

Cine, literatura y poder en *El apando* de José Revueltas

Cine y literatura

La militancia política de José Revueltas es bastante conocida, tanto que por lo general se tiende a enfatizar sólo ese aspecto de su obra, ignorando otros igualmente importantes. Quisiera llamar la atención en este ensayo hacia una característica de su narrativa que no ha sido suficientemente señalada: sus innovaciones técnicas, en especial sus experimentaciones con el estilo y las técnicas del cine, lo que le ofreció nuevas posibilidades artísticas, así como una excelente oportunidad de explorar minuciosamente los mecanismos del poder, sus abusos y su relación con los individuos y la sociedad.

Además de ser un precoz novelista, este escritor mexicano tuvo una gran pasión por el cine. Sin duda esa pasión es una de las razones que lo llevaron después a trabajar como guionista en varias películas, desde melodramas dostoevskianos para lucir los encantos de María Félix (*La diosa arrodillada*), hasta recorridos nocturnos y surrealistas por la ciudad de México (*La ilusión viaja en tranvía*), y desde luego la versión fílmica de *El apando*.

Como narrador y como guionista de oficio, intentó lo que ningún otro escritor de su país había pretendido antes: entender la condición del hombre contemporáneo escudriñando en las entrañas mismas de

una sociedad en pleno proceso de modernización ilusoria. Dado que le interesaba revisar y denunciar las consecuencias de dicho proceso en los individuos, tanto en los momentos más heroicos como en los más abyectos, Revueltas vio en la fusión del estilo literario y del cinematográfico una nueva posibilidad de exploración de la condición humana.

La literatura como instrumento intelectual le era útil para expresar las circunstancias de la rebelión de un tipo a quien quizá habíamos visto todos los días hacer las cosas más ordinarias, y de pronto se convierte en dirigente de una huelga; las acciones del viejo marinero amargado y misántropo que frente a la amenaza de un huracán es capaz de sacrificarse por salvar al niño al que antes se negara a ayudar; o los motivos del crimen cometido por celos, por una pasión homosexual, por causa de la pobreza o por un entendimiento casi apostólico de la conciencia de clase. Pero ello era sólo la mitad del trabajo artístico.

La otra mitad (llegar al público) la vio concretarse mejor en el cine, ya que la cámara con sus tomas panorámicas, sus "close-ups," sus introspecciones, sus posibilidades de permitirnos ver las cosas con los ojos de los personajes, y sus guiños intercambiados con el espectador ofrecía nuevas posibilidades de expresar directamente a cada individuo la complejidad de un mundo que desde las primeras décadas del siglo se anunciaba caótico y quizás inabarcable.

Literatura y cine significaron para el escritor revolucionario dos actividades complementarias. Si por un lado consideraba la literatura un excelente medio de conocer el interior del hombre,¹ en el cine veía la manera casi perfecta de transmitir ese conocimiento a las masas sin hacer concesiones, como podemos leer cuando afirma que el cine "tiene muchas semejanzas con la novela, mucho más que con el teatro. El cine

tiene muchas más posibilidades psicológicas que el teatro, a pesar de un Ibsen o un Strindberg. Además es para grandes masas" (Castro 92).

Para grandes masas; he ahí exactamente su más significativa diferencia, y la razón por la cual Revueltas piensa que ambas actividades se necesitan: la literatura, como él la entiende, busca explorar el interior de la sociedad en el individuo; el cine, comunicar esa exploración a los otros. La literatura es introspección; el cine, proyección, por eso se necesitan mutuamente. Revueltas supone en el cine ante todo una función social, aun cuando se le use como entretenimiento.²

Para él, la complementación cine/literatura no es una mera cuestión de intercambio técnico o estilístico, sino más bien la posible solución a un problema de naturaleza artística, claramente llevado a la práctica con *El apando*, que él mismo refiere como una narración con estructura cinematográfica. En este sentido, va en la práctica más allá incluso que realizadores y teóricos del cine como Alexander Astruc, quien opinaba que a pesar de que el cine frecuentemente estaba "mutilated by the imperatives of commercial saleability and traditional narrative, was intrinsically capable of richer and more varied productions" (Metz 267). De hecho, Astruc clamaba por una emancipación de la "escritura" cinematográfica similar a la de la escritura literaria: "the camera ought to be to the cineast what the pen is to the writer" (Metz 267), pues aquella tenía la misma capacidad que ésta de decir prácticamente cualquier cosa. También Revueltas lo cree así, y poniendo en práctica dicha idea, crea un estilo híbrido en la escritura del relato que aquí nos ocupa.

Es interesante notar la lucidez con que tuvo conciencia del problema estético de las limitaciones de la escritura, aunque para él, es verdad, no se trataba tanto de incapacidad de la literatura en sí, como de la problematización de la realidad, especialmente la realidad

contemporánea, lo que hacía imposible intentar comprenderla completamente. No era por lo tanto un problema sólo de limitación e incapacidad del arte, sino de complejidad de un momento histórico, y más todavía de la convicción de que la realidad, lejos de constituir una totalidad uniforme y abarcable, ordenada y progresiva, era fragmentada y relativa.

Ahora bien, si el cine, como lo concebía Revueltas, era masivo, también era popular porque tal vez más que ninguna otra actividad artística incorporaba e influenciaba a la cultura del pueblo.³ La literatura, por el contrario, era elitista: se trataba de la manera en que el intelectual participaba en la sociedad (pensando), por ello se volvía peligroso engañar y engañarse con falsos optimismos, y para él el peor era el realismo socialista.

Así, sus guiones no sólo muestran esa interacción con la cultura popular, sino que procuraron realmente ser para las masas, como lo demuestra la identificación del espectador mexicano con los personajes, las situaciones y hasta el lenguaje de *La ilusión viaja en tranvía*, pero sobre todo con la identificación del espectador común e incluso analfabeta de los barrios pobres de la ciudad con el México de *El apando*. La película tuvo gran éxito, y de cuando en cuando era reestrenada en cines como el Sonora, el Ópera o el Viaducto, donde la clase obrera, sub o desempleada de la ciudad se refugia por las tardes a matar sus ratos libres.

El poder y los personajes de *El apando*

Pequeña obra maestra que resume en sus veintitantas páginas todo un estilo literario y todo un universo narrativo, *El apando* es una

metáfora de la enajenación social y una feroz crítica al poder. Ubicada en la penitenciaría de Lecumberri, el antiguo "Palacio Negro," y hoy Archivo General de la Nación, una de las cárceles más famosas de México, la historia va revelándonos ese inframundo que es el sistema penitenciario mexicano, y en general todo sistema penitenciario, como una parodia del mundo externo, como su doble, su proyección en el lado oscuro.

En esta obra *Revueltas* se aplica a explorar las relaciones sociales y los mecanismos del poder precisamente en la cárcel; y aún más, en el apando o celda de castigo: la prisión dentro de la prisión misma. Ahí unos cuantos seres sobreviven, copulan, son testigos del mundo y de la miseria humana, viéndose forzados a vivir odiándose, deseándose, inevitablemente dependientes unos de los otros en ese submundo con sus propias leyes, con sus propios parias y tiranos, conscientes de su imposibilidad de huir.

La cárcel como metáfora de la sociedad ofreció a *Revueltas* la posibilidad de explorar los mecanismos del poder desde su más burda y brutal manifestación hasta la más sutil y sofisticada, a través de los ojos de sus personajes, con la eficacia y objetividad de quien filma un documental. Dichas imágenes nos van revelando que la trama que mueve todos los hilos y rige todas las relaciones entre los personajes en aquel otro mundo, como extensión y parodia de lo que sucede afuera, es el poder. En primera instancia porque estar de uno u otro lado de las rejas quiere decir haber tenido una determinada relación con el poder: el haber sido encontrado culpable de infringir una ley. Como lo señala Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad*, el ejercicio del poder ha sido formulado por lo menos desde la Edad Media siempre en términos de una ley.

El poder, en su manifestación más obvia, es presentado por Revueltas como el estado represivo que necesita todo un aparato punitivo para subsistir y hacer respetar sus leyes. Pero también y sobre todo por las relaciones entre los individuos: no sólo las de los guardias y los prisioneros, sino las de éstos entre sí, e incluso las de éstos y los del lado de afuera de la cárcel (visitas y familiares). Todas estas relaciones no son sino la tensión entre el deseo de imponer la propia voluntad y someter al otro, que es al fin de cuentas la manifestación del poder como lo entiende Foucault:

Power is only a certain type of relation between individuals. Such relations are specific, that is, they have nothing to do with exchange, production, communication, even though they combine with them. The characteristic feature of power is that some men can more or less entirely determine other men's conduct. (*Politics, Philosophy* 83)

Las relaciones de poder, entonces, no son sólo aquellas que se puedan dar entre un estado guardián de las leyes y los individuos, sino en cada una de las actividades cotidianas de éstos. Los mecanismos del poder por lo general son indirectos, complejos y paradójicos.

Este entretrejado de relaciones es evidente a lo largo de todo el relato, y está captado minuciosamente por el estilo fílmico. Así, la relación que se da, por ejemplo, entre Polonio y Albino es de mutua dependencia, y constituye el desdoblamiento de un carácter único: el del macho, del dominante, del semental; es la fuerza bruta, la irracionalidad. Albino se siente con derecho de dar tremendas golpizas al Carajo porque no lo

soporta, y al mismo tiempo Polonio prefiere matarlo "despuesito" (37) porque finalmente lo necesitan. Es igualmente una relación extrañamente homoerotizada en la fascinación que ejerce la danza del vientre de Albino sobre Polonio.

La relación entre éstos y el Carajo por su parte se manifiesta en supremacía, en cuanto que ellos representaban todo lo que él nunca podría ser, pero al mismo tiempo de dependencia en cuanto que les hacía falta para introducir la droga al penal; el ejercicio del poder en este caso, como vemos, no es unilateral porque la sumisión del Carajo tiende a ser una forma de dominación precisamente porque es necesitado, y él lo sabe.

Meche y la Chata, igual que sus hombres, se complementan la una a la otra, al grado de aceptar compartir a éstos sin que hubiera "fijón" (44). Pero por encima de ellos, y de quien dependen todos, está la madre del Carajo. Es ella: "vieja güey" (48), "maldita y desgraciada madre . . . tan fea como su hijo" (28), "hecha de adobes . . . ídolo viejo y roto [y] mamacita linda" (47), quien parece proyectar su sombra sobre todos los personajes, y quien a su vez sin el Carajo se siente desamparada:

"¡Mijo! ¿On tá mijo?," exclamaba la madre de *El Carajo* con una voz cavernosa y como sin sentido, pues parecía estar segura que desde el primer momento iba a toparse cara a cara con su hijo y al no ser así se mostraba extraviada y confusa, con una expresión llena de miedo y desconfianza hacia las otras dos mujeres. (45)

Esta poderosa figura femenina se nos presenta como una

personificación de la prisión y en última instancia de la sociedad misma, en cuanto que todo lo observa y nada le parece ajeno, lo mismo cuando presencia la danza del vientre “con una solapada sonrisa en los labios” (34), que cuando echa en cara a su hijo el haberlo parido mientras solapa sus vicios y acepta proveer a los presos con la droga. Ninguno de los personajes parece escapar a su influencia, al grado de que una frase, que podría estar en boca de cualquiera de ellos, dice textualmente: “La madre era lo importante. Que pasara, que pasara, que la pinche vieja pasara” (42).

La idea de la cárcel, y la sociedad, como una madre tremenda, está reforzada por las constantes alusiones al acto de parir que aparecen a lo largo de la narración, y que encuentran eco en las descripciones de varios de los personajes como seres a medio parir, fetos en la lucha por nacer a costa de lo que sea. Es volver a la nulidad, al parasitismo original:

La madre de *El Carajo* llevaría allí dentro el paquetito de droga . . . el paquetito para alimentarle el vicio a su hijo, como antes en el vientre, también dentro de ella, lo había nutrido de vida, del horrible vicio de vivir, de arrastrarse, de desmoronarse. (32)

Más evidente, con todo, en la siguiente cita: “Hermética y sobrenatural a causa del dolor de que aún no terminaba de parir a este hijo que se asía a sus entrañas mirándola con su ojo criminal, sin querer salirse del claustro materno, metido en el saco placentario, en la celda”(30).

Al mismo tiempo, esta mujer aparece como una prefiguración de la

Madre Tierra, toda hecha de barro y bloques de adobe, una diosa primitiva, Ishtar o Coatlicue (o más aún, una revueltiana versión del mito guadalupano: "Dolorosa bárbara").⁴ Es el espíritu terrible de la naturaleza y la humanidad primitiva; es el origen de la sociedad y su corrupción:

Parecía una mole de piedra, apenas esculpida por el hacha de pedernal del período neolítico, vasta, pesada, espantosa y solemne. Su silencio tenía algo de zoológico y rupestre, como si la ausencia del órgano adecuado le impidiera emitir sonido alguno, hablar o gritar, una bestia muda de nacimiento. (46)

Esta madre-prisión-sociedad parece ser un círculo en el cual se debate la humanidad, sin posibilidad de romperlo, de escapar. Es esa la tragedia del ser humano, que lejos de ir progresivamente construyendo una sociedad mejor, de menos a más, se tiene que enfrentar a una serie de contradicciones inherentes a su propia naturaleza. No hay lugar para simplificaciones y maniqueísmos en la obra de Revueltas, y sí una firme convicción que no le permite hacer concesiones, aun a costa de enemistarse con sus camaradas del Partido, sin duda incluídos en la siguiente descripción:

Los marxistas vulgares consideran que la dialéctica es progresiva, que va de lo menos a lo más, de lo atrasado a lo avanzado. Eso es falso, porque la síntesis puede ser absolutamente negativa, como en el caso de *El apando*. La síntesis dialéctica que sigue a la

interpenetración de contrarios no da un más o un avance, nos da una cosa sombría y totalmente negadora del ser humano, y afirmativa dentro de la negación.
(CILL 38)

De ahí que rechace el realismo socialista y su falso optimismo, y critique su afán tendencioso de demostrar cómo los pueblos bajo un régimen marxista-leninista caminarían hacia una etapa nueva y gloriosa para la humanidad. Ello para Revueltas es superstición, fanatismo y no el resultado de un ejercicio de rigor intelectual:

Hay realismo analítico y realismo socialista. Para estar dentro de la segunda tendencia que ha traído al materialismo histórico un sospechoso ingrediente de optimismo, mis obras deberían terminar con un canto de esperanza en el hombre futuro; con grandes luces de aurora roja en el telón de fondo y una orquesta que interpretase "La Internacional". Esto es absurdo, y yo no me explico el optimismo de quienes así piensan.
(Díaz 112-13)

La enajenación espacial y la imposibilidad de abarcarlo todo

El apando es ante todo una tragedia y el testigo principal de dicha tragedia humana es el Carajo. Tullido, tuerto, medio imbécil, es, con su único ojo, una especie de destartalada cámara con limitadas posibilidades de abarcarlo todo, pero que por momentos nos sorprende por sus "tomas". La idea de la cámara está presente en el texto, y

nuestra idea de que esta novela está escrita experimentando con la técnica del cine. Revueltas mismo tenía en mente una estructura cinematográfica, tanto que según él no hubo necesidad de hacer lo que en el cine se llama "disolvencia," y al trabajar en la "adaptación de *El apando* al cine, no hubo necesidad de modificar casi nada" (CILL 41). En el propio texto encontramos referencias a la historia como si se tratara de un filme: "Algo ocurría en esta película anterior a la banda de sonido" (48); o incluso como vemos en los siguientes renglones al personaje/cámara:

Polonio los miraba desde lo alto con el ojo derecho clavado hacia la nariz en tajante línea oblicua, cómo iban de un lado para otro dentro del cajón . . . Uno primero y otro después, los dos monos vistos, *tomados* desde arriba del segundo piso. (25-26; el itálico es mío)

Ello sucede constantemente cuando se refiere a los presos que desde la ventanilla de la celda observan lo que pasa en el penal.

La insistencia del autor en seguir las "tomas," desde diferentes ángulos, con sus personajes/cámaras, enfatiza ese desarrollo de la narración de manera fílmica, pero a diferencia de escritores y teóricos que proclamaban la objetividad de la cámara, Revueltas parece empeñado en evidenciar que tal cosa no es posible aunque se proclame lo contrario. Las imágenes de una película después de todo no son objetivas, sino manipuladas por una voluntad que las dirige de acuerdo con una idea original. Al escribir *El apando*, Revueltas asume una función de director de cine, y sus personajes son las "cámaras". He ahí la razón por la cual no fue necesario hacer muchos cambios al texto al

escribir el guión.

Polonio y Albino, entonces, nos dan las tomas panorámicas y el Carajo nos ofrece aquellas más específicas, pero es en la combinación de ambas que podemos ver más claramente la mano del escritor/director, quien manipula sus personajes/cámaras y nos obliga a ver la acción, e incluso a los otros, a través de sus ojos/lentes, exactamente como según William Rothman sucedía con algunas película de Hitchcock: "The human subject of the camera alternates tensely and hesitantly between acting and viewing in preparing entrances onto the world's stage, performing and withdrawing again into a privacy to which only the camera has access" (70).

Donde el personaje es a la vez actor y cámara, y entre mostrar y mirar, incluso con guiños cómplices al espectador, revela la esencia de la historia de la misma forma que las "tomas" de los personajes de *El apando* nos revelarían su esencia (la miseria social y la imposibilidad de escapar a la contradictoria condición del ser humano), de haber sido Revueltas un cineasta, y el Carajo, Polonio y Albino, cámaras. Este fenómeno es idéntico al que con frecuencia escuchamos referir como las obsesiones del director: la insatisfacción humana y la idea de Dios en los filmes de Bergman; la vida cotidiana de los judíos neoyorquinos en los de Woody Allen; el hombre, lo divino y lo grotesco en los de Buñuel. Veamos algunos ejemplos de cómo Revueltas nos revela con complicidad esas obsesiones.

Primeramente, la mirada del Carajo es una presencia perturbadora, porque lejos de ser neutral u objetiva, era: "Legañosa . . . tenía un aire malicioso, calculador, burlón, autocompasivo y tierno, bajo el párpado semi-caído, rígido y sin pestañas" (29). Y más aún: "Era con ese ojo muerto con el que miraba a su madre en las visitas, largamente, sin

pronunciar palabra. Ella, sin duda, quería que se muriera, acaso por este ojo en que ella misma estaba muerta" (30). Es sobre todo el Carajo (su ojo) quien presencia y en cierta forma va registrando el drama de la humanidad reducida a ese microcosmos que es el apando, y quien lo vive con más dramatismo.

En contraparte, la idea de la cámara parece reafirmarse con la imagen de la torre de vigilancia:

Meche trasponía la primera reja hacia el patio que comunicaba con las diferentes crujías, dispuestas radialmente en torno de un corredor o redondel donde se erguía la torre de vigilancia—un elevado polígono de hierro, construido para dominar desde la altura cada uno de los ángulos de la prisión entera—. (36-37)

La torre abarca toda la acción posible y registra hasta el mínimo movimiento de la prisión, igual que lo haría una cámara. La diferencia entre el personaje/cámara y la torre/cámara está en que esta última sería una cámara de seguridad, de esas que se colocan en los supermercados, los bancos, las entradas de los edificios o los baños públicos a la caza de delincuentes. Dichas cámaras no seleccionan sus imágenes, ni tienen una idea preestablecida: están ahí en lugar del guardia. La cámara cinematográfica, por el contrario, sigue una voluntad creadora.

La presencia de la torre de vigilancia y la precisa descripción de la geométrica ubicación de las crujías y las rejas tiene, por otro lado, la intención de resaltar la enajenación del espacio: la prisión con sus torres, corredores, celdas, se asemeja a un laberinto. Al mismo tiempo su

ubicación en el centro del patio con la simétrica distribución de las celdas en torno del redondel, coincide con el edificio diseñado por Bentham, el Panopticon descrito por Foucault en *Discipline and Punishment*: es decir la estructura circular con una torre de vigilancia central desde donde todos los puntos del penal son observables.

Se trata de una estructura despejada y llena de luz, en oposición a la oscuridad del calabozo, que se aprovecha de la claridad para crear en los prisioneros la conciencia de estar siendo constantemente vigilados. La idea era crear una estructura que permitiera ver sin ser visto, y que pudiera ser usada al mismo tiempo como un instrumento de poder no sólo en relación con los presos, sino también con los subordinados (guardias, enfermeros, maestros); se trataba de un edificio transparente donde “the exercise of power may be supervised by society as a whole” (207); era la tecnología politizada al máximo, y deslindada completamente de cualquier otro uso. El Panopticon proponía sistematizar el desenvolvimiento concéntrico de las relaciones de poder entre ciertos individuos, y por extensión entre todos los miembros de la sociedad.

El espacio y la geometría enfatizan el problema, por decirlo de otra manera, no solamente de estar físicamente preso —en la cárcel o en la sociedad represiva—, sino de que ello implica la nulidad absoluta del hombre, en cuanto que lo limita en sus acciones físicas, así como en sus posibilidades y, lo más grave según Revueltas, en su pensamiento:

Las rejas no son más que la invasión del espacio, y ahí hago una comparación: rejas por todas partes, rejas en la ciudad. Finalmente, cuando atraviesan los tubos digo “la geometría enajenada” y remato toda la imagen

que venía elaborando. El problema es un tanto filosófico, ontológico. La geometría es una de las conquistas del pensamiento humano, una de las más elevadas en su desarrollo. Entonces, hablar de geometría enajenada es hablar de la enajenación suprema de la esencia del hombre. No es el ser enajenado desde el punto de vista de la pura libertad sino del pensamiento y del conocimiento. (CILL 43)

Estar preso es estar impedido y dependiente, si no es que nulo como, nuevamente, en el vientre materno; así, Revueltas describe al Carajo y a su madre en el momento previo a la revuelta final de la siguiente manera:

La cabeza de Albino se sumió trabajosamente en la celda y la madre pudo ver, casi en seguida, igual que si se mirara en un espejo, cómo paría de nueva cuenta a su hijo, primero la pelambre húmeda y en desorden y luego, hueso por hueso, la frente, los pómulos, el maxilar, carne de su carne y sangre de su sangre, marchitas, amargas y vencidas. (47)

Estar preso ("enjaulado," como dice acertadamente el pueblo en México), propone Revueltas, es rebajar al hombre, negarlo en cuanto animal superior y colocarlo en la escala zoológica a la misma altura de las bestias. Cabe aquí recordar que según Foucault es probable que la concepción panóptica de Bentham haya sido inspirada por el zoológico de Le Vaux de Versailles: un edificio octagonal con enormes ventanas

hacia las jaulas de los animales, en lugar de la tradicional distribución de éstas en un parque (*Discipline* 302).

Esa animalización del hombre está presente a lo largo de todo el relato, y permite al autor jugar nuevamente con la idea del documental, en este caso el "wild life documentary": el Carajo "lanzaba entonces sus aullidos de perro" (29), era "igual que un pájaro al que le faltara un ala" (30), con su "ojo de buitres colérico" (27); las mujeres están dispuestas a defender a sus hombres como animales rabiosos, y son "ágiles y gallardas, al mismo tiempo que bestiales" (45). La madre se deja colocar la droga con "la indiferencia de una vaca a la que se ordeñara" (44), al llorar "producía el horror de un animal desconocido" (46) y durante la pelea daba "pesados y dificultosos saltos de un pajarraco al que se le hubiera olvidado volar".(48). Igualmente significativa es la insistencia en los "monos," manera en que en el habla popular de la ciudad de México se designa a los desconocidos, o en general al otro.

Ese doble significado de la palabra mono en el español de México, sirve además a Revueltas para resaltar el carácter popular de sus personajes y para extender la metáfora: de jaula a cárcel y de cárcel a sociedad. Esto es evidente en la sugerencia de que los monos presos eran precisamente los carceleros, quienes supuestamente gozaban de libertad:

Estaban presos ahí los monos, nada menos que ellos, mona y mono; bien, mono y mono, los dos, en su jaula, todavía sin desesperación, sin desesperarse del todo . . . presos en cualquier sentido que se los mirara, enjaulados dentro del cajón de altas rejas de dos pisos.
(25)

El estar preso, tras las rejas, es presentado como una concepción desplazable que depende únicamente de quien lo dice: si los carceleros aparecen "presos" al principio de la narración (y en la película la imagen está muy bien captada), quien los está viendo así es precisamente Polonio, y nosotros a través de sus ojos (y la cámara).

Cada narración, finalmente, exige su propia estructura narrativa, según afirmó Revueltas, así al escribir *El apando* con sus laberintos, encierros y jaulas como una metáfora de la enajenación del espacio, con la intensidad con que lo hizo, se volvía necesario que escribiera de corrido, sin punto y aparte. La estructura de esta narración no es accidental, sino que constituye parte integral de su escritura; uno puede efectivamente "leer" el encarcelamiento en este párrafo de más de veinticinco páginas.

Señalaba al principio que las innovaciones técnicas y la experimentación fueron aspectos fundamentales de la obra de Revueltas, y creo que ello es evidente especialmente en *El apando*, como hemos visto. Ahora bien, siendo él un escritor políticamente comprometido, sus experimentaciones nunca significaron meros pasatiempos ingeniosos, y ociosos, sino intentos por perfeccionar las herramientas artísticas de crítica social, y en última instancia de denuncia de la injusticia.

La visión que Revueltas tenía del mundo era mucho más compleja que la del dualismo ingenuo de muchos de sus camaradas del Partido. El conocimiento de la técnica cinematográfica que poseía, aplicado a la literatura, le sirvió para expresar más adecuadamente su profunda desconfianza de que la realidad fuera única y totalmente comprensible, y de que la historia humana fuera progresiva.

En *El apando* el cuestionamiento de la objetividad y de una totalidad

abarcable constante en el texto está enfatizado al seguir de cerca un estilo narrativo fílmico: los ojos de los personajes / cámaras le conceden a la historia una fuerza e inmediatez de documental de los mecanismos del poder, los cuales existen y se multiplican en sociedad, pero ante todo entre los individuos.

Los trucos de la cámara, la “objetividad” que ella permite y la posibilidad de, a diferencia del teatro, establecer una íntima relación de complicidad entre el sujeto y cada uno de los espectadores, y de que éstos penetren y conozcan varios fragmentos de la realidad, a veces contradictorios, así como la supuesta veracidad de las imágenes que ofrece el cine, dieron a Revueltas la oportunidad de explorar la condición humana y mostrar un mundo más complejo que el melodramático y maniqueísta de mucha de la literatura tradicionalmente escrita en México, y en general en español, así como de la propuesta y practicada por los escritores del realismo socialista. En este sentido podemos decir que Revueltas fue un verdadero precursor.

Rafael Hernández Rodríguez

New York University

NOTAS

¹Revueltas se refirió en varias ocasiones a la literatura como un instrumento intelectual para entender la condición humana “en el fondo del hombre mismo” (56), como lo afirmó en una entrevista con Ignacio Solares. Asimismo remito a los interesados en las ideas estéticas de Revueltas al apéndice del libro *El conocimiento cinematográfico*, que contiene los trabajos titulados “El autoanálisis

literario" y "Libertad del arte y estética mediatizada." Estos textos, al igual que las entrevistas, ofrecen una visión bastante clara de lo que para Revueltas era el trabajo artístico, especialmente porque son textos espontáneos y no elaboradas argumentaciones filosóficas.

² Es verdad que existen filmes experimentales o *avant-garde* sumamente difíciles que requieren de cierto grado de información cultural y disciplina para ser entendidos; es decir no son precisamente para el pueblo. Y sin embargo aun así son más "populares" o accesibles que la literatura de la misma naturaleza, en parte porque una película emplea elementos de comunicación inmediatos (imágenes, gestos, colores, música) y en parte también porque el cine es sin duda la manifestación artística por excelencia de este siglo y todos estamos de una u otra forma familiarizados con su lenguaje. Así, entre leer a Shakespeare o ver una filmación de la BBC de Londres, por no hablar de superproducciones con "estrellas" como Mel Gibson o dirigidas por Franco Zeffirelli, el público en general optará por lo segundo, los estudiantes incluidos.

³ La literatura tiene también una función social para él, pero paradójicamente era para un reducido grupo de personas que tenían la responsabilidad social de pensar. Al menos esa es la impresión que queda después de leer varios de sus comentarios acerca de la responsabilidad del escritor, en el libro de entrevistas antes citado, y en especial en una respuesta a Rosa Castro, donde afirma: "yo mismo no considero la literatura sino como un instrumento para trabajar socialmente y para servir a mi pueblo. Es mi manera de servir porque no sé otra" (107).

⁴ Si, como se ha dicho, la Virgen de Guadalupe es un sincretismo de la diosa Tonantzin y la Guadalupana de Extremadura, en la frase "Dolorosa bárbara" (47) vemos que Revueltas juega con ese mismo concepto y lo reelabora. Es decir que la Virgen de los Dolores, al ser calificada de bárbara, adquiere una connotación desacralizada, y finalmente subversiva, puesto que siendo la

madre del Carajo precisamente quien asume la identidad de la Virgen María, éste por asociación podría verse como una representación de Cristo.

OBRAS CITADAS

- Castro, Rosa. Entr. "La responsabilidad del escritor." *Conversaciones con José Revueltas*. México: U Veracruzana, 1977. 107-10.
- CILL. Entr. "Diálogo sobre *El apando*." *Conversaciones*, 37-43.
- Díaz Ruanova. Entr. "No he conocido ángeles." *Conversaciones*, 111-14.
- El apando*. Dir. Felipe Cazals. Con Salvador Sánchez, José Carlos Ruíz, Manuel Ojeda, María Rojo y Delia Casanova. CONACITE I, 1975.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punishment: the Birth of the Prison*. New York: Pantheon, 1977.
- . *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI, 1982.
- . *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings. 1977-1984*. Ed. Lawrence D. Kritzman. New York: Routledge, 1988.
- La diosa arrodillada*. Dir. Roberto Gavaldón. Con María Félix y Arturo de Córdova. Panamerican, 1943.
- La ilusión viaja en tranvía*. Dir. Luis Buñuel. Con Lilia Prado, Carlos Navarro, Fernando Soto, "Mantequilla." Clasa Films Mundiales, 1953.
- Metz, Christian. *Language and Cinema*. The Hague: Mouton, 1974.
- Revueltas, José. "El apando." *El apando y otros relatos*. Madrid: Alianza/Era, 1985. 25-51.
- . *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: UNAM, 1965.

Rothman, William. "Virtue and Villainy in the Face of the Camera." *The "I" of the Camera: Essays on Film Criticism, History, and Aesthetics*. New York, Cambridge UP, 1988. 69-84.

Solares, Ignacio. Entr. "La verdad es siempre revolucionaria." *Conversaciones*, 53-59.