

CRONOTOPÍA Y MARGINALIDAD DISCURSIVA EN LA NOVELA LOS MUROS DE AGUA DE JOSÉ REVUELTAS

JAVIER DURÁN UNIVERSIDAD ESTATAL DE MICHIGAN

© 1996, Javier Durán. All Rights Reserved/Todos los derechos reservados
[Este artículo fue publicado previamente en [Las Jornadas de Estudios Culturales Metropolitanas de Estudios Culturales](#)]

Los hombres no están en el tiempo; el tiempo está hecho por los hombres en tanto que carácter concreto de la historia, sobre la base de su temporalización original. (Esto es, el hombre es su acto de origen, su historia hecho por él, vuelta concreción del tiempo, aprehensión de la fluencia del tiempo y su denominación para sí como tal historia única, su existencia objetiva.)(1)

José Revueltas

Publicada por primera vez en 1941, la novela *Los muros de agua* de José Revueltas, constituye la aparición de este escritor en el escenario literario mexicano. Los muros de agua reviste para nosotros un interés particular debido a su intrincada estructuración y al establecimiento de bases temáticas concretas sobre las que se fincaría el corpus novelístico del polígrafo duranguense. Considerada por la crítica como un comentario autobiográfico de Revueltas, la novela nunca llegó a trascender el calificativo de "tentativa".(2) De hecho, los juicios sobre Los muros de agua pueden considerarse, en general, bastante negativos, aunque a la vez, hartamente superficiales. Aun en aquellos trabajos que se acercan al estudio de la novelística revueltiana, el tratamiento de esta novela es distante y cauteloso, enfocado, por lo general, más en sus problemas que en sus aciertos.(3)

El propósito de nuestro trabajo es estudiar dos aspectos fundamentales de dicha novela. El primero trata la situación espacio-temporal de la narración. Utilizaremos el concepto de cronotopo de Mikhail Bakhtin para lograr acercarnos a esta problemática. Proponemos que Los muros de agua muestra la aparición del cronotopo de la cárcel, constante temática y espacial de la novelística revueltiana. Asimismo, veremos que 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 de "mal escrita" a la novela, de fragmentada y de incoherente.(4)

El crítico Joseph Frank ha estudiado la orientación de los textos "modernos"(5) hacia lo que él ha llamado "spatial form", término que Ricardo Gullón ha traducido como "espacialidad en la forma" (Espacio y novela 12). 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. Frank se refiere a una concentración de acciones, percibidas simultáneamente, 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 (Espacio y novela 12-13). A nuestro juicio, *Los muros de agua* enmarca estructuralmente esta espacialidad en la forma.

El segundo aspecto a tratar es la marginalidad discursiva de los personajes de la novela. Nuestra lectura encuentra una relación directamente proporcional entre la introspección y la marginalidad ideológico-discursiva. Por lo tanto, el monólogo interior y el fluir de la conciencia, prevalecen sobre el discurso del estilo indirecto libre. Para ejemplificar este punto, nos enfocaremos en dos personajes que son, a nuestro juicio, claves en el texto: Rosario y Prudencio.

Estos dos personajes marcan sendos polos narrativos de la novela, que se convierten en discursos internos que interactúan con el resto de la tipología caracterizada en el texto, moviéndose en un ambiente donde se funden el tiempo y el espacio. Ambos se rebelan y realizan una lucha interna ante el autoritarismo y las condiciones infrahumanas que enfrentan llegando al penal de las Islas Marías. Esa interioridad del individuo conlleva una visión particular de la realidad y por lo tanto del tiempo y el espacio en los cuales se desarrolla.⁶ De ahí que al espacio de las Islas Marías le corresponda un tiempo particular que al desarrollarse narrativamente termina por detenerse y fundirse con el espacio narrativo formando la unidad que Bakhtin ha denominado cronotopo, es decir, la interacción y el plasmamiento artístico del tiempo y espacio.

Cronotopía de la marginalidad

Mikhail Bakhtin define al cronotopo como:

"...la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo." (Teoría y estética 238).

En *Los muros de agua* se puede observar con gran claridad la formación y presencia de esta fusión espacio-temporal. Partiendo de que el espacio dominante del texto es la prisión insular de las Islas Marías, vemos que el tiempo se convierte en una categoría del espacio, pues éste deja de existir de manera independiente y sólo se da en la interioridad de los personajes al ser invocado en forma de reminiscencia o de visión retrospectiva, y como bien ha observado Jaime Ramírez Garrido: "El tiempo en las obras de Revueltas se mide en recuerdos concretándose en la presencia, creando una nueva realidad" (Dialéctica de lo terrenal 82). De ahí que la evocación del pasado se convierta en el eje para sobrevivir el presente, pues éste se altera ya que sólo se encamina hacia el destino común: la muerte.

Esta situación de simultaneidad e intercalación de planos narrativos en la obra de Revueltas se puede explicar en términos de la siguiente cita de Bakhtin sobre la obra de Dostoievski:

"La categoría principal de la visión artística de Dostoievski no era el desarrollo, sino coexistencia e interacción. Dostoievski veía y pensaba su mundo por excelencia en el espacio y no en el tiempo (...) se inclinaba a percibir las etapas mismas en su simultaneidad, a confrontar y a contraponerlas dramáticamente en vez de colocarlas en una serie de proceso de formación. El entender el mundo significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento." (Problemas de la poética 48) (énfasis de Bakhtin).(7)

Por lo tanto, la recreación del tiempo constituye una función discursiva deslindada en la interioridad del personaje, en el fluir de su conciencia, en la evocación de su pasado. Vemos entonces la relación y correspondencia entre la situación espacio-temporal de la novela y sus recursos narrativos. Es decir, esa "comprimización" o reducción de los espacios y su respectiva ausencia de temporalidad linear conllevan una forma discursiva necesariamente diferente del discurso indirecto libre. De ahí que el texto plasme esas interioridades en detalle, pues el fluir narrativo corresponde a tales fuerzas internas y no a una anécdota o trama general.

Robert Humphrey ha estudiado las diferentes modalidades del discurso interior. Nos interesa la técnica del monólogo interior indirecto que este crítico define como:

"...that type of internal monologue in which an omniscient author presents unspoken material as if it were directly from the consciousness of a character and, with commentary and description, guides the reader through it. It differs from direct interior monologue basically in that the author intervenes between the character's psyche and the reader" (Stream of Consciousness 29).(8)

Sin tratar de desviarnos del tema de nuestro trabajo, cabe señalar la presencia constante de esta técnica del "monólogo interior indirecto" en Los muros..., sobre todo en los discursos de Rosario y Prudencio. Aquí conviene remitirnos al texto y fijarnos en el desarrollo de la caracterización, donde convergen, discursivamente, estas diferentes modalidades.(9)

En la novela, vemos la formación artística de dos tipos de cronotopos: el del camino, y el del umbral. Primero 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." (25).

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?" (ibid).

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" (34).

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 brazos, sin contener, toda la condena. ¿Qué pueden ser las Islas? No una tierra sino un gesto; escena pura, drama monstruosamente simple." (38)

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 espacialización 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 entonces que el presente se hallaba a sus espaldas y el porvenir risueño delante, invitándolo a marchar, llamándolo a la vida..." (71), y 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 higuierillas o solos como garfios..." (ibid).

Asimismo, el cronotopo del umbral cobra importancia. Bakhtin ha definido este cronotopo como el "cronotopo de la crisis y la ruptura vital" (399) (énfasis de Bakhtin). Para Bakhtin este cronotopo aparece aunado al espacio que antecede eventos de crisis, de caídas, de regeneraciones, de decisiones definitivas en los destinos de los seres humanos. El umbral o antesala aparece como metáfora de una anticipación a una ruptura. El encarcelamiento de los políticos es un obvio ejemplo de esta anticipación, de ahí que sus digresiones monologadas plaguen la narración. Bakhtin también observa, comentando sobre las obras de Dostoievski, que: "De hecho, el tiempo es en este cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico" (ibid). Obsérvese como coincide el anterior juicio de Bakhtin con el ya citado de Joseph Frank.

Los márgenes interiores

Rosario y Prudencio representan dos reacciones opuestas del ser humano ante la enajenación causada por la pérdida de libertad y las condiciones adversas que le presenta el medio en el que se desenvuelve.(10) La novela se remite al recurso del monólogo interior indirecto para narrar esto.

Respecto a esto cabe remitirnos a un comentario del mismo Revueltas:

"El ser social que no participa de la riqueza está obligado, en todos los tipos de sociedad enajenada, a vivir en las condiciones de un habitat infrahumano, determinación de ningún modo voluntaria. De tal suerte, el carácter compulsivo del extrañamiento social que sufre, no

sólo no desaparece con el desarrollo de la sociedad, sino que se acentúa y llega a tomar sus formas antihumanas más perfectas y radicales, por ejemplo en esa penuria suprema que es la cárcel, grado máximo de la enajenación de la conciencia arquitectónica." (Dialéctica de la conciencia 36)

Dicha enajenación lleva a Prudencio al borde del suicidio, hecho fallido que, sin embargo, termina por enajenarlo aun más de su realidad inmediata, convirtiéndolo en víctima de un estado intermedio entre la sin razón y la amnesia. Prudencio se convence entonces de que prácticamente está muerto en vida:

"Imaginaba cosas prodigiosamente extrañas. Había olvidado quiénes eran los sujetos que estaban ahí y no podía darse una explicación satisfactoria. Desde luego aquello no era un sueño. Era la muerte. Había muerto y todo esto se desarrollaba después de la muerte [...] Pero, además, era un golpe asestado sobre el tiempo y el espacio, que hacía perdedizo el pasado, del cual no volvía a saberse nada en absoluto. Se vivía nada más el instante preciso, sin memoria y sin capacidad de porvenir...." (96).

Prudencio sobrevive a su intento de suicidio, pero también queda deformado no sólo mentalmente, sino también físicamente pues experimenta el anormal crecimiento de la cabeza. Esta situación de enajenación mental en Prudencio, produce una deformación también en su percepción del espacio y del tiempo. Prudencio es incapaz de evocar su pasado de modo coherente y su visión del mundo se distorsiona:

"(Laredo era una ciudad aplastada y cenicienta, de perros flacos, que se echaban a lo largo de la carretera internacional para ver pasa a los gringos con sus cámaras. Luego las lentes eran gruesas, descomunales, y a través de ellas se veían los huesos de las manos, como por rayos X. En general también caían rayos, en Laredo, durante las noches de tormenta, cuando el viento aullaba: "Jesús, Jesús", y los niños esperaban algo de San Isidro el Labrador, que ponía el sol. ¡Ah! ¡Y La Tejanita!)." (ibid)

La Tejanita era la mujer de Prudencio, una estadounidense que se había enamorado de él y de sus ideales revolucionarios cuando vivía en Laredo. La evocación de La Tejanita se convierte en un intento por Prudencio de asirse a una memoria histórica que, sin embargo, se distorsiona: de haber sido su mujer, se convierte en su madre. Pues ahora Prudencio está convencido de que murió y volvió a nacer; y que Eveline (nombre real de La Tejanita) es la madre que lo cuida. En esta infancia en la cual se siente vivir:

"Prudencio tenía hoy en la cabeza un mundo vuelto al revés [...] Dios no existía -porque de otra manera ya le hubiese visto-, pero la vida eterna sí. Eveline había dado luz un niño y ese niño era el propio Prudencio, que se sentía tan pequeñito, infantil, pobre, fuera de esa habitación que era su antiguo cuerpo" (159).

Rosario, por su parte, trata de evocar el pasado como punto de confirmación de la existencia. Comienza una labor de remembranza en el umbral del vagón de ferrocarril que la transporta al puerto de embarque. Asocia su encierro en el vagón con una memoria que la remite a su infancia, al tiempo cuando su tía Clotilde la castigaba encerrándola en el "cuarto de las monjas":

"<<"¡Ahí encerrada!", en aquel sitio sin medida, en el "cuarto de las monjas". Ahí donde el olor era de agua sucia, de agua vieja, y donde las tinieblas estaban pobladas de seres antiguos, de diablejos, de mujeres enloquecidas y de respiraciones frías>>" (35).

Esta interioridad de Rosario se nos ofrece como una historia intercalada en la narración. Posteriormente, aparece el recuerdo de la muerte de la madre y la figura autoritaria de la tía Clotilde, a partir de ese momento su tutora legal. Rosario ve tal momento como el parteaguas de su vida, desde entonces ya no sería feliz: "Aunque, en efecto, a partir de que su madre murió todo se transformó en sufrimiento para Rosario" (37). A continuación, la protagonista se remite a otro recuerdo en ese cronotópico umbral sobre ruedas, su terrible experiencia al dejarse convencer por Clotilde para que abortara: <<"Cuando menos por el prestigio de la familia...">> (41).

El drama interior de Rosario se acrecienta en la medida que se siente galvanizada a un medio en el que sufre el acecho de las fuerzas autoritarias que la mantienen alejada de sus compañeros y la dejan como sirviente del subteniente Smith, grotesco y lascivo personaje, encargado de la seguridad de la colonia penal. Rosario también se encuentra en la mira amorosa de Soledad, prostituta y lesbiana, con la que comparte un espacio en la barraca. Soledad se obsesiona por el amor de Rosario, al igual que Smith y El Chato, uno de los prisioneros, caudillo del hampa organizada del penal, quien ya anteriormente le había ofrecido diez pesos si accedía a acostarse con él.

Sometida al servicio de Smith y presionada por el medio obsesivo, Rosario, en un momento de desesperación, opta por ceder a la enajenación y a la irracionalidad transmitidas por el medio en el que se encuentra, y se decide por El Chato:

"Iba a entregarse. Le agradaba la cosa anónima de entregarse a El Chato, que carecía de tradición, de recuerdo y que era algo puesto ahí, insospechadamente, como un hecho sin culpa que la vida sepultaría con su futuro múltiple de travesía y de sueño" (172).

Sin embargo, recapacita y cobrando conciencia de su actitud, evita el contacto:

"¿Dónde estaba su referencia y su voz fidedigna? Ante Rosario empezaron a mostrarse una serie de cosas diáfanas, claras; antiguas ligaduras terrestres que estuvieron a punto de romperse; antiguas nociones, altas, limpias, que iban a naufragar y hoy se detenían en el borde" (ibid).

Rosario consigue autosalvarse de caer en el ruin ejercicio del instinto. Su voz, su discurso interno, evoca la realidad ideológica y le brinda capacidad para racionalizar la situación, lo cual la lleva a recapacitar. El discurso interno vence sobre la enajenación del medio. Rosario se mantiene, por lo tanto, fiel a su principio ideológico que la había llevado a las islas: su ideología comunista. Así queda lista para reincorporarse con sus compañeros de lucha.

Prudencio, sin embargo, no logra recuperarse del estado de confusión mental; cede ante la enajenación y la demencia se apodera de él:

"Dentro del cerebro de Prudencio habíase entablado una feroz lucha por la razón. Parecía esta una entidad independiente a los vehículos físicos [...] La mente afirmaba algo, pero de súbito una carcajada, una voz distinta, una cosa siniestra e interior, rompía la afirmación transformándola en materiales sin consecuencia fuera de la casualidad y de la lógica." (164)

A raíz del anterior fenómeno, Prudencio queda marginado y su voz y su conciencia desaparecen, para dar lugar a un ser demente, pueril, de veinticinco años, cuyo sufrimiento actúa como único común denominador para sus otros compañeros comunistas. Al verlo en tal

estado, sus compañeros ejercitan un pacto de solidaridad, tanto ideológica como humana, como lo señala el final mismo de la novela:

"Se miraron a los ojos como para desvanecer las barreras que los separaban. Silenciosamente, lealmente, se tendieron las manos estrechando en ellas toda una fe y una doctrina. Ahora habría que esperar que llegara Rosario, su camarada" (175).

Esta cita muestra, como bien ha señalado Evodio Escalante, que *Los muros de agua* es la única novela de *Revueltas* en la que sí hay una salida para los personajes, no obstante provenir de fuera, no del interior del espacio narrado sino del idealismo y de la voluntad revolucionaria de los jóvenes comunistas ("lado moridor" 25).

Podemos concluir con la afirmación de que *Los muros de agua*, a pesar de haber sido la primera novela publicada de *Revueltas*, establece constantes temáticas y 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 características 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 Dostoievsky, que se empeñaron en mostrar al mundo en su pluralidad más desagarradora, 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.

Notas

1. José Revueltas. en Dialéctica de la conciencia. 114-115. El subrayado es de Revueltas.
2. El mismo José Revueltas calificó en 1961 a dicha obra de 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...>> (20). José Revueltas "A propósito de Los muros de agua", en Obras completas I (México: Ediciones Era, 1978).
3. 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 delinquentes 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 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.
4. De entre la acérrima crítica de las novelas de Revueltas destacan los juicios de James E. Irby en su tesis de maestría La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos (México: UNAM, 1956): 110-131 y de John Brushwood Mexico and Its Novel (Austin: University of Texas Press, 1966). De hecho, Brushwood confirma en otra de sus obras La novela mexicana (1967-1982) (México: Grijalbo, 1985), sus juicios anteriores sobre las obras de Revueltas: "Por su compromiso social y por su instinto de narrador, Revueltas es un escritor admirable pero no es un gran novelista. Sus obras adolecen de detalles contradictorios, desmañadas contradicciones y símbolos excesivamente obvios" (54).

En cuanto a la tesis de Irby, algunos críticos (sobre todo en México) le adjudican un nefasto influjo en la valorización de la obra revueltiana, de entre éstos véase a Vicente Francisco Torres Visión global de la obra literaria de José Revueltas (México: UNAM, 1985), en especial su "Apéndice", pp. 138-151. No obstante, todavía puede verse el peso del trabajo de Irby. Un reciente texto sobre Revueltas José Revueltas: los muros de la utopía (México: Cal y Arena, 1992) de Alvaro Ruiz Abreu, al tratar Los muros de agua se remite a los juicios de Irby para ejemplificar su postura.

5. 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 literatura producida en el siglo XX y distinguirla de la producción decimonónica y finisecular que sí corresponde al movimiento o corriente modernista.
6. Aunque, como hemos mencionado, el resto de la crítica no difiere mucho en sus juicios sobre Los muros de agua, nos interesa un comentario de Vicente Francisco Torres que aparece

en su estudio *Visión global de la obra literaria de José Revueltas sobre la novela* en el cual afirma que: "Al prescindir de la anécdota, toda la energía y capacidad de Revueltas se concentran en la interioridad de los personajes que no son los políticos; se concentran en los tipos degradados, simbólicos, que de aquí en adelante nunca desaparecerán de la obra artística de este autor; prostitutas, enfermos, baldados, homosexuales, delincuentes y tipos de una pureza espantosa" (35). Torres explica que una de las misiones artísticas de la narrativa revueltiana era la crítica de la condición humana. Aunque Torres no lo dirige en esa dirección, este argumento siempre tiende a remitir a la novelística de Revueltas hacia el realismo-naturalismo decimonónico, restándole brillantez a sus aciertos técnicos y temáticos.

7. Para observar la similitud entre esta visión bakhtiniana y la de Revueltas, conviene referirnos a lo que éste llamaba método. En una entrevista con Elena Poniatowska, Revueltas se refiere al método de la siguiente manera:

"Una creencia particular mía desde el punto de vista del método es no dicotomizar, el bueno en un lado, el malo en otro, sino interpenetrar esos contrarios: saber que el malo es bueno y que el bueno es malo, pero no delinearlos de una manera específica, porque si no estaría yo escribiendo como los realistas del siglo XIX, el naturalismo, más bien Zola, la prostituta redimida, el ladrón regenerado. Se trata de ver a la humanidad en su multiplicidad, en su pluralidad desgarrada" (226), citado por Théophile Kouï en su artículo "Los días terrenales, novela de la herejía" en José Revueltas, *Los días terrenales*. Edición crítica. Evodio Escalante, Coordinador. (España: Archivos CSIC, 1991): 215-242.

8. Humphrey afirma que hay una diferencia entre las distintas técnicas para presentar la modalidad narrativa del "fluir de la conciencia". Siguiendo las ideas de Edouard Dujardin, Humphrey identifica cuatro técnicas o variantes: "monólogo interior directo", "monólogo interior indirecto", "descripción omnisciente" y "soliloquio". Véase *Stream of Consciousness in the Modern Novel* 23-61.

9. Existe la necesidad de un estudio a fondo sobre las técnicas de "fluir de la conciencia" en las novelas de Revueltas. Solamente James Irby en su ya citada tesis hace referencia al influjo de Faulkner, pero no llega a analizar la presencia de estas técnicas en la novelística revueltiana. A nuestro juicio las tres primeras novelas de Revueltas son las que mejor ejemplificarían el uso de estos métodos narrativos, sobre todo *El luto humano* (1943) y *Los días terrenales* (1949). Aunque un estudio sobre *Los errores* (1964) bien pudiera demostrar que la función de tales recursos es más importante de lo que generalmente se piensa. Asimismo, la cuentística de Revueltas refleja este afán por mostrar la simultaneidad por medio de estos recursos narrativos.

10. Evodio Escalante comenta sobre este aspecto que: "(La literatura de Revueltas)... de lo que se trata es de presentar el movimiento de lo real, tal y como lo encuentran y lo capturan los textos del narrador [...] de lo que se trata es de mostrar la cerrazón del mundo y su opresión creciente, sin paliativos, o analgésicos, para que el lector (por una especie de violencia que se le impone) experimente y sufra un movimiento textual que es al mismo tiempo un movimiento de lo real...". Véase José Revueltas: una literatura del "lado moridor" (26).

Bibliografía

Bakhtin, Mikhail. Problemas de la poética de Dostoievski. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. Speech Genres and Other Late Essays. Trans. Vern McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.

_____. Teoría y estética de la novela. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Ed. Taurus, 1989.

Brushwood, John. La novela mexicana (1967-1982). México: Editorial Grijalbo, 1985.

_____. Mexico in Its Novel: A Nation's Search for Identity. Austin: University of Texas Press, 1966.

Carballo, Emmanuel. et al. Revueltas en la mira. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.

Dessau, Adalbert. La novela de la revolución mexicana. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Escalante, Evodio. José Revueltas: una literatura del "lado moridor". México: Ediciones Era, 1979.

Gullón, Ricardo. Espacio y novela Barcelona: Antoni Bosch, editor., 1980.

Humphrey, Robert. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley: University of California Press, 1958.

Irby, James East. La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispano-americanos. Tesis inédita para obtener el grado de Maestro en Letras Españolas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela de Verano, 1956.

Merrell, Floyd F. "Man and His Prisons: Evolving Patterns in José Revueltas' Narrative". Revista de Estudios Hispánicos 11 (1977): 233-50.

Ramírez Garrido, Jaime. Dialéctica de lo terrenal: ensayo sobre la obra de José Revueltas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

Revueltas, Eugenia. "El mundo como prisión". Los Universitarios 70-71 (1976): 7-8.

Revueltas, José. Los muros de agua. Obras completas 1. México: Ediciones Era, 1978.

_____. Cuestionamientos e intenciones. Obras completas 18. México: Ediciones Era, 1978.

_____. Dialéctica de la conciencia. Obras completas 20. México: Ediciones Era, 1978.

Ruffinelli, Jorge. José Revueltas. Ficción, política y verdad. Xalapa: CILL, Universidad Veracruzana, 1977.

Ruiz Abreu, Alvaro. José Revueltas: los muros de la utopía. México: Editorial Cal y Arena, 1992.

Torres, Vicente Francisco. Visión global de la obra literaria de José Revueltas. México: UNAM, 1985.

Smitten, Jeffrey y Ann Daghistany Eds. Spatial Form in Narrative Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Voloshinov, V.N., Marxism and The Philosophy of Language. Trans.Ladislav Matejka and I.R. Titunik. New York: Seminar Press, 1973.