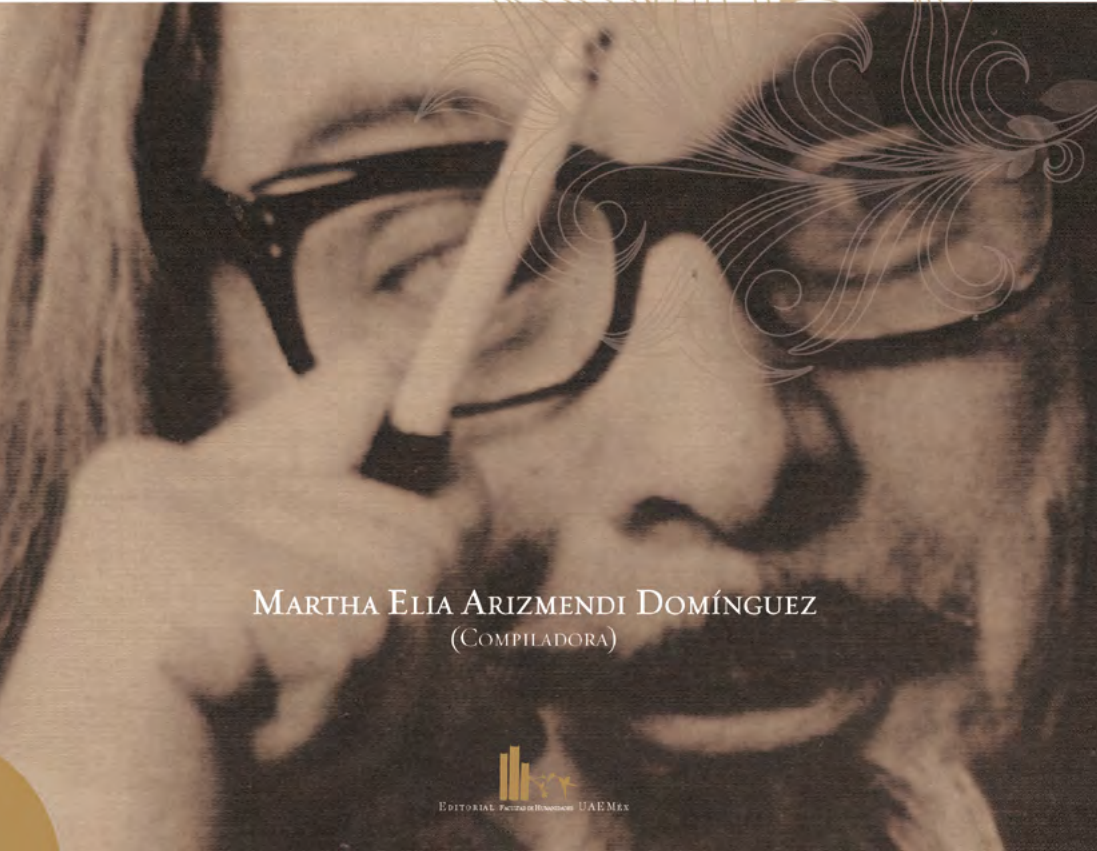


VIOLENCIA, DEGRADACIÓN, ENCIERRO.
LA POÉTICA DE JOSÉ REVUELTAS



MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ
(COMPILADORA)



COLECCIÓN
VOCES
DEL TLAMATINI

Violencia, degradación, encierro. La poética de José Revueltas

Universidad Autónoma del Estado de México

Dr. en D. Jorge Olvera García
Rector

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca
Secretario de Docencia

Dra. en Est. Lat. Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados

Mtro. en D. José Benjamín Bernal Suárez
Secretario de Rectoría

Mtra. en E. P. y D. Ivette Tinoco García
Secretaria de Difusión Cultural

Mtro. en C. I. Ricardo Joya Cepeda
Secretario de Extensión y Vinculación

Mtro. en E. Javier González Martínez
Secretario de Administración

Dr. en C. Pol. Manuel Hernández Luna
Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional

Mtra. en Ed. A. Yolanda E. Ballesteros Senties
Secretaria de Cooperación Internacional

Dr. en D. Hiram Raúl Piña Libien
Abogado General

Lic. en Com. Juan Portilla Estrada
Director General de Comunicación Universitaria

Mtra. en A. Ignacio Gutiérrez Padilla
Contralor

Prof. Inocente Peñaloza García
Cronista

Facultad de Humanidades

Mtra. en Est. Lit. Hilda Ángela Fernández Rojas
Directora

Dr. en Hum. Fernando Díaz Ortega
Subdirector Académico

Mtra. en D. A. E. S. Danhia Ivonne Tornell González
Subdirectora Administrativa

Mtra. en L. M. Rosa María Camacho Quiroz
Coordinadora de Investigación

Dra. en H. Ana Lidia García Peña
Coordinadora de Estudios Avanzados

Mtra. en L. María del Coral Herrera Herrera
Coordinadora de Extensión y Vinculación

Dr. en Hum. Alfredo Lugo Nava
Coordinador de Difusión Cultural

Lic. en C. I. D. Ivonne Guadalupe Mejía Zarza
Coordinadora de Planeación

Mtra. en Hum. Evelin Cruz Polo
Jefa del Departamento de Control Escolar

Dra. en Hum. Beatriz Adriana González Durán
Jefa del Departamento de Servicio Social

Departamento Editorial

Mtro. en H. Pedro Canales Guerrero
Jefe del Departamento del Programa Editorial

Mtro. en H. Pedro Canales Guerrero
Editor

Lic. en L. L. Ana Karen Flores Estrada

Mtro. en C. L. Daniel Jhovani Arzate Díaz
Corrección de estilo

Lic. en Fil. José Isael Baeza Pérez
Formación

Violencia, degradación, encierro. La poética de José Revueltas

Martha Elia Arizmendi Domínguez
(Compiladora)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
TOLUCA, 2015



Primera edición 2015

Violencia, degradación, encierro. La poética de José Revueltas

© Derechos reservados

Universidad Autónoma del Estado de México

Facultad de Humanidades

Cerro de Coatepec s/n Toluca, Estado de México C.P. 50000

Departamento editorial de la Facultad de Humanidades de la UAEMéx

fhumanidades_web@uaemex.mx

<http://humanidades.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-422-587-7

Hecho en México

Made in Mexico

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.

Prohibida su reproducción parcial o total por cualquier medio, sin autorización escrita del legítimo titular de derechos.

CONTENIDO

Presentación	9
Prólogo	11
<i>El Apando: unión y guion de los José</i>	23
<i>Martha Elia Arizmendi Domínguez</i>	
<i>Brenda Adriana Mejía Hernández*</i>	
Las aguas funestas en la obra de José Revueltas	39
<i>María Elena Escalona Franco</i>	
<i>Rogelio Ramírez Gil</i>	
El apando interior como fuerza para escapar a la crueldad del mundo	47
<i>Maricarmen Esquivel Colín</i>	
El vacío y la zona de sacralidad en la obra de José Revueltas	57
<i>Hilda Ángela Fernández Rojas</i>	
<i>María del Coral Herrera Herrera</i>	
Percepción, mito y realidad. Una aproximación a la narrativa de José Revueltas	69
<i>Jesús Humberto Florencia Zaldívar</i>	

El rebozo de Soledad: una breve revisión de José Revueltas como guionista	89
<i>Alma Guadalupe Martínez Sánchez</i>	
Estructura narrativa y función social en <i>El Apando</i> de José Revueltas	105
<i>Gerardo Meza García</i>	
<i>Martha Elia Arizmendi Domínguez</i>	
El fanatismo religioso en <i>Dios en la tierra</i> de José Revueltas	115
<i>Daniel Roberto Peregrino Rocha</i>	
Algunos personajes tipo como víctimas de los pecados sociales en tres cuentos de <i>Dios en la tierra</i>	129
<i>Francisco Javier Romero Luna</i>	
“Visión del Paricutín” de José Revueltas: una crónica del infortunio	141
<i>Octavio Valdés Sampedro</i>	
SEPARATA	155
Complementariedad y libertad en <i>La fuga</i> de Carlos Montemayor	157
<i>Antonio de Jesús Moreno Jiménez</i>	
El papel de la mujer durante la dictadura <i>En el tiempo de las mariposas</i> de Julia Álvarez	177
<i>Laura Judith Becerril Nava</i>	
De los autores	193

EL APANDO: UNIÓN Y GUIÓN DE LOS JOSÉ

MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ

BRENDA ADRIANA MEJÍA HERNÁNDEZ*

Esvón, Raúl, eternamente amados
A Eugenia Revueltas, por todo
Anacris, por tu valor y entrega

Pocos son los escritores que a la par de su trabajo artístico literario proponen una metodología, una dialéctica entre el artista y la realidad, postura que a su vez se confronta con una expresión popular: “el lado moridor”; por lo que más allá de una aplicación filosófica a la literatura, pretenden establecer nuevos caminos para adentrarse en el campo literario.

En diferentes tiempos y espacios, las artes en general han sabido captar el sentir del ser humano: alegría, sufrimiento, dolor, placer; de manera que artes, ciencias e imaginario popular han creado medios para plasmar esos sentires, los cuales se convierten en valiosos testimonios de vida.

De manera especial, la literatura ha abrevado tales circunstancias y las troca en originales obras de arte, en las que la realidad cobra vida y

* Candidata a doctora en Humanidades: Estudios Literarios por la UAEM.

se refracta a través de personajes, mujeres y hombres, que se vieron envueltos por las circunstancias sociales ya que, de todas las bellas artes, “la literatura es influida por la existencia social e influye, a su vez, sobre ella, en interminable juego dialéctico de acciones recíprocas, de fuerzas contrapuestas” (Portuondo, 1976: 391).

Desde esta perspectiva, la obra literaria debe poseer características y elementos que la hagan cómplice del momento histórico en que surge para, así, establecer puentes entre ella y la sociedad. De este modo, la función más importante de la literatura, la social, se logra. En ese sentido, la autenticidad de las obras artísticas radica en que “cada uno hace una opción diferente por reconocer las tradiciones específicas de sus respectivas áreas culturales con las cuales nutren su obra y la circunstancia histórica desde la cual formulan su mensaje” (Rama, 1976: 19).

Por tanto, es necesario analizar la obra literaria –en este ensayo, la de José Revueltas– desde la relación que existe entre el texto como manifestación artística literaria y el contexto que lo circunda, de manera que podamos visualizar la idea de literatura que propone en cada obra, pensando siempre que esta será estético/ideológica, basada en una actitud filosófico/política, pues no podemos negar que el contexto determinó la postura literaria del autor.

No es posible encasillar la obra revueltiana en un estatus general, porque caeríamos en suposiciones, en hipótesis sin fundamento. En cambio, pretendemos precisar la manera en que la vida de Revueltas constituye un factor importante para ser recreada en la literatura. “Recreación”, porque en ella no se refleja *la realidad*, sino que se crea una “realidad literaria”, apoyada especialmente en sus experiencias en las cárceles mexicanas, en las que pasó largas temporadas, como desde la prisión de Belem hasta las Islas Marías, sin dejar de lado “el Palacio Negro de Lecumberri”, del que fuera “huésped distinguido”.

Hablar de José Revueltas (1914-1976) es referirse a uno de los escritores mexicanos más comprometidos con el arte, la política, los seres humanos –en especial con su dolor y sus angustias–, los despojados, los campesinos, los ignorantes, las prostitutas y los presos, en fin, los oprimidos.

Cuando hablamos de arte, nos referimos a la incursión de Revueltas en las diferentes esferas culturales y artísticas. En esta ocasión ocuparemos la beta de este, no solo como escritor, sino también como guionista. Por esta razón abordaremos la literatura y el cine, de manera que podamos establecer vasos comunicantes entre la obra literaria y la película. No obstante, hacemos una selección de estas para mostrar el eje temático que nos interesa: la cárcel, el encierro y la idea cuerpo/encierro.

Es el propio Revueltas quien declara: “*El Apando* surgió de cosas que me contaron; hechos reales que me sucedieron aquí, y aquí mismo me informé... Aquí en Lecumberri hay muchísimo material, nomás que la cárcel es una temática que he repetido mucho” (Poniatowska, 2001: 65).

Delinear la idea de encierro trabajada por Revueltas nos hace considerar, junto con Rodolfo Rojas, que el escritor inaugura en la literatura mexicana un género, “porque ese inframundo de desangelados no había encontrado otra pluma que se ocupara de ellos” (1979: VII), además de conjugar en uno solo a un narrador/poeta y a un pensador/artista, pues “sus novelas crean una visión del mundo que gravita alrededor de la prisión, no sólo como fuente temática ni como la materialización de la disidencia, sino como el eje narrativo desde donde este escritor implementa la fusión artística” (Durán, 2002: 31).

En la estructura de las obras de Revueltas se marcan los espacios, el lenguaje, los personajes, las condiciones sociales y las categorías artístico ideológicas con que fueron construidas. La idea de la obra revueltiana recae en la noción del encierro, la deshumanización, la injusticia; todo lo

cual provoca, en los “seres de papel” creados por el escritor, una terrible animalización, una desgastante cosificación.

A decir de Frank Loveland, los textos de Revueltas presentan un carácter paradójico, ya que mientras más crece la generalidad, más se deconstruyen, hasta llegar a la singularidad de *El Apando*, “donde todas las estrategias del poder, tanto en el nivel figurativo como en el discurso y estructura del texto, se conjuntan para producir un saber vacío sobre una humanidad denigrada y desechable” (2007: 26).

La mayoría de estos presentan caracterizaciones diversas, pero lo que más sobresale, lo que es notorio, es su condición corporal: tuertos, enanos, mutilados, carajos; desgraciados de la vida a quienes podríamos catalogar como seres inferiores que actúan instintivamente, ya que no tienen alternativa de vida. Su “lado moridor”: la angustia, la desesperación, la ansiedad, son factores que provocan acciones repetidas, que hacen tocar a fondo la condición ínfima del ser humano.

Coincidimos con Evodio Escalante (2006) cuando afirma que los personajes de la obra de este autor pertenecen a las diferentes esferas y clases sociales del país, y van desde intelectuales hasta drogadictos y prostitutas. Personajes que atraviesan por desgarradoras historias que el autor reconstruye en la obra literaria, presentados como integrantes de una sociedad en decadencia; es decir, aquellos que se degradan cada vez más por su condición de seres prácticamente aniquilados.

No aman porque nunca han sido amados; son muertos vivientes que necesitan de “algo” para verdaderamente vivir. Cada uno, sin saber, sin darse cuenta, a su manera, ostenta una forma de vida que los encierra cada vez más, en la droga, en la vida, en el cuerpo, un cuerpo/cárcel del que jamás se liberarán. Esa es su realidad, esa su verdad.

sin importarle nada de su persona, de ese cuerpo que parecía no pertenecerle, pero del que disfrutaba, se resguardaba, se escondía, apropiándose

encarnizadamente, con el más apremiante y ansioso de los fervores, cuando lograba poseerlo, meterse en él, acostarse en su **abismo, al fondo, inundado de una felicidad viscosa y tibia, meterse dentro de su propia caja corporal**,¹ con la droga como un ángel blanco y sin rostro que lo conducía de la mano a través de los ríos de sangre, igual que si recorriera un largo palacio sin habitantes y sin ecos (Revueltas, 2010: 15-16).

La cárcel encierra a Revueltas, como él lo hace con sus personajes, en una suerte de polaridad burlesca, "... marco dentro del cual se dan inversiones carnalavescas con personajes de carpa, circo, deformaciones físicas, engrutados, encerrados, presos en la cárcel real y existencial o críptica, que no les permite la salida de sus condiciones de clase" (Durán, 2002: 289); por ejemplo, El Carajo de *El Apando*, sumido en la oscuridad de su desgraciada vida, falto de libertad social, física y moral. El Carajo, un hombre contrahecho, podrido, tuerto, cuyo rostro presenta coloraciones negruzcas, tal como es todo él, pues al encontrarse encerrado en el apando y en las drogas, los colores de vida, verde y azul, desaparecen, y solo queda el negro, ausencia o suma de colores, negación y síntesis de los demás.

El Carajo, ya que valía un reverendo carajo para todo, no servía para un carajo, con su ojo tuerto, la pierna tullida y los temblores con que se arrastraba de aquí para allá, sin dignidad, famoso en toda la Preventiva por la costumbre que tenía de cortarse las venas cada vez que estaba en el apando, los antebrazos cubiertos de cicatrices escalonadas una tras de otra igual que en el diapasón de una guitarra, como si estuviera desesperado en absoluto –pero no, pues nunca se mataba–, abandonado hasta lo último, hundido, siempre en el límite, sin importarle nada de su persona, de ese cuerpo que parecía no pertenecerle, pero del que disfrutaba (Revueltas, 2010: 15).

¹ Las negritas son nuestras, con la finalidad de resaltar la idea temática de este ensayo: cárcel/cuerpo/encierro.

El apando, lugar, es una fortaleza llena de historias, de anhelos, sufrimientos y angustias; es la prisión dentro de la prisión, en la que comienza una travesía de sentimientos encontrados, pues *El Apando* “es una novela construida sin pausas, en líneas discursivas que simulan una prisión eterna, reforzada por verbos atemporales; el conflicto va subiendo de intensidad conforme se va apoderando la desesperación de estos seres” (Gutiérrez, 1998: 182). Por ello, el lector tiene que leerla de una sola vez, ya que esa estructura también lo atrapa; las cincuenta y tantas páginas de *El Apando* parecen una, no tiene puntos y aparte, toda la historia se presenta en un párrafo, lo que también representa la idea de bloque, de lo cerrado y hermético, de totalidad.

Y sí, estamos de acuerdo, pues

El Apando, extraordinaria novela corta, su prosa, alegórica y vigorosa, dibuja sujetos y situaciones con los trazos enérgicos y sutiles de un poderoso lenguaje más cercano a las tintas y al aguafuerte, que a la pintura, aunque, para seguir con la metáfora, muchas de sus páginas bien podrían ser la representación escrita, coincidente y casual, del arte pictórico de Goya, El Greco o Durero (Rojas, 1979: VIII).

Por otro lado, entendemos que la palabra “apando”, a pesar de no aparecer como sustantivo, sino solo como verbo “apandar”, en el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* (2001), tiene un carácter derivado y puede pertenecer a un sector de la sociedad; en este caso, los penales. “De este modo, la palabra que significa un encierro dentro de otro encierro operaba en la marginalidad como parte de la jerga carcelaria, tal vez ni siquiera nacional, sino específicamente del penal de Lecumberri” (Negrín, 2007: 20); sin embargo, esa jerga ha trascendido y ya forma parte del lenguaje cotidiano.

Mucho se ha hablado de la trascendencia que la literatura tiene en la realización de otros productos culturales; tan es así que los estudios

comparatísticos han dedicado un importante espacio al tratamiento de una obra literaria y una pintura, una pieza musical, una representación dramática, una película; en fin, diferentes manifestaciones que resultan novedosas y que, por demás, benefician y engrandecen los estudios literarios.

La relación que se da entre artes es llamada “La literatura y las demás artes”, “La literatura y las otras artes”, “La iluminación recíproca de las artes o formas mixtas”. Cualquiera que sea la denominación, la importancia de estas formas radica en el tratamiento que dan a las relaciones entre diferentes productos culturales, y es justamente la Literatura Comparada “la que analiza los modos efectivos de encuentro entre las distintas expresiones artísticas, y la que intenta explicar el porqué de ciertas elecciones y de felices (e infelices) encuentros concretados en las obras de arte” (Pantini, 2002: 216). Aunque, aclaramos, el presente no es un estudio comparatístico, únicamente retomamos algunos elementos de esa teoría para encuadrar este ensayo.

En este sentido, la literatura puede hablar de las otras artes y estas de aquella, de tal manera que “puede demostrar características estructurales, exactamente definidas y relacionadas convincentemente de dos (o más) artes en determinados estilos de épocas (o también sólo corrientes estilísticamente homogéneas) para la “iluminación” de propiedades estilísticas típicas de obras concretas” (Schmitt, 1984: 174).

Veamos pues, de qué manera se dan estos encuentros entre *El Apando* (1969), novela escrita por José Revueltas y, *El Apando* (1975), película, con guion de José Revueltas y José Agustín, dirigida por Felipe Cazals. El trabajo de Revueltas en el cine rindió frutos de gran valía, pues su dedicación y esmero hicieron que irrumpiera en este arte tan vívidamente como lo hiciera en la literatura; aunque debemos mencionar también que su incursión como director no tuvo la respuesta esperada, motivo por el cual se dedicó solo a las adaptaciones y los guiones.

Algunas de las películas en las que cubre estas facetas han sido verdaderos “taquillazos”, pues al conjuntarse con otros talentos dobles, el resultado es asombroso. Baste recordar: *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *Que Dios me perdone* (1947), *La casa chica* (1949), *Perdida* (1949), *La escondida* (1955), *La ilusión viaja en tranvía* (1955), *El rebozo de Soledad* (1952) y, por supuesto, *El Apando* (1975).

Como menciona Ivonne Gutiérrez (1998),² a propósito de la novela, también la película muestra un encierro, un espacio oscuro, reducido, que, a su vez, reduce a los personajes, actores, pues, la cárcel como metáfora de la sociedad, lleva al autor a reconocer los elementos del poder desde su condición más tremenda, hasta la más sutil y sofisticada, a través de los ojos de sus personajes, con la eficacia y objetividad de quien filma un documental, ya que

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, en el cine veía la manera casi perfecta de transmitir ese conocimiento a las masas sin hacer concesiones (Hernández, 1995: 44).

En el caso de la película, la cualidad fílmica consiste en presentar en poco tiempo lo que fue narrado en un amplio periodo temporal; es decir, la condensación. Mucha acción en poco tiempo hace que la historia de vida del Carajo, Polonio y Albino, los apandados, se pueda conocer en menos de dos horas, pues, en una elipsis totalizadora, son eliminados aspectos narrativos y descriptivos de la historia y aparecen imágenes que dan datos suficientes para suponer las situaciones como existentes; esto es así, ya que “en el cine, las imágenes visuales son las señales intencionalmente producidas... para transmitir determinados mensajes a los espectadores” (Poloniato, 2004: 43).

² Véase *supra*.

El Apando, película, se inicia con una secuencia-imagen, entendida esta como la serie de escenas que conforman una unidad narrativa (Rodríguez, 2013), cuya falta de iluminación imita el efecto natural del claro-oscuro, del lugar con poca luz o con falta de ella, un lugar de encierro que reproduce los tonos originales del espacio fílmico, el cual se sitúa entre el geográfico y el dramático, pues si pretendemos demostrar el color predominante en el filme –al igual que en la novela–, este sería el negro, aunque en la escala cromática se indique que no posee color, que es el sin color.

En esta secuencia, también los personajes se encuentran en el sin color, pues “cuando el negro se encuentra asociado con el gris,³ se trata de una persona débil de carácter, fácil de manejar, apática y negligente” (Ortiz, 2004: 63). Son débiles, enfermos, reclusos en la cárcel de la cárcel, pero también en la negrura de sus almas, de sus cuerpos degradados.

Una de las constantes en los estudios literarios es la apreciación del cuerpo como prisión, como muestra de lo destruido y venido a menos, desde el rostro hasta la totalidad corpórea. Recuérdese, por citar algunos ejemplos, de obras literarias y personajes de diversas latitudes y diferentes tiempos: el gran Cirano, el Jorobado o *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, este último de Miguel Méndez.

Insistimos en que nuestra visión de la obra revueltiana se centra en la idea del encierro/cuerpo, como forma de mostrar la violencia y la enfermedad del ser humano. Una de las constantes temáticas de la Poética de José Revueltas, quien recrea en ese singular personaje: El Carajo, es el cuerpo como verdad, como cartografía; como representación interior de las desgracias de los apandados.

El tema del filme es el encierro, la degradación del sujeto privado de la libertad, exterior, mundana, pero también de la libertad interior, ya

³ Es justo el tono que da la película, entre el gris y el negro.

que al encontrarse dentro de la cárcel, se les ve desde otra perspectiva. En la secuencia donde asoman la cabeza por el postigo, el lente óptico de la cámara permite mirar hacia abajo⁴ y situar al espectador en un ángulo de coordenadas arriba-abajo.

Lo mismo se dice en la novela: “La cabeza hábil y cuidadosamente recostada sobre la oreja izquierda, encima de la plancha horizontal que servía para cerrar el angosto postigo, Polonio los miraba desde lo alto... recostada sobre la oreja que no dejaba mirar nada de allá abajo⁵ al ojo izquierdo” (Revueltas, 2010: 12).

El caso contrario lo encontramos en la secuencia donde la madre de El Carajo tambalea y pierde el equilibrio, quedando “montada” en la barandilla, a punto de caer, mientras decenas de ojos, desde abajo, no despegaban la vista de ella. En la novela se declara:

La lucha contra Meche, La Chata y la vieja parecía no terminar nunca... De la ronca voz, allá abajo, de la multitud, brotaba toda clase de las más diversas exclamaciones... La madre, en uno de estos saltos cayó, resbalando sobre la superficie de hierro del corredor, hasta quedar horquetada con el travesaño del barandal en medio de las piernas abiertas, cosa que le impedía por lo pronto despeñarse desde lo alto⁶ (Revueltas, 2010: 50-51).

En la película, esta acción y la última –cuando Albino y Polonio quedan sometidos por los tubos que penetraban el espacio geográfico, pero también en el espacio de sus cuerpos– aceleran el ritmo cinematográfico y la intensidad dramática se desborda por la aparición en cadena de primeros planos y de imágenes sombrías que dan la idea de tristeza, justo lo que sucede cuando los cuerpos se convierten en deprimentes colgajos.

⁴ La cámara es inclinada totalmente hacia abajo, perpendicularmente, en una “vista de pájaro” (Rodríguez, 2013).

⁵ Véase nota 3.

⁶ Aquí, la cámara se coloca totalmente hacia arriba, en un ángulo contrapicado o nadir; es decir, de abajo hacia arriba (Rodríguez, 2013).

La novela presenta también esta acción que acelera el ritmo narrativo: “Empujaban los tubos hacia arriba, saltaban, forcejeaban de mil maneras, pero al fin no pudieron más... Colgantes de los tubos, más presos que preso alguno, Polonio y Albino parecían harapos sanguinolentos, monos descuartizados y puestos a secar al sol” (Revueltas, 2010: 55-56).

Así, el abandono es la representación de lo monstruoso, ya que poseer un cuerpo disminuido implica cargar con su propio encierro. Tener conciencia del cuerpo significará carecer de escapatoria. El cuerpo se vuelve entonces la materia, la permanencia en un mundo violentado. El conocimiento o desconocimiento del cuerpo es el clímax de la degradación humana, pues la corporeidad obliga al hombre a permanecer encerrado en sus propios límites: físico, el cuerpo; espacio, la cárcel.

En otra secuencia de la película, mediante un plano de conjunto (Rodríguez, 2013), escena que se da de igual manera en la novela, vemos a Meche, La Chata, Albino y Polonio, totalmente intoxicados, en la sala de convivencia de visitas, atentos al movimiento que Albino hace con su cuerpo, en el que

tenía tatuada en el bajo vientre una figura hindú... que representaba la graciosa pareja de un joven y una joven en los momentos de hacer el amor y sus cuerpos aparecían rodeados, entrelazados por un increíble ramaje de muslos, piernas, brazos, senos y órganos maravillosos... dispuestos de tal modo y con tal sabiduría quinética, que bastaba darle impulso con las adecuadas contracciones... y un sutil, inaprehensible vaivén de las caderas para que aquellos miembros dispersos... adquiriesen una unidad mágica donde se repetía el milagro de la Creación y el copular humano se daba por entero en toda su magnífica y portentosa esplendidez (Revueltas, 2010: 25-26).

Con la misma característica anterior, al final, tanto de la novela como de la película, se muestra, insistentemente, la idea inicial, donde se funden cuerpo, espacio y miseria:

encerrados en la misma jaula de monos. Cuatro contra tres; no, dos contra cuatro, habida nota de la nulidad absoluta de El Carajo. “Ora vamos a ver de a cómo nos toca, *monos* hijos de su puta madre”, bramó Albino a tiempo que se despojaba de su cinturón de baqueta para blandirlo en la pelea (Revueltas, 2010: 53).

La llegada de infinidad de monos introduciendo barras en el cajón, en el último reducto de posible libertad, hace que los cuerpos se fundan en su propia miseria, hace que monos y gladiadores parezcan uno solo, “pues el enfrentamiento es entre cuerpos, en ese espacio intencionalmente aislado del resto de la cárcel-sociedad; es decir, en el último espacio de libertad posible” (Loveland, 2007: 254).

En este sentido, la fotografía recrudce los espacios, pues junto con la música, banda sonora en el cine, se torna cargada de fatalidad, de un tremendismo patético que recrea la vida de los apandados, quienes son vistos, desde el inicio de la película, en ángulo picado⁷ y así aparecerán en el resto de la cinta.

Si hacemos un pequeño acercamiento a los dos productos, diremos, junto con Margarita García Flores:

Para no desvirtuar el carácter literario de la obra, nada más hago alusión dentro de los términos literarios del relato a algo muy importante: la geometría enajenada. Comparo la cárcel, que es una geometría, a la ciudad: estamos rodeados de rejas. El final de *El Apando*⁸ es precisamente una escenificación de la pérdida del espacio: se atraviesan unos tubos para hacer que los presos rebelados vayan perdiendo espacio, de tal manera que los sacan de quicio y los derrotan por la falta de espacio. El espacio se vuelve un valor de cambio, no un valor de uso (2001: 79).

⁷ El uso de los ángulos de la cámara evidencia no solo el objeto, sino también su ser. El picado puede expresar inferioridad o humillación de un sujeto; además, da la impresión de pesadez, ruina o fatalidad. Justo lo que guionistas y director se propusieron lograr en esta cinta (Rodríguez, 2013).

⁸ Esto sucede tanto en la novela como en la película.

Lo aquí presentado permite determinar que las obras guardan relación o convergencia en los siguientes elementos: el título, ya que ambas tienen el mismo nombre: *El Apando*; el nombre de los personajes no cambia; y el tratamiento temático corresponde a la degradación humana, tanto corporal como social. El tipo de lenguaje, en ambos productos culturales, es el usado por los presos, es una forma de jerga carcelaria; uno es literario y el otro cinematográfico en una transposición hegemónica digna de guardarse en el más profundo lugar de la memoria individual y colectiva.

Los puntos de desencuentro suelen pasar desapercibidos, gracias a la transposición de los lenguajes y del uso de recursos fílmicos que hacen posible la respuesta del espectador, quien se sitúa en un plano privilegiado y logra extraer el excedente de sentido de las obras.

Pero no solo eso, también destacamos la notoria dualidad presente: son dos obras, una literaria y otra cinematográfica; dos artes, literatura y cine; dos lenguajes, uno literario y otro cinematográfico; y, finalmente, al unir dos talentos (el de José Revueltas y el de José Agustín), Felipe Cazals, director de la película, logra condensar, en una, las visiones de ambos, de manera que cada uno pueda plasmar su realidad en un guion ambicioso y lleno de experiencias carcelarias, pues ambos conocieron los oscuros vericuetos del “Palacio Negro”, con lo cual, el resultado es más contundente.

BIBLIOGRAFÍA

- Durán, Javier (2002), *José Revueltas. Una poética de la disidencia*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Escalante, Evodio (2006), *José Revueltas: una literatura del "lado moridor"*, México, Conaculta.
- García Flores, Margarita (2001), "La libertad como conocimiento y transformación" en *Revueltas*, Andrea y Philippe Cheron (comps.) *Conversaciones con José Revueltas*, México, Ediciones Era, pp. 67-83.
- Gutiérrez, Ivonne (1998), *Entre el silencio y la estridencia*, México, Aldos S. A.
- Loveland Smith, Frank (2007), *Visibilidad y discurso. Lo que se ve y se dice en las novelas de José Revueltas*, México, Universidad Iberoamericana Puebla, Editorial Lunarena.
- Negrín, Edith (2007), "El agua, la tierra, el hombre... Revueltas nombra" en Francisco Ramírez Santacruz (coord.), *El terreno de los días*, México, BUAP/Porrúa
- Ortiz Hernández, Georgina (2004), *Usos, aplicaciones y creencias acerca del color*, México, Trillas.
- Pantini, Emilia. 2002. "La literatura y las demás artes" en Armando Gnisci (comp.). *Introducción a la literatura comparada*, Luigi Giuliani (trad.), Barcelona, Crítica, pp. 215-240.
- Poloniato, Alicia (2004), *Cine y comunicación*, México, Trillas/ANUIES.
- Poniatowska, Elena (2001), "Hablan los presos" en *Revueltas*, Andrea y Philippe Cheron (comps.), *Conversaciones con José Revueltas*, México, Ediciones Era, pp. 62-66.
- Portuondo, José Antonio (1976), "Literatura y sociedad" en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, pp. 391-405.
- RAE (2001), *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, Madrid, Espasa.

Rama, Ángel (1976), *Los dictadores latinoamericanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

Revueltas, José (2010), *El Apando*, México, Ediciones Era.

Rojas Zea, Rodolfo (1979), “Prólogo” en *Revueltas, José, Los muros de agua. Dormir en tierra*, México, Promexa, pp. 7-27.

Santacruz, Francisco y Martín Oyata (eds.) *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*, México, BUAP/UNAM/Miguel Ángel Porrúa, pp. 19-40.

MESOGRAFÍA

Hernández Rodríguez, Rafael (1995) “Cine, literatura y poder en *El Apando* de José Revueltas”, *Mester, eScholarship*, University of California, <http://escholarship.org/uc/item/9717k5pr>. Consultado el 22 de agosto de 2014.

Rodríguez, Ismael (2013), “Básicos del cine. ‘Técnicas cinematográficas’”, <http://www.youtube.com/watch?v=14ErFHC6IOg>. Consultado el 3 de septiembre de 2014.

FILMOGRAFÍA

Título: *El Apando*

Producción: Fernando Macotela y CONACINE UNO

Director: Felipe Cazals

Guión: José Revueltas y José Agustín

Fotografía: Alex Phillips Jr.

Año: 1975

Música: Gonzalo Curiel

Reparto: Salvador Sánchez, José Carlos Ruiz, Manuel Ojeda, Delia Casanova, María Rojo, Luz Cortázar, Álvaro Carcaño

Duración: 83´

Idioma: español

VIOLENCIA, DEGRADACIÓN, ENCIERRO. LA POÉTICA DE JOSÉ REVUELTAS de
Martha Elia Arizmendi Domínguez (Compiladora)
se terminó de imprimir en enero de 2015
en los talleres de Editorial CIGOME, S.A DE C.V.
con dirección en vialidad Alfredo del Mazo núm. 1524,
Toluca, Estado de México. CP 50010



El tiraje fue de 500 ejemplares más sobrantes para reposición,
en papel cultural de 75 gramos. En la composición se utilizó la familia tipográfica *Arno Pro*.
Esta edición estuvo al cuidado del Departamento Editorial de la Facultad de Humanidades de la UAEMéx.

ISBN 978-607-422-587-7

