de la acción presentando los espacios reales, haciendo de la ficción realidad y viceversa.

En la novela *Los muros de agua*, vemos la formación artística de dos tipos de cronotopos: el del camino y el del umbral. Primero, y como más importante, aparece el cronotopo del camino. Este cronotopo abarca la travesía de los presos políticos, desde su arresto hasta su traslado terrestre y marítimo a las Islas Marías:

“¿A qué lugar podría ser? El reloj amarillo de la torre, los árboles, aparecieron como un rompecabezas, como un haz de tarjetas, desarticuladas, y luego todo quedó oscuro, impenetrable y silencioso dentro del carro [...] Más tarde ya no eran sino los edificios de la ciudad, entrevistos por la estrecha claraboya; edificios de erigida ceniza, rectos, unitarios, pues ya no había esquinas y todo se había tornado un muro, una calle sola, cargada de infinito”.¹⁹⁹

Este cronotopo del camino se caracteriza por la desorientación y la confusión pues se trata del traslado de los políticos hacia su punto de embarque a su ulterior destino penal:

“¿A dónde? ¿Con qué rumbo? ¡Si al menos pudieran adivinarse el sentido, la orientación...! Pero el carro iba de izquierda a derecha; parecía [...] desgobernado y sin propósitos, como un carro de la noche, que caminara sin fin. ¿A dónde? ¿A qué destino?”²⁰⁰

¹⁹⁹ José Revueltas: “*Los muros de agua*”, editorial Era, México, p. 25.

²⁰⁰ Idem.

Posteriormente, los prisioneros son colocados en un vagón de ferrocarril donde empiezan su travesía hacia el puerto de Manzanillo. El vagón actúa como elemento de confusión y ahí se funden otra vez tiempo y espacio en un ambiente desesperante careciendo el lector de *referencialidad* temporal al igual que los personajes de la novela:

“El vagón de ferrocarril donde fueron arrojados no tenía límites, no tenía dimensión alguna. Porque, durante aquella noche, todo sucedía como en el infinito, sin paredes y sin estrellas. En el interior del vagón se podía caminar, a la ventura, durante un siglo entero, ya que no existe nada más vacío y eterno que la ceguera”.²⁰¹

El cronotopo del camino se da posteriormente en la travesía marítima. El texto no hace referencia alguna al período de tiempo transcurrido en el traslado y la narración pasa a desarrollarse en la cubierta del buque de la marina mexicana “Progreso”. El espacio es dominado por la inmensidad abrumadora del océano: “¡Qué solo y amplio el mar Pacífico! ¡Qué rumores hostiles e inexorables bajo sus costas sin costa!” (45). Al percatarse los comunistas de su inminente destino, la voz narrativa introduce la figura cronotópica de las Islas Marías:

“Pero, ¿qué son las Islas Marías? ¿Quién sabe nada de ellas? Las Islas Marías son, a lo más, una idea, un concepto, nunca un lugar situado en el tiempo y en el espacio. Acaso alguna playa de arena hirviendo, blanca, sin color, donde el sol bebe tierra. Alguna tierra de hombres vencidos, cuyas cabezas se inclinan sobre el tiempo, abarcando en los

²⁰¹ Ibid., p. 34.

brazos, sin contener, toda la condena. ¿Qué pueden ser las Islas? No una tierra sino un gesto; escena pura, drama monstruosamente simple”.²⁰²

Se establece así el carácter cronotópico del espacio ambiental de la narración. Esto es fundamental en esta novela dada la importancia que adopta el hostil medio en el que se desarrolla la acción. La especialización de la forma se observa cuando El Miles, un preso acusado de homicidio, mira hacia el rumbo de San Blas, Nayarit, desde la cubierta del “Progreso” cuando están a punto de desembarcar: “...antojábasele (sic) entonces que el presente se hallaba a sus espaldas y el porvenir risueño delante, invitándolo a marchar, llamándolo a la vida...”²⁰³ Aquí el narrador confirma la concretización de ese tiempo con la descripción del espacio:

“El “presente” era un cerro ancho, semicónico, sujeto a variaciones, es decir, descompuesto en otros cerros más pequeños, ventrudos, que lo rodeaban cubiertos de una vegetación tupida [...] (de árboles) grises, de palonegro que surgían irregularmente en mitad de los chaparros y las higuerrillas o solos como garfios...”²⁰⁴

En *Los días terrenales* el camino también aparece vinculado a reflexiones filosóficas y existenciales en la conversación y las divagaciones de los personajes. El cronotopo del camino se evidencia marcadamente en el trayecto de Bautista y Rosendo por el vertedero.

Una de las características que hemos encontrado en *Los días terrenales* es que existen diversos espacios de reflexión; diríamos que es el escenario que predomina. Sin embargo, consideramos que es el recorrido por el tiradero, el

²⁰² Ibid., p. 38.

²⁰³ Ibid., p. 71.

²⁰⁴ Ibidem.

lugar donde se ponen de manifiesto, los puntos de vista y focalizaciones más importantes de dos personajes, a los que se les ha llamado de relevo, pero que tienen un lugar privilegiado en la diégesis de la novela, Rosendo y Bautista.

El espacio aquí tiene valor de representación de un referente real, como lo es la contemplación de la ciudad de México, desde el suburbio, como lo es en otro momento desde el centro urbano por el arquitecto Ramos. El espacio es, en estas miradas, elemento estructurante de la trama y la temporalidad que esta lleva implícita. El suceder es un desplazamiento en el campo semántico y este se nutre de la sucesión temporal.

Cuando se va de la noche al amanecer se está recorriendo el espacio gnoseológico del no saber al saber, desde los personajes, desde una identificación dinámica, interpretativa, de lo que el sujeto percibe. Este proceso, en el caso que nos ocupa: el trayecto de Rosendo y Bautista por el tiradero, se sustancia desde distintas perspectivas.

“Bautista y Rosendo caminan a ciegas a lo largo de la vía del ferrocarril, con la propaganda bajo el brazo. A sus espaldas, sobre sus cabezas, en torno de sus cuerpos, unida a la piel como la malla de un bailarín, los rodea la negra ciudad sin límites, ahora tan absurdamente desconocida sin la dimensión ni la consistencia familiares, cardinales, que durante el día permiten establecerla”.²⁰⁵

Como vemos hay un desconocimiento del espacio en la oscuridad de la noche y, en la medida en que los personajes avanzan por el camino en dirección al barrio obrero donde colocarán las propagandas, el tiempo transcurre y la madrugada va anunciando nuevos descubrimientos del escenario.

²⁰⁵ Ibid., p. 83.

El trayecto seguido en la realidad narrativa es el mismo que siguen en el proceso cognoscitivo: del conocimiento sensorial a la razón, como el método leninista.

Entonces:

“La ciudad, al conjuro mágico de estos sonidos, improvisaba un ámbito que no se le conocía, se trazaba unas fronteras invisibles [...] entre su no existencia anterior de tinieblas y eso localizadamente (sic) vivo que al dejarse escuchar desde uno de sus espacios terrenales concretos la hacía adquirir un territorio inesperado, nada más del oído...”²⁰⁶

La misión clandestina se esconde en la nocturnidad (el cielo sin estrellas). Es en ese proceso de contradicción entre la inteligencia y el sentimiento que se pierde constantemente en toda la obra, la oscuridad, que les protege la sienten los dos personajes, irracionalmente hostil, con una hostilidad orgánica y fisiológica. El sonido de las campanas del reloj de la fábrica (aspecto sensorial) permite recobrar los contornos de la ciudad “por el concierto de la inteligencia”.

Se viaja de la transposición de los sentidos (oído, vista), conviviendo con la presencia de la ciudad, hacia el pasado histórico:

“Bautista y Rosendo percibían la orquestación de una ciudad inédita, desconocida, el resumen de cuyas distancias [...] parecía darles el contorno no ya de la ciudad moderna y cosmopolita, sino el de un México primitivo, ignorado y profundo, tal vez la Tenochtitlan prehispánica, posfigurada y vuelta a nacer en el oído casi en virtud de cierta metempsicosis hacia atrás, hacia siglos lejanos”.²⁰⁷

²⁰⁶ Ibid., p. 84.

²⁰⁷ Ibid., p. 85.

Ese adueñarse del paisaje, como en el mejor expresionismo, ese sustanciarse de los motivos exteriores y de los sentidos, como en las frases; escuchar “con atención de ciego”, “con tenacidad de avaros”, con sed “de sediento” y decirse “con emoción”: “Esta es mi ciudad”, no es más que una forma poética de asumir el espacio desde la sensorialidad.

“Sentáronse sobre unas piedras y ambos tendieron las vistas, casi complacidos, sobre aquel panorama de esfuerzo y lucha, de activo combate que era el barrio obrero, con sus fábricas, con sus músculos, con su rumor sano, con su fragancia de aceite y petróleo”.²⁰⁸

Hay una vinculación en las reflexiones entre la sensoriedad y los criterios políticos, asumidos como descripción sintomática, como en este pasaje:

“Más allá del tiradero levantaba su geométrica estructura la zona fabril, el Rastro de la Ciudad, United Shoe y decenas de tenerías, de fábricas de vidrio, de focos y de pastas alimenticias, pero cuya presencia no podía advertirse desde el punto donde Rosendo y Bautista se encontraban”.²⁰⁹

Esta visión del espacio se reitera en el capítulo que tiene por locación fundamental la casa del arquitecto Ramos. Es significativo que en una escena Revueltas presenta al intelectual pequeñoburgués retorciendo un cigarrillo americano sobre un cenicero que representaba la imagen del dios Xochipilli en perfecta sintonía con la escena en que Rosendo y Bautista caminan por el tiradero como símbolo del desandar sobre los desechos del consumismo norteamericano en la ciudad de México. En estos elementos se confirma nuestra tesis de la conciencia del autor al utilizar los espacios en función diegética de la

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Ibid., pp. 100 y 101.

narración y en correspondencia con la focalización y puntos de vista de los personajes. Esta es una regularidad en la obra narrativa de José Revueltas y que en *Los días terrenales* no es una excepción. Más bien es una confirmación.

La cárcel: un espacio que se reitera.

En la narrativa latinoamericana la cárcel es un espacio que se repite, pero sólo algunos libros merecen *antologarse* en esta temática. El más importante, desde nuestro modesto punto de vista, lo es *Hombres sin mujer*, del español, de madre cubana y radicado en nuestro país desde los catorce años de edad, cuando vino como grumete en un barco, Carlos Montenegro, quien desde la prisión produjo una interesante obra. Esta novela aparece en México, en 1938, publicada por la editorial Masas, años en que ya Revueltas estaba experimentado los horrores de la prisión, pero no había publicado aún *Los muros de agua*, novela que relata su estancia en las Islas Marías, apresado por su actividad política.

Los muros de agua es una novela que muestra la aparición del cronotopo de la cárcel, constante, temática y espacial, de la novelística revueltiana. Constituye un texto orientado espacialmente, en el cual el tiempo, o mejor dicho la concepción lineal del tiempo narrativo pasa a ser un elemento secundario. Esta situación ha ocasionado que algunos críticos literarios hayan tildado a la novela de "mal escrita", de fragmentada y de incoherente.²¹⁰

²¹⁰ Dos ejemplos de estos juicios críticos son los escritos de Ignacio Trejo Fuentes y de Adalbert Dessau. Según Trejo Fuentes: "*Los muros... es la novela de Revueltas que presenta un mayor descuido formal*" (16). Señala asimismo que la novela "sólo se salva de no contar nada por determinados momentos anecdóticos que el autor entrelazó con oportunidad al cuerpo nimio (que debió ser principal) de la trama" (Ibid.). Véase Ignacio Trejo Fuentes "*Las novelas de José Revueltas*", en Emmanuel Carballo et al. *Revueltas en la mira* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984): 15-24. Adalbert Dessau comenta "*El desequilibrio psíquico de ese medio de delincuentes y presidiarios constituye la principal preocupación del autor. Al lado del psicoanálisis se encuentra una metafísica de la muerte que se manifestará más ampliamente en obras posteriores del autor*" (370). Dessau entonces cataloga esta novela de Revueltas como

El propio Revueltas consideró su novela como un intento: “La bien intencionada malignidad de algunos críticos sostiene que se trata de mi "mejor" novela [...] Baste dejar dicho que considero *Los muros de agua* como una intención, como una tentativa. Intención, tentativa de lo que considero realismo...”²¹¹

“Escojo la cárcel como ambiente, es decir, ambiente simbólico. Porque la cárcel no es sino un compendio, una condensación de las sociedades. Las rejas para mí, las rejas de *El apando*, son las rejas de la ciudad, y las rejas del país y las rejas del mundo. La cárcel no es más que un reflejo condensado de la sociedad.”²¹²

En la narrativa de Revueltas las instituciones de poder que influyen en la actuación de los personajes revisten formas aprehensibles (la Iglesia, el Estado, el Partido, el militarismo), porque una crítica valedera de la sociedad burguesa sólo puede existir a partir del esclarecimiento de los factores que operan en ella. La preocupación por mostrar el devenir de las relaciones sociales lleva a Revueltas al planteamiento de situaciones complejas que exigen, a su vez, un lenguaje preciso y exhaustivo. Precisamente esta complejidad evita que la crítica revueltiana caiga en la parcialidad y, como consecuencia, en el panfleto, repetidamente señalado por algunos críticos malintencionados. El admirable manejo de los factores imbricados en el desarrollo o la inmovilidad de la

una búsqueda psicológica de la mentalidad marginal y en la que, además: "...en las partes meramente narrativas se abandona la evocación plástica en favor de una forma de expresión intelectualizante y abstracta, que intenta captar la esencia de las cosas" (374). Véase Adalbert Dessau *La novela de la revolución mexicana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972): 370-374.

²¹¹ José Revueltas: “*Los muros de agua*”, op. cit., p. 20.

²¹² Gustavo Sáinz y otros: “*La última entrevista con José Revueltas*”, p.10. Citado por Gabriel Pérez Miranda: “*Cuerpo, poder y prisión: un acercamiento a El apando, de José Revueltas*”, en *De La Siega*, la enciclopedia libre.

sociedad, dentro de la narrativa revueltiana, facilita una beligerancia plausible, acabada sobre todo en *Los días terrenales*, *Los errores* y *El apando*, tres novelas donde, precisa y coincidentemente, aparece el espacio carcelario.

Como vimos en un subepígrafe anterior en el espacio tiene lugar la acción y se agota la intriga. De esta manera en *Los días terrenales* el capítulo final presenta el espacio carcelario que cierra el texto y agota la acción. El personaje Gregorio está encerrado en la oscuridad sin límites de la celda, sin dimensiones ni referencias posibles. El espacio va naciendo a los sentidos, especialmente al tacto, a la percepción. “Las espaldas contra el muro, las palmas vueltas hacia atrás, se aventuró seis medios pasos... hasta donde terminaba el primer muro”.²¹³ Esta percepción superficial del cuerpo se completa con el cálculo mental: “Aproximadamente dos metros de largo por uno y medio de ancho”.²¹⁴

Del espacio abierto nocturno del primer capítulo por un vericuetto de sucesos nos lleva Revueltas al encierro en una oscura celda del capítulo final, donde paradójicamente Gregorio ve la salida a sus interrogantes y es por fin libre de elegir su destino. Este es el cronotopo de la cárcel, un espacio que se reitera en la narrativa revueltiana.

Es, precisamente, como hemos visto antes, su filiación política la que lo llevará por caminos difíciles de transitar en una sociedad que reprime, censura y castiga, toda expresión que vaya contraria a sus intereses materialistas - hedonistas. Así, sus ideas y actividades políticas motivarán su encarcelamiento en diversas ocasiones: la primera en 1932, la segunda en 1934, ambas en las “Islas Marías” por su participación en huelgas de trabajadores agrícolas, nótese la juventud de Revueltas; la tercera vez el escritor fue recluido en la cárcel de

²¹³ José Revueltas: “*Los días terrenales*”, op. cit., p. 269.

²¹⁴ *Ibidem*.

Lecumberri por su actuación como líder intelectual en la huelga estudiantil del dos de octubre de 1968, huelga que culminó con la violenta represión que el gobierno del entonces presidente Díaz Ordaz ejerció contra estudiantes, maestros, trabajadores y líderes. Muchos murieron y otros, como el mismo Revueltas, fueron encarcelados para, de esta manera, cerrar un capítulo negro en la historia moderna de México.

Según Sigmund Freud, dos impulsos son naturales en el ser humano: el impulso de vida y el impulso de muerte (*Eros y Thanatos*).²¹⁵ Los impulsos, o instintos, de vida son los que "...buscan preservar y unificar —a los cuales denominaremos eróticos—, y aquellos que pretenden destruir y matar, los hemos clasificado como instintos agresivos o destructores." Estos instintos, los de vida y los de muerte, se encuentran en el sujeto y se influyen mutuamente. No hay instinto de vida sin instinto de muerte. Sin embargo, en la vida social del individuo, el instinto de muerte es reprimido, se crean poderes para castigar a quien incurra en alguna falta (hacia el sistema, por supuesto) y se pretende encauzar al individuo hacia fines utilitarios: el trabajo, el bien común, la familia... El sujeto cumple ritualmente su rol social, exterioriza sus impulsos de vida y reprime, o esconde en su falsa moral, sus instintos agresivos. Pero el fracaso en la consecución de los deseos, hace que los instintos agresivos aparezcan como medio para preservar el propio yo. La sociedad, rectora del poder, implementa un castigo que opera sobre el individuo que ha osado actuar de manera agresiva: física o intelectualmente. Y claro, el castigo más evidente es la prisión, para M. Foucault: "La forma más manifiesta en que se muestra el poder es la cárcel. Meter a alguien en prisión, encerrarlo, privarlo de comida, de calefacción,

²¹⁵ Sigmund Freud: "Por qué la guerra", p. 76

impedirle salir, hacer el amor, ahí está la manifestación más absoluta del poder.”²¹⁶ En *El apando*, los personajes principales: Polonio, Albino y El Carajo no sólo están en prisión, además se encuentran “apandados” (“el apando” es una pequeña celda de castigo), encerrados en un espacio aún más reducido: más prisioneros que preso alguno. La historia gira alrededor de estos personajes, y sus intentos para introducir droga a la prisión, sin que los guardias los descubran. Tres personajes femeninos, las mujeres de Polonio y Albino, y la madre de El Carajo, buscarán ayudarlos a conseguir su propósito que, al final, fracasará.²¹⁷

Apandados, los tres hombres observan el mundo carcelario en el cual no sólo los prisioneros están encerrados, también los carceleros están prisioneros en ese sistema carcelario y, acaso, al no estar conscientes de esa situación, su estado refleja la total enajenación a la que el sistema los ha llevado, al más completo atraso evolutivo: “Estaban presos ahí los monos, nada menos que ellos, mona y mono; bien, mono y mono [...] Monos, archimonos, estúpidos, viles e inocentes, con la inocencia de una puta de diez años de edad. Tan estúpidos como para no darse cuenta que los monos eran ellos y no nadie más, con todo y sus madres y sus hijos y los padres de sus padres. Se sabían hechos para vigilar, espiar y mirar en derredor, con el fin de que nadie pudiera salir de sus manos, ni de aquella ciudad y aquellas calles multiplicadas por todas partes [...]”²¹⁸ Así, carceleros y prisioneros son víctimas de un encierro opresor que los reduce a la condición más ínfima de un ser humano: sin libertad, sin futuro visible, los personajes buscan evadir esa realidad a través de la ansiada droga. Pero el

²¹⁶ Michel Foucault: “Microfísica del poder”, p.153. Es interesante lo que plantea este autor, al que recomendamos acudir para ampliar acerca del tema.

²¹⁷ Cfr., José Revueltas; “El apando”, Obras completas, Tomo 7, Editorial Era, México, 1989.

²¹⁸ Ibidem. p. 11.

poder se muestra eficaz para reducir, reprimir y castigar en esta cárcel en la que los individuos son números, uniformes; masas que pierden su esencia individual en la prisión cartesiana, de formas geométricas. No hay espacio ni salida para los prisioneros, el poder social se impone sobre los individuos. La desesperación los llevará a librar una sangrienta batalla final con sus mismos carceleros, no hay evasión, la búsqueda del placer que la droga provee a los personajes, no llega. No hay alternativa: no hay libertad física, y la higiene social condena ese placer que los personajes hallan en la droga.

En esta novela, *El apando*; la cárcel se convierte en la forma más evidente del poder, el encierro, el castigo corporal, son elementos represores de ese oscuro poder que se extiende del individuo a la sociedad. La cárcel se convierte, así, en símbolo de la cárcel-ciudad, de la cárcel-mundo. Revueltas nos explica: “Escojo la cárcel como ambiente, es decir, ambiente simbólico. Porque la cárcel no es sino un compendio, una condensación de las sociedades. Las rejas para mí, las rejas de *El apando*, son las rejas de la ciudad y las rejas del país y las rejas del mundo. La cárcel no es más que un reflejo condensado de la sociedad.”²¹⁹ De este modo, el horror carcelario cobra dimensiones universales en donde nadie escapa de la prisión y lucha entre carceleros y prisioneros, ambas víctimas de un poder opresor, visible en la ideología y acciones del sistema que condiciona libertad, placer, disidencia. Ese mismo poder represor, quien condenó y no quiso ver que, más allá de la filiación política y la ideología de Revueltas, la obra literaria del escritor mexicano se sostiene por la fuerza expresiva y el trabajo artístico que el escritor realiza en su narrativa. Es, pues, la literatura de José Revueltas una oportunidad para encarar la crítica literaria con

²¹⁹ José Revueltas: “*El Apando*”, p. 11-13.

una actitud más incluyente y tolerante, aceptando los desafíos que el pensamiento revueltiano exige, en una cultura marcada por el poder hegemónico que centraliza y margina alternativamente. Poder que busca reprimir lo diverso, lo diferente, lo sospechoso. Es, me parece, la escritura de *Revueltas* una muestra del grado de compromiso social que el escritor puede encarar, pero es, ante todo, un compromiso con la literatura misma, como creación, lectura, crítica y expresión del individuo, la sociedad, el mundo, en suma: como reflejo del alma humana.

En *Los días terrenales* el cronotopo de la cárcel aparece representado de un modo especial. El espacio carcelario es el que inaugura el último capítulo de la novela. La cárcel es comparada con el vacío, la nada, el *annios*, el no espacio, ese estado de génesis bíblico. No es gratuito que *Revueltas* haya escogido un texto del Apocalipsis 3-17 para introducir al lector en el fragmento final de la narración. (“...y no conoces que tú eres un *cuitado* y miserable y pobre y ciego y desnudo”); es la sensación de la nada, del nacimiento.

Hay aquí una comparación del espacio ficticio de la cárcel con el espacio real: “Eran las mismas sensaciones de aquella noche desmesuradamente oscura, en Acayucan, a las orillas del *Ozuluapan*, pero ahora más hondas y claras a causa de la soledad en que se producían”. El espacio se le va revelando al personaje, no como ocurre en la realidad, como cuando entramos a una sala de cine, que el espacio se nos va haciendo visible; aquí la espacialidad se conservaba “sin límites, sin referencia ni dimensión, hueca”.²²⁰

En el espacio vacío se pierde la noción del tiempo. La puerta que se cierra es un símbolo. El límite que separa la libertad de la prisión. A partir de ese

²²⁰ Cfr, José *Revueltas*: “*Los días terrenales*”, Casa de las Américas, Ciudad de la Habana, 2010, p. 261.

instante el espacio se convierte en no-espacio en función del vacío espiritual. La descripción del espacio se da de un modo singular:

“Las espaldas contra el muro, las palmas vueltas hacia atrás, se aventuró seis medios pasos a su costado, en un deslizarse infinito, hasta el rincón donde terminaba este primer muro. Un puerto. El arribo a un muelle en las tinieblas donde era posible darse cuenta que aquello no era un espacio sin fin”.²²¹

El reducido espacio de la celda se nos va dando en detalles geométricos, utilizando sustantivos en función de la descripción con economía de adjetivos, una característica que se reitera en la novela: muro, rincón, cubo, puerta de hierro.

La frase del Génesis “En el principio fue el caos” se reitera aquí luego de ser la oración inicial de la novela, para dar una visión del vacío, de la nada, como hemos observado. Revueltas aclara que es el caos, no el desorden; porque en la espacialidad de la celda hay un orden, como en todas las cosas, en todos los espacios. Gregorio, que no es más que la conciencia crítica del mismo Revueltas, entra en contacto con otro ser y este hecho permite hacer referencia al mito adánico del origen. Siente el contacto con otra piel y lo interpreta como la necesidad de encontrarse con una Eva, “algo tan fraternal y opuesto como una esposa, su Eva adánica, el solemne terror de encontrar un contorno nuevo en aquel sitio del cosmos donde ya no se creería encontrar sino el número limitado de dimensiones presupuestas...” Es la existencia de un espacio que se tiende entre dos, un espacio (planeta secreto) que tal vez sea el único verdadero y existente entre todos. Es la confirmación de la existencia del espacio en función

²²¹ Ibid., p. 262.

de la existencia misma, “el comienzo de la conciencia del yo.”²²² Este aprendizaje del espacio que nos rodea en la celda es la primera manifestación de conciencia y conocimiento del lugar donde se encuentra el ser. La descripción se da a través del sentido del tacto y no de la vista o la palabra: “El tacto como la primera manifestación de la vida, antes de la inteligencia, igual que en las medusas o los infusorios, en medio de estas largas tinieblas”. Obsérvese que para Revueltas las tinieblas no son inmensas, sino largas. El sentido de linealidad, el medir el espacio por sensaciones de distancia, es una confirmación del carácter espacial que da a la descripción. El espacio sin fin: “El círculo inacabable de la noche humana, desde la del vientre materno hasta la del cosmos”.²²³

El recuerdo lo lleva a “mirar paisajes nuevos, pavorosamente nuevos, pavorosamente familiares y de los que nos acordamos un poco con otra memoria celeste, con una lógica negra y tartamuda.”²²⁴ Aquí la palabra adquiere sentido figurado, una lógica “tartamuda”, no es más que un caos, el caos que tiene orden en la conciencia primigenia de Revueltas. La idea de la noche se reitera: “Tal fue lo que la noche de los pescadores, en Acayucan”. La precisión del espacio real de Acayucan, su reiteración, nos confirman la utilización consciente del cronotopo cárcel (espacio) noche (tiempo). Este cronotopo bien pudiera utilizarlo Revueltas en algún capítulo anterior, pero se deja para el final donde funciona como conciencia crítica en la voz y el discurso interior de Gregorio.

En el espacio carcelario Gregorio se convierte en Mesías de su propio ser. El espacio uterino, “dentro del vientre de su madre” es un símbolo; los tejidos cálidos del vientre comparados con los muros que limitan la libertad del hombre.

²²² Ibidem.

²²³ Ibid., p. 270.

²²⁴ Ibid., p. 266.

El límite es entre la vida y la muerte, la frontera entre estos dos estados. En relato se presenta con el recuerdo de Epifania, “Aquella prostituta había sido por un instante, en virtud de una cálida y misteriosa transfiguración, en el momento de poseerla, su propia madre.”²²⁵

Reparamos en dos dicotomías: por un lado, el espacio interior –la noche; por otro, el nacimiento– la muerte. A través de la espacialidad se nos presentan estas dicotomías. El espacio presente en el recuerdo de Gregorio es el río, la pesca en el río, de noche, con el descubrimiento del cadáver de Macario, símbolo de la muerte; el recuerdo de la relación sexual con Epifania, como símbolo del nacimiento, de la posible procreación. El río como espacio abierto, la cárcel como espacio interior. En estas paridades consiste el empleo de la espacialidad. El discurso del narrador se apoya en el largo monólogo interior para darnos la heroicidad del personaje y su ineludible postura ética a través del mayor sufrimiento del hombre: la privación de su libertad.

Hay en la descripción y el examen de conciencia otra dicotomía que se presenta en tres espacios: hogar – guerra, cárcel. La cárcel es como la guerra, cuando regresas de ella al hogar, ya este no existe. “Un soldado vuelve de la guerra y al mirar su antigua casa, el rostro de su mujer y de sus hijos, al advertir todo aquello que tuvo o ha tenido alguna significación en su vida, siente que alguna de las dos experiencias, o el hogar o la guerra, han dejado de pertenecerle...”²²⁶ La escalera de cemento, el ascensor al que lo entraron “para detenerse entre el sótano y la planta baja del edificio” donde lo torturarían.

La cárcel, como cronotopo, tiene dos funciones en la novela: por un lado, confirma la posición ética de Gregorio para enfrentarla con sutileza, no

²²⁵ Todas las citas pertenecen a la edición citada en su capítulo IX, pp. 261-279.

²²⁶ *Ibid.*, p. 270.

explícitamente a la postura dogmática e intransigente de Fidel y, por otro lado, para presentar el final de una historia donde el héroe, desde la prisión encuentra la plena libertad interior.

En los párrafos finales de la novela está la esencia. La historia podía ser otra, pero Revueltas prefiere escribir:

“Sus recuerdos se eclipsaron de súbito, Volvió a examinar su celda. Ya podía ver ciertas cosas, ciertas adivinaciones, una especie de adivinación, una especie de ordenación que le daba confianza. Pensó que todo esto no era sino la forma de su destino. Un destino que estaba llamado a consumir de un momento a otro. Pronto llegaría el momento.”²²⁷ Revueltas reflexiona en torno a la necesidad de resistir. El hombre llega a su mejoramiento como especie porque otros hombres sufren en su piel el castigo de todos los hombres, los errores de los demás. Es por ello que opone la verdad a la mentira y se decide por esta, aunque sea incomprendido y tenga que sufrir, tal vez hasta la muerte.

“Resistir la verdad –pensó Gregorio- es el planteamiento justo de la cuestión, porque la verdad es el sufrimiento de la verdad, la comprobación no tanto de si la verdad es verdadera, cuanto si uno es capaz de llevarla auestas y consumir su vida conforme a lo que ella exige”.²²⁸

La estancia en la celda le proporciona a Gregorio la posibilidad de recapitular su pasado, el pasado vivido. ¿Por qué está preso? ¿No debía otro ocupar este espacio? Sin embargo: “En esos momentos el ruido de la cerradura, en la puerta de hierro, lo hizo volverse. La puerta se abrió con estrépito y una

²²⁷ Ibid., p. 278.

²²⁸ Ibidem.

ráfaga de luz hirió el interior de la celda. Ahí estaban otra vez los verdugos. Gregorio no se movió”.²²⁹

Gregorio, sólo y encarcelado debido a la manifestación suicida que el partido le ha pedido dirigir después de haberlo destituido de sus primeras funciones, está al fin en libertad de expresarse y de elegir su verdad, al igual que Revueltas, solo, o al menos exiliado de la comunidad del Partido Comunista, puede poner en claro sus contradicciones y decir su verdad.

Un círculo narrativo se cierra. El capítulo se inicia con el sonido de la reja al abrirse y se cierra con ese mismo sonido al volverse a abrir. En la primera ocasión es de noche. No existe más que tinieblas, al final es de día, (entra una “ráfaga de luz”). El pensamiento de Gregorio ha recorrido un espacio lineal de desarrollo ético: “Lo conducirían a otro sitio, sin duda para torturarlo nuevamente. Para crucificarlo. Esa era su verdad. Estaba bien”.²³⁰

Dicotomías espaciales: una propuesta interesante.

Para Revueltas:

“La novela es una forma particular del movimiento real, percibido, representado e imaginado por medio de los recursos de la literatura. La novela se mueve en dos campos: a) la dirección o tendencia intrínseca, dirección que toman los materiales elegidos, y b) la estructura constituida por componentes cuantitativos que son la acción y las circunstancias de

²²⁹ Ibid., p. 279.

²³⁰ Ibidem.

los personajes, o sea la trama, y los componentes cualitativos que son los productos y que producen a su vez las situaciones. Las tensiones sobre los personajes y los elementos, entre la necesidad y la libertad, originan el conflicto en la novela”.²³¹

En *Los días terrenales* se dan ambos campos. Y esos conflictos de que habla Revueltas, se producen en un espacio real o ficticio; exterior o interior; interior o exterior, de día o de noche, abierto o cerrado, estando relacionadas las dicotomías espaciales con la axiología de los personajes y la diégesis del relato. Esa es nuestra tesis fundamental. (Ver Anexo 1).

Aunque la historia que sirve de base a Revueltas para desarrollar sus planteamientos filosóficos e ideológicos no es narrada linealmente, se puede sintetizar la acción de los personajes de la siguiente manera:

Un debate mayor entre Fidel y Gregorio del que se derivan otros entre sus personajes de relevo, Bautista y Rosendo. De hecho, los personajes en su conjunto nos presentan todo un sistema de contrastes significativos que sirven para la exposición del debate central de la novela, o sea el sentido de la vida, la verdad, a través de la militancia en un partido, donde unos son dialécticos y otros dogmáticos y todos piensan tener la verdad.

No usa Revueltas en *Los días terrenales*, como en anteriores novelas, la explicación directa del autor narrador para poner de manifiesto la significación de los personajes, para volverlos aplicadas ilustraciones del sentido general del texto.

Los cuatro personajes mencionados poseen un rasgo en común: Son militantes del Partido Comunista. Los dos últimos pertenecen a la categoría de

²³¹ María Josefina Tejera: “Literatura y dialéctica”, Caracas, 1968. Esta cita ya se utilizó anteriormente.

los militantes de base, aunque Rosendo sea un neófito y Bautista un hombre del partido, ya experimentado. Los dos primeros, por su lado, verdaderos portavoces del debate, forman parte de una élite del Partido Comunista Mexicano, desde distintas posiciones: Fidel, más cercano al poder que Gregorio, es miembro del Comité Central. Gregorio, sin ser un intelectual *del* Partido, es un intelectual afiliado a él.

Los demás protagonistas de la novela o son cercanos al Partido o están alejados de él, pero ninguno representa una fuerza opositora, fuerza sólo evocada a través de ciertos personajes casi desprovistos de identidad. Todos se sitúan en el seno o alrededor del Partido. Su posición respecto al Partido será uno de los rasgos determinantes.

Se pueden encontrar diferencias y analogías en este aspecto y en lo que respecta a sus respectivas posiciones sociales en el México de los años treinta y estas analogías y diferencias se muestran, marcadamente en el uso del espacio o más precisamente, de la espacialidad, como veremos.

Estos rasgos se dan dicotómicamente. La dicotomía, en primer término, es entre los puntos de vista de los personajes y, en segundo lugar, entre las posiciones de estos; por lo que podemos encontrar diferenciaciones de posiciones sociales a través de las dicotomías arriba-abajo, interior-exterior, ciudad-campo, casa-oficina, río-plaza, cárcel-dispensario y otros. La relación día-noche o penumbra-claridad son elementos que apoyan el tratamiento tempo-espacial, conformando cronotopos significativos, como el camino y la prisión.

El intelectual y artista Gregorio se contrapone a Ramos, el intelectual pequeñoburgués. Ramos es la antítesis del campesino pescador Ventura, que representa la herencia de la Revolución de 1910.

De los personajes femeninos se podría opinar lo mismo: esposas, compañeras, prostitutas, campesinas o burguesas. Epifania y las adolescentes que se inician en la homosexualidad; mujeres que acuñarían el sello de la impureza para la norma moral de la sociedad en que se desenvuelven, serían menos culpables para Revueltas que Virginia y Luisa, esposa y amante de Ramos, que hipócritamente, tratan de aparentar una pureza inmaculada, desde el lugar que ocupan en la escala social. Rebeca, quien engañó en el pasado a Bautista con Gregorio, se presenta con mayor complejidad psicológica que Julia, considerada menos pura. Si no engañó a Fidel, cuando éste la puso a prueba, no fue porque no sintiera deseos de hacerlo, sino porque lo estimaba muy peligroso. A Gregorio le parece impura Julia: “Lo que no le quita ser una basura”, como expresa. Luisa es seducida por Ramos en una escena que recuerda a Sastre en la escena en que una mujer se deja coger la mano, como si no se diera cuenta, para no sentirse comprometida en el acto inmoral compartido. Epifania y Virginia, en posiciones extremas, representan el verdadero lugar de elección, el partido con el que están comprometidas, opuestas a Julia y Rebeca. En *Los días terrenales* las mujeres representan, al alzar el velo que encubre las hipocresías sociales, la paradoja que quiere que las mujeres más respetables sean más perversas y las más deshonradas las más honradas, como en las novelas de Carlos Loveira.

La tercera línea de ruptura entre los personajes de la novela es su postura ética, para muchos críticos, la más importante. En *Los días terrenales* una prostituta, un intelectual pequeñoburgués, un pescador pueden ser más virtuosos que un militante del Partido, la regla ya no existe. Sin embargo, si está en juego la división ética en el seno del Partido entre el dogmatismo y la posición

rebelde. La primera postura se personifica en la figura de Fidel y la segunda en Gregorio.

Como antítesis de Fidel, Gregorio es el hombre de la conciencia, de la dignidad y la libertad humanas. Gregorio se representa como un observador, una conciencia que actúa, que acepta el dinamismo de la realidad social, intentando situarse en su seno. Este personaje lucha contra la alienación. Gregorio es dialéctico. Hay en el personaje un tránsito del desconocer al conocer. Lejos de considerarse un héroe, se siente responsable, como veremos luego, de todos los actos humanos, por innobles o heroicos que sean.

Rosendo, joven militante, se muestra ingenuo y rinde culto a los militantes de más edad. Fidel y Rosendo son similares, sólo los separa el tiempo de militancia. Bautista es el relevo de Gregorio. Es su eco en el debate que se da en la novela. Bautista no es un seguidor de Gregorio, sino su discípulo. En el relato Fidel y Gregorio no aparecen juntos sino al final del relato. Bautista y Rosendo se enfrentan cara a cara durante toda la trama. Ramos es otra cosa; está separado de Fidel, Gregorio, Bautista y Rosendo; lo mismo ocurre con Ventura, menos implicado en el debate central. Estos juegan una función espacial: trazan fronteras. Cada uno se encuentra dentro del abanico social que interesa al Partido.

La posición social de Ramos lo distingue del resto de los personajes. Es por ello que Revueltas describe la casa y, en especial el estudio del arquitecto de manera diferente al resto de las locaciones. Hay una utilización de los elementos espaciales en función de mostrar esa diferenciación. La posesión de bienes y objetos artísticos en especial, determinan la posición social, la rentabilización y el poder.

“Jorge Ramos, inclinado sobre su mesa de trabajo –tenía dos, una junto a la chimenea, para sus labores profesionales de arquitecto, los dibujos claros, limpios, llenos de rigurosa proporción, de sus proyectos, y esta, la segunda, para escribir sus críticas de arte- dio fin a su artículo mensual para la Gaceta Moderna, y entretanto, después de arrojar el humo, retorció sin misericordia sobre el cenicero que reproducía la figura del dios Xochipilli su cigarrillo americano”.²³²

Como vemos, hay una jerarquización de los objetos descritos, en contraposición, verbigracia, con la descripción del local que sirve de refugio a Fidel y donde, en lugar de crítica de arte, escribe un informe al Comité Central del Partido. Pero esta caracterización del espacio en función de la posición social permite al personaje reflexiones éticas interesantes, que lo muestran como el intelectual burgués que es. En otro momento tratamos la utilización del recurso comparativo entre dos pintores para demostrar el empleo de la pintura como espacio, recurso singularmente usado por Revueltas.

“Examinó uno a uno, con placer reposado y maduro, todos los objetos de este lugar, sus pequeños hallazgos artísticos, un cuadro que le obsequiara el propio Diego Rivera, la esbelta lámpara de pie”.²³³

A continuación del párrafo citado, se acentúa más la caracterización del espacio suntuoso del burgués:

“La alfombra de color marfil, un marfil limpio y suave, daba una especie de reposo al espíritu, como si al mirarla o pisarla contagiase lo muelle de su condición silenciosa, de su condición de caricia blanda y tibia; y sobre la alfombra, apenas no equidistante a sus ángulos, la mesa

²³² José Revueltas: “*Los días terrenales*”, p. 175.

²³³ *Ibid.*, p. 180.

de centro era un hermoso monstruo de mitología, diáfana, llena de finas curvas, un cisne, casi el cuerpo inmóvil, maravillado y atento a Zeus bajo su seductor disfraz de cisne”.²³⁴

Desde su “Olimpo” Ramos observa el mundo que lo rodea: “*el cielo azul cobalto (...) tierno y lánguido, lila y plumizo (...) los edificios distantes (...) las montañas bruñidas por una sorprendente luz*”.²³⁵

La ambientación de los textos y el tratamiento de los personajes, en Revueltas, acusan la intención de situar las acciones noveladas en el ámbito del capitalismo. Un dato es revelador: desde *Los muros de agua*, la ciudad constituye uno de los paisajes fundamentales de los relatos revueltianos.

“La aparición del paisaje urbano, ha observado Felipe Mejías, como un contexto inherente a relaciones sociales dadas, marca un rompimiento con la tradición, que deriva de necesidades ideológicas. En otras retóricas -la de Federico Gamboa o Martín Luís Guzmán, por ejemplo-, la ciudad tiene concreción física, pero no significación social; de ahí que sólo pueda ser asimilada en dimensiones simbólicas. El maquinismo se ve como “gigantesco vampiro” y el poder político como designio de caudillos”.²³⁶

Por otro lado, la temprana presencia de la urbe en la obra revueltiana sitúa la producción de Revueltas en una posición de franca vanguardia dentro de la literatura mexicana. Cuando Fuentes publica *La región más transparente*, en 1959, la ciudad ya es entrañable en la novela *Los días terrenales*, el relato *La soledad* y los cuentos de *En algún valle de lágrimas*.

²³⁴ Ibid., p. 180.

²³⁵ Idem.

²³⁶ María Josefina Tejera: op. cit.

La ciudad revueltiana, como veremos también en otro momento del libro, es presentada por Revueltas como escenario de sus personajes, vinculados al proletariado y a la burguesía; aunque aparecen campesinos, pescadores, caciques de pueblos originarios, estos se mueven en espacios rurales, especialmente en la actividad de la pesca en el cronotopo dominante del capítulo inicial de la novela. La ciudad es el escenario de los enfrentamientos con las instituciones del poder y se describe en su lado oscuro.

Aun cuando, en el recorrido de Bautista y Rosendo alcanzan a ver las primeras luces del amanecer, caminando por el tiradero, la ciudad:

“...al conjuro mágico de estos sonidos improvisaba un ámbito que se le conocía, se trazaba unas fronteras invisibles como si hubiese hecho descender un puente levadizo entre el no Ser y el Ser, entre su no existencia anterior de tinieblas y eso localizadamente (sic) vivo que al dejarse escuchar desde uno de sus espacios terrenales concretos la hacía adquirir un territorio inesperado, nada más al oído, solo posible en noches tan categóricas y herméticas como esta”.²³⁷

Es la ciudad vista desde el Valle de México, en las faldas del Popocatepetl y el Izlaccihualtl o sentida desde las Lomas de Padierna. Estos espacios geográficos reales se toman de referencia para describir los sentidos profundos de una ciudad milenaria:

“Bautista y Rosendo percibían la orquestación de una ciudad inédita, desconocida, el resumen de cuyas distancias, al aproximarse una con otra las más separadas partes de su cuerpo, parecía darles el contorno no ya de la ciudad moderna y cosmopolita, sino el de un México

²³⁷ José Revueltas: “*Los días terrenales*”, p. 84.

primitivo, ignorado y profundo, tal vez la Tenochtitlan prehispánica, posfigurada y vuelta a nacer en el oído casi en virtud de cierta metempsicosis hacia atrás, hacia siglos lejanos”.²³⁸

Revueltas advierte que en la ciudad de México conviven épocas distantes en el tiempo, pues: “la geografía nocturna de la ciudad de México trastoca, subvierte los puntos cardinales, y al mezclar el pan con el vino del tiempo y el espacio se transustancia en una unidad extraña que hace posible la convivencia de sucesos ocurridos hace cuatro siglos con cosas existentes hoy”.²³⁹ Es la visión de una ciudad donde conviven pasado, presente y futuro de manera armónica. México no renuncia a las tradiciones ni renuncia a la Modernidad, y en ese ámbito es que se enmarcan *Los días terrenales*.

Revueltas enumera espacios reales: Tlatelolco, “donde Zumárraga edificó el Colegio de los Indios Nobles”; la plaza, “donde los acróbatas de Moctezuma hacían el juego de El Volador”; “lamentos y silbatos”, provenientes de Popotla y *Atcapotzalco*, “donde el tirano *Maxtla* paseara a cuestras de los señores sus vasallos”. También menciona *Mixcalco* y La Candelaria, “en otro tiempo calpullis y chinampas cruzadas por espejeantes canales” (sic). El autor compara también el México tranquilo de antaño con la ciudad industrial de su tiempo:

“No importaba que los ruidos de Tlatelolco y Nonoalco fuesen el aletear, como rojo pájaro ciego, de la respiración fatigada de alguna locomotora, o el ardiente ir trasmutando la materia de los alimentadores de los altos hornos de La Consolidad; ni que ese largo sollozo de *Atcapotzalco* se transformara en la sirena de La Refinería: eran también

²³⁸ Op. cit., p. 85.

²³⁹ Ibidem., p. 86.

el *rumos* de los antiguos tianguis, el canto de los sacerdotes en los sacrificios y el patético batir de remotos *teponaxtles*" (sic).²⁴⁰

La ciudad va a aparecer en otros momentos de la novela, será un constante espacio, después de la escena de los pescadores de *Ozuluapan*. En la escena del velorio de Bandera, que estudiamos como espacio funerario en otro momento, encerrados en la oficina clandestina que sirve de vivienda a Julia y Fidel, se menciona el muro, las paredes del local, como límite, como frontera con la ciudad, con la que no se quiere tener contacto. Allí: "...comenzaron a irse también, desde la calle, los silbatos de los trenes eléctricos que salían del depósito de San Antonio Abad".²⁴¹

Es con estos elementos que Revueltas sitúa el ambiente de la novela en una ciudad que, aunque no protagonista, sí espacio importante para destacar el ámbito de acción del Partido, en contraposición con la forma de manifestarse el trabajo partidista en el ambiente rural, donde no es raro encontrar una asociación de mujeres en una comunidad indígena con el nombre de Rosa Luxemburgo, donde todos eran analfabetos y se presume no conocieran quien fue la luchadora comunista. Es la ciudad donde se expande el desarrollo industrial con el ferrocarril como símbolo y donde: "Más allá del tiradero levantaba su geométrica estructura la zona fabril, el Rastro de la Ciudad, la *United Shoe* y decenas de tenerías, fábricas de vidrio, de focos y de pastas alimenticias, pero cuya presencia no podía advertirse desde el punto donde Rosendo y Batista se encontraban". El esplendor capitalista que siembra fábricas, siembra también mayor desigualdad. Es por ello que al final de la novela se puede descubrir, entre líneas, el dibujo de una ciudad abarrotada de seres acabados, de

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Ibid., p. 87.

lumpemproletarios, como es el caso del Edificio de Desocupados, donde se encuentran Fidel y Gregorio por última vez.

La ciudad tiene dos rostros en las descripciones de la novela: el ya reseñado de la ciudad burguesa e industrial y la ciudad de los suburbios y los barrios obreros:

“San Bruno era una poblacioncita obrera en las inmediaciones de Jalapa. En torno del viejo y feo edificio de la fábrica textil se agrupaban las viviendas de los trabajadores, pequeñas, blancas y de rojos tejados, formando una calle que no iba muy lejos, sino que se interrumpía en el paso a nivel del ferrocarril Interoceánico, por el rumbo de la ciudad, y por el opuesto, hacia la fábrica, terminaba en una modesta presa de cemento a la que el Sindicato de Trabajadores bautizara con el nombre de Carlos Marx”.²⁴²

En contrapunto con la ciudad está el espacio rural. Descrito aquí mediante el cronotopo del río. Un río que se presenta como espacio real, pero que está en tres niveles de focalización, como vemos en otro momento. El campo es lugar de explotación, pero la vida en él de sus personajes es más sincera. Si Macario se presenta como un asesino, solapado y traicionero, los personajes que lo rodean son positivos *axiológicamente*.

En el campo:

“Era muy temprano y todo estaba envuelto en una niebla suave y móvil, que de pronto descubría aquí y allá objetos inesperados, una choza, una vieja carreta, un arbusto. En la atmósfera se respiraba una fragancia terrestre de zumo vegetal, de materias que parecían nacer de nuevo”.²⁴³

²⁴² Ibid., P. 134.

²⁴³ Ibid., p. 137.

En el ámbito de la literatura mexicana que hacía culto a los ejemplos del relato y la novela norteamericana desde el punto de vista de su estructura, a la narrativa de los treinta, de la misma manera que la economía del país se convirtió en el apéndice de la economía de los Estados Unidos, la obra de Revueltas apareció como una producción anacrónica, extraña y condenable porque apelaba a las tintas del Realismo decimonónico (Dostoyevski, Tolstoi) y a las del Naturalismo zolaesco, obviamente relacionado con la obra de Malraux, Sartre y Camus. De esta última relación derivaron los calificativos nihilista y existencialista que la narrativa revueltiana llevó durante algún tiempo como estigma y que constituyó el argumento utilizado por Ramírez y Ramírez para sacralizar *Los días terrenales*. La caracterización fue la respuesta a un hecho: desde el principio, la escritura de Revueltas apuntó a testimoniar, reconocer y criticar el presente, con sólo una excepcional concesión, *El luto humano*.

Es por ello que la aparición del espacio urbano, como tipológicamente se le denomina, en la narrativa revueltiana viene a confirmar la grandeza de un escritor que se anticipa, en este y en muchos aspectos a lo que se ha dado en llamar la narrativa moderna de México.

Después de estas consideraciones generales presentaremos los resultados a que hemos llegado al hacer un análisis de las variables: focalización, ritmo, tiempo y espacio de la diégesis de la novela *Los días terrenales*. Para ello nos apoyamos en el estudio realizado por el francés Florence Olivier, quien construye, en su ensayo *Los días terrenales, un debate*, un sistema de relaciones espacio - temporales a partir de los conceptos expuestos por Gerard Genette y Roland Barthes, sobre la focalización y puntos de vista del narrador y el efecto realidad, respectivamente.

En nuestra modesta opinión, lo novedoso que aportamos es la vinculación de las variables mencionadas con la postura axiológica de los personajes y su relación con los tipos de espacios donde se desarrolla la acción.

Aunque se mencionan variados espacios reales o ficticios en toda la extensión de la novela, podemos afirmar que en los nueve capítulos en que se divide la obra, aparecen siete espacios fundamentales. Hay una regularidad en la situación de los espacios dentro del orden narrativo; y esto es interesante, porque conocemos las tres versiones de la novela y, Revueltas, conscientemente resolvió, en la versión definitiva, situar en una secuencia diferente el que iba a ser el primer capítulo y esto permitió que los tres espacios correspondientes a los primeros tres capítulos de la novela se repitan. O sea; Acayucan, donde se encuentra el río Ozuluapan, lugar donde se desarrolla la acción está presente en el primer capítulo y se repite en el cuarto; la oficina clandestina del Partido, que sirve de vivienda a Julia y Fidel, es el escenario del capítulo dos y se reitera en el quinto y el barrio norte de la ciudad de México está presente en el tercer capítulo y en el sexto. En el último tercio de la novela se produce una ruptura de esta simetría. El cuarto espacio corresponderá al capítulo siete, el que se desarrolla en el departamento de Ramos; en el octavo capítulo se presentan dos espacios: el quinto es el patio de un edificio ocupado por los desempleados de Puebla y el sexto, un dispensario de esta ciudad donde se atienden los que padecen enfermedades venéreas. El séptimo y último espacio, correspondiente al noveno capítulo, que cierra la novela, es una celda en una cárcel de la ciudad de México. Este aparente rompimiento del orden espacial tiene una justificación en la exposición del mensaje de la narración. Esa

justificación hay que buscarla en la correspondencia con otros elementos narratológicos.

Los días terrenales observa las reglas del relato de focalización interna múltiple que permite la exposición del debate entre los personajes gracias a la comparación que se puede hacer entre ellos y los exámenes de conciencia a los que estos se dedican. El narrador omnisciente presenta en parte a los personajes, comenta sus acciones y frases, retira la palabra interior a uno de ellos para confiársela a otro o también vuelve al relato de acontecimientos, aunque esto en menor medida. El narrador se las agencia para que Gregorio sea el personaje que salga vencedor en el debate.

Resulta visible la importancia del narrador omnisciente, especialmente en los papeles asumidos por Rosendo y Fidel. Revuelta, a diferencia de lo que algunos críticos han planteado, sorteando el escollo de parecer demasiado didáctico, aunque siempre tome partido en el debate. El dinamismo que imprime a la acción la múltiple focalización se aprovecha racionalmente en el relato.

Una categoría insoslayable lo representa el ritmo del relato. Este se logra por los sucesivos cambios de puntos de vista narrativos que, a su vez coinciden con los "puntos de vista" ideológicos y éticos que se destacan como términos del debate.

Gregorio inicia el relato con su punto de vista que constituye el primer segmento de la línea de focalización. El segundo segmento se conforma con el entrelazamiento de los puntos de vista de Fidel y Julia y corresponde al capítulo II; el tercero incluye los puntos de vista de Bautista y Rosendo; sin embargo se hayan en él algunas páginas en las que el narrador omnisciente se encarga muy claramente del relato: coincide con el capítulo III; el cuarto vuelve a traer la

focalización de Gregorio, el quinto de Fidel y Julia, el sexto sobre Bautista en lo esencial, con fragmentos en los que se dirige a Rosendo, siendo equivalente a los tres segmentos en los capítulos IV, V y VI.

Estos primeros seis segmentos se dividen en dos grupos de estructuras isomorfas y cualitativamente iguales. Los segmentos de focalización que siguen rompen el ritmo de alternancia de los primeros dos tercios del relato. El séptimo segmento, equivalente al capítulo VII, está focalizado en el personaje del arquitecto Ramos, que aparece por primera vez en la historia. Se presenta como una cesura en la oscilación del ritmo logrado en los primeros segmentos. Esto se explica, porque Ramos representa una posición ética excéntrica dentro del Partido. El octavo segmento corresponde a una parte del capítulo VIII, para cerrar con la focalización del noveno segmento, que incluye el final del capítulo VIII y la totalidad del IX.

El tiempo y el espacio de la historia narrada confirman el ritmo que la focalización múltiple proporciona.

Podemos afirmar, luego de un análisis de los momentos narrativos que existe una coincidencia de las rupturas espacio - temporales con los cambios dominantes del punto de vista narrativo. Todas las rupturas forman con cada segmento de focalización una escena de la historia separada de las demás ya sea por elipsis temporales o vacíos narrativos; por distancias espaciales o por ambos procedimientos.

Como explicamos antes, la organización espacial de la historia sitúa la escena relatada en el primer segmento de focalización A, en Acayucan, a orillas del río *Ozuluapan*, la del primer segmento B, en México, en una oficina clandestina del partido, vivienda de Fidel y Julia y la del primer segmento que

identificamos como A` B`, en el anexo correspondiente, en un barrio cercano a la zona industrial de México.

Los tres segmentos siguientes retoman siempre en el nivel del relato primero, la primera estructura espacial, o sea: Segmento A, lugar I, Acayucan; segundo segmento B, lugar II, oficina clandestina; segundo segmento A` B`, lugar III, barrio norte de México.

Como vemos se repite el ritmo de alternancia. Sin embargo, no sucede lo mismo en los espacios siguientes, ya que si bien coincide el séptimo segmento espacial con el séptimo segmento de focalización C: lugar IV, departamento de Ramos, hallamos frente a los dos segmentos de focalizaciones finales AB y A, tres segmentos espaciales: lugar V, patio de edificio ocupado por los desempleados de Puebla; lugar VI, dispensario en Puebla, lugar VII, celda de una cárcel en México. Si los seis primeros segmentos espaciales refuerzan el movimiento oscilatorio del relato, los últimos cuatro segmentos tienen la función dramática de precipitar el relato hacia su desenlace final.

Habíamos dicho que existan variables espacio – temporales importantes a tener en cuenta en el análisis de la obra, y entre ellas tenemos la apertura y la iluminación, representadas por los términos interior/exterior y día/noche. El autor utiliza terminología del lenguaje de los guiones cinematográficos, que sirven de acotaciones y cumplen una función importante en la visualización de las escenas. Aquí consideramos que Revueltas las usa conscientemente.

Para los seis primeros capítulos se da la alternancia exterior/noche; interior/noche; alternancia exterior/noche; interior/noche y para los cuatro últimos segmentos: interior/día; exterior-interior/día; interior/día e interior/noche. Si se analiza el contenido del discurso, podemos afirmar que los espacios

interiores/exteriores en la narración simbolizan la alienación/desalienación y la oposición día/noche la relación entre la conciencia y la mala fe.

Trataremos de ejemplificar esta afirmación con fragmentos tomados de cada escena en que se marca la diégesis del relato, a partir de la enumeración presentada en la última columna del anexo mencionado.

En nuestro estudio se tomó como procedimiento para destacar el orden cronológico de las escenas en correspondencia con el orden en que aparecen estas en la novela el uso de las letras del alfabeto, en minúsculas, diferenciándolas de las empleadas para destacar las focalizaciones, y con números ordinales el tiempo real en que ocurren los hechos narrados. Hay una excepción cuando usamos en dos ocasiones letras del alfabeto griego (en este caso alfa y beta), en lugar de números para significar que el tiempo es indeterminado de las acciones. La diéresis colocada encima del número en dos momentos tiene la finalidad de ilustrar que la escena se reitera dentro del propio capítulo.

De esta forma quedó conformada una cadena secuencial que representamos como sigue:

a1, b3, c3, d3, e3, f2, g3`, h1, i3, j4, k2, l3, m3`, n α , o3, p4, q β , r4, s6, t1, u6, v5, w7, x8.

Como podemos observar, de las 24 escenas fundamentales del relato, 22, que corresponden al 91,7 % de las acciones se dan en tiempos determinados y el 8,3 %, se producen en espacios temporales indeterminados, lo que demuestra el interés del autor en situar las acciones del relato en tiempos reales, dando una sensación realista al debate presentado.

Si nos acercamos al análisis de las escenas, a partir de la secuencia determinada anteriormente, encontramos un dato significativo: de los diez espacios en que se desarrollan las focalizaciones de los personajes 8 (80 %) se corresponden con tiempos que oscilan entre dos años y una semana antes del tiempo narrativo y sólo el 20 % restante queda en el campo de lo indeterminado. Aquí se puede deducir lo mismo que en la consideración anterior, el espacio y el tiempo narrativos están presentados con precisión, demostrando la intención marcada del autor en dejar poco margen a la imaginación del lector para situar los hechos narrados.

La marcha de Bautista y Rosendo por el tiradero ocupa cuatro de las escenas en que se divide la trama, esto representa un por ciento significativo, si tenemos en cuenta que, de las 18 escenas restantes, sólo se reiteran la pesca en Acayucan (capítulos I y IV) y los momentos escenificados en la oficina clandestina (capítulos II y V), (dos veces ambos), aunque este último espacio se representa en los recuerdos de algunos personajes, pero en lugares diferentes.

Es significativo que estos tres espacios se reiteren, si tenemos en cuenta que en ellos se dan los debates fundamentales, tanto entre los personajes principales (Fidel y Gregorio), aun, cuando no están presentes uno frente al otro y el debate, también entre los llamados personajes relevo: Julia, Rosendo, Bautista y Ventura.

En la primera escena (a1) se destaca la reflexión de Gregorio en torno a la figura de Ventura, el cacique revolucionario que representa la continuidad histórica de la Revolución Mexicana. Pero no es sólo este el asunto, hay múltiples miradas reflexivas en torno a la muerte, la soledad del ser humano, la posición ética del Hombre. Los diferentes pueblos originarios de la región norte

de México se reúnen junto a su río, “Porque el río pertenece a todos. Porque el río pertenece a nuestra Señora de *Catemaco*”²⁴⁴, para pescar y repartir el resultado de la pesca entre todos, como muestra de un comunismo primitivo. Gregorio había sido enviado a esa región, en misión del Partido, para unir las fuerzas campesinas con los estudiantes y el proletariado en la lucha por alcanzar los objetivos propuestos. Es en ese escenario natural del paisaje rural donde se desarrollan acontecimientos importantes que permiten una toma de conciencia acerca de la realidad del ser humano, en contraposición con la vida citadina de la gran urbe industrializada, donde se despersonifica al Hombre.

Mientras Ventura machaca el barbasco, una planta que se utiliza para envenenar el río y obtener los peces con facilidad:

“Gregorio volvió a entrecerrar los ojos a tiempo que un aire tibio le agitaba la camisa y le humedecía el pecho. Quiso abandonarse en medio de aquellas sombras propicias a sus inquietudes, al ansioso deseo de establecerse a sí mismo y medir, hacia lo *hondo*, su propia existencia, pero la flotante realidad que lo envolvía, los hombres quietos y atentos, la prieta y lentísima tumba del *río* con su amargo callar, todo ese reino exacto del asecho y de la espera, tenía mucho más poder y lo sujetaba violentamente sin permitirle escapatoria”.²⁴⁵

En esta descripción de Gregorio se destacan dos elementos interesantes, esa introspección hacia lo “hondo” de su ser, de su conciencia y, en segundo lugar, el “amargo callar” que no le permite escapar de su situación dubitativa. Aquí los términos indicativos de espacialidad se vinculan a la conciencia de la

²⁴⁴ Ibid., p. 46.

²⁴⁵ Ibid., pp. 36 y 37.

existencia humana, como ocurre en casi la totalidad de las situaciones en que se ven envueltos los personajes.

Refiriéndose, precisamente a Ventura, manifiesta Gregorio que:

“Hombres con ese rostro habían gobernado al país desde tiempos inmemoriales, desde los tiempos de Tenoch. Sus rasgos mostraban algo impersonal y al mismo tiempo muy propio y consciente. Primero como si fuesen heredados de todos los caudillos y caciques anteriores, pero poco a poco más de las piedras y los árboles, como tal vez, de cerca, debió ser en los rostros de Acamapichtli o *Maxtla*, de Morelos o de Juárez, que eran rostros no humanos del todo, no vivos del todo, no como todos nacidos de mujer; como de cuero, como de tierra, como de Historia. Después, con la grosera exactitud de algo tangiblemente orgánico, capaces de pasiones, vicios y vergüenzas, dentro de un rostro material y fisiológico sujeto a los fenómenos de la naturaleza, a las secreciones de toda clase y a las eventualidades del frío o del calor, del amor o del odio, del miedo o del sufrimiento, de la vida o de la muerte”.²⁴⁶

Es la visión del ser humano en el devenir de los acontecimientos históricos, pero con la utilización de la palabra determinante de distancia, como forma de espacialidad “de cerca”. Con un simple vocablo, Revueltas nos da la esencia de la continuidad y, a su vez, nos está transmitiendo, como lectores, una postura ética: siempre existirá el hombre con todas las virtudes posibles y con todas las imperfecciones soportables. En esto radica una arista del debate y aquí se emplea este circunloquio para destacar una tesis.

²⁴⁶ Ibid., P. 41.

Un lugar significativo en el tratamiento espacial de la novela lo constituye la oficina clandestina que sirve de vivienda a Fidel y a Julia y donde se desarrollan acontecimientos fundamentales de la trama novelesca: Fidel escribe el informe al Comité Central inculpando a Gregorio, Rompen Fidel y Julia; se vela el cuerpo sin vida de Bandera y se producen focalizaciones directas e indirectas, a través de retrospectivas, recuerdos y diálogos entre los personajes.

El lugar se describe a partir de las reflexiones de Julia. En ese punto del relato el autor nos dice que: “La habitación se hizo más silenciosa en tanto Julia leía las palabras de Gregorio”. Vincular el espacio con el silencio es un recurso que el autor reitera, sobre todo cuando se refiere a la noche como forma espacial. Pero aquí el sentido de la descripción se haya en torno al contenido de la carta de Gregorio que Fidel obliga a leer a Julia. En ese intercambio de descripciones y pensamientos se haya la esencia del debate y la mirada de Fidel sobre Gregorio y la de Julia sobre Fidel. El espacio es nuevamente empleado como catalizador del mencionado debate ideológico o de puntos de vistas encontrados.

En el enfrentamiento entre Julia y Fidel, que se produce en un espacio cerrado, interior y en penumbras (sólo aparece la luz tenue de una vela):

“Ambos aguardaron con el propósito que de uno y otro surgiera la palabra, la confesión que disipa ese sordo no querer comprenderse, no querer reanudarse”. Así se inicia un párrafo en el que se describe el lugar:

“En la azotehuela resonó, de súbito, insistente, burlón, un chorro de agua casi pérfido, ingenioso en su impertinencia, que parecía dialogar extravagantemente en lengua náhuatl o china”. La lluvia es el *leit motiv* para que Julia inicie el diálogo que concluirá con la ruptura entre ellos. Después todo será como un vagar por el espacio; el recuerdo de lo vivido en un viaje por el nevado

de Toluca traerá a Julia elementos comparativos esenciales y definitorios en su resolución de romper con Fidel:

“El recuerdo le llegaba a la mente en fragmentos que eran igual que oleadas, cada una de diverso color, de diverso aroma y diverso gusto, de emociones distintas entre sí, aunque unidas a un hecho físico, el perfume hondo y exacto de los pinos o la transparencia azul, vibrante, tal vez un tanto metálica, de la laguna aprisionada en el cráter del volcán”.²⁴⁷

Nuevamente hay una referencia clara al espacio como apoyatura del discurso: “Hoy las cosas cobraban su sentido verdadero, ahí, en esa habitación triste y desordenada”. Julia sentía la necesidad de poner orden a su vida, después de la muerte de Bandera y la habitación, como ella, estaba “triste y desordenada”.

El tercer capítulo es pródigo en referencias espaciales, pero, cuando el lector lo repasa parece no percatarse de ello, porque la utilización de recursos narrativos y la focalización impiden ver este elemento con claridad. La historia narrada es el cumplimiento por Rosendo y Bautista de la misión de colocar propaganda en un barrio fabril del norte de la ciudad. Aquí se pueden distinguir tres escenas: la primera es la marcha de estos personajes hasta llegar al tiradero, se produce una fisura, donde aparecen los recuerdos del funeral de Bandera y vuelve al final sobre la marcha de los comunistas mencionados por el basurero. El recorrido:

“Era una forma de trasposición extraña, se le ocurrió a Bautista, mágica. Igual que en las traslúcidas mañanas del otoño *no parece haber distancia alguna* que separe los volúmenes de los árboles, de las

²⁴⁷ Ibid., p. 133.

montañas, de las llanuras que se ven en el valle, sin que por eso se mezclen ni confundan, o, más exactamente, *parece no tener esa distancia el sentido rectilíneo de una profundidad* que siguiera su trayectoria de un primer a un último término *horizontales*, sino el de una *profundidad* diferente y opuesta, conducida por una especie de sentido deliberado que se empeña en una *ordenación de las cosas de arriba hacia abajo*, al modo de los bajorrelieves egipcios, y entonces pueden verse los pinos, que cada uno de ellos solo, diríase aparte y sin nexo con el bosque que, en las faldas del *Popocatepetl* y el *Iztlaccihuatl*, o puede seguirse desde muy lejos la ruta del caminante en las Lomas del Padierna...”²⁴⁸

Observemos en este fragmento de la descripción como se nos presenta el cronotopo del camino. Se va describiendo el paisaje a la vez que se hacen consideraciones y se expresan ideas, reforzando el mensaje con elementos espaciales, como los que hemos destacado en el texto, que indican posición, distancia, profundidad. En otro momento del mismo capítulo se reitera el cronotopo, pero hay un reforzamiento del carácter del relato en cuanto al discurso de debate o confrontación de puntos de vista, como veremos.

Hay una cesura en el trayecto de la narración para presentarnos la escena que hemos denominado como f2, donde se encuentra la focalización de los puntos de vista de Rosendo y Bautista acerca de la actitud de Fidel, tomando como referencia la muerte de Bandera. En el párrafo que sirve de enlace entre los dos momentos del trayecto de estos personajes por el barrio norte de la ciudad de México, Revueltas vincula la iluminación con la muerte:

²⁴⁸ Ibid., p. 85.

“Había sido inconcebible que alguien, menos aún una niña tan pequeña, hubiera podido morir a tal hora, cuando hacía tanta luz, cuando el radiante y luminoso sol de esa mañana derramaba en el patio de la vecindad colores contrarios a la muerte, azules y rosas en los tendederos, verdes floridos en los tiestos y en las macetas, transparente cobalto en el agua de las pilas, y cuando las voces y gritos de los chiquillos resultaban tan sorprendentes ahí, separados de la soledad y el sufrimiento apenas por un muro”.²⁴⁹

Es interesante cómo Revueltas nos introduce en el tema de la muerte con la maestría de la antítesis. Otro autor hubiera pensado en describir lo oscuro, lo fatuo, lo triste de los elementos que conforman el entorno; pero él nos trae el mensaje a través de “colores distintos a la muerte”:

El espacio fúnebre se introduce desde la contradicción entre lo vivo y esplendoroso y la triste y oscuro de la muerte. Este método crea una diferencia, desde la espacialidad con la otra escena de muerte que se narra en la novela, en el capítulo IV, escena que representamos como h1, cuando aparece el cadáver de Macario en el río.

La espacialidad en *Los días terrenales* se nos presenta como un recurso multidireccional, personificado, vivencial y necesario del que el lector no puede prescindir para adentrarse en la historia que deja para la eternidad el imprescindible José Revueltas.

²⁴⁹ Ibid., p. 87.

A MODO DE CONCLUSIONES INCONCLUSAS.

Desde la génesis de la obra, en los planes de trabajo y anotaciones que acostumbraba a realizar el autor, se evidencia una estructura espacio-temporal intencionada. La corrección, en sucesivas versiones de la novela, demuestra una

intencionalidad del autor por enmarcar sus personajes y la diégesis narrativa en espacios alusivos a sus mensajes.

El espacio en *Los días terrenales* tiene un valor semántico; ya que con la utilización de recursos lexicales suscita las sensaciones de los personajes, provoca reflexiones, recuerdos, temores, se siente un ambiente acogedor o inhóspito; es su medio ambiente, su escenario, el terreno en el que mide sus fuerzas con la naturaleza, con los demás hombres y consigo mismo. Además, los desplazamientos de lugar de los personajes presuponen un cambio semántico, que, al decir de Lotman, pueden ser a nivel de construcción de modelos supratextuales, ideológicos o como interpretación de la realidad.

El espacio tiene una función simbólica, intensificadora del sentido de las situaciones; es decir, tiene un carácter diegético, interpretativo de los acontecimientos.

El espacio es activo, induce o activa la ansiedad o la angustia del presentimiento de revelaciones, es estructurante de la trama.

El objeto plástico, en especial la pintura y el cartel, conforma elementos espaciales conscientemente empleados por el autor para reafirmar la caracterización de los personajes y conducir la diégesis en *Los días terrenales*.

El espacio carcelario es recurrente en la narrativa de Revueltas (vinculado a sus vivencias personales). En *Los días terrenales* aparece con fuerza en el capítulo final y es un elemento dicotómico. La cárcel, como cronotopo, tiene dos funciones en la novela: por un lado, confirma la posición ética de Gregorio para enfrentarla con sutileza, no explícitamente a la postura dogmática e intransigente de Fidel y, por otro lado, para presentar el final de una historia donde el héroe,

desde la prisión encuentra la plena libertad interior; todos estos aspectos se dan en una vinculación directa con los presupuestos teóricos de la espacialidad.

Revueltas utiliza elementos intertextuales de diversas fuentes, pero especialmente, como referente cultural comparativo, la Biblia. Del texto construye códigos o signos que apoyan la diégesis de la novela. En este sentido se observa un marcado énfasis en espacios como el río, la muerte, vista en el sentido bíblico y la noche, como símbolo de la oscuridad y el caos y antecesora del nacimiento, de la luz.

El cronotopo del camino es predominante y se emplea como espacio de reflexión axiológica en las escenas referidas al paso de Bautista y Rosendo por el tiradero.

Los días terrenales es una novela donde el espacio juega un papel importante y, por el empleo consciente de éste por parte del autor, se puede establecer un sistema tipológico que demuestre las regularidades existentes en la construcción del relato, como trataremos en un texto futuro.

Los personajes de la novela *Los días terrenales*, se sitúan en un espacio (ambiente) vinculado a su posición filosófica y ética.

Revueltas se propuso situar sus personajes en un entorno espacial propicio para el desarrollo de la diégesis de la novela al emplear el espacio narrativo en *Los días terrenales* de forma coherente y respondiendo a una tipología espacial y un ordenamiento lógico.

PARA LOS QUE VENDRÁN DESPUÉS...

El estudio del espacio en la obra de José Revueltas permite abrirse a nuevas aristas para la investigación en el campo de la literatura, especialmente en tipologías espaciales vinculadas a la cárcel, la ciudad y las referencias metatextuales a los espacios bíblicos. Al no haber constituido el estudio de la espacialidad urbana, carcelaria y fúnebre un motivo de atención dentro de la obra revueltiana, es recomendable una mirada axiológica en torno a estas categorías literarias; la relación espacio literario/pintura, espacio literario/cine, espacio literario/realidad histórica, espacio y género, las referencias intertextuales y el espacio y otros. De igual forma reviste importancia la investigación del espacio vinculado al análisis temporal, la focalización y la diégesis narrativa, hecho que dotaría a la interpretación narrativa de su obra de nuevas perspectivas críticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU ARCIA, Alberto: *Los juegos de la escritura o la (re)escritura de la Historia*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2007.
- ACEVEDO MARRERO, Ramón Luís: *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista hispanoamericana*, Editorial Isla Negra, San Juan de Puerto Rico, 2002.
- ACHÚGAR, Hugo: "Ciudad, ficción, memoria. (Primer ingreso a las ciudades sumergidas)", en: *Casa de las Américas*, Año XXXVIII, No. 208. Julio-septiembre de 1997.
- ADOUM, Jorge Enrique: "La ciudad, escenario y personaje de la novela", en Eduardo Antonio Parra (Compilador): *Ciudad y memoria*, México, Consejo para la Cultura, Nuevo León, 1997.
- _____: *De cerca y de memoria -lecturas, autores, lugares-*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2002.
- AGUIAR BLANCO, Aracelys: *El tema de la ciudad en poetas camagüeyanos posteriores a 1959*, Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2001.
- ÁINSA, Fernando: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de Geopoética*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2002.
- _____: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Editorial Gredos, Madrid, 1986.
- _____: *La reconstrucción de la utopía*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1988.
- ALBIAC, Gabriel: *La muerte. Metáforas, mitologías y símbolos*, Editorial Paidós, Buenos Aires-Barcelona, 1996.
- ALEGRÍA, Fernando: *Historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones de Andrea, México, 1974.
- ÁLVAREZ AMARGÓS, Michelle María: *Muerte y espacio en la colección los Frutos ácidos, de Alfonso Hernández Catá*, Tesis para optar por el título de Máster en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2010.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luís y Juan Francisco Ramos Rico: *Circunvalar el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luís y Gaspar Barreto Argilagos: *El arte de investigar el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luís y Margarita Mateo Palmer: *El Caribe en su discurso literario*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luís: "Del espacio actual", en *Conversar con el otro*, Editorial Unión, La Habana, 1990.
- _____: *Caleidoscopio*, Editorial Departamento de Actividades Culturales, Universidad de La Habana, La Habana, 1982.
- _____: *Saturno en el espejo y otros ensayos*, Editorial UNIÓN, Ciudad de La Habana, 2004.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: *Historia de la literatura Hispanoamericana II*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 2007.
- ARANGO, Arturo: *Reincidencias*, Editora Abril, La Habana, 1990.
- AUGÉ, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2000.
- BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*, Fondo de cultura Económica, Buenos Aires, 2000.
- BAJTÍN, Mijain M.: *Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética históricas)*", en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986.

- _____ : *Literatura, cultura y tiempo histórico*, en: Desiderio Navarro, Compilación y traducción: *Textos y contextos*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986.
- BARCIA, Pedro Luís: *El espacio literario: su configuración en Adán Buenosayres*, en: *Revista de Literaturas Modernas*, Número 33, Mendoza, Argentina, 2003.
- BARTHES, Roland: *Ensayos críticos*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1967.
- BELLO VALDÉS, Mayerín: *Los riesgos del equilibrista*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- BERTRAND, Denis: *Elementos de narratividad*, en: *Précis de semiotique littéraire*. (Traducido por Leila Gándara), Nathan, Paris, 2002.
- BLANCO SERRANO, Esther: *El espacio en ¡Écue-Yamba-Ó!*, de Alejo Carpentier, Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2010.
- BOREV, Iuri: *El análisis sistémico integral de la obra artística (Sobre la naturaleza y la estructura del método científico literario)*. en Desiderio Navarro: (Selección y traducción) *Textos y contextos*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1989.
- _____ : *El análisis sistémico integral de la obra artística*, en *Textos y contextos*, Editorial Arte y Literatura, tomo I, La Habana, 1986.
- BORGES, Jorge Luís: *Páginas escogidas*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002.
- BRITTO GARCÍA, Luís: "La ciudad como escritura. La escritura de la ciudad", en: Eduardo Antonio Parra (Compilador): *Ciudad y memoria*, Consejo para la Cultura de Nuevo León, México, 1997.
- BURROWAY, Janet: *El lugar y el tiempo en la ficción.*, en: *Los desafíos de la ficción. (Técnicas narrativas)*, Eduardo Heras León (compilador), Casa Editora Abril, Ciudad de La Habana, 2002.
- BUTOR, Michael: *Sobre Literatura II*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1967.
- _____ : "El espacio en la novela", en Salvador Redonet (Compilador): *Selección de lecturas de investigación crítico literaria*, Universidad de La Habana. Facultad de Artes y Letras, tomo 2, La Habana, 1983.
- _____ : *Filosofía del mobiliario*, en Salvador Redonet (Compilador): *Selección de lecturas de investigación crítico literaria*, Universidad de La Habana. Facultad de Artes y Letras, tomo 2, La Habana, 1983.
- CAMPRA, Rosalba: "Buenos aires infundado", en Rosalba Campa (Compiladora): *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Giardini Editoris e Stampatori, Pisa, Italia, 1989.
- CAMPUZANO, Luisa: "Entre Norte y Sur: las Américas en Los pasos perdidos", en *Casa de las Américas*. Año XLV, No. 238, enero-marzo de 2005.
- CARPENTIER, Alejo: *Razón de ser*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 1980.
- CASAR, Eduardo y otros: Taller de crítica literaria del INBA, *El problema de la conformación artística en dos novelas de Revueltas*, Revista Bellas Artes, septiembre-octubre, 1976, Palacio de Bellas Artes, México, 1976.
- CERTEAU, Michel de: *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana., México, 1996.
- CHAO, Ramón: *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1985.
- CHOAY, Françoise: *Semiología y urbanismo*, en: *El significado en la arquitectura*, N. Blume ediciones, España, 2004.
- COSSÍO, Adolfinia: *Uso de las técnicas de la novela contemporánea en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, en: *Revista Santiago*, Número 29, Santiago de Cuba, Cuba. 1978.
- CUESTAS, Fedra: *Los espacios de exclusión*, [Monografía en línea]. [Consulta: 10 de septiembre, 2008, 17.23 horas].

- DORRA, Raúl: *La descripción*, en Renato Prada Oropeza, compilador: *La Narratología hoy*, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 1999.
- ECO, Umberto: *Tratado de semiótica general*, Editorial Lumen, Barcelona, 2000.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: *Para el perfil definitivo del hombre*, editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, s/f. [Consulta: 7 enero, 2010, 11.51 horas].
- FOGWILL, Rodolfo: *La ciudad en la literatura*, en Liliana Lukin (Compiladora): *Narrativa argentina: la ciudad en la literatura – la literatura en las ciudades*, Artes gráficas rioplatense S.A., Buenos Aires, 2003.
- FORNET, Ambrosio. *En blanco y negro*, Instituto del Libro, La Habana, 1967.
- FORNET, Jorge: *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006.
- _____: *¿Para qué sirven los jarrones del Palacio de Invierno?*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006.
- FOUCAULT, Michel : *De los espacios otros*, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.5, octubre de 1984.
- FRANCASTEL, Pierre: *Elementos y estructuras del lenguaje figurativo*, en *Criterios*, no. 25-28, enero 1989- diciembre 1990.
- GÁNDARA, Carmen: “Vicisitudes de la novela”, en: *El Mundo del narrador*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
- GARCÍA CALDERÓN, Myrna: *Imaginario urbano puertorriqueño*, en *Revolución y Cultura*, no. 3, julio-agosto-septiembre 2005.
- GARCÍA YERO, Adela: *Los pasos en la ciudad*, en *Anuario Puerto Príncipe 2004*, Editorial Ácana, Camagüey, 2004.
- GARCÍA YERO, Olga: *Mujer desde el jardín: Dulce María Loynaz*, en *Leer páramos lejanos*, Camagüey, Editorial Ácana, 2001.
- _____: *Textos en convergencia: Cine y arquitectura*, en *Leer páramos lejanos*, Editorial Ácana, Camagüey, 2001.
- _____: *Novelar también es derretirse. La poética narrativa de José Soler Puig*, Editorial Ácana, Camagüey, 2003.
- _____: *Espacio literario y escritura femenina*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2011.
- GRUPPI, Luciano: *El concepto de hegemonía de Gramsci*, [en línea]. [Consulta: 7 de enero de 2010, 12.36 horas].
- GUILLON, Ricardo: *Espacio y novela*, Publicado por Antoni Bosch, editor, Barcelona, 1980.
- _____: *Espiritismo y Modernismo*, en Iván Schulman: *Nuevos asedios al modernismo*, Editorial Taurus, Madrid, 1987.
- GUTIÉRREZ, Ramón: *Utopías religiosas y políticas en el urbanismo y la arquitectura americanos*, en Rosalba Campra (Compiladora): *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Giardini Editoris e Stampatori, Pisa, Italia, 1989.
- HEREDIA, Luís Edmundo: *Sociología de la ciudad americana*, Editorial Potosí, Bolivia, 1966.
- HERNÁNDEZ SAMPIER, Roberto: *Metodología de la investigación*. Tomo I, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1999.
- IPARAGUIRRE, Silvia: *Ciudad y literatura*, en Liliana Lukin (Compiladora): *Narrativa argentina: la ciudad en la literatura – la literatura en las ciudades*, Artes gráficas rioplatense S.A., Buenos Aires, 2003.
- JENCKS, Charles: “Semiología y arquitectura”, en *El significado en la arquitectura*, N. Blume ediciones, España, 2004.
- KAGAN, Moisei: *La estructura de la forma artística*, en *Criterios*, no. 3/4, Julio-diciembre, 1982.

- KOHAN, Néstor: *De Ingenieros al Che. Ensayo sobre el marxismo argentino y latinoamericano*, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, La Habana, 2008.
- KRISTEVA, Julia: *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1988.
- LÉRTORA, Juan Carlos: "La temporalidad del relato", en: Renato Prada Oropesa, comp.: *La narratología hoy*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989.
- LEZAMA LIMA, José: *La expresión americana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.
- LOTMAN, Iuri M: *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*, en: *Revista Entretexos 2*, Granada, España. Noviembre de 2003. (Tomado de Desiderio Navarro: *Mil y un textos de Criterios*).
- _____: *Estructura del texto artístico*, Ediciones Istmo, Editorial Iskusstvo, Moscú, 1970.
- LLARENA, Alicia: *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 2007.
- MANZONI, Celina: *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, Fondo Editorial de Casa de las Américas, La Habana, 2001.
- MARCHESE, Angelo: *Las estructuras espaciales del relato*, en *La narratología hoy*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989.
- NAVARRO, Desiderio: *Textos y contextos*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Así habló Zaratustra*. [Consulta: 10 mayo, 2011, 10.45 horas].
- PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*, Cuadernos Americanos, Ciudad México, 1947.
- PEÑA PÉREZ, Cristina: *Propuesta para un acercamiento cultural al referente urbano-arquitectónico en crónicas y ensayos de Alejo Carpentier*. Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2008.
- POREBSKI, MIECZYSLAW: *Semiótica e icónica*, en *Criterios*, no.32, julio- diciembre, 1994.
- PRADA OROPESA, Renato, comp.: *El narrador y el narratario: elementos pragmáticos del discurso*, en: *La narratología hoy*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1989.
- _____: *El estatuto del personaje*, en: Renato Prada Oropesa, compilador: *La Narratología hoy*, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana 1999.
- PROENZA RUIZ, Nadiezda: *La Habana colonial en la obra de Alejo Carpentier*, Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2010.
- RABADÁN, Antoine: *El luto humano de José Revueltas o la tragedia de un comunista*, Editorial Domés, S. A., México, 1985.
- RAMA, Ángel: *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover, 1984.
- REDONET COOK, Salvador. Comp.: *Selección de lecturas de Metodología de la Investigación crítico-literaria*. Tomo I, Universidad de La Habana, Ciudad de La Habana, 1983.
- REVUELTAS, José: *Los días terrenales*. Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2010.
- _____: *Los días terrenales*, Edición Crítica, (compilador Evodio Escalante) Colección Archivo, Tomo 15, ALLCA XX, Ciudad México, México, 1997.
- _____: *El Apando*, Tomo 7 de las Obras Completas, Ediciones Era, México, 1978.
- _____: *Cuestionamientos e intenciones*, Tomo 8 de las Obras Completas, Ediciones Era, México, 1978.
- _____: *Dialéctica de la consciencia*, Tomo 20 de las Obras completas, Ediciones Era, Ciudad México, México, 1982.

- _____ : *Los muros de agua*, Tomo 1 de las Obras completas, Ediciones Era, Ciudad México, México, 1978.
- _____ : *Las evocaciones requeridas I*, Tomo 25 de las Obras completas, Ediciones Era, Ciudad México, México, 1978.
- _____ : *Las evocaciones requeridas II*, Tomo 26 de las Obras completas, Ediciones Era, Ciudad México, México, 1978.
- _____ : *El luto humano*, Tomo 2 de las Obras completas, Ediciones Era, Ciudad México, México, 1978.
- _____ : *Dios en la tierra*, Tomo 8 de las Obras completas, Ediciones Era, Ciudad México, México, 1978.
- _____ : *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, Tomo 22 de las Obras completas, Ediciones Era, Ciudad México, México, 1978.
- RICOEUR, Paul: "*La función narrativa y la experiencia humana del tiempo*", en Renato Prada Oropeza, compilador: *La Narratología hoy*: Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 1999.
- RIVEROS ELIZONDO, Gabriela: *Nueve postulados hipotéticos sobre la ciudad*, en Eduardo Antonio Parra (Compilador): *Ciudad y memoria*, Consejo para la Cultura de Nuevo León, México, 1997.
- RODRÍGUEZ ARANGO, Lourdes: "La casa como espacio literario en Casas del Vedado, de María Elena Llana", tesis de Maestría en Cultura latinoamericana, Camagüey, 2010.
- RODRÍGUEZ GOMEZ, Gregorio, Javier Gil Flores y García Jiménez, Eduardo: *Metodología de la investigación cualitativa*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008.
- RODRÍGUEZ VALDÉS, Roberto: *El paisaje urbano en el centro histórico de Santiago de Cuba: método gráfico-teórico para su caracterización morfotipológica*. Tesis en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Técnicas, Santiago de Cuba, 2008.
- RUIZ PRADO, Marilé: *La configuración del espacio artístico en Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato*, Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2008.
- SALINAS CAMPOS, Maximiliano: *Gracias a Dios que comí. El cristianismo en Iberoamérica y el Caribe. Siglos XV-XX*, Ediciones DABAR, México, 2000.
- SALVADOR JOFRE, Álvaro: *El impuro amor de las ciudades*, Fondo Editorial de Casa de las Américas, La Habana, 2002.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Félix: *El espacio familiar en la cuentística de Guillermo Vidal*. Tesis de Maestría en Cultura Latinoamericana, Camagüey, 2007.
- SANTANDER, Carlos: *Tiempo y espacio en la obra de Carpentier*, en *Alejo Carpentier*. Serie Valoración Múltiple, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1977.
- SLAWINSKI, Janusz: *El espacio en la Literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias*, en: Desiderio Navarro, (compilador y traductor) *Textos y contextos*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1998.
- _____ : *Sobre la categoría de sujeto lírico*, en *Textos y contextos (I)*, selección y traducción de Desiderio Navarro, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989.
- SHIPLEY, Joseph T.: *Diccionario de la literatura mundial*, Editorial Destino, Barcelona, 1962.
- ZABOLCSI, Miklós. *Los métodos modernos de análisis de la obra*, en: Desiderio Navarro (compilador y traductor) *Textos y contextos*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de la Habana. 1989.
- TALVET, Jüri. *Algunos aspectos del tiempo y del espacio en la novelística de Alejo Carpentier*, en *Casa de las Américas*. No. 122, 1980.

- _____: *Introducción a la poética del tiempo y del espacio*, en Salvador Redonet (compilador) *Selección de lecturas de investigación crítico- literaria*, Editorial del Ministerio de Educación Superior, tomo 2, La Habana, 1983.
- URRUTIA, Lourdes de y Graciela González Olvedo: *Metodología de la investigación social*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2003.
- USPIENSKI, Boris: *Estudio del punto de vista: forma espacial y temporal*, en Salvador Redonet (compilador) *Selección de lecturas de investigación crítico- literaria*, Editorial del Ministerio de Educación Superior, tomo 2, La Habana, 1983.
- VARGAS LLOSA, Mario: *El narrador. El espacio*, en: *Los desafíos de la ficción. (Técnicas de la ficción)*, Eduardo Heras León (compilador), Casa Editora Abril, Ciudad de La Habana, 2002.

UNIVERSIDAD TÉCNICA DE BABAHOYO



EDITORIAL
UNIVERSIDAD
TÉCNICA DE BABAHOYO

