

Espectro social de una escritura Entre «Las flores del mal» y «Los errores»

Y si hemos lanzado una línea para congregarse escritura y militancia hace falta lanzar otra para llevar esa línea hacia una comprensión amplia de *lo proletario*, concepto que Revueltas asocia al pensamiento de Flores Magón y al modo que él mismo tiene de interesarse por el mundo. Con ese propósito no sugiero dar otro rodeo sino practicar un pasaje (entre retrospectivo y pendular) por ciertos autores y ciertas obras no siempre leídas en clave marxista; por supuesto ni el código ni el signo asociado a esa clave habré de proporcionarlos por mi cuenta y más bien sigo un par de lecturas: las de Walter Benjamin y Pierre Bordieu. Entre uno y otro se apersonan Baudelaire y Revueltas como índices de una escritura *proletaria*. Comencemos por decir que en 1838 Bernard Adolphe Granier de Cassagnac publicó su *Historia de las clases obreras y de las clases burguesas*. Esta obra, tal como lo reseña Walter Benjamin, dio a conocer “el origen de los proletarios”, haciendo de ellos “una clase subhumana que ha nacido de un cruce de los ladrones con las prostitutas” (2012: 105). Benjamin se pregunta si la obra escrita por Granier de Cassagnac habría sido conocida por Baudelaire, quien en su letanía “Abel y Caín” hace del hermano asesino el ancestro de los desheredados, esto es, “el fundador de una raza que no puede ser otra que la proletaria” (2012: 104). Marx sí conocía la obra del historiador y político bonapartista que en su juventud se declaraba afecto a la democracia pero que terminó sus días como antirrepublicano. La “teoría racista” (2012: 105) del francés sobre el origen del proletariado obtendría una réplica en *El capital*: los proletarios son, a pesar de su miseria, una “«raza de auténticos propietarios de las mercancías»”; y afirma Benjamin: “exactamente

en tal sentido viene a aparecer en Baudelaire la raza que procede de Caín”; para el poeta, según el filósofo alemán, los proletarios forman “la raza de los que no poseen otra mercancía que no sea su *desnuda* fuerza de trabajo” (2012: 105; las cursivas son mías). Hay que añadir un dato adicional: “Abel y Caín” forma parte de un conjunto de tres poemas titulado “Révolte” palabra que traducida como *rebelión* o *revuelta* —según las ediciones en español— oscila entre la blasfemia, el satanismo y la insurrección política.

Bien visto —o visto bajo otra luz— el autor de *Las flores del mal* no está lejos de haber practicado cierta forma de literatura proletaria, afirmación que desde luego resultará absurda para muchos, pero que se antoja posible cuando se toma en cuenta ya no digamos el complejo trasfondo *social* e ideológico de sus poemas sino, por ejemplo, su proximidad con Pierre Dupont, autor de canciones republicanas y socialistas para quien Baudelaire escribió un prólogo, en el que —temporalmente— juzga que “la ridícula teoría” del arte por el arte “excluía por entero la moral, y a menudo incluso la pasión” (2012: 109). No pretendo, desde luego, conocer a fondo a uno de los máximos poetas de la modernidad y más bien me guío por el sorprendente modo en que nos lo presenta Walter Benjamin en *Charles Baudelaire: un lírico en la época del altocapitalismo*, ensayo que termina con una equivalencia entre el poeta y el conspicuo revolucionario socialista Louis-Auguste Blanqui: ambos —concluye el filósofo— tienen en común “la obstinación y la impaciencia, la fuerza de la indignación y la del odio... La acción de Blanqui era hermana del sueño de Baudelaire” (2012: 203).

Pero no insistiré por ahora en las posibilidades de un Baudelaire cuya poesía “se interesa por los oprimidos”, sea por sus ilusiones, por su causa

o por esa voz popular que “habla desde el redoble del tambor de las ejecuciones” (2012: 110). Interesa volver a la síntesis *genética* de Granier de Cassagnac porque, a pesar de su índole racista, se transparenta cierta conciencia sobre la novedad del proletariado: si al indígena y el campesino se les ve como los poseedores *originales* de la tierra, al proletario sólo se le puede reconocer como el eterno exiliado del campo que habita la ciudad sin más posesión que su cuerpo; un cuerpo, además, signado por *la sustracción de esa mercancía* (la fuerza de trabajo) cuya posesión debería hacerlo dueño de todas las demás. Si el historiador anti-republicano ve a los proletarios como hijos del ladrón y la prostituta es porque reconoce en ellos un efecto combinado de la acción de hurtar o robar (esto es, de tomar lo ajeno sea sin violencia o con ella),¹ y del hecho mismo de dejarse poseer mediante la venta de lo que no debería venderse; eso invendible pero siempre comercializado sería la *desnuda* fuerza de trabajo femenina en su advocación sexual. Desde extremos opuestos, Baudelaire y Granier de Cassagnac configuran así una trinidad proletaria con más infierno que cielo: en un vértice el (hermano) asesino; en los dos restantes el ladrón y la prostituta. Dentro de semejante perímetro el proletariado sería el conjunto de quienes, poniéndose a la venta, terminan siempre robados por un tercero.

Con semejante acta de nacimiento parece que nada hay para reivindicar del lado proletario. Tal vez por eso quien más conciencia consigue de su origen menos dispuesto se encuentra a reconocerlo... salvo excepciones. Tal sería el caso en efecto excepcional de Baudelaire, quien acostumbraba sopesar la situación real del literato comparándolo “—y a sí mismo en primer lugar— con la prostituta” (2012: 120). Así lo propone de nuevo Benjamin cuando considera el soneto

1. Existe cierta diferencia entre hurtar y robar: la primera acción consiste retener bienes ajenos contra la voluntad del dueño, sin intimidación en las personas ni fuerza en las cosas; la segunda consiste en tomar para sí lo ajeno mediante la fuerza o con violencia. Véanse las primeras acepciones de ambos términos en el *Diccionario de la Lengua Española*, edición del tricentenario, consulta en línea: <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>, 27 de agosto de 2016.

sobre la musa venal, esa que se pone en venta para calentarse los pies en invierno y que para ganarse el pan cada noche expone sus encantos como un saltimbanqui que con lágrimas en los labios hacer reír al vulgo. A “La musa venal” el filósofo añade el célebre poema introductorio “Al lector”, donde el poeta queda representado “en la postura poco ventajosa del que acepta monedas por realizar sus confesiones” (2012: 120). La identidad establecida en el prefacio de *Las flores del mal* entre quien vende sus confesiones y quien vende su cuerpo se anticipa en una composición de juventud todavía más explícita, “claramente dirigida a una mujer de la calle” (2012: 120). Esa mujer que permanece innominada por Benjamin es la joven *Louchette*, llamada así por el poeta y quien al parecer tenía por nombre Sara, según informa Eugène Crépet en el estudio biográfico que preparó para la edición de la obra póstuma y la correspondencia inédita de Baudelaire aparecida en 1887.² En la segunda estrofa de aquella composición temprana el primer verso afirma a propósito de la joven: “Para tener zapatos ha vendido su alma”; el poeta, lejos de fingirse a una mayor altura confirma en el cuarto verso que su sitio es similar al ocupado por su amante, pues “yo” —afirma— “vendo mi pensamiento y... quiero ser autor”. La prostituta que ha vendido cuerpo y alma es la contraparte del poeta que comercializa sus confesiones y su pensamiento. Y no sólo en la operación de ofertar una mercancía coinciden los aparentes extremos en que se traduce la fuerza de trabajo: Benjamin reúne las piezas que ha ido desplegado en la primera parte de su ensayo y sugiere que Baudelaire “sí sabía cómo lo pasaba el literato”, pues como el *flâneur*, cada escritor va al mercado (a los pasajes comerciales) “como si pretendiera echarle un vistazo, y en verdad, sin embargo, [va]

2. Charles Baudelaire, *Oeuvres posthumes et correspondances inédites*, estudio biográfico de Eugène Crépet, París, Maison Quantin, 1887, p. xxi (disponible en el sitio de la Biblioteca Nacional de Francia: <<http://gallica.bnf.fr>>). El estudio introductorio reproduce el poema completo, considerado por Eugène Crépet como una obra de transición en la que Baudelaire imita a Petrus Borel (1809-1859), excéntrico autor (por decir lo menos) de cuentos y poemas por quien el poeta sentía una “devoción particular” (1887: xxi).

para encontrar un comprador” (2012: 120). El símil resulta palpable; sin embargo, vale la pena perfiarlo mediante una paráfrasis de los versos baudelerianos: el escritor, cuando se pasea, en realidad hace la calle; el buen Dios se reiría de él si fingiera encontrarse a una altura distinta de esa pobre impura que la diosa Miseria forzó, una tarde de invierno, a levantarse las faldas en público.³

Prostitutas y escritores forman parte de un mismo espacio de sociabilidad al que viene a sumarse en principalísimo sitio un proletario de nuevo tipo surgido gracias a las conjuras políticas y al puro deseo de “derribar sin más al gobierno existente” (Marx citado por Benjamin, 2012: 93). Se trata de los conspiradores, obreros que sin abandonar su empleo habitual “asistían a los congresos y se mantenían preparados para, a la orden del jefe, aparecer en el punto de reunión”; pero por encima de estos conjurados esporádicos estaban los conspiradores profesionales “que se dedicaban a esa actividad en exclusiva y vivían de ella... La posición en la vida de esta clase condiciona ya todo su carácter”; su existencia oscilante “más dependiente del azar que de su acción” los lleva a encontrar en las tabernas las únicas estaciones fijas y a entrar constantemente en “tratos y contactos con toda clase de personas muchas veces dudosas”; es decir, se trata de sujetos que vivían inmersos “en ese círculo vital que en París se llama *la bohème*” (Marx citado por Benjamin, 2012: 91). Del literato al conspirador profesional, todos quienes forman parte de la bohemia, dice Benjamin, encontraban en el “traperero”, ese vendedor ambulante que comercia con los desperdicios, “algo que en sí mismos poseían”: todos se situaban por igual “en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario” (2012: 102). Como se ve,

3. Cito las dos estrofas que he glosado hasta aquí: “[...] Pour avoir des souliers elle a vendu son âme. / Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme, / Je tranchais du tartufe et singeais la hauteur, / Moi qui vends ma pensée et qui veut être auteur. [...] Messieurs, ne crachez pas de jurons ni d’ordure / Au visage fardé de cette pauvre impure / Que déesse Famine a, par un soir d’hiver, / Contrainte à relever ses jupons en plein air” (Baudelaire, 1887: xxi-xxii).

la familia proletaria se amplía mucho más allá de la fábrica y hace de la ciudad, de las calles y de los espacios públicos su espacio principal de relación.

La situación semejante del escritor con el resto de quienes formaban la bohemia parisina es algo más que una licencia, si consideramos que durante la primera mitad del siglo XIX la “enseñanza secundaria... experimentó un acentuado crecimiento en toda Europa”, a tal punto que a pesar de “la multiplicación de las ofertas de trabajo a causa del desarrollo de los negocios, las empresas y la administración pública” el número de titulados no podía ser absorbido por completo (Bordieu, 2002: 88) y las mejores posiciones quedaban de entrada ocupadas por los hijos de “la alta burguesía, que, particularmente sensibilizada por las experiencias revolucionarias, percibe cualquier forma de movilidad ascendente como una amenaza para el orden social” (Prost en Bordieu, 2002: 89); de modo que muchos de quienes poseían un título pero carecían “de los medios financieros y de las protecciones sociales imprescindibles” para hacerlos valer, “se ven desplazados hacia las profesiones literarias”, que si bien gozaban del prestigio acumulado por los románticos, en realidad se trata de ocupaciones que “no requieren cualificación con garantía académica” (Bordieu, 2002: 89-90). Los “jóvenes sin fortuna” pero con estudios, “procedentes de las clases medias o populares de la capital y sobre todo de provincias, que acuden a París con el propósito de probar suerte en las carreras de escritor o de artista, hasta entonces más estrictamente reservadas a la nobleza o la burguesía parisina” (Bordieu, 2002: 88), serán absorbidos en buena medida por la prensa. Para comprender la significación de este cambio de sustrato en las poblaciones dedicadas a la escritura, Pierre Bordieu sugiere pensar en “el paso, repetidas veces analizado, del criado, ligado por vínculos personales a una familia, al trabajador libre... que liberado de los vínculos de dependencia dirigidos a limitar o impedir la venta libre de su fuerza de trabajo, está disponible para enfrentarse al mercado y padecer sus imposiciones y sus sanciones anónimas” (2002: 90). Semejantes al “obrero agrícola de Weber” (que constituye un caso particular del criado liberto), los jóvenes sin fortuna pero que han “mamado humanidades y retórica” (2002: 90

y 89) encuentran la posibilidad de vivir “de todos los modestos oficios vinculados a la literatura industrial y al periodismo”, con estrecheces, sin duda, y bastante a menudo susceptibles de generar nuevas relaciones de dependencia y de padecer las coacciones que impone el mercado de trabajo “más implacables que la violencia suave del paternalismo” (2002: 90). Esta “homología de posición”, anota Pierre Bordieu a pie de página, “contribuye sin duda a explicar la propensión del artista moderno a identificar su destino social con el de la prostituta, «trabajador libre» del mercado de los intercambios sexuales” (2002: 90). No en balde el gran sociólogo de la literatura se ocupara de Baudelaire y echará mano de Walter Benjamin para continuar su deslumbrante trabajo sobre la formación del campo literario.

Puede decirse que del glamour de la bohemia en su primera promoción pasamos hacia 1848 a una “segunda bohemia” gracias a los jóvenes de extracción provinciana y popular que formaron un “auténtico ejército de reserva intelectual, directamente sometido a las leyes del mercado y con frecuencia obligado a ejercer una segunda profesión, a veces sin relación directa con la literatura”; de hecho “ambas bohemias coexisten” pero el peso de cada una —y uno se siente obligado a decir, por supuesto— es diferente “según las épocas” (2002: 93). Los *intelectuales proletarios*, como quedan denominados en la obra de Bordieu quienes viven de escribir para la prensa y la industria de la literatura durante la segunda mitad del siglo XIX, manifiestan solidaridad con los dominados no sólo a causa de que reconozcan sus “raigambres y vínculos provincianos y populares” (entre ellos había hijos de porteros, sastres, empleados, vendedores de instrumentos musicales o curtidores), sino porque, más allá de cierta “fidelidad” o de las “disposiciones heredadas” esa propensión a solidarizarse con los desfavorecidos “procede de las experiencias que conlleva el hecho de ocupar, en el seno del campo literario, una posición dominada”, o de segundo orden en las valoraciones artísticas, marcada además por las “disposiciones y el capital económico y cultural” heredado de su posición de procedencia (Bordieu, 2002: 117).

Los escritores, como trabajadores libres, son, en palabras de Flaubert, obreros de lujo: “Somos obreros de lujo; pero resulta que nadie es lo

bastante rico para pagarnos. Si uno pretende ganar dinero con la pluma, tiene que dedicarse al periodismo, al folletín o al teatro” (en Bordieu: 2002: 128-129). De la declaración se infiere que el escritor, para vivir, debe desvirtuar su oficio o prostituirlo, dicho esto en sentido figurado o bien con el sentido de vender o denigrar el empleo propio, la autoridad y el honor, o todo junto, pues esa sería la acepción actual del verbo prostituir. Y si un escritor es un obrero de lujo esto se deriva de que “la obra de arte digna de este nombre y hecha a conciencia no es valorable, carece de valor comercial, no puede pagarse con dinero. Conclusión, ¡si el artista no tiene rentas, tiene que morir de hambre!” (en Bordieu: 2002: 128). La alternativa planteada por Flaubert en la carta dirigida a George Sand nos envía de nuevo al poema que ilustra el destino de *Louchette*, a quien la diosa Miseria o el hambre (“déesse Famine”) forzó, una tarde de invierno, a levantarse las faldas en público: lo mismo el escritor (obrero de lujo) que la prostituta («trabajador[a] libre» del mercado sexual) tendrían que morir de hambre antes que cobrar por vender su fuerza de trabajo públicamente, a la vista de quienes circulan por la calle, hojean el periódico o se concentran en el teatro.

Precisamente la exposición pública y multitudinaria parece ser lo que constituye un principio para la pérdida de la honorabilidad, la cual, en su tiempo, constituyó un requisito para ostentarse como ciudadano, al menos en una de las urbes que mayor fama ha acumulado como “ciudad de la prostitución”, lo mismo por causas ficticias que reales (Van de Pol, 2005: 2). En el Amsterdam de los siglos XVII y XVIII “sólo las personas honestas podían convertirse en miembros de pleno derecho en la comunidad urbana” y como “el honor de las mujeres dependía en primer lugar de su reputación sexual”, quienes “por definición” carecían de honor eran “las putas” y la prostitución era, “por excelencia, un negocio deshonesto” (Van de Pol, 2005: 45). Como bien advierte Lotte van de Pol en su libro *La puta y el ciudadano*, el honor puede considerarse un concepto universal, pero “el significado exacto de «honor», «deshonesto» o «deshonroso» no siempre ha sido el mismo en cada periodo, cultura ni clase social. Sin embargo —añade—, hay algunas características recurrentes” (2005: 49); por ejemplo, la conducta sexual

es muy importante en todos los sitios, sobre todo para la mujer, quien debe ser casta y sexualmente fiel, de ahí que, “en todas partes, la palabra «puta» [sea] el insulto más utilizado contra las mujeres” (2005: 49). Pero además de la conducta, el cuerpo mismo marca las ocupaciones honorables: “la cabeza es la sede del honor, mientras que la parte inferior del cuerpo, con sus correspondientes funciones, órganos y secreciones, es el lugar de la vergüenza y la ignominia” (2005: 49). En los Países Bajos y —podríamos aventurar que también en muchas otras partes de Occidente— la palabra *sucio* equivalía a deshonoroso y cuando se buscaba ofender a alguien “se le comparaba con un animal, llamándole, por ejemplo, cerdo, que tiene fama de ser un animal sucio, o perro, un animal que da rienda suelta a sus deseos sexuales y copula en público” (2005: 49). En las peleas se solía insultar a las mujeres —y así lo documentan los archivos notariales y judiciales revisados por Van de Pol— llamándolas puta, ladrona, bestia, cerda y perra, por no mencionar combinaciones más ofensivas; los hombres solían recibir el calificativo de bribón, ladrón y perro de presa o perro desterrado (2005: 54 y 55). Ladrones y putas (ese binomio al que Granier de Cassagnac adjudica la paternidad del proletariado) se encuentran, pues, en ese estrato de las consideraciones que desplaza al *no ciudadano* a una condición degradante y envilecida.

Este recorrido, largo tal vez, pero que al mismo tiempo ofrece una apretada síntesis y selección de ideas que forman parte de ensayos medianamente extensos (como el de Benjamin) o definitivamente monumentales (como el de Bordieu), nos parece necesario para proponer una comprensión alterna de ese conjunto de personajes frecuentemente convocado por José Revueltas en sus novelas y relatos, y que de una manera fantasmal asisten o guían la escritura reflexiva de nuestro autor. No han sido pocos los trabajos que se han aproximado a ese universo bajo conceptos y perspectivas que celebran o sancionan los aspectos grotescos, melodramáticos, patéticos, truculentos, crueles, degradantes, carnavalescos, balzaquianos e incluso cinematográficos con una referencia directa al cine mexicano de gánsteres, pachucos y prostitutas producido en los años cuarenta. Sin negar tales aportaciones, lo que me interesa destacar es la densidad de un trasfondo

histórico que Revueltas sabe estructurar en forma narrativa gracias a la selección y disposición de sus personajes para volver presente el sinsentido o si se quiere la paradoja universal de vivir a condición de vender lo invendible, de comerciar con lo que no tiene precio, de prosperar o caer en la bancarrota del alma mediante las serie de negocios del espíritu que siempre quedan traducidos en una transacción efectivamente monetaria, o bien en una inversión o pérdida de capital efectivo, intelectual o simbólico. Recientemente, Francisco Ramírez Santacruz ha propuesto que podemos entender *Los errores* “como una cadena de incesantes transacciones comerciales, donde se trafica el afecto, el sexo, las lealtades políticas, y en última instancia, las palabras” (2014: 47). Señala así las diferentes manifestaciones del “léxico mercantil” que menudea en la novela, y ya se trate de “vocablos, sintagmas o fraseología” (2014: 51), todo el comportamiento lingüístico de los personajes parece dominado por un solo dios: el dinero. Francisco observa que sólo en dos ocasiones queda impreso el término *dios*: la primera es precisamente para hablar del dinero como “ese omnipresente dios sin rostro”; la otra, corresponde a las consideraciones de don Victorino, el prestamista de la Merced que al recibir a Mario Cobian reconoce en el proxeneta disfrazado de agente viajero que planea robarle a un ser “seguro y maligno como un joven dios” (Revueltas en Ramírez Santa Cruz, 2014: 49). Por tanto, concluye Francisco, “la misma obra sugiere que Mario es una metonimia del dinero”; enseguida añade que “de otros personajes podríamos afirmar que también son dinero itinerante” y encuentra que “el caso más atractivo no es el de las prostitutas, sino el del Enano” (Ramírez Santa Cruz, 2014: 49), cómplice de Mario en el robo y quien desde el principio se cotiza a sí mismo en términos financieros: “Valgo, valgo oro”, dice al retomar las expresiones envidiosas de sus colegas en el circo donde representaba un acto bajo los efectos suptos de la hipnosis.

A diferencia de Francisco, en la aproximación presente sí nos interesa considerar la presencia reiterada de las prostitutas en la obra de Revueltas, no como dinero itinerante sino como “«trabajadora[s] libre[s]» del mercado de los intercambios sexuales” (Bordieu, 2002: 90) que con su aparición en el relato vuelven palmaria

la situación de esos obreros de lujo que son los escritores e intelectuales y nos ayuda a observar bajo otra luz el espectro proletario. En más de una ocasión, e incluso en las aproximaciones más recientes, basadas en un trabajo de archivo exhaustivo, se concluye que *Los errores* evidencia una trama doble: la primera “puramente policíaca” desde los primeros bosquejos y sobre la cual se “superpone” una trama política, misma que se “incorpora paulatinamente” en los diferentes esquemas hasta configurar el texto definitivo (Peña, 2014: 262). Aunque yo mismo he asumido esta caracterización en un par de trabajos sobre la sexta novela publicada por José Revueltas, cada vez tiendo a pensar que la trama de *Los errores* es una sola, con dos asuntos si se quiere, pero una sola. Y si bien puede considerarse una novela *policíaca* o *política* (en sentido filosófico y no doctrinario ni puramente referencial) es quizá, primero que nada, porque se trata de una novela sobre el *orden* de los intercambios capaz de mostrar la situación dominada de la fuerza de trabajo y la conciencia (femenina) que de dicha dominación se alcanza cuando la dominación es pensada *desde el cuerpo* de una mujer. Me explico: Revueltas no busca separar en su narración a ladrones, proxenetas, policías y prostitutas del grupo formado por militantes, conspiradores, dirigentes comunistas, obreros, poetas e intelectuales; más bien consigue hacernos ver que todos ellos forman parte de un mismo universo de sociabilidad que, como hemos procurado resumir, tuvo su origen en la formación misma del campo literario durante el siglo XIX, al menos para el caso de Francia, país que, después de todo, fue modelo y sitio de peregrinaje de los escritores de América Latina hasta bien entrado el siglo XX. Incluso desde un punto de vista histórico resultaría erróneo pensar que la redistribución de las fuerzas sociales sólo operó en París y no en México, donde el Porfiriato también produjo una “segunda generación” ilustrada cuyas ambiciones y demandas quedaron insatisfechas (Blanquel, 2008: 35); esta oleada, de mayor volumen que el conjunto de extracción burguesa incorporado a los beneficios de la modernización financiada con la entrega de bienes y territorios al capital extranjero, formó un “grupo definitivamente no premiado”, que arribaba a un mundo *ya hecho* donde “no tenía lugar”; al cobrar conciencia de su situación y sin compromisos a la vista,

porque “ningún favor debía” este grupo iniciará la “crítica de su época” (Blanquel, 2008: 35) y será la expresión de esa “clase sin clase” formada por “profesionales”, “administradores”, “intelectuales” y “periodistas” a los que el régimen de Díaz “negaba toda oportunidad de actuar” (Blanquel, 2008: 36). Es decir, todos estos personajes, tanto los parisinos de la segunda bohemia como los mexicanos “sin clase” que formaron la segunda generación de la modernidad porfiriana son herederos de las posiciones y las disposiciones —como diría Bordieu— de un cosmos proletarizado donde incluso alguien como Flaubert se autodenominaba obrero —de lujo, pero a fin de cuentas obrero— y donde el poeta Baudelaire se sabía igual a la prostituta. Tanto ellos como ella *hacen como que pasean* o se ven obligados a *pasear* porque están desocupados y al menos en un punto de su recorrido vital pretenden que lo propio de su fuerza de trabajo (las confidencias, el pensamiento o el sexo) no tiene precio, pero no les queda más remedio que *deshonrarse* y hacer la calle (ejercer públicamente su oficio) para conseguir un comprador que, de modo invariable, les pagará menos de lo que su trabajo *vale*, puesto que en ninguno de los casos la *mercancía* puesta a la venta se corresponde con su valor en monedas. Y precisamente es en *Los errores* (LE) donde las mujeres dedicadas a la prostitución ocupan una mayor parte del relato (con respecto a otras novelas) y es una de ellas, Lucrecia, la que en el epílogo cierra el nudo ciego formado por la paradoja universal de vivir a condición de vender lo invendible, de comerciar con lo que no tiene precio, sea la fuerza de trabajo asalariada o bien la escritura, la política, el pensamiento, el arte o el cuerpo.

Lucrecia es la mujer con quien Mario Cobián pretende *retirarse* al norte del país para abrir una cantina aprovechando el dinero que planea robar a un prestamista. En ese local habría jóvenes dedicadas a fichar bajo la supervisión de Lucrecia y ante la casi angélica perspectiva bajo la cual formula su negocio, Mario se lamenta porque no puede brindarle ya semejante posición a su propia madre, quien había muerto “demasiado pronto” (LE: 23). El modelo empresarial del proxeneta sigue los patrones puestos en marcha en el Amsterdam de los siglos XVII y XVIII, donde, por lo común los prostíbulos tenían la forma de *casas*

de baile donde por supuesto se podía beber y donde frecuentemente una pareja o matrimonio se encargaba de la administración: la mujer se ocupaba del negocio, mientras que el hombre intervenía para hacer cumplir los pagos del servicio, mantener el orden dentro del local e intimidar a los vecinos con el fin de evitar quejas y vengar delaciones; todas esas funciones se ejercían con *mano dura*, sobre todo cuando las medidas correctivas se destinaban a la esposa, la concubina, las prostitutas o las sirvientas. En aquellos tiempos se consideraba indigno que un hombre ejerciera el trabajo de una mujer, pero ellas bien podían realizar las tareas del hombre. Así, “era cosa de mujeres regentear una casa de putas”; pero cuando los hombres asumían la dirección “parecían compensar este hecho exagerando el elemento «masculino»: la violencia” (Van de Pol, 2005: 23).

Y si por un lado podemos señalar este vínculo geográfico y temporal entre una ciudad de los Países Bajos dieciochesca y los años treinta de la capital mexicana, también es posible advertir un origen histórico al lado de otro casi mitológico en las razones por las cuales Lucrecia comenzó a prostituirse. Por los testimonios que las jóvenes vertían ante los juzgados cuando se les detenía en Amsterdam o Bruselas, Lotte van de Pol observa que “el primer seductor solía ser un noble u otra persona importante” (2005: 21). Con frecuencia, estos personajes masculinos declaraban ante la joven seducida su intención de mantenerla y de disponer para ella una habitación. Con el tiempo, las “mantenidas” eran llevadas por sus amantes a fungir como prostitutas y la habitación se transformaba en una casa de citas. Un caso que ilustra las descripciones de Van de Pol tiene como protagonista a Maria de Somere, hija de un boticario de Gante que fue seducida en Amberes por el hijo de un mercader. Lucrecia no es hija de un farmacéutico pero sí de un dentista y el primer hombre con quien decide tener relaciones sexuales es un gringo desocupado llamado Ralph, cuya importancia o principio diferenciador lo constituye su carácter foráneo, su cortesía y, posiblemente, su adscripción política, pues se dice que Lucrecia y él, ya casados, adoptaron a Mike, “un niño de ocho años... hijo de un viejo *camarada* de Ralph y también de otra prostituta que el chiquillo nunca conoció” (LE: 135). La circunstancia en que la pareja se une está marcada por cierta

violencia *suave*, pues Ralph hiere a Lucrecia en un tobillo mientras se divierte con una resortera, disparando a diferentes blancos humanos, pero sólo con la mujer empleó una piedra en lugar de proyectiles de migajón, como lo había estado haciendo antes, desde las mesas de un bar en Nuevo Laredo. Después de que Ralph la lleva a un puesto de socorro para curar la herida y mientras la acompaña a su casa, con el fin de “excusarse con la familia, desagrararla de algún modo y prometer que se haría cargo de los gastos de curación si se presentara la necesidad de un ulterior cuidado médico”, Lucrecia le demanda: “¡Llévame a donde quieras, a donde tú sepas! ¡Quiero ser tuya!” (LE: 131). La joven de dieciséis años, acota el narrador, “casi ignoraba en absoluto el significado real” de esas palabras “y el alcance concreto, físico, que tenían” (LE: 131), pero se puede inferir que la joven tan sólo deseaba escapar de su padre, un profesionista ruinoso deshecho por el alcohol y quien por encima de todo cultivaba un odio siniestro contra la madre de Lucrecia. La hija nunca llegó a conocer a la madre ni pudo saber nada en concreto sobre su destino. No obstante, entre las incoherencias alcohólicas del dentista de pronto alcanzaban a traslucirse algunas imágenes por las cuales Lucrecia conjeturaba que su madre había sido “una cómica”, sorprendida con un amante, en un camerino de teatro, y al parecer también se le achacaba haberse llevado consigo unas piezas dentales de oro. Cuando, en alguna ocasión, Lucrecia preguntó por el nombre de su madre, “un destello de vengativa y alegre ruindad” se produjo en la mirada del hombre: “¡llámala Lili”, respondió, a sabiendas de que ese era el modo en que habían nombrado a “una sucia y vieja perra que tuvieron en otros tiempos y que siempre estaba embarazada” (LE: 133). Sin duda se vuelve patente en este pasaje uno de los insultos más frecuentes contra las mujeres que ya referimos, pero además de esta condensación ficcional de una violencia ampliamente documentada interesa señalar que Lili necesariamente nos remite al fondo mítico del nombre: Lilith es la mujer primigenia que “en el Zohar (obra principal de la Cábala)” es caracterizada como “la perversa, la falsa, la ramera e, incluso, la negra” (Eetessam Párraga, 2009: 231), quizá porque “lil’ en hebreo significa noche” (Eetessam Párraga, 2009: 230). También dentro de la tradición hebraica Lilith es

una presencia maligna a quien “le gusta mucho el semen del hombre, y anda siempre al acecho a ver dónde ha podido caer” con el fin de apropiárselo; como todo esperma que no acaba en el único lugar consentido, “es decir, dentro de la matriz de la esposa”, es suyo, Lilith “no hace más que parir” (Primo Levi en Eetessam Párraga, 2009: 232). A los elementos históricamente asociados a la prostitución que hemos venido señalando, se suma esta doble condición que marca la posición heredada por Lucrecia: por un lado su madre es una actriz, es decir, una integrante de ese “grupo que en Inglaterra y Francia constituía una reserva de queridas y mantenidas” y aunque la reputación fluctúa siempre en el mercado de los aprecio sociales en el siglo XVIII no resultaba infrecuente que se mencionara “de un tirón” como parte del mismo grupo “a las «actrices y mujeres de la vida alegre» y a las «comediantes y putas»” (Van de Pol, 2005: 20). Por otro lado, la madre de Lucrecia es en las alucinaciones alcohólicas del padre una ladrona efectiva y figurada, pues no sólo se habría hecho con las piezas de oro en forma de dientes, sino que gracias a ese nombre que le asigna, el marido también la coloca en la serie de las mujeres que se apropian del semen en forma compulsiva, ilegítima y deshonorosa.

Y no obstante su origen, Lucrecia es el personaje femenino que mejor sabe observar el mundo de los hombres y sopesar su condición de mujer sometida a sucesivas formas de prisión que terminan por herir su pensamiento y su cuerpo. Mientras vivió con Ralph comenzó a prostituirse y si ambos pudieron alquilar un departamento fue por el dinero que ella obtuvo: Ralph y Lucrecia dormían en las playas de Nueva York; por el día ella vagaba en las proximidades sin otro propósito que esperar la vuelta del hombre con algo de dinero o alimento. En una ocasión en que se había sentado junto a una bomba contra incendios un tipo comenzó a rondarla. Todo lo que entonces tenía la muchacha para ponerse encima era un traje de baño, que llevaba bajo la falda, y una blusa, además de un par de sandalias, “lo que la hacía sentirse mal, sin armas, insegura, perseguida” (LE: 136). El tipo se aproximó a ella paulatinamente, hasta que rozó su falda y dejó caer su cartera junto a la bomba de incendios, “con toda intención, pero con notable torpeza, para tener pretexto de detenerse y mascullar algunas

palabras, que Lucrecia, aturdida, en principio no entendió”; no pensaba que ese hombre quisiera acostarse con ella y más bien lo había tomado por un policía que trataba de arrestarla por vagancia. Al final, después de pasar una hora con ella en un cuarto de hotel, el tipo “tenía el aire de un bienaventurado, de un elegido del Señor”, y con “los ojos húmedos de agradecimiento” le dijo: “—Ahora, querida... me echaré a dormir un rato —levantó el índice con ademán protector, magnánimo, y una idea muy satisfecha y elevada de su propia jerarquía moral—. Tú eres una dama”, continuó, “tú no eres una cualquiera, tú no puedes ser tratada como una prostituta vulgar. Cuando quieras marcharte, toma cincuenta dólares de mi cartera” (LE: 136). La muchacha soltó una exclamación, sorprendida por la cantidad que se le ofrecía. “¿Tanto?”, dijo, y el hombre inflamado de beatitud añadió: “tómalo por ti misma cuando quieras, querida” (ya previamente, al usar este adjetivo, el narrador observa que el hombre le hablaba a Lucrecia como si estuviera dirigiéndose a su esposa). No deseo hacerte la ofensa de ser yo quien te los entregue” (LE: 137). El tipo sacudió entonces la cabeza con un movimiento “cariñoso y desprendido”, le dio la espalda a Lucrecia y comenzó a dormir. Ella esperó hasta que los ronquidos le confirmaron que el tipo no despertaría y de los quinientos dólares que había en la cartera tomó trescientos, “pero ya en la puerta, arrepentida, regresó para retirar cincuenta más” (LE: 137). Dejando a un lado el posible efecto humorístico que puede suscitar en el lector la última acción de Lucrecia, lo que importa comentar es que tanto Ralph como el tipo de la cartera se aproximan a la joven como si participaran en un juego: se acercan con suavidad y hasta con desinterés, pretendiendo además responsabilidad, jerarquía moral, afecto y una suerte de “modestia indulgente” (LE: 137); el hostigamiento del primero y el acoso del segundo terminan en posesión sexual, con toda la apariencia de una operación apacible e incruenta. En el segundo caso, además, la mujer recibe dinero a cambio de ceder su cuerpo, pero para no tratarla como a una prostituta cualquiera se le pide que sea ella quien tome cierta cantidad con sus propias manos, es decir, que consienta en tomar dinero *voluntariamente*, como si no hubiera sido forzada. La primera reacción de la joven es

el asombro ante una cantidad que le parece excesiva, pero que bien considerada no corresponde con lo sucedido: por eso toma una cantidad superior a la dispuesta por el *cliente* y decide volver por cincuenta dólares más. Estamos, me parece, ante la forma de cualquier transacción comercial que se quiere legítima, racional y benéfica a ojos de quien aprovecha la fuerza de trabajo de otra persona; y estamos también ante el instinto de conservación de quien no quiere verse por completo robado: Lucrecia toma más dinero del que le ofrecen porque advierte que su cuerpo ha sido empleado en forma espuria y porque sabe que en ese *uso* se ha fijado el principio de una historia de intercambios monetarios. Si Lucrecia siente en adelante un “asco enloquecedor, con pánico” (LE: 137) ante la sola perspectiva de tener que hacer el amor con Ralph (en una habitación rentada con el dinero que ella había tomado del hombre de la cartera) es porque se sabía llevada en un sentido contrario al que ella desea desde el principio: si se fue con Ralph fue por escapar de su padre, pero eso la llevó casi enseguida al hombre de la cartera, a cometer después una suerte de incesto con Mike, cuando el hijo adoptivo cumplió veinte años, y finalmente a permanecer en el cabaret donde fichaba para Mario, por quien sentía el mismo asco que experimentó primero con Ralph. Ella hubiera deseado no tener que recibir dinero por hacer uso de su cuerpo, pero la forma incruenta y aparentemente natural en que se le incorporó a ese circuito mercantil la convenció de que era una persona que estaba “como presa”, una presa “a la que ni siquiera se le deja hacer nada suyo. Como una presa que va en un tren presa” (LE: 133). La imagen es rotunda: Lucrecia siente asco al tomar conciencia de que la suya es una prisión sucesiva y la alteración orgánica encuentra plena correspondencia con la descripción de su estado propuesta por el narrador: se trataba de un “asco obstinado, como un tren de vagones interminables que no dejaban de pasar nunca y dentro de los que Lucrecia corría enloquecida, sin parar, un tren que no iba a ninguna parte” (LE: 133). Ese tren, sin duda, se corresponde también con la sucesión de figuras masculinas que la incorporan y mantienen en el circuito violento del comercio que hace del cuerpo una mercancía. Violento en sí mismo y violento porque Ralph la había golpeado luego de que ella se había acostado con el

hombre de la cartera. Una golpiza que tendría su réplica definitiva en esa que Mario le propinaría con una manopla de hierro, cuando advirtió que ella pensaba abandonarlo.

Que Baudelaire declare su condición de hombre que ha puesto en venta su pensamiento y hace dinero con sus confesiones y se compare con quien se levanta las faldas para no morir de hambre parece un acto puramente *literario*, producto de la elocuencia y de cierta propensión insana contraria a lo luminoso de la vida. Y tal vez lo sea en algún punto, porque del lado del poeta, del escritor, del intelectual *siempre se esperaría la misma lucidez* que manifiesta Lucrecia cuando, convencida de que no puede huir del circuito donde los hombres la confinan, acepta con amargura que para ella no cabe “sustraerse a una maldición, cuyo origen ignoraba y que había pesado sobre cada minuto de su vida, desde que su madre la parió, sin deseos de que viviera” (LE: 277). Lucrecia piensa así frente a Mario Cobián, desde una cama de la Cruz Roja; él la había dejado inconsciente, convencido de haberla matado luego de la golpiza con la manopla de hierro. No obstante Lucrecia sobrevive y ante los reiterados planes del hombre que la busca para hacer con ella una “vida nueva” (LE: 277), primero como empresario de la prostitución y después como agente de policía, Lucrecia confirma: “Puedes hacer de mí lo que quieras. Pegarme, maltratarme, humillarme. Sé que no puedo escapar de ti... Viviré a tu lado para sufrir todo eso hasta que llegue el momento en que me mates, porque eso es lo que va a suceder. Entonces será el momento en que salga de mis penas. Es mi destino de pinche puta desdichada” (LE: 277-278). La dignidad de Lucrecia reside en su *conciencia del origen y del destino* al que la conduce no haber sabido encontrar hasta ese momento la manera de desatar el nudo ciego de su existencia. Por eso, antes que sugerir que Revueltas sanciona la suerte de toda mujer dominada, el sentido que propongo parte de considerar la situación planteada en el epílogo de la novela: Lucrecia piensa y habla frente a Mario Cobián, quien por su aspecto seductor también es llamado el Muñeco; lejos de sentirse fascinada por él, Lucrecia sólo experimenta una profunda repugnancia por ese sujeto que la mantiene atada; y esto es así no sólo porque Mario sea un personaje masculino, sino porque, como

concluye Francisco Ramírez Santacruz, “la misma obra sugiere que Mario es una metonimia del dinero” (2014: 49). El tropo se confirma doblemente, pues *el Muñeco*, además de ser la denominación del seductor, también corresponde a una manera de nombrar al *fetiché*. En contrapartida, si Lucrecia es la personaje dominada por un circuito donde los hombres comercian con ella y la

usan para su propio goce (erótico y mercantil), bien podemos sugerir que ella es la transnominación de la *desnuda fuerza de trabajo* que habla frente al dinero en un punto donde todavía no ha encontrado la fórmula para anular el ciclo de las mercancías. Su declaración, hecha con una voz “delicada y quebradiza como el más fino cristal”, se une así a la de Baudelaire y la supera.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2012), *Charles Baudelaire: un lírico en la época del alto capitalismo, en Obras. Libro I, Volumen 2*, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada Editores, 2012.
- Baudelaire, Charles (1887), *Oeuvres posthumes et correspondances inédites*, estudio biográfico de Eugène Crépet, París, Maison Quantin, 1887.
- Bordieu, Pierre (2002), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2002 (Argumentos, 167).
- Van de Pol, Lotte (2005), *La puta y el ciudadano: la prostitución en Amsterdam en los siglos XVII y XVIII*, traducción de Cathy Ginard Féron, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2005.
- Ramírez Santacruz Francisco (2014), “La última noche de José Revueltas o la crisis del lenguaje”, en *José Revueltas: Los errores y los aciertos*, en Sonia Peña, coordinadora, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 45-64
- Blanquel, Eduardo (2008), *Ricardo Flores Magón y la revolución mexicana, y otros ensayos*, prólogo, selección y edición de Josefina Mac Gregor, México, El Colegio de México, 2008 (Testimonios, 10).
- Eteessam Párraga, Golrokh (2009), “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale”, *Revista Signa*, núm. 18, pp. 229-249.
- Revueltas, José (1979 [1964]), *Los errores* [Obras completas, 6], México, Ediciones Era, 1979 [1964].

«Espectro social de una escritura» corresponde al cuarto capítulo de *Espectros del ensayo: José Revueltas y Ricardo Flores Magón*, trabajo escrito entre junio de 2014 y junio de 2017, inédito hasta ahora.

M