

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

Dra. 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

PRESENTACIÓN

Como cada año, a partir de 2010, el Cuerpo Académico Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana Contemporánea (siglos xx, xxi) se da a la tarea de realizar un coloquio de carácter internacional, durante la última o penúltima semana de septiembre, en el que intervienen colegas de diversas universidades con ponencias alusivas al tema central del evento, así como a otros de relevancia literaria señalados en la convocatoria.

Resultado de las actividades realizadas por ese Cuerpo Académico, nuevamente, la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México fue sede del Cuarto Coloquio Internacional de Literatura Hispanoamericana. Estética de la violencia. Homenaje a José Revueltas, que se llevó a cabo, durante el 2014, los días 24, 25 y 26 de septiembre.

En el sentido homenaje brindado a José Revueltas, con alrededor de 30 ponencias y tres conferencias magistrales, afloraron diferentes lecturas y posturas de su obra, las cuales permitieron encontrar nuevos horizontes y experiencias literarias del comprometido escritor.

El 20 de noviembre de este año, día en que Revueltas cumple 100 años de nacido, comparte plataforma con otros grandes: el grande, no solo de tamaño, sino de creación, el cronotopo mayor, Julio Cortázar; Efraín Huerta, el gran cocodrilo; Octavio Paz, María del Carmen

Millán, Nicanor Parra y otra cincuentena de autores que consolidaron las letras universales.

Así, una vez terminado el coloquio, nos dimos a la tarea de dictaminar los ensayos recibidos, a fin de conformar el presente texto: *Violencia, degradación, encierro. La poética de José Revueltas*, volumen que cuenta con 10 capítulos dedicados al análisis, el estudio y la crítica de la creación revueltiana, abordando obras específicas, tanto de narración como de crónica, así como capítulos alusivos a la totalidad de la obra del autor; junto a estos aparecen dos más que desarrollan la violencia como tema, los cuales serán presentados en una Separata.

Deseamos que el lector encuentre en estas páginas nuevas lecturas de la producción de Revueltas, actualizaciones que le despierten el interés por leer y releer a este imprescindible escritor que ha contribuido, enormemente, al engrandecimiento de las letras mexicanas y universales.

Dra. Martha Elia Arizmendi Domínguez
Toluca, invierno de 2015

PRÓLOGO

Violencia, degradación, encierro. La poética de José Revueltas es el volumen homenaje que la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México hizo para conmemorar, en 2014, el centenario de el centenario del nacimiento de José Revueltas. El presente libro se realizó con una selección de los ensayos, leídos durante el Cuarto Coloquio Internacional de Literatura Hispanoamericana, organizado por el Cuerpo Académico Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana Contemporánea (siglos xx, xxi), el cual se caracterizó por el asedio de nuevos lectores y críticos a la obra de Revueltas. Estos se propusieron descubrir, analizar y ponderar las estrategias estéticas, ideológicas y sociales a partir de las cuales el escritor duranguense asumió la complejidad del universo mexicano de su tiempo. En estos ensayistas existe la convicción de que la multiplicidad de intereses, que funcionaba como motor de la actividad militante y artística de Revueltas, configuró una obra singular, no complaciente en lo absoluto, y que obliga al lector a despojarse de falsos optimismos a aceptar la idea del mundo como prisión, en donde, por una razón u otra, el ser humano es vencido por el fanatismo, la degradación, la corrupción y la injusticia.

En muchos de los textos literarios del escritor –tal vez con la excepción de *Los muros de agua*, en donde los ideales políticos son los que rescatan de la degradación a los jóvenes militantes–, como *Los días terrenales* o *Los errores*, sus personajes habitados por una pasión justiciera,

humanista y redentora, son devorados, aniquilados, sacrificados por un mundo adverso poseído de una ira destructora.

A lo largo de los diez ensayos dedicados a Revueltas, se va construyendo en la conciencia del lector una nueva percepción de esta obra, tal vez distinta a la que se tuvo en el pasado inmediato. El artículo que abre el compendio es un análisis sobre *El Apando*, obra emblemática de la literatura carcelaria, posiblemente la más conocida por los lectores y aficionados al cine. Los autores del trabajo, Martha Elia Arizmendi Domínguez y Gerardo Meza García, retoman una de las ideas principales que se ha generado en torno a la figura de Revueltas: “a partir de 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 esta propuesta, los autores van rastreando los caminos desde los cuales el entorno social y la literatura establecen una serie de vasos comunicantes que nos permiten la explicación de ciertos fenómenos. Pero no radica la riqueza estética de un texto solo en el carácter ideológico de la denuncia, sino en el constructo literario y la intención estética con que la palabra se organiza en una serie de recursos estilísticos que hacen que el texto deje de ser un mero panfleto y se transforme en una obra literaria.

El Apando es una novela corta que posee una extraordinaria fuerza de visualización, la cual hizo posible que la cinematografía pudiera transformar las palabras en imágenes violentas, desesperadas, al mismo tiempo, concientizadoras de la injusticia, la crueldad y del proceso deshumanizador del sistema carcelario. El texto tiene una veta de carácter autobiográfico que los autores del ensayo rescatan con las palabras del creador: “*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). Es inevitable recordar la fuerte influencia que en la obra y en la vida de Revueltas tuvo la lectura de Dostoievski –sobre todo en cuanto al tema carcelario–, su propio juicio y su prisión en Siberia, las cartas que desde allí escribía a su hermano, y posteriormente el constructo literario de *La casa de los muertos*. No hay duda que los niveles de violencia, sevicia y horror no han sido subsanados con el tiempo, a pesar de todas las retóricas ideológicas, y en *El Apando* el horror llega hasta límites inimaginables.

Los autores, Arizmendi y Meza, citan a Frank Loveland, quien dice que los textos de Revueltas presentan un carácter paradójico, ya que mientras más crece la generalidad, más se reconstruyen a sí mismos, hasta llegar a la singularidad de *El Apando*, “donde todas las estrategias del poder, tanto en el nivel figurativo como en el del discurso y estructura del texto se conjuntan para producir un saber vacío sobre una humanidad denigrada y desechable”. Frente a la crítica que mucho se le ha hecho a Revueltas, sobre todo del lado de la izquierda mexicana, acerca de sus personajes que nada tienen que ver con el realismo socialista de los héroes positivos, los autores aluden a Evodio Escalante, quien señala que los personajes del narrador pertenecen a diferentes esferas y clases sociales del país, desde intelectuales hasta drogadictos y prostitutas. Es evidente que en Revueltas, sobre todo en *El Apando* y *Los errores*, sus personajes predilectos son los marginales, sean estos delincuentes, toxicómanos y prostitutas, o intelectuales y militantes, relegados por las cúpulas de los partidos de izquierda.

El trabajo finalmente muestra cómo existe una fusión entre texto y película que subraya la diversidad creativa que acompaña a Revueltas. Ivonne Gutiérrez afirma que “tanto la novela como la película muestran 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”.

En “Las aguas funestas en la obra de José Revueltas”, María Elena Escalona Franco y Rogerio Ramírez Gil toman como objeto de estudio textos como *Los muros de agua*, “Dormir en tierra” y *El luto humano*, donde las aguas aludidas determinan el destino de los protagonistas. Los autores sostienen que “en la cosmovisión trágica de Revueltas, el agua es panorama de múltiples sentidos: el agua como gemela tenaz de la condición humana, de ahí donde surge y se nutre la vida, de ahí también, la solvencia de las vicisitudes que tiene que afrontar. El agua especular de las acciones”.

Sin duda, “Dormir en tierra” es un cuento espléndidamente bien contado, difícil de leer desde el punto de vista afectivo porque nos enfrenta, una vez más, al horrible e injusto mundo de los pobres, de la prostituta que para salvar a su hijo de la degradación lo entrega al capitán de un barco: “Así, desgarrada la piel ambarina de esa mujer y su hijo, el color de un pueblo que en la piel sella su destino, la tez morena de los pobladores del golfo, esos que quieren cambiar de vida por ellos, esa cinta de color distinto al mar, se convierte en la vía de naufragio y salvamento. Después de enfrentar el ciclón, sabemos que el único sobreviviente va a ser Eulalio, al ser arrojado por la borda del barco por ‘su padre”.

Posteriormente, el ensayo se dedica al análisis de *El luto humano*, obra que nos enfrenta a la violencia y a la intolerancia en el mundo rural. Los autores señalan al agua como protagonista, como compañía de los personajes, la cual traduce sus estados anímicos y existenciales: “es una imagen de su poética; no sólo es la imagen que se vierte en el líquido que acuna la vida, es todo un arquetipo de la desolación y el infinito abismo de lo humano, finalmente el ensayo trabaja sobre *Los muros de agua*, y las aguas trágicas, como parte de su destino fatal, ligadas a los protago-

nistas, sean comunistas o delincuentes comunes; las aguas turbulentas, fangosas o viejas”.

El tercer ensayo, “El apando interior como fuerza para escapar a la crueldad del mundo”, centra su atención en el análisis de tres personajes masculinos: Polonio, Albino y El Carajo. Todos se encuentran presos: los criminales, los policías, los presos políticos, todos de alguna o de otra manera están encarcelados, “tan estúpidos como para no darse cuenta de que los presos eran ellos y no nadie más, con todo y sus madres y sus hijos y los padres de sus padres. Se sabían hechos para vigilar, espiar y mirar en su derredor, con el fin de que nadie pudiera salir de sus manos, ni de aquella ciudad y aquellas calles con rejas, estas barras multiplicadas por todas partes”. Para, Maricarmen Esquivel, autora del ensayo, todos estamos condenados a existir en un apando interno; por ello sostiene que vivimos “condenados a existir en el apando de la vida, el cajón, la preventiva, la posición social, el grado académico, el trabajo, el amor, la identidad: sexual o nacional, en fin, las exigencias del mundo son nuestros lugares para encerrarnos. La cuestión radica en decidir cuál elegir, pero del apando ni quien se salve, si hasta el vientre materno se nos ofrece un cómodo cajón, necesario, calentito, transitorio para después trasladarnos a una jaula más grande”. El trabajo se complementa con un acercamiento a *Los motivos de Caín*, en cuanto al tema del mundo como prisión.

Hilda Ángela Fernández Rojas y María del Coral Herrera Herrera, en “El vacío y la zona de sacralidad en José Revueltas”, sostienen que las siete novelas del autor “permiten hablar sobre un hilo conductor que atraviesa toda su narrativa novelada, el vacío dejado por la muerte y obsolescencia de la religión católica como directriz del sentido – existencia– en el pueblo mexicano y su sustitución por la doctrina marxista-leninista”. Resaltan cómo Revueltas estaba atento a los cambios mundiales y al panorama nacional; además, plantean que este autor “a

la edad de 27 años muestra una clara actividad social que va dirigida a la protesta, calificada de sediciosa e insurrecta, lo cual será uno de los signos de su vida, ya que fue encarcelado varias veces por apoyo a movimientos de grupos obreros, campesinos y estudiantiles, haciendo de su palabra una bandera de participación”. Posteriormente analizan la veta bíblica de los textos revueltianos, así como sus estrategias estilísticas, sobre todo en lo que se refiere a la bestialización de las mujeres. “Las mujeres, a cada momento más bestiales, eran sólo ya como mazas de resignación, fieles, tremendamente fieles, respirando” (Revueltas, 1985: 58). “La obesa mujer se puso en jarra, retadora, la cara descompuesta, mientras vibraban como dos masas de gelatina sus poderosas ubres”.

El ensayo se cierra sobre ciertas imágenes de la obra revueltiana, en donde se habla de “los prometeos perdidos y el pueblo cubierto de espinas, la referencia a Cristo y a Prometeo que no son gratuitas, los dos personajes pertenecen a una orden especial de seres, hombres, dioses, o semidioses, héroes iniciados, etcétera”.

En el trabajo “Percepción, mito y realidad. Una aproximación a la narrativa de José Revueltas”, Jesús Humberto Florencia señala las opiniones de Christopher Domínguez y Álvaro Ruiz Abreu, quienes centran su investigación en los enfrentamientos de Revueltas con el Partido Comunista Mexicano, pero sin reconocer que él jamás se apartó de sus principios. Pareciera que para el autor los críticos citados no se detienen a valorar las estrategias literarias de Revueltas. Analiza algunos de sus cuentos como “Sinfonía pastoral”, donde se destaca la intensidad dramática de una historia de amor en la que el traidor queda encerrado en un refrigerador.

El autor del ensayo sostiene que “gracias a una situación límite, los personajes logran un instante de lucidez que se desvanece cuando se revela el final del relato. Antes, su relación se distinguía por un monótono embrutecimiento, y rodeados de reses congeladas. Sin

embargo, la casualidad les permite jugar con la muerte y manipularla, nada más fascinante”. Posteriormente, el autor hace un acercamiento a la complejidad compositiva de *Los errores*, la dinámica de los personajes, en donde el narrador va construyendo un complejo estado de ánimo tanto en “El muñeco” como en “El enano”. Otra de las estrategias advertidas por Florencia son los juegos de diferentes intertextualidades, musicales, plásticas o cinematográficas.

El investigador va recorriendo algunas de las más importantes estrategias narrativas en la obra novelística de Revueltas, tanto en *Los errores* como en *Los muros de agua*, *El Apando* y algunos de sus cuentos. Respecto al personaje del Carajo, dice: “aunque monstruoso, parece un *Glogster* (comparación no tan exagerada si el sujeto grotesco sirve como espejo para percibir lo anormal en el otro) que se desenvuelve con naturalidad ni complejos [*sic*] en un mundo caótico o en decadencia. Cualquier idea de salvación queda descartada, porque lo percibido hiere con intensidad y queda asumida en el sujeto que lo distingue, porque ese mundo que aterriza también resulta fascinante; no se localiza afuera, en el exterior o a la distancia, como algo apartado de lo humano sino que cohabita con el individuo, en la pupila, en la piel y en la angustia de los silencios”.

“*El rebozo de soledad*: una breve revisión de Revueltas como guionista” de Alma Guadalupe Martínez Sánchez es un rastreo del papel del autor como guionista y aspirante a director de cine. Describe la película y señala algunas resonancias entre la vida del autor y el personaje de la película, el doctor Robles, quien lucha contra la injusticia y “las ínfulas de sabiduría” de los directivos del hospital que lo invitan a formar parte de ellos, traicionando su verdadera vocación de hacer el bien a los demás. Dice la autora del ensayo: “haciendo una semejanza más, la renuncia del doctor Robles, ‘el médico de almas’, pudiera representar una vocación de la salida de Revueltas del Partido Comunista, de su oposición a las querellas avasallantes de los empresarios cinematográficos, de su choque

con el gobierno, de su salida del gremio de adaptadores y guionistas, siendo las renuncias o expulsiones situaciones nada ajenas a la vida del osado escritor. Siendo el personaje del doctor Robles una personificación a la ética de Revueltas, porque nunca sucumbió frente a la persecución que sufrió por parte del gobierno, y jamás renunció a sus ideales, ya que ni las rejas de Islas Marías ni de Lecumberri, apaciguarían el espíritu de lucha del combativo camarada Revueltas”.

En “Estructura narrativa y función social en *El Apando* de José Revueltas”, Gerardo Meza García y Martha Elia Arizmendi Domínguez vuelven a trabajar sobre *El Apando*, ahora a la luz del marco teórico de Roman Jakobson, a partir de “la teoría de las funciones de la lengua: emotiva, metalingüística, fáctica, referencial, poética y apelativa o connotativa”, fundamentalmente a través de la última función. Dado el carácter del narrador testigo que marca todo el relato, el texto de *El Apando* ofrece a los ensayistas un alto nivel de verosimilitud, ya que el escritor, mediante el punto de vista narrativo, testigo y no protagonista, resulta un enunciador convincente.

Como en el ensayo anterior, los autores vuelven, con mayor profundidad, a enfrentarse a los personajes de la historia, y como ellos mismos lo subrayan, el hecho de que el espacio narrativo o ficcional esté construido en la celda de los presos comunes, le da un sentido englobante que determina las acciones de los personajes y subraya lo ominoso de esos espacios, en donde “la muerte, el abuso y en general la delincuencia y violación a las normas sociales son las constantes”.

Más adelante, Meza y Arizmendi resaltan cómo este narrador testigo tiene una función omnisciente, puesto que “el narrador se asume conocedor de la vida de los reos y hasta de sus pretensiones y pensamientos; es decir, adopta una omnisciencia y nos relata las acciones que suelen realizar los personajes”. Esta omnisciencia se rompe cuando el narrador cede la voz a los personajes, con lo cual el tejido ficcional se

enriquece con diversos signos verbales, como los de la oralidad popular que, en este caso, sirve para darle mayor verosimilitud al relato.

“El fanatismo religioso en ‘Dios en la tierra’ en José Revueltas”, escrito por Daniel Roberto Peregrino Rocha, tiene como eje narrativo y estético la descripción de la violencia que durante la guerra cristera causó muertes terribles de los grupos que participaron en la lucha: los campesinos de filiación cristera, los federales representantes del gobierno, los maestros y el intelectual generoso que es victimado por mostrar compasión hacia los federales. La descarnada violencia propiciada por un fundamentalismo exacerbado de los campesinos que se sienten heridos y amenazados por la fuerza del Estado, es la causa de un empalamiento, castigo capital no desconocido en nuestro país, en contra de aquél que ayuda al enemigo. “Los oficiales rabiaban ante el silencio; los desenfrenaba el mutismo hostil, la piedra enfrente, y tenían que ordenar, entonces, el saqueo, pues los pueblos estaban cerrados con odio, con láminas de odio, con mares petrificados. Odio y sólo odio, como montañas” (Revueltas, 1988: 12). Los latrocinios, violaciones y crueldades que caracterizaban las acciones de los federales duplicaban el odio que los cristeros sentían hacia estos, considerados como los enemigos de Cristo. Para Pelegrino, “el enemigo, el federal, era visto como quien saqueaba y robaba, pero no solo eso, sino de una manera más terrible: como los culpables de que los religiosos no pudieran oficiar misas, de que no se pudiera ir a los templos...” Por su lado, al grito de “¡viva Cristo Rey!”, los cristeros se negaban a brindar cualquier apoyo a los federales, so pena de muerte o venganza. Como el maestro había cometido “el delito” de desobedecer a Dios al darle agua a los federales, es castigado con una muerte terriblemente cruel: el empalamiento.

Revueltas trabaja de nueva cuenta esta violencia derivada de la ignorancia y el fanatismo en el relato de “La acusación”, publicado en 1943. La víctima es Cristóbal, quien despierta la animadversión del

pueblo, ya que lo acusan de todos los males que suceden allí. Hacia el final del cuento, el lector se entera que el delito de Cristóbal es tener un ojo de vidrio, que causa el pavor del pueblo. “El ojo de Cristóbal se mantenía siempre abierto, pues por ser tan grande no alcanzaban los párpados a cubrirlo. Desde entonces –y hasta la muerte de Cristóbal–, todas las calamidades del pueblo, las sequías, las muertes se atribuyeron a ese miserable ojo en perpetua vigilia, a ese ojo tan espantoso, tan intranquilizador, tan acusador, como aquél que persiguiera Caín por los siglos de los siglos” (Revueltas, 1988: 143).

“Algunos personajes tipo como víctimas de los pecados sociales en tres cuentos de *Dios en la tierra*” de Francisco Javier Romero Luna. En el primer párrafo de su trabajo menciona que “el propósito central es describir y analizar las acciones y el desarrollo de los razonamientos de algunos personajes en los momentos que están confrontados con la variedad de los problemas éticos y sociales que implica su existencia en un país tan paradójico como México, esto con la finalidad de descubrir cuál es el mensaje de los cuentos de Revueltas, qué vigencia tiene para esta época, y sobre todo cómo podemos aplicarlo a nuestra realidad”. Para demostrar su propuesta se ocupa de “Dios en la tierra”, “El quebranto” y “El corazón verde”. En este análisis, el autor trabaja sobre tres de las constantes temáticas de Revueltas: el fanatismo y la irracionalidad, en “Dios en la tierra”; el tema carcelario y la radical injusticia de privar al hombre de la libertad, en “El quebranto”; así como la desigualdad social, los sin trabajo, las prostitutas, en “El corazón verde”.

El último ensayo, de Octavio Valdés Sampedro, rescata un texto poco frecuentado por la crítica, “Visión del Paricutín”. Este ensayo, en su principio, es un texto periodístico, y de allí tal vez la eficacia del epígrafe con el que inicia el investigador: “y un periódico: su periódico, lleva a estos hombres las noticias de los padecimientos de otros hombres en todas las regiones de la tierra. Acaso aprendan que el dolor ha de unir a los habitan-

tes del mundo para construir uno mejor, más justo y hermoso donde nadie puede estar expuesto sin defensa (José Revueltas, 1983)”.

El escritor en su texto no solo narra el acontecimiento que marcó el 20 de febrero de 1943: la explosión del volcán Parícutín, cuando fue destruido el pueblo de Parangariticútiro por la lava, al igual que sus alrededores. Lo que parecía un hecho excepcional en la geografía mexicana, en el texto de Revueltas se convierte en un encuentro terrible, doloroso, con la realidad rural. En el artículo, según Valdés Sampedro, “tanto las fotografías como los pies de foto escritos por Revueltas, resultan... los elementos más poéticos del texto en cuestión, pues se logra una complicidad perfecta entre palabra e imagen que hacen que la crónica sea mucho más sórdida y lacerante”.

La crónica sobre el Parícutín está dividida en tres apartados. Conviene destacar un fragmento del primero, “Un sudario negro sobre el paisaje”, que se inicia en el siguiente párrafo: “Dionisio Pulido, la única persona en el mundo que puede jactarse de ser propietario de un volcán, no es dueño de nada. Tiene, para vivir, sus pies duros, sarmientosos, negros y descalzos, con los cuales caminará en busca de la tierra. Tiene sus manos totalmente sucias, pobres hoy para labrar, allí donde encuentre abrigo. Sólo eso tiene: su cuerpo desmedrado, su alma llena de polvo, cubierta de negra ceniza. El *cuiyútziro* –‘águila’ quiere decir en tarasco, que fuera terreno labrantío y además de su propiedad, hoy no existe; su antiguo ‘plan’ de fina y buena tierra ha muerto bajo la arena, bajo el fuego del pequeño y hermoso monstruo volcánico” (Revueltas, 1983: 15).

Para Octavio Valdés, “La visión de Parícutín” es un texto profundo, doloroso y desmitificador de las alegres descripciones turísticas. Revueltas ve el dolor, la miseria, el abandono que pasa inadvertido a los ojos del viajero folclorizante y superficial. “Si bien al momento de que el volcán hizo erupción la idea inicial era retratar las condiciones geográfi-

cas y humanas después del hecho, lo que logra el texto es una radiografía de lo más profundo del hombre ante la catástrofe, y en esa profundidad, el infortunio es la grieta en la cual se abisma sin fin". El autor, a lo largo del trabajo, para fundamentar la conciencia del duelo, la desesperación y el infortunio que poseen a los campesinos de San Juan, recurre como marco teórico a Alexis Philonenko (2004) en su texto *La filosofía de la desdicha*.

Esta parte del volumen que se cierra con el ensayo sobre el Paricutín está acompañada de una separata que contiene dos textos: "Complementariedad en *La fuga* de Carlos Montemayor" de Antonio de Jesús Moreno Jiménez y "Papel de la mujer durante la dictadura en *El tiempo de las mariposas* de Julia Álvarez", de Laura Judith Becerril Nava. Ambos textos complementan, por su temática, el carácter crítico de los autores contra la tiranía, la injusticia y la violencia en nuestro continente. La obra, tanto de Carlos Montemayor como de Julia Álvarez y de Revueltas, se caracteriza por ser expresión de la rebeldía de estos autores frente a las injusticias de todo tipo a las que se ven sometidos los humillados y ofendidos latinoamericanos. La palabra poética es la mejor arma contra los males que aquejan a las sociedades latinoamericanas.

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

LAS AGUAS FUNESTAS EN LA OBRA DE JOSÉ REVUELTAS

**MARÍA ELENA ESCALONA FRANCO
ROGERIO RAMÍREZ GIL**

La narrativa de José Revueltas marca un hito en la historia de la literatura mexicana. La potencia de sus narradores, personajes, trama y tema, a la par de su tratamiento del tiempo y el espacio en la construcción de la diégesis, van a constituir una cosmogonía que recrea un pueblo marginal, sufriente y destruido. La multiplicidad simbólica en la obra de Revueltas responde a ese campo mitológico que se reinterpreta constantemente y que oscila siempre entre la cultura hebreo-cristiana y una muy fuerte necesidad de mirarse como fruto de las culturas mesoamericanas.

El mexicano se mueve constantemente entre una simbólica de culpa y salvación, representada por el bautismo cristiano, que lo hace permanecer atado a la terrenalidad de un colonialismo anímico y pétreo y, al mismo tiempo, vivir bajo el efecto contenido de una ira desbordante por ser el resultado de una pasividad de siglos frente a sus dioses, que clamaban siempre la carne y la sangre de la servidumbre; el contexto, pues, sumerge al mexicano en una condición de extrañamiento y en una indolencia perpetua ante la injusticia.

La condición humana es el laboratorio constante en la obra de Revueltas. El hombre que en tránsito, en devenir, acosado por la ira (pasión de ángeles caídos), se deja arrostrar por la circunstancia –culpa-

ble o inocente, heredero o despojado–, es el hombre de la tierra llana de México; un ser que en paralelo se mueve entre el fango aterrador y purulento de su realidad, así como entre esas aguas que lo redimen, también en fuga simultánea, para describirle como funesto y caótico: un hombre que cae.

En la cosmovisión trágica de *Revueltas*, el agua es panorama de múltiples sentidos: el agua como gemela tenaz de la condición humana, donde surge y se nutre la vida; de ahí la solvencia de las vicisitudes que tiene que afrontar. El agua especular de las acciones.

Dormir en tierra, por ejemplo, es una narración que provoca la desazón continua al presenciar estos mundos en espejo: la sórdida vida de las prostitutas del puerto y de los marineros que llegan, la presencia de La Chunca y su hijo Eulalio; su pesarosa vida y triste destino, sintetizados en una breve digresión narrativa: “La cinta del río, de un color tan diferente a las aguas del mar, formaba un largo camino sobre el Golfo, hundiéndose en su seno cual una espada luminosa que hubiera desgarrado, con una herida de ámbar, aquella profunda piel sombría” (*Revueltas*, 2010: 31).

Esa desgarrada piel ambarina de la mujer y de su hijo, representa el color de un pueblo que en la piel sella su destino, tez morena de los pobladores del golfo, esos que quieren cambiar de vida; por ello, esa cinta de color distinto al mar se convierte en la vía de naufragio y salvación. Después de enfrentar el ciclón, sabemos que el único sobreviviente será Eulalio; quien al ser arrojado por la borda del barco por su “padre”, será rescatado en la playa.

El mar y la lluvia, con su doble juego de vida y muerte –la borrasca–, cumplen esencialmente con el cometido de su violencia para engendrar, a través de la aniquilación, lo nuevo y purificado del futuro.

El “padre” de Eulalio, al arrojarlo al mar, recrea una escena que, en palabras de Gastón Bachelard, reverbera en ecos de un rito de inicia-

ción, iniciación descarnada y cruel, necesaria en la psicología del hombre, de la comunidad para responder a la vida:

Tomó el chaleco salvavidas y violentamente, con brusca energía, zarandeando al niño sin consideraciones, lo hizo introducir los brazos y luego ató en torno de su cuerpo aquella vestidura. El niño parecía haber enloquecido, pateaba, mordía, arañaba, con una desesperación delirante. Con el muchachito en brazos el contraamaestre salió a cubierta...

Con un fuerte impulso el hombre tiró del niño y lo arrojó al mar. Acaso se salvara (Revueltas, 2010: 39).

La historia termina con un giro que pone de manifiesto su carácter metafórico: el único sobreviviente es Eulalio, el muchachito, el hijo de una puta y de ese contraamaestre que en acciones anteriores se presenta como la escoria que puebla la tierra. Así, el agua violenta ha sido vencida. Las imágenes responden a la dinámica cosmogónica que se reconfigura en la narrativa de Revueltas; en ella, el halo desplegado es la necesidad de redención, de iniciación social. Se parte de la vivencia del padre para que se reinicie la vida, la sociedad vuelta de lleno para contrarrestar los acontecimientos –revisión del siglo xx–.

La posición política de uno de los grandes escritores mexicanos es contundente: se requiere del cambio. Dicha postura histórica y crítica no solo se expresará en su narrativa, sino a través de una militancia real y presencial. En ese sentido, la obra de Revueltas es congruente con sus acciones personales; su creación literaria es resultado formal de una propuesta de ser en el mundo, pues conlleva una praxis. Para Revueltas, el agua es forma y fondo narrativo; por ello, sus imágenes siempre son caleidoscópicas.

La violencia del río en la novela *El luto humano* es otra muestra de esa característica de las aguas en la narrativa de José Revueltas: “Más allá de los muros de la iglesia se encontraba el río, líquida espada,

tumulto de sombras. Unos días antes apenas si era pobre agua mínima de lento barro” (Revueltas, 1985: 23).

La imagen del río es elemental y primaria, su materialidad cubre las emociones de los personajes que transitan por él. La expresión corre pareja al río y se vuelve sordina de los acontecimientos. Se lucha con el río y sobre el propio cauce, estableciéndose un simbolismo del odio y el resentimiento abrevado de la corriente psíquica que converge entre personajes y espacio líquido. La universalidad del campo simbólico que se despliega con el agua muestra ese *animus* del escritor que enfrenta su propia direccionalidad ante la vivencia de su temporalidad y su postura comunitaria. En suma, Revueltas revela su posición crítica a través de la creación narrativa.

En la obra de este escritor, el agua se presenta como protagonista: acompaña a los personajes y traduce sus estados tanto anímicos como existenciales; ello es una imagen de su poética; no solo es la imaginación que se vierte en el líquido que acuna la vida, sino que es todo un arquetipo de la desolación y el infinito abismo de lo humano.

El agua turbia y funesta es la compañera constante del destino trágico del hombre; su estética va dirigida a estos ambientes cargados de mistificaciones que van de su imaginación creadora a la configuración de cuadros narrativos, los cuales recrean un materialismo objetivo que, a veces, aterra al lector: “Roncaba, insistía, con barro, con raíces, el agua, allá afuera. Morir de agua. Agua enemiga” (Revueltas, 1985: 47).

Surge, entonces, el problema del espacio simbólico, el ánima creadora, o el psiquismo de la imaginación, como se quiera llamar. Revueltas no puede sustraerse de la construcción de metáforas que hablen, redes que sostengan los espacios poéticos; en palabras del autor, en su ensayo “Mi posición esencial”: “El concepto abstracto de la comunicación humana, por ejemplo, es definitivamente más pobre que los pies llenos

de callos del cartero que comunica entre sí a dos amantes separados por la distancia y los obstáculos sociales” (Revueltas, 1981: 237).

Las imágenes son las verdaderas protagonistas de la obra; a través de ellas se capta el sentido, el símbolo y la metáfora como gran fenómeno; las redes construidas por la palabra tienen como destino único, en la obra de Revueltas, dignificar el tránsito por el mundo; la experiencia afectiva va ligada a las aguas turbulentas del río, del mar, de la lluvia y, ¿por qué no?, también del llanto; aguas estancadas como las del cuento *Los hombres en el pantano*, donde la imagen literaria intensifica el papel del lector que, en pacto de verosimilitud, sufre la condición del personaje y se vuelve desesperadamente ante la historia del sufrimiento, de la causa sin sentido de la vida.

Y la expresión más nítida, más completa, más sublime incluso, está en el tratamiento que Revueltas hace de todas las aguas, incluida la imponente y a la vez temible descripción del Pacífico en *Los muros de agua*, a pesar de haber sido publicada en 1941. Ahí están las aguas trágicas, ligadas como parte de su destino fatal a los protagonistas, sean comunistas o delincuentes comunes; las aguas turbulentas, fangosas o viejas: “el agua huele; cuando deja de ser fresca y corriente, cuando enmudece y es como si cerrara los ojos, comienza cobrar un olor envejecido, de agua turbia” (Revueltas, 1997: 34), con ese olor a colegio de monjas que perseguía a Rosario del Valle, igual que los cerdos del subteniente Smith; o las aguas inmensas, poderosas, indomables y desbordadas que rodean a las islas de castigo y que son parte de un retrato magistral:

¡Ningún mar tan lleno de historia y maleficio como éste! Ni el Océano Índico, con sus costas de maravilla y de cuento, ligado a la Biblia y a Salomón, al Ramayana y a los viejos poetas sánscritos; ni el Mar Negro, oloroso a petróleo y a mujeres prisioneras; ni el Mar Caspio, enriquecido por ancianos ríos eslavos; ni el Mar del Norte, donde navegaban las viejas razas rubias. Bajo el Atlántico se mueven aun olvidadas ciudades submarinas, hombres de vidrio que hacen

poesía y suenan como música. Pero este Pacífico de aquí, el más inmenso de todos los mares, tiene una voz que no se olvida... el Pacífico es el único mar que tiene una voz universal y vieja... (Revueltas, 1997: 89-90).

El retrato de las aguas trágicamente unidas al destino del hombre quedaría incompleto si Revueltas no recurriera a la furia de ese inmenso océano, para subrayar la debilidad y pequeñez del ser humano:

Afuera empezaba a soplar un viento furioso. La tempestad se cernía amenazadora sobre el campamento y a los pocos instantes un aguacero torrencial y huracanado se despeñaba en medio de amarillos relámpagos, y prolongados truenos... La naturaleza estaba sobrecogida, temblando bajo el agua... Más allá el mar embravecido se sacudiría, negro y porfiado, primitivo como al comienzo del mundo, capaz de reinar él solo sobre toda la tierra... (Revueltas, 1997: 97).

Así, los personajes como Rosario, Ernesto, Damián, El Chale, El Miles (hasta su muerte), Ramón, Smith, etcétera, están atrapados en un espiral girando “como si navegaran siempre en el mar”, “con el corazón turbado y el espíritu en duda; como se navega siempre en esas aguas inmensas, sin fin ni principio, bajo la idea, apenas insinuada, pero firme e insistente, de que se marcha sin destino, al azar, persiguiendo cosas vanas e ilusiones distantes” (Revueltas, 1997: 67), porque al final de cuentas, todos, todos están inmersos en las aguas funestas de la obra de Revueltas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gastón (1978), *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gastón (1982), *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Revueltas, José (1981), “Mi posición esencial”, en *Obras completas. Cuestionamientos e intenciones*, México, Ediciones Era.
- Revueltas, José (1985), *El luto humano*, México, Lecturas mexicanas, Ediciones Era/SEP.
- Revueltas, José (1997), *Los muros de agua*, México, Ediciones Era.
- Revueltas, José (2010), *La palabra sagrada*, Antología, México, Ediciones Era.
- Sheldon, Helia (1985), *Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas*, México, Oasis.

EL APANDO INTERIOR COMO FUERZA PARA ESCAPAR A LA CRUELDAD DEL MUNDO

MARICARMEN ESQUIVEL COLÍN

La situación en la que José Revueltas nos muestra a Polonio, Albino y El Carajo, encerrados, guardados, apropiados por la Preventiva, no solamente les atañe a ellos, o a quienes intervienen en su historia: como sus mujeres o los monos; así como para los personajes, el apando es todo, y va de menor a mayor: el cajón, la Preventiva, la sociedad, el mundo. Revueltas pone a sus lectores –en teoría, lejanos y externos– a pensar en sus apandos personales. A través de la visión de los personajes, sus recuerdos, pensamientos, planes y deseos, el lector toma conciencia de la cárcel que puede estar construyendo para sí.

De esta forma, mientras el texto recorre la vida de los criminales dentro de la Crujía, el lector comienza a dibujar los contornos de su propio cajón; al leer sobre los monos, las monas y los monos hijos, que están apandados aún fuera del Palacio Negro, apandados en vidas rutinarias e inútiles, encerrados en sí, encarcelados por ser monos y servir a un sistema desprovisto de sentido, miserables porque son también criminales, pero de la más baja ralea –aquella que no lo acepta y piensa que vive libre–, está, sin reconocerlo, en una cárcel dentro de otra:

Tan estúpidos como para no darse cuenta de que los presos eran ellos y no nadie más, con todo y sus madres y sus hijos y los padres de sus padres. Se sabían hechos para vigilar, espiar y mirara en su derredor, con el fin de que

nadie pudiera salir de sus manos, ni de aquella ciudad y aquellas calles con rejas, estas barras multiplicadas por todas partes... (Revueltas, 2005: 13).

Así como los monos, presos en cualquier cosa, nos podemos ver, condenados a existir en el apando de la vida, el cajón, la Preventiva, la posición social, el grado académico, el trabajo, el amor, la identidad (sexual o nacional), en fin, las exigencias del mundo son nuestros lugares para encerrarnos. La cuestión radica en decidir cuál elegir, pero del apando ni quien se salve, si hasta el vientre materno se nos ofrece un cómodo cajón, necesario, “calientito”, transitorio, que ha de trasladarnos a una jaula más grande.

El apando interno, el que nos atrapa en el cuerpo y sus sensaciones, o el de la conciencia, como el de Albino –recordando la primera vez con la Meche, desdoblándose en la figura hindú de su tatuaje, encerrándose en las sensaciones de ese amor que los une, al punto de conectarlos en la más terrible de las situaciones, el manoseo de la mona antes de entrar a la crujía–, lleva a sus personajes a existir entre la línea del asco y el placer. Meche escapa a los ojos inmóviles de la mona, pues se refugia en el vaivén del tatuaje de Albino; los tres se conectan, sin que este desdoblamiento termine de llegar al otro, sino que, por el contrario, los conduce hacia su interior.

Esto nos permite pensar en una dualidad desde la cual es posible construir la idea del otro y de la que surge la fragmentación a la que Lacan se refiere en su estadio del espejo, cuando el niño se asume como ser individual, separado de su madre, y reconoce su propio cuerpo, y que para Bajtín es “el excedente del otro”, un intento de fusionar la propia imagen con el otro, aun cuando va hacia la imagen de su amante. En el texto, Meche no logra fusionarse, se queda en sí, como todos los personajes de *El Apando*, presos de la conexión con sus propios cuerpos, un “yo” interno, sexual, el único importante por ser solamente suyo.

Esta idea de la introspección nos lleva hacia otra novela de Revueltas, *Los motivos de Caín*, en la que vemos un personaje singularizado porque no quiere encarar el mundo brutal donde vive. Consciente de la miseria que emana de sus semejantes, Jack decide desertar de ser hombre, pero la muerte y los horrores de la guerra, paradójicamente, lo humanizan, ya que se conmueve y no quiere ser parte de esa “impia-dosa humanidad” de la cual nos habla *El Apando*, humanidad capaz de convertir a otros en víctimas de una justicia ejercida con violencia y sin sentido: criminales, espías, comunistas... el otro es una abstracción, se convierte en enemigo, en hampón o en amante, pero nunca existen conexiones reales cuando el yo siempre está antepuesto.

Cuando Jack mira a su alrededor, ve a los otros, asesinos, verdugos de su especie, sumidos en la ignorancia de su condición. Deserta para buscar algo que lo convierta en hombre porque, al participar en la tortura y muerte de Kim, siente que pierde todo rastro de humanidad, que se convierte en una bestia; el miedo lo paraliza y no puede salvarlo ni terminar con su sufrimiento y, como el Caín bíblico, se condena a vagar por el mundo sin identidad, separado de sus hermanos por la conciencia de aquello que nos iguala a todos: la maldad y la cobardía, debido a que los otros viven sin pensar que habitan una mentira, todos los hombres son iguales para Jack: los mismos rostros y actitudes, porque están insertos en el mundo sin conciencia de “estar”, parecen cascarones, con espacio solo para la locura y la crueldad de llevar vidas superficiales y absurdas, aferrados a cosas sin valor, pues no cambian el hecho de estar solos: “Una multitud de seres existentes y definitivos, instalados dentro de su respectiva piel con un amor y un desenfado increíbles” (Revueltas, 1984: 21).

Mediante su fugaz identificación con Kim, y su incapacidad para salvarlo, Jack se coloca en la línea que divide dos mundos: el de los vivos, cuya existencia es superficial y el de los muertos, ambulantes sin pertenencia; y aunque desea encontrar la salida para quedarse en alguno de

estos, nada se lo permite; se sabe forastero, desertor, un sujeto ajeno al mundo y a sí mismo: “¿No sería, pensó Jack muy en serio, que estaba realmente muerto sin darse cuenta y que la muerte no era sino este espantoso tratar de vivir, creyéndose vivo” (Revueltas, 1984: 32).

Los personajes de las dos novelas viven en el infierno, pero en el que Revueltas ve como el infierno real: el mundo habitado por los hombres. Ya deshumanizados por la guerra, por la delincuencia, por las perversiones y por el odio, estos hombres –los que construyen prisiones para defenderse de lo que han creado– no adquieren conciencia de lo inútil de sus esfuerzos por mantener un estatus a costa de los demás: “Nada tan concreto como este acontecer, vivo hasta la desesperación, en que los hombres se empapaban de existencia, impregnándose de vida, emporcándose, hermosos y espléndidos” (Revueltas, 1984: 31).

Podemos ver la introspección de la que hemos hablado como una relevancia del “yo” en estas dos novelas de Revueltas: ni Jack ni los apandados pueden tender puentes hacia los otros; si bien Polonio, Albino, Meche, la Chata, El Carajo y su chingada Madre comparten la condición de criminales, la idea del otro se plantea como un medio y nunca como el fin. Los personajes se unen por la terrible condición de ser hampones, y sin darse cuenta son, a la vez, cárcel uno del otro. Esto es muy evidente entre El Carajo y su Madre, mujer grotesca

hermética y sobrenatural a causa del dolor de que aún no terminada de parir a ese 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, rodeado de rejas... (Revueltas, 2005:20).

El Carajo depende de su madre para conseguir la droga que lo alivia y lo ayuda a “apandarse” en sí mismo:

como antes, en el vientre, también dentro de ella, lo había nutrido de vida, del horrible vicio de vivir, de arrastrarse, de desmoronarse como El Carajo se

desmoronaba, gozando hasta lo indecible cada pedazo de vida que se le caía (Revueltas, 2005: 23).

La Madre le permite el éxtasis de la droga; de ahí la evasión de su condición de criminal. La fealdad de su hijo se proyecta sobre todos los demás, generando al mismo tiempo lástima y odio. Ella carga la culpa de haber parido a ese ser abyecto y sigue pariéndolo, manteniéndolo vivo como a un parásito hasta pagar esa culpa. Al enfrentarse a su hijo, en las horas de visita, la Madre se va hacia sí para descubrir el asco de ese hijo tan lejano y a la vez similar a ella, recupera la conciencia de su vida como una grotesca broma del destino que no le dejó de otra más que parirlo; ahí está ella, apandada en ese ser deforme que es, al mismo tiempo, otro y ella, carne de su carne.

El débil hilo que une a los personajes apandados es el de la complicidad, ya para meter droga de contrabando, ya para unirse contra el desertor; si están juntos es porque pertenecen a una misma clase y los mueven los mismos fines. Jack y los hampones son parte de una sociedad podrida que a la vez que los relega les va marcando el camino torcido por el que deben seguir. En el mundo exterior, igual que en la crujía, no hay lugar para el amor ni para la bondad. Se nos pone de frente la profunda prostitución social que existe en México y en el mundo, cuando se nos revela que aquellos encargados del orden y de la justicia son parte de la misma clase criminal, los soldados que arrasan en Corea, Jessica, los monos, todos eslabones de la cadena de miseria humana.

Relegados al destierro o a una cárcel, de alguna manera, los personajes de Revueltas son víctimas de un mundo donde no hay más que violencia, los abusos a los que han sido expuestos los llevan al límite y solo les queda ejercer la crueldad para sobrevivir en el apando al que han sido relegados; pertenecen a la misma clase, son escoria; separados de la “impiadosa humanidad” construyen otro mundo. Así, la cárcel se convier-

te en espejo de la sociedad, estructurada, jerarquizada, con los mismos caminos e iguales vicios; un mundillo violento a fuerza de ser lo reprimido. En la prisión, los personajes no tienen oportunidad de redención; como Jack, están condenados a la no pertenencia; la única manera de soportar es desterrarse, evadirse en la droga y gozar de no ser más un hombre, como hace El Carajo:

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, se resguardaba, se escondía, apropiándose lo 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... (Revueltas, 2005: 15-16).

Para Michael Foucault, la cárcel es un mecanismo fallido cuya existencia es, paradójicamente, dañina para la sociedad. Este autor, en *Vigilar y Castigar*, asegura:

La prisión no puede dejar de fabricar delincuentes. Los fabrica por el tipo de existencia que hace llevar a los detenidos: ya se los aisle en celdas o se les imponga un trabajo inútil, para el cual no encontrarán empleo, es de todos modos no “pensar en el hombre en sociedad; es crear una existencia contra natura inútil y peligrosa”; se busca que la prisión eduque a los detenidos; pero un sistema; pero un sistema de educación que se dirige al hombre, ¿puede razonablemente tener por objeto obrar contra lo que pide la naturaleza? (2009: 308-309).

El abuso de poder, la violencia y la corrupción, manifiestos en la novela de Revueltas, son para Foucault el germen de la “clase hampones”, seres que se solidarizan entre sí, organizados para cometer más crímenes y mantener los caminos de la delincuencia; por ello, afirma:

La delincuencia, con los agentes ocultos que procura, pero también con el rastreado general que autoriza, constituye un medio de vigilancia perpetua sobre la población, un aparato que permite controlar, a través de los propios

delinquentes, todo el campo social. La delincuencia funciona como un observatorio político (2009: 327).

La prisión intenta normalizar a estos personajes marginados, los cuales, para sobrevivir, forman su propia clase; los lleva al límite para convertirlos, de alguna manera, en víctimas de las circunstancias. En esta, mediante la violencia, pretenden “regenerar” al hampón, sin éxito.

La violencia es un asunto recurrente en estas novelas, entre los personajes, así como en la relación con el lector, quien es sacudido por imágenes perturbadoras, de una crueldad que fascina y al mismo tiempo aterroriza. En *Los motivos*, Jessica y Tom, dueños de la legalidad y la justicia, someten a las más elaboradas torturas a los prisioneros de guerra; despojándolos de toda humanidad, los convierten en víctimas de su crueldad personal y se deshumanizan, también, en el proceso de violentar al otro:

La violencia insatisfecha, busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio. Sustituye de repente la criatura que excitaba su furor por otra que carece de todo título especial para atraer las iras del violento, salvo el hecho de que es vulnerable y está al alcance de su mano (Girard, 1998: 10).

Jessica y las monas abusan del poder y violentan a quienes pueden, con quienes se atreven; son bestias que obedecen a sus instintos y cuya única voluntad es hacer daño. Esta clase de personajes es la que en realidad usa el “disfraz de humano”, aquella que perfecciona la tortura, para despojar de la categoría de humanidad a los otros y con ello ejercer el poder:

Se hablaba ahí del norcoreano en tercera persona, de un modo tácitamente convenido, lógico, que no podía ser de otra manera, como algo preexistente a lo que era innecesario dar nombre alguno: descuélgalo, levántalo, pégale, amárralo, sacúdelo, pues en todo caso esta tercera persona no podía ser nadie sino él, ese cuerpo, esa cosa, ese objeto, que los había congregado en su torno para que exclusivamente se ocuparan de él, para que sólo pensarán en él, y él

fuese todo su empeño, su tarea única, el único motivo de su atención y sus afanes (Revueltas, 1984: 99).

La animalización de los personajes nos lleva a confirmar su no pertenencia a la clase de los hombres –en teoría, libres y buenos–; como ejemplo de ello, encontramos a Jack quien, como los silenciosos perros de Corea, desaparece cuando su voz no puede salvar a Kim y por ello deja de ser hombre, o a las “fieles perras rabiosas” en las que se convierten La Chata y Meche, la vieja mula y el guiñapo que es El Carajo, más cerca de las bestias que de cualquier otra cosa; todos apandados en la condición de parecer pero no ser.

Y como dice un personaje de Germán Maggiori: “El mundo está lleno de gente jodida”,¹ cada uno en su apando personal, perpetuando la miseria humana: putas, criminales, policías y todos los demás ocupando su lugar exacto en el universo; un lugar que, por la razón que sea, es el que les ha tocado y del que difícilmente podrán salir.

Dejar las drogas, reformarse, integrarse a la sociedad, volver a ser hombres parecen cosas imposibles de lograr para los personajes de estas novelas; ello nos sugiere que es poco lo que podemos hacer contra la indiferencia y la corrupción, propias del ser humano.

Revueltas denuncia los vicios que ya no nos espantan, los crímenes que se quedan impunes y la prostitución social de la que todos somos partícipes, en mayor o menor medida, consientes o no de ello, y va más allá de lo que sucede en México, o en algún otro lugar, misterioso y lejano. La que nos dan estas novelas, es una verdad atterradoramente universal.

¹ Reflexión de “el Muerto” en la novela de Germán Maggiori, *Entre hombres*, ante la podredumbre moral y social de Argentina.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl (2000), *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, Tatiana Bubnova (trad.), México, Taurus.
- Foucault, Michael (2009), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI.
- Girard, René (2003), *La violencia y lo sagrado*, Joaquín Jordá (trad.), Barcelona, Anagrama.
- Lacan, Jacques (1998), “El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” en *Escritos I*, Madrid, Siglo XXI.
- Maggiori, Germán (2001), *Entre hombres*, México, Alfaguara.
- Revueltas, José (2005), *El Apando*, México, Ediciones Era.
- Revueltas, José (1984), *Los Motivos de Caín*, México, Ediciones Era.

**EL VACÍO Y LA ZONA DE SACRALIDAD
EN LA OBRA DE JOSÉ REVUELTAS**

**HILDA ÁNGELA FERNÁNDEZ ROJAS
MARÍA DEL CORAL HERRERA HERRERA**

Que cierren los ojos, que tapen con siglos las edades
y nieguen la tierra y la aborrezcan y la escupan
si no quieren saber nada de la luz y la santa agonía.
José Revueltas

A lo largo de treinta y cinco años de labor creativa, José Revueltas publica siete novelas: *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943), *Los días terrenales* (1949), *En algún valle de lágrimas* (1956), *Los motivos de Caín* (1957), *Los errores* (1964), *El Apando* (1969). Tener la visión panorámica de estas siete obras permite hablar sobre un hilo conductor que atraviesa toda su narrativa novelada: el vacío dejado por la muerte y obsolescencia de la religión católica como directriz del sentido-existencia en el pueblo mexicano y su sustitución por la doctrina socialista-marxista.

El fracaso de la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera dan pie a una narrativa con aspiraciones de realismo social y denuncia política; la obra de Martín Luis Guzmán, de Ibarra, de Zamora, por

mencionar algunos, formará un horizonte que, al desplegarse, conforma el marco para una narrativa crítica, que lapida los ideales del movimiento posrevolucionario y el deterioro de una clase dominante, acaudillada por el clero nacional.

Se inicia una crisis entre la consciencia crítica de un México dislocado por la fantasía elaborada alrededor de la revolución y la necesidad de incorporarse a la modernidad, representada por la transformación del campesino, operador de la maquinaria; es decir, la industria como el nuevo espacio de la economía mexicana. Sí, el trabajador del campo ve su doble despojo: ni “tierra y libertad”, ni “equidad y trabajo”.

La nueva producción literaria aborda este contexto, en especial la de José Revueltas. La literatura de este norteño con 27 años permanece atenta a los cambios mundiales y al panorama nacional. La clara actividad social del escritor va dirigida a la protesta; por ello fue calificada de sediciosa e insurrecta –lo cual será uno de los signos en su vida, ya que fue encarcelado varias veces por apoyar a movimientos de grupos, obreros, campesinos y estudiantes–, haciendo de su palabra una bandera de participación.

La posición de Revueltas se verá recreada en sus tramas y temas; sus personajes presentan prototipos numerosos de esta comunidad formada por una diversidad de castas, desde los desposeídos de la tierra, pasando por los delincuentes, hasta grupos de mujeres de toda índole y conducta.

Los narradores, la temporalidad y espacialidad son las directrices de una poética trágica que aqueja a todo un pueblo dominado por un dogmatismo de siglos, purulento y delirante como es el catolicismo. ¿Qué contrapone la historia a este destino impuesto por la culpa y el pecado judeocristianos? ¿Cómo lo sustituye José Revueltas? Conocedor de la orientación tradicional de los mexicanos sobre el culto, el rito y el mito,

como soportes de la existencia, Revueltas presenta otra forma de sacralidad: la encontrada en una dialéctica social marxista.

Carlos Marx, es llamado “padre” del Socialismo Científico, Comunismo Moderno o Materialismo Dialéctico, denominaciones que aglutinadas son parte de una propuesta social, la cual pretende un cambio revolucionario tanto en la economía como en las clases sociales. La obra de Marx abre un diálogo para incluir de manera radical al proletariado en el juego de producción y consumo, donde los beneficios fuesen aprovechados por la clase trabajadora y, con ello, paliaran los estragos de un capitalismo, que en la actualidad se ha convertido en salvaje y aniquilador.

Los temas que abordó Marx de manera constante fueron dirigidos a la crítica filosófica, política y la economía. La formación hegeliana influyó su obra, especialmente la llamada “dialéctica del devenir constante”, directriz que enmarca y analiza el gran problema humano entre el capital y el trabajo.

La enajenación que sufre el hombre de su capital (trabajo) por las fuerzas externas a él –que se apropian de lo propio– y la potencia para producir bienes, que serán arrebatados para beneficio de otra clase, lo dejan desposeído de dos maneras: la primera, su fuerza de trabajo; la segunda, la dignidad de gozar de los bienes producidos. Esto origina en el hombre trabajador gran tristeza y mortificación; el trabajo de “auto sacrificio” será el espacio de labor donde se realice la pérdida de sí, la ganancia es para otro, el que disfruta entonces será el dueño del capital tanto humano como económico.

La ideología de Carlos Marx siempre se mantendrá próxima al humanismo, ya que su punto de inflexión es el hombre como un ser corpóreo, de carne y hueso, que sufre los embates de una historia que siempre oscila entre el poder, la economía y la depredación.

Marx señala que la realización del hombre es su capacidad de modificación y entrega a la naturaleza, una transformación del agente al paciente, que permite la mutualidad, es decir, la dialéctica del transformarse de uno a otro. Lo que se encuentra en ese proceso es una realidad histórica que permitirá al hombre ir superando las contradicciones del proceso que es la vida.

La realidad del hombre está fincada en las relaciones sociales, no es algo abstracto que parte solo de las ideas o del espíritu; es un personaje concreto, que debe tener los pies sobre la tierra, pero que sufre de alienación a través de Dios y del Estado, enajenaciones que empobrecen al hombre y a su libertad de obrar. Las tesis de Marx propondrán que, en otra sociedad, el hombre podrá coincidir consigo al romper con las ataduras de Dios y del Estado capitalista o burgués.

Las interpretaciones son múltiples, pero el problema de la enajenación del hombre será fundamental para toda la teoría marxista, misma que tendrá que ver con la postura de Revueltas en cuanto el hombre subyugado por el dominio de la religión. Religión como sistema político y esclavizante, de la que se han venido valiendo por siglos los poderosos de la tierra para condenar al hombre. Sistemas que han envilecido las zonas sacras, arrebatándole a los humanos la posibilidad de orden y esperanza que da el cultivo del espíritu y la participación de una cosmovisión que ayuda a las más elementales necesidades de comunidad y grupo, pertenencia a la universalidad.

Participar de estas áreas es un principio básico; de ahí que los poderosos las tengan enajenadas y sean utilizadas para beneficio zafro y corrupto. Es, pues, esencial contar con estas zonas en los ámbitos social y psíquico, pues afecta de manera compleja el hacer humano. José Revueltas, consciente de ello, propone, a través de su militancia literaria, un cambio de esta zona de sacralidad.

Pero antes de continuar por ese camino, realizaremos un breve comentario sobre lo que proponemos como zonas de sacralidad. Partimos de una comprensión del sentimiento y el obrar religioso en la formación de lo humano, el espacio de lo sagrado como aquel de la divinidad, lo sobrenatural poderoso, que da orden y sentido, tanto al obrar como a toda la construcción vital y vitalizadora, por siglos, en el ámbito del esfuerzo histórico del hombre. Los dioses y toda la arquitectura religiosa permiten justificar la evolución cultural, complejizada a través de mitos y ritos, los cuales, a su vez, fundamentan las obras, cualquiera que estas sean.

La violencia, la epidemia y el desorden son también espacios de ambigüedad del terreno de lo sacro (*Kratos*), pues en ellos se desarrollan las gestas que despojan a los dioses de su divinidad y revisten al héroe de su capacidad divina; de esta manera, su importancia en la conformación social y psíquica del hombre es trascendental. Se participa de una naturaleza que encuentra su razón y su génesis en estas cosmovisiones que apuntan tanto a la divinidad de la cual ha sido desalojado el hombre (caída del paraíso) como a su posibilidad de resarcirse de ella en la tierra (violencia del sacrificio).

De esta manera, cuando un sistema religioso se desgasta, en su derrumbe arrastra no solo a los creyentes, sino a todo el andamiaje social que se ha construido a su alrededor. La decadencia de las religiones conlleva el aniquilamiento de la identidad humana, ya que rompen con una céntrica cosmogonía que da orden y sentido a lo cotidiano, entendiendo esto como el hacer continuo de una comunidad.

Centro y orden que, al verse vaciados, necesitan de un nuevo llenado; en especial en una sociedad tan cristianizada, gracias al poder de la sustitución o palimpsesto sufrido por la conquista; sociedad cristiana, bombardeada por un sentimiento de culpa, de sufrimiento y de redención cristianas, que va a tomar cartas de propiedad a través

de una velada esclavitud cultural y económica ejercida en la colonia y reafirmada en la independencia, hasta llegar a un siglo XX que, en nombre del progreso, niega una vez más la redención en la tierra, a través de un trabajo digno y de una emancipación de casta.

Al plantearlo de este modo, hemos considerado pertinente presentar cómo en la obra de *Revueltas* se contempla esa desacralización judeocristiana para proponer una nueva zona sacra que permita el renacimiento de este hombre mexicano, renovación que basa su poder en la violencia y el sacrificio, y que tiene su nueva teología en la propuesta del materialismo dialéctico marxista.

Retomando la obra novelística de *Revueltas* –objeto de esta breve participación–, podemos señalar que su anclaje, en una tradición mitológica como la hebrea, es necesario para exponer el orden degenerado y caduco, con el objeto inmediato de proponer otro orden de significados y posibilidades.

Los títulos de sus novelas, *Los muros de agua*, *El luto humano*, *Los días terrenales*, *En algún valle de lágrimas*, *Los motivos de Caín*, ya son un camino de interpretación; sus palabras son los guijarros que direccionan y conforman tanto el mito anterior como la nueva historia. La reverberación del mundo como valle de lágrimas confirma, por un lado, la expulsión del paraíso; por otro, a Eva y Adán como padres de Caín quien, a su vez, será el padre de la raza de los hombres.

A la mujer dijo: Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces; con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti.

Y al hombre dijo: Por cuanto obedeciste a la voz de tu mujer, y comiste del árbol de que te mandé diciendo: No comerás de él; maldita será la tierra por tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida.

Espinos y cardos te producirá y comerás plantas del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás (Génesis, 3: 15-18).

La violencia esencial fue ejercida sobre esos primeros seres arrojados al mundo; ejercida por el ser divino. Así, la violencia se institucionaliza; es parte del rango necesario del mito/rito que confirman las zonas de sacralidad. Ante ello, Revueltas empareja una serie de personajes que representan esa caída abyecta y que son lacra del orden establecido en donde todos son tanto culpables como inocentes, pero que, dentro del sistema corrupto, no tendrán salvación.

La degradación de la condición humana se ve recreada en esos personajes descompuestos: homosexuales, prostitutas, personajes con enfermedades venéreas, epilépticos, drogadictos contrahechos; toda esa pléyade de seres que de alguna manera representan la enfermedad corrosiva contraída por la situación social. En esta corte, los enfermos son símbolos que, en paralelismos terribles, hablan de una gran y pútrida sociedad.

Los calificativos empleados a lo largo de las narrativas de sus novelas impregnan el ambiente de una sensación de destrucción, y fermenta la insalubridad. La mujer en condición de bestia se ve repetida en novelas como *El luto humano* y *Los motivos de Caín*: “Las mujeres, a cada momento más bestiales, eran sólo ya como masas de resignación, fieles, tremendamente fieles, respirando” (Revueltas, 1985: 58). Ello nos lleva a pensar en unas vacas que siguen a la manada; animal para el sacrificio; el que a través de sus humos, su sangre conciliara el pasado con el presente y permitiera continuar el trayecto solar, (la hecatombe patriarcado).

Otra cita: “La obesa mujer se puso en jarras retadora, la cara descompuesta, mientras vibraban como dos grandes masas de gelatina sus poderosas ubres” (Revueltas, 1984: 101). El personaje de Jessica

es detestable, pues en esa calidad mórbida por el cuerpo y los actos, se personifica la mano que encarna la tortura, esa que el joven revolucionario tiene que sufrir estoicamente; donde Jessica actúa como verdugo.

Sus novelas construyen una cosmovisión, una mitología que se redime a partir de la violencia que vemos dinamizada a través de lo simbólico, tanto en personajes, espacios, tiempos como en narradores; violencia necesaria para la sustitución de un orden por otro, aparece el sacrificio ofrendado para la renovación social:

Un grupo de zopilotes, desde la altura, giraba tercamente. Atraído por el olor de carroña que se desprendía del cuerpo de Chonita. Descenderían aquellos zopilotes de manera fatal, animales ruines en espera de la impotencia del hombre, aun antes de que los náufragos murieran. Entonces, sin fuerzas para combatir, aquellos seres desamparados dejaríanse roer las entrañas lentamente, sin voluntad que oponer, Prometeos perdidos (Revueltas, 1985: 92).

En una sola imagen, Revueltas presenta la profunda violencia que se manifiesta en este grupo de “Prometeos perdidos”, como los llama el narrador. La niña muerta por falta de atención, la madre que solo pedía que fuera el cura: “El único capaz de traer los sacramentos, las cosas sacramentales, los rojos misterios católicos, el aceite sagrado, la estola ardiendo...” (Revueltas, 1985: 13); Úrsulo, Calixto, Marcela y Cecilia, saliendo de una pelea más, provocada por la impotencia, donde los rastros quedan como tristeza mortal. Grupo que viene de un trágico éxodo, salvaje y violento, sitiados por un río embravecido, una gran serpiente de agua: “El río serpiente de agua negra y agresiva, sucio de tempestades, con su lecho de fuerza en la agitada superficie” (Revueltas, 1985: 16), grupo de color de cobre y humo, color humano, dirá el narrador; entre ellos solo un odio aplazado.

En el orden anterior corrupto del sistema, la violencia se simboliza; Chonita, la niña muerta, es el sujeto sacrificado por un sistema de

poderes: “El deseo de violencia se dirige a los prójimos, pero no puede satisfacerse sobre ellos sin provocar toda clase de conflictos; conviene, pues, desviarlo hacia la víctima sacrificial, la única a la que puede herir sin peligro, pues no habrá nadie que pueda defender su causa” (Girard, 2005: 21).

La representación del fracaso revolucionario y del problema social y económico de México tiene un amplio terreno en la simbólica de la novela de Revueltas. Las consecuencias de la enajenación del pueblo, tanto por la religión como por el Estado, es representada por estos personajes que sufren las consecuencias de ser los “olvidados y desheredados de sus propias tierras”; en voz del narrador de la novela mencionada:

La muerte tomaba con frecuencia esa forma de reptil inesperado. Agredía a mansalva y agrandándose simplemente para dejar la mordedura y retroceder a su rincón húmedo. Una víbora con ojos casi inexpresivos de tan fríos, luchando, sujeta por el águila rabiosa, invencibles ambas en ese combatir eterno y fijo sobre el cacto doloroso del pueblo cubierto de espinas (Revueltas, 1985: 35).

Y es precisamente en el escudo donde se representa esta batalla, ya no es solo la víbora que aconseja a Eva, es Quetzalcóatl sufriente, atrapado por un águila rabiosa, águila que en los evangelios encuentra su simbolismo y que toma señorial el poder sobre este pueblo mexicano “cubierto de espinas”.

Hay dos imágenes en las que nos detendremos brevemente: los prometeos perdidos y el pueblo cubierto de espinas. La referencia al Cristo y a Prometeo no son gratuitas, pues ambos personajes pertenecen a un orden especial de seres, hombres, dioses o semidioses, héroes, iniciados, etcétera, que en diferentes mitologías tienen como objetivo redimir al hombre a través del sacrificio; así, encontramos a un muy joven Carlos Marx trabajando sobre un poema épico acerca de Prometeo,

y a un Cristo que predica entre todos los hombres; es decir, un socialismo comunitario.

Una nueva mitología que sustituye a una ya caduca; la cual ha probado que la alienación que predica solo tiene consecuencias nefastas. La zona de sacralidad ahora es la propuesta por la configuración de este hombre de carne y hueso que pisa firme sobre la tierra espinosa de México. El vacío forjado entre la sacralidad del cura y la sacralidad renovada por Natividad y Cecilia es la esperanza, y Revueltas lo apunta claramente:

La tierra es una diosa sombría. Hay un origen cósmico, que viene desde la nebulosa, antes de la condensación y antes del fuego, hasta este día. La tierra demanda esfuerzo, la dignidad y la esperanza del hombre.

Natividad anhelaba transformar la tierra y su doctrina suponía un hombre nuevo y libre sobre la tierra nueva y libre...

Calixto y Úrsulo eran otra cosa. La transición amarga, ciega, sorda, compleja, contradictoria, hacia algo que aguarda en el porvenir...

Chonita había muerto, muchos, muchísimos años antes, fruto de la desesperanzada tierra... (Revueltas, 1985: 187).

La obra responde y provoca la reflexión sobre los espacios que pretende abrir; la situación que ofrece como redención es tan potente como la misma ruptura con un canon establecido por siglos en México: la culpa y el pecado nos viene desde los primeros ritos prehispánicos. Así, el hombre está condenado a la repetición si no logra el cambio, sin perder su capacidad anímica y su dignidad. La nueva era estaría marcada entonces por una nueva sacralidad, la de un hombre nuevo y comunitario.

BIBLIOGRAFÍA

Girard, Rene (2005), *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.

Negrín, Edith (1995), *Entre la paradoja y la dialéctica*, México, UNAM/COLMEX.

Revueltas, José (1985), *El luto humano*, México, Ediciones Era.

Revueltas, José (1983), *Los motivos de Caín*, México, Ediciones Era.

Steiner, Georges (2011), *Nostalgia de lo absoluto*, Madrid, Siruela.

**PERCEPCIÓN, MITO Y REALIDAD.
UNA APROXIMACIÓN A LA NARRATIVA
DE JOSÉ REVUELTAS**

JESÚS HUMBERTO FLORENCIA ZALDÍVAR

Diferentes son las perspectivas por las que se estudia la obra literaria de José Revueltas, pero la mayoría parten de un punto específico: la formación ideológica del autor. Por supuesto que la influencia del marxismo es determinante en su participación en algunos acontecimientos políticos así como en su literatura, sin embargo, este enfoque solo se ha utilizado para exponer la simpatía o el rechazo del crítico por el comunismo, dejando a un lado el ejercicio literario.

Al respecto, Christopher Domínguez y Álvaro Ruiz Abreu asumen su postura sin analizar o debatir directamente los escritos de Revueltas, simplemente se apoyan de algunos enfrentamientos que el escritor mantuvo en contra de algunos dirigentes del Partido Comunista Mexicano, pero sin reconocer que José Revueltas jamás se apartó de sus principios.

Señalado por otros como un autor comprometido advierten que, en ocasiones, supedita su obra artística en favor de sus ideales filosóficos; sin embargo, ahora sabemos, por medio de los diferentes estudios (Sheldon, Negrín, Mateo), que su narrativa posee una dinámica de intensidad discursiva que nos obliga a valorarla a partir de diversas estrategias literarias.

Con ello no se ignora el arraigo filosófico en la conformación de sus escritos ni, en lo particular, en el planteamiento de sus tramas o en la construcción de algunos de sus personajes; no obstante, es importante señalar que la ideología es un sendereo, por medio del cual se establecen las bases o principios que nos podrían permitir una aproximación a su poética literaria (Andrea Revueltas, Ruffinelli).

De esta manera, es preciso atisbar hacia el problema del *realismo* literario que el mismo autor expusiera en diferentes escritos y al que denominó “realismo dialéctico” o del “lado moridor”. Ahora bien, aunque Evodio Escalante (1992) nos ofrece un estudio minucioso sobre esta perspectiva, el método parece aplicarse de manera rigorista, por lo que nos permitimos darle otra orientación.

Bajo este principio, Revueltas advierte el “carácter alegador, polémico y convencedor” de la novela y, con ello, su principio realista y dialéctico. Nos explica que este realismo debe utilizarse como un “instrumento”, por medio del cual podrá “concebirse” (mirarse y entenderse) a la naturaleza y a la sociedad; como herramienta nos permite obtener una *significación terminal* que no se obtiene de lo apreciado a primera vista: “Comparezco, así, ante un acto cuyos momentos se integran dentro de una totalidad dada y concreta, donde están comprendidos su origen, su presencia actual y su desarrollo futuro, como un sucederse unitario en que principio y fin se renuevan, *cada vez en cada uno* de tales momentos” (1983: 271).

El método es complejo. Intentar que una realidad sea percibida desde diferentes momentos, en un solo instante y por cada uno de sus participantes, le otorga a la novela un entretejido artístico y conceptual que nos permite descartar una lectura en donde solo prevalezcan las tramas (mundo carcelario, violento y enajenante) o el simple referente autobiográfico. Cada conciencia intentará darle una forma a todo aquello que no la tiene; su ojo procurará colocarse en diferentes instan-

tes *cada vez* y, al intentar darles un orden, lo que perciben no pertenece a la *realidad* inmediata que los demás aprecian.

Repasemos uno de sus cuentos: en “Sinfonía pastoral”, el lector queda atrapado por un planteamiento de intensidad dramática. Una aventura amorosa en donde el *infractor* de la armonía marital queda encerrado en un refrigerador. A lo largo de la historia, la mujer se pregunta si el marido conoce la *verdad*. Ambos recorren la ciudad, quizás una misma realidad pero, *a su vez*, son conducidos por diferentes trayectorias interiores, senderos opuestos y complementarios.

Gracias a una situación límite, los personajes logran un instante de lucidez que se desvanece cuando se revela el final del relato. Antes, su relación se distinguía por un monótono embrutecimiento y un ambiente de reces congeladas. A pesar de ello, la casualidad les permite jugar con la muerte y manipularla. Nada más fascinante.

¿Por qué no confesar para evitar un lento sufrimiento? Porque solo la agonía y sus variantes, paradójicamente, les devuelve la vida. La decadencia es un sutil entusiasmo que se saborea con lentitud, en compañía, pero con paladar propio. Para ella, el amor no existe, solo se entrega al sexo igual que una res pendiendo de un gancho; mas no encuentra un sentido a su ser, a su individualidad, hasta que no se sabe manipuladora del dolor. Representará una muerte que sufre por sus víctimas pero que, sin lo devastador, no existiría; cuando el cuerpo extingue sus dolores, la realidad recuperará su monotonía.

Él nunca antes había visto a su compañera más vital, hermosa y deseable, hasta que percibió las variantes de la angustia en su rostro. Irónico, pero nunca antes había disfrutado de su existencia con tanta intensidad, sino hasta que experimentó los pánicos de su esposa; representará a un demonio jocoso que se permite retozar con la naturaleza humana.

Necesitamos unir las múltiples percepciones de cada uno y *a la vez*, para entonces poderle otorgar una forma a la realidad. De esta manera, los *imaginarios colectivos* se colocan a nuestro alcance para que podamos aproximarnos a lo que cada uno observa desde su interior: la muerte y el demonio retozando alrededor del hombre que se volverá eterna carne en descomposición.

Utilicemos nuevamente las anteriores coordinadas, ahora en un cuento con diferente composición. “Dios en la tierra” es un relato espeluznante debido al castigo que recibe un individuo por otorgar un poco de agua a los enemigos y cuya trama conduce a una conclusión lógica. Los referentes míticos son permanentes e intensifican el discurso del narrador por lo que, en efecto, se trata de una deidad que baja a los suelos y a sus profundidades que se localizan en los odios y rencores de los hombres.

El dios furioso, al que nos remite con frecuencia el narrador, se halla en los lugares que la vista identifica, en los instintos, justo donde cada individuo saborea el susurro de sus “demonios” personales. Hasta este momento, su reino pertenece a este mundo y ahora solo faltará *encarnarse* en cualquiera, en el más fuerte –porque acepta ser el portador de la fatalidad–. El texto convoca a un “dios vivo” que, para verlo y percibirlo como tal, deberá ser *empalado* o más bien, arraigado a esa misma tierra, cuyos pobladores exigen su sacrificio para así recuperar un efímero y momentáneo equilibrio.

El texto nos remite a una ceremonia en la que el dios baja a la tierra para renovar un ciclo, pero nunca para conciliarse con la humanidad, sino para habitar en ellos, fascinando sus ojos frente a las múltiples calamidades. Se trata de un don, nunca de un castigo, porque *saberse vivo* significará que posee una capacidad de raciocinio. Si el dios se muestra furioso se debe a que los hombres son salvajes, incapaces de razonar; sufren o dañan sin un sentido. Entonces, la deidad adquirirá forma y consistencia humana porque, solo así, entregando y esparciendo sus

entrañas, el mundo será propio y no ajeno. El cuerpo se cimienta a la tierra y la tierra se vuelve órganos vitales y solo hasta ese momento se podrá ver *al dios vivo*, encarnado, como se aclama en el cuento.

Con esta medida, permítasenos afirmar que, si José Revueltas propuso denominar “Los días terrenales” a la totalidad de su obra literaria, no se debe a la preferencia por un libro, sino porque se aproxima a un concepto totalizador, en donde las significaciones pueden llegarse a concretar, o donde el ojo se permite retener las múltiples realidades en un solo instante y todas a la vez. La permanencia en la tierra es breve y efímera, lo que en este mundo se construya dependerá del ojo que lo mire. Así, en un día tendrá la forma de una casa humilde, de desarraigados, que resguarda el cadáver de una niña; los siguientes, serán la tienda de un usurero, el cuarto de un hotel, una lonchería, la habitación de un hospital, una vecindad o una prisión con sus diferentes subdivisiones.

Cuando el autor habla del realismo dialéctico, lo aplica, no solamente al mundo exterior perceptible, sino al pensamiento, en efecto, al modo de entender esa realidad. De esta manera, la novela no solamente deberá “reflejar” (sentimientos, imágenes, realidades) sino que, a partir de lo percibido, como técnica, su obligación consistirá en “proyectar” lo que no se dice y aquello que se esconde detrás de la mirada:

Las palabras tienen un destino y un contenido diferentes según el papel social, político o ideológico que desempeñen o que se les haga desempeñar. En un primer caso dicen lo que expresan; en un segundo dirán lo contrario de lo que expresan; en algún tercer caso, algo diferente –aunque no contrario– a lo que expresan o, por último, no dirán nada (Revueltas, 1979d: 50).

Entonces, a partir de la referida propuesta se nos invita, en principio, a someter una posible “realidad” a la confrontación y apreciarla en la dinámica de múltiples *perspectivas*, esto es, *desde* la dialéctica y, quizás, siendo atrevidos, con la negación e ironización de los resultados de esa

forma de ordenar el pensamiento. Mientras no se trascienda esa realidad, todo será animalesco: el cuerpo y los instintos adquieren significaciones grotescas y zoomorfas. Abundan este tipo de descripciones en diferentes textos de Revueltas. Pero cuál es su sentido.

Seguramente esto sucede, como bien puede apreciarse en las diferentes perspectivas que se obtienen de una muerte y que se plantean en *El luto humano*; en la variedad de posibilidades de entender la decadencia de un individuo en *En algún valle de lágrimas*; al aproximarnos, al apenas atisbar en los infiernos interiores, difíciles de razonar, por parte del soldado en *Los motivos de Caín*; o cuando los personajes de *Los errores* nos ofrecen múltiples interpretaciones de un acontecimiento que, en apariencia, es inconfundible; sin embargo, la realidad se percibe en los interiores de un 'Yo' representado por un veliz, un tinaco o los drenajes de la ciudad; pero, en contraste, el mundo exterior se conoce por medio de espejos, ventanas, vidrios sucios.

Sobran los ejemplos, no obstante, el planteamiento apenas comienza ya que, en caso de obtener un resultado, este deberá trasladarse a los territorios "moridores" o, como el propio autor lo sugiere, hacia una orientación popular. De esta manera, se abren nuevas y diferentes posibilidades de confrontación, desde la ironía y lo grotesco, el instinto y lo desconocido, la belleza en lo monstruoso, hasta lo espeluznante en la compasión divina; en el placer en la descomposición, en la enfermedad o la "distorsión" del cuerpo; todos vistos desde cada consciencia, la que a su vez multiplica las posibilidades interpretativas. Con ello, el narrador se vuelve un "testigo" provocador de realidades, lo que le permite moverse entre diferentes razonamientos.

Pues bien, a grandes rasgos, esto es lo que define la complejidad compositiva de *Los errores* (1979b). Extraigamos un poco de su jugo: apenas el inicio del capítulo titulado "El bazar de antigüedades" puede ser esclarecedor. Un sujeto, colocado en los límites de un precipicio, en

una azotea y a punto de intervenir en la pasividad del mundo, mira y controla el tiempo. El instinto, detonado y provocado por el narrador, va adueñando al personaje de ansiedad, esto es, de una vitalidad que le permitirá verse, en un principio, desde dos horizontes opuestos y a la vez complementarios, como “dos personas independientes una de la otra, dos caras de un espejo unido por las espaldas. Dos conciencias centrífugas: una, para sentir el miedo; otra para analizarlo”.

Ese ser abismal, que mira desde lo alto, como un dios, siente, desde su interior, una angustia (experimenta lo tremendo) que proviene de una profundidad aún no vista. Así es que debe ser consciente de lo que está percibiendo, dejar de “pertenecer a la realidad”. Si dos miradas son *dos caras de un espejo unido por las espaldas*, en donde una de las perspectivas percibe lo que la otra desconoce, seguramente se complementan gracias a la conciencia que las une. Ahora, ¿qué se logra identificar? Sería muy pobre decir que solo el simple enfrentamiento de comunistas contra un grupo de fascistas. Cara espejo-cara-ojo se mirará desde su contrario: “un reflejo cóncavo de su ‘yo’ convexo”.

Así, en una conciencia se concentra una infinita posibilidad de realidades. Si pudiéramos visualizarlo, se representaría de la siguiente manera: multiplicidad de imágenes A > ‘Yo’ (a)-espalda-‘Yo’ (b) < multiplicidad de imágenes B. Desquiciante y maravilloso, es verdad; mas, no conforme con esto, esta especie de mirada esquizofrénica de la razón tiene, a su vez, su opuesto/complemento, su disposición de frente y su colocación de espaldas; la misma fórmula pero ahora desde su “lado moridor”: “un Cristo loco, Jesús desdoblado en su demonio, sin ninguna excusa desdoblado en el hijo del hombre. Se volvió a reír” (1979b: 241). El siguiente paso será colocar las estrategias literarias; esto es, analizar desde distintas intertextualidades. Seguramente podremos encontrar elementos de composición musical (influencia de Silvestre, su herma-

no), además de plástica (Bruegel, Goya, a los que hace alusión), pero es demasiado y supera el presente ensayo.

Como se pudo apreciar, el narrador provoca a los personajes para que intenten recordar y trasladarlos a un pasado que es tan suyo como de sus variados complementos, los otros; en el mejor de los casos, como le ocurre a Rosario en *Los muros de agua*. El personaje se traslada a un instante de la infancia, a una fijación de sus propios encierros que la perturban, que le fascinan. En otros casos, como en *Los errores*, el recorrido se traslada a los drenajes de la ciudad, en una fuga que compara la mordedura de las ratas con las relaciones humanas; un vientre, una madre compuesta de cañerías y viscosidades, un dolor que solo mediante la experiencia lo urge a buscar la luz (la razón); un transitar por la oscuridad (abismo) para que, al renacer –tocado con intensidad por la muerte y en otros casos por la enfermedad– se coloque entre los hombres como una especie de *cristo trastornado*.

Podríamos entonces proponer que, si la perspectiva desde la dialéctica nos ofrece la posibilidad de racionalizar una y diferentes realidades, desde un ojo y una voz que se colocan en diferentes conciencias, el “lado moridor” será entonces la experimentación de lo percibido a partir de los instintos o de lo sensorial. La razón y los sentidos juegan un papel determinante en la narrativa de *Revueltas*; el ojo y sus trastornos, lo visible y aquello que lo altera forman parte de una concepción de la realidad.

Con ello, el ejercicio literario admitirá que lo entendido como realidad se valore desde la multiplicidad de comprensiones (y composiciones), cada una con un racional conocimiento, pero enfrentado con su negación, como bien puede advertirse en *Los errores*, en donde el “error” consiste en admitir una palabra o una imagen como “la verdad”; así, una ventana, un espejo, el ojo mismo, al igual que el oído en el interior de un tinaco o de un veliz, motivan a la palabra para indagar, para inocularse,

para enloquecer o *endemoniarse* de las muchas confrontaciones que un solo hombre puede aceptar desde su interior conflictivo.

Se trata de una percepción múltiple de la realidad, con lo cual, es posible jugar con distintas posibilidades de dualidades. Así, lo serio y su ironía, la afirmación frente a su negación, el orden y el caos, la forma y la mirada a partir de lo grotesco, Dios y sus debilidades son determinantes para la composición de novelas y cuentos, así como de la conciencia del narrador junto con sus personajes.

Ahora bien, estas dualidades permanecen en confrontación para abrir uno y la mayor posibilidad de senderos. Por consiguiente, las supuestas oposiciones no solo se complementan, sino que se miran igual que espejos confrontados. Así, la realidad se multiplica cuantas veces el ojo alcance apreciarla, concebirla y hacerla suya. Cada reflejo es idéntico al original y, a su vez, amorfo. Dicha deformidad, monstruosa, pudiera parecer una desventaja ante los otros, termina por constituirse como una parte de su fortaleza, tal como ocurre con El Carajo, el ser grotesco de *El Apando*. El personaje cierra los ojos por un instante y, al volverlos a abrir, lo visto adquiere una consistencia diferente.

Baste recordar el inicio de *Los errores*, en donde el Muñeco se mira y se convence de la realidad identificada en un espejo, misma realidad que se modifica al orientar la vista (desde el reflejo) hacia un pequeño cuerpo amorfo que reposa en la cama y que, al apreciarlo, de inmediato, el personaje es trasladado a un propio y ajeno pasado. Esta realidad, a su vez, se altera al momento de dirigir su atención a la ventana del hotel donde se hospeda –ventana que dejará de ser la de ese instante–, para trasladarse al sitio donde alguna vez, quizás, todo sea incierto, en alguna ocasión disparará desde el anonimato de una azotea; una ventana cualquiera que luego adquirirá presencia con la muerte de su madre, si es que alguna vez la tuvo y cuyo descenso permite consignar a un posible inocente.

Simple anécdota, apenas, para invitarnos a mirar aquello que el ojo no puede explicar, imágenes que introyectan, que habitan en lo más profundo de sus interiores. ¿Cuál será su consistencia? Solo el atormentado (o el enfermo) podría entenderlo y, por eso, el narrador logra desprenderse de su cercanía con el personaje para poder razonarlo y darle una posible forma, de tal modo que los demás (el lector) puedan comprenderlo. Decir “monstruo”, decir “demonio”, significa no decirlo, pero al menos sirve para que el otro entienda lo que el individuo *enfermizado* ha visto.

Volvemos entonces a la idea del espejo, en donde uno de sus lados es su contrario y su complemento; quien mira al otro, tiene la posibilidad de identificar lo que nunca antes ha visto y, de inmediato, entiende que se trata de una realidad modificada pero que, en su modificación, adquiere una mejor (renovada-alterada) consistencia. Entre más deforme, más pura y más auténtica.

Explicuemos lo anterior: son complementarios porque el ojo perturbado solamente se coloca en la pupila de quien ha visto una realidad devastada, mas no en cualquiera. Quizás un sujeto no entienda lo que el otro experimentó y qué es lo que tanto lo atormenta, pero su percepción de una realidad le permite preguntarse, mirarse, impactarse de un caos, de un universo grotesco que moldea la experiencia personal para luego interpretarla. Recuérdese la carta-crónica en donde Revueltas reproduce su experiencia en un leproso. En el documento, la conciencia de quien escribe irá comprendiendo –por medio de lo que alcanza a percibir en las expresiones de los otros, incluyendo al médico– que el cuerpo enfermo y sin consistencia será el suyo, y no tanto el de los huéspedes de una clínica que funciona, no para buscar una cura, sino como un gran teatro.

El universo, en términos de Bajtín (1979), se trastornará; la realidad se apreciará desde su lado inverso; lo asimétrico es ahora un nuevo

cuerpo; lo que horroriza propiciará el agrado. Espeluznante porque ese día, como ningún otro, se lleva a cabo un carnaval de las enfermedades, mismo que concluirá en la dramatización que expone, de manera irónica, la naturaleza humana. Al igual que en el teatro helenista, la fiesta lleva a la ceremonia, misma que se consagra a un dios hecho hombre, al que simboliza la vida, la muerte y la resurrección; en este caso, el médico. Por consiguiente, la degradación se localiza en el ojo que procura interpretar y no lo consigue. El mal es entonces una puesta en escena donde se representa al ojo que se asoma a un espejo que refleja una realidad desde sus ramificaciones, y la suma de cada fragmento es el producto final: la carta.

Sin duda que se trata de una provocación al lector ya que puede caer en una posible trampa interpretativa, mas aún cuando el mismo autor expresó, en repetidas ocasiones, que su intención, que su propuesta narrativa no se sostiene de manera exclusiva en la recreación de pasajes bíblicos. Así lo confirma Edith Negrín cuando señala que, si es verdad que el protagonista de *Los días terrenales* nos remite a la trayectoria de un Cristo dispuesto al sacrificio, no olvidemos que aún nos falta la perspectiva paródica; si se trata de un mesías, lo será siempre que sea invadido su cuerpo por la enfermedad, por un mal que lo dignifica. El contagio de sífilis representará su entrada al paraíso; la cópula, una comunión; la transgresión salvará a la humanidad.

Para explicar lo anterior sirva de apoyo la imagen del cuerpo, de un organismo debatiéndose con sus propios padecimientos. La enfermedad lleva al razonamiento (Nietzsche). Algunos acercamientos a la obra de Revueltas confirman que el cuerpo es una “representación”, pero no identifican qué es lo representado. Desde este atisbo, sabremos que el exterior influye al cuerpo, esto es, la cárcel como un espacio represor; cuando en realidad es la individual concepción del cuerpo la que determinará las diferentes composiciones del espacio donde se encuentre el

personaje. Los espacios cerrados son moldeados por una conciencia que gusta deformarlos a voluntad.

El ‘Yo’ determinará la consistencia de su exterior. En “Sinfonía pastoral”, el refrigerador –donde se encierra y se atormenta a un amante– queda configurado por los temores de la mujer y por la “perversidad” de quien controla los tiempos y mantiene la agonía hasta sus últimos instantes; de esta manera, el protagonista determina el espacio donde un cuerpo debe moverse, lo que debe experimentar y hasta qué momento un individuo debe dejar de respirar. Una conciencia es, entonces, un universo sin límites.

El cuerpo crucificado o en suplicio (*Los días terrenales*), su configuración grotesca (*El Apando*) o en franca lucha contra lo impredecible, a su vez imperceptible y difícil de explicar con palabras (*Los errores* o “Cama 11, relato autobiográfico”), conduce a su individuo a buscarse en el interior de sus propios temores, en un “yo” oculto o, quizás, en sus *perversiones* (Roudinesco, 2010), o lo que cada quien entienda como perversión.

Aunque se debe reconocer que no se trata de enunciar una perversión o una idea del “pecado” en abstracto, porque la búsqueda interior conduce hacia profundidades menos alentadoras, ya que los personajes de Revueltas no se limitan a culpabilizar a los demás de un *mal* incomprendible e indefinible como responsable de sus calamidades.

Si concluyéramos que la propuesta del autor se cierra en un concepto decadente/enajenante del mundo, entonces cometeríamos un error interpretativo, porque “lo perverso” le pertenecería a los otros, o los convertiría en las víctimas pasivas de un sistema diseñado para la *bestialización* de lo humano y, con ello, quien observa podría deslindarse de la *monstruosidad ajena*.

Así sucede con Mario Cobián en *Los errores*, quien se mantiene en permanente evolución, *amoldándose* de acuerdo con su propio entendimiento del mundo, elige mirar a los otros y a sus espacios conforme él mismo va transformando su individualidad; su cuerpo y sus múltiples disfraces conformarán el mundo que habita. Rosario, la comunista que aparece en *Los muros de agua* sabrá darle una consistencia a la prisión a partir de una relación amorosa. Volviendo a *El Apando*, el mismo Carajo, aunque monstruoso, parece un Gloster (comparación no tan exagerada si el sujeto grotesco sirve como espejo para percibir lo *anormal* en el otro) que se desenvuelve con naturalidad, sin complejos, en un mundo caótico o en decadencia.

Cualquier idea de salvación queda descartada porque lo percibido hiere con intensidad y queda asumido en el sujeto que lo distingue, porque ese mundo que aterriza también resulta fascinante; no se localiza afuera, en el exterior o a la distancia, como algo apartado de lo humano, sino que cohabita *con* o *en* el individuo, en la pupila, en la piel y en la angustia de los silencios. Con ello, es posible contar con una aproximación a la argumentación literaria y quizás composicional, definida desde la orientación misma de Jacobo Ponce, uno de los personajes de *Revueltas*. El referido procedimiento, para entender una realidad, dialéctica, moridora, o como se prefiera comprender, quedaría definido como “un método *raciomórfico*” (*Revueltas*, 1979b: 75).

Lo *raciomórfico*, como se trata de explicar desde la novela, posee un desarrollo o desenvolvimiento “en dirección inversa a nosotros”, esto es, desde la orientación de un *otro yo*. Entonces, la trayectoria de los personajes se dirige hacia esa búsqueda o encuentro personal. Desde un “Yo”, se le dará forma al mundo exterior; nada existe si no lo visualiza el protagonista por medio, como ya dijimos, de la provocación del narrador, quien entonces funciona como testigo, referencias y como consciencia. De esta manera, la forma de *su* Esfinge no estará concluida, sino que el

debate de cada raciocinio consistirá en intentar explicarla y darle una forma; su cuerpo y su *enfermedad* serán tan preciados porque permitirán visualizar lo que antes se mantenía oculto.

Revueltas comprende que hay mundos a los que es imposible acceder, entender y explicar desde ese dolor individual, pero ello no significa que no pueda aproximarse o enriquecer esa realidad desde una experiencia propia. Entonces, en el sujeto se conserva una percepción viva, latente, dolorida y a su vez gozosa de la realidad, como si se tratara del ojo que todo lo mira. Con ello, el individuo logra *actualizar*, *razonar* y, posiblemente, *reorientar* esa realidad hacia un nuevo o, más bien, *su* sentido.

Lo *raciomórfico* puede localizarse en diferentes textos; en la manera de comprender la muerte de(re)formadora de un cuerpo, así en *El luto humano* como en “La frontera increíble”; en la naturaleza del escorpión referido en “Material de los sueños”, cuya naturaleza lo obliga a ocultarse en los rincones y quien, en el temor y la muerte que proporciona, se encuentra lo más auténtico de su ser; sin duda alguna en *El Apando*.

El Carajo, un ser indefenso y monstruoso, fascina y aterra por la consistencia de su cuerpo. Aunque, parte de la tensión narrativa surge de la posibilidad de ser asesinado por sus compañeros de celda, El Carajo es un niño caprichoso, a la vista inocente, pero se comporta de manera perversa. De tenerle lástima, estaremos cayendo en una trampa. Conocedor de su naturaleza, tiene la capacidad de invocar a la muerte y manipularla (porque la muerte nunca lo alcanza), de materializar al mal o al trastorno desde su propio cuerpo y utilizarlo en su beneficio, esto es, para manipular a los demás. No precisa de hacer planes, como los otros, porque su universo lo va conformando a su antojo; él sabe escuchar, conoce lo que piensan y cuando llegue su momento, sabrá utilizar la información.

José Manuel Mateo (2011) identifica en el mito de Antígona una veta por medio de la cual puede razonarse la poética literaria de José Revueltas. Se sabe que Antígona asume la responsabilidad por el cuerpo insepulto de un hermano. A partir de esta idea, Mateo localiza, de manera sistemática y a lo largo de la narrativa de Revueltas, la imagen de ese cuerpo sin vida y expuesto ante las pasiones de la gente. Pero Antígona no se inclina por el muerto en defensa del estado, sino por el que representa lo despreciable; elige amar aquello que repudian “los normales y ofendidos”. El cuerpo lacerado, derrotado, en abierta descomposición será su templo y a él se dedica. Así, el cuerpo simbolizará aquello que los sujetos comprenden o asumen como su propia *expulsión de la tierra*; el cuerpo del otro sirve como un *detonador* que los conduce a mirar y descubrir lo más auténtico de su condición humana.

Se entiende entonces, al concentrarnos en *Los errores*, que Mario Cobián no tuviera claro el momento de la muerte de su madre o si en realidad había asumido la experiencia de otro, que Olegario Chávez se atormentara por recordar su colocación exacta en el momento de los juicios a los comunistas, que Jacobo Ponce se asomara a la ventana para retener momentos de la vida cotidiana, o que las prostitutas de una lonchería conformaran una idea equívoca de la realidad a partir del ángulo en el que se localizan. Cada uno construye, a partir de su mirada y de su propio cuerpo, el espacio que pretende habitar.

Por su parte, el narrador funciona como conciencia que acompaña al personaje hasta en los sitios, rincones o espacios más estrechos o cerrados, como en el interior de cañerías, tinacos o baúles con la finalidad de buscar y encontrar aquello que los atormenta.

Si es verdad que, de manera permanente, la obra de Revueltas hace referencia al ojo que todo lo ve, entonces cuál es la razón de cegarlos por momentos; en ocasiones, incluso, se pierde toda visión del exterior. Podría decirse que el problema central se localiza en el ojo, imagen

que será recreada o refigurada por medio de la insistente utilización de ventanas, rendijas, espejos o la mirilla del apando; espejos que reflejan y resaltan aquello que el observador no pudo percibir al colocarse de frente a los acontecimientos o a las personas.

El ojo se convierte en un lente por donde se filtran y seleccionan diferentes rostros y expresiones; tiene la posibilidad de colarse entre múltiples percepciones o realidades que, a su vez, logra intensificarlas y concentrarlas en un instante y así poderlos apreciar desde diferentes ángulos. Una vez obtenido este efecto, tarea nada sencilla, el sujeto intenta comprender su funcionamiento, esto es, se pregunta por qué, precisamente esa imagen y ese instante, se mantienen punzándole el alma, ya que en esa indefinición puede localizarse el sentido de su ser.

Pero no es posible obtener una solución, porque el mismo ojo o lo que percibió alcanza tal grado de intensidad expresiva que, antes de llevar al sujeto hasta sus límites, este es obligado a retroceder para que, más tarde y desde otro ángulo, vuelva a reiniciarse el suplicio.

Lo anterior podemos ejemplificarlo con el funcionamiento de *El Apando*. Conocemos a los personajes, no por su voz (propia e independiente), sino por la conducción del narrador, quien se desempeña como una especie de cámara cinematográfica. Por medio de su “lente” o mirada, se aproxima a lo más íntimo de cada sujeto para luego soltarlo y buscar la altura necesaria para contemplar al mundo de manera panorámica.

La pregunta continúa abierta: son demasiados ojos de mirada intensa, pero qué es lo que en realidad se distingue; qué percibe la conciencia en las expresiones del enfermo o de cuerpo amorfo. La palabra queda superada por la imagen que se ha producido en el interior de los individuos. Lo susurrado por el diablo permanece en el oído de quien lo escucha. Por lo pronto, solo puede explicarse por medio de expresiones o términos religiosos.

Pues bien, lo que se mira por medio de diferentes conductos es una realidad que puede entenderse como distorsionada; sin embargo, al lograr concentrar nuestra atención hacia un punto específico y mirarlo desde diferentes perspectivas, nos permite obtener un efecto armonioso. Cada engrane es colocado en su lugar justo, logrando con ello cerrar ciclos, aunque al final de cada novela comprendamos que la trayectoria de los personajes continúa debatiéndose.

Posterior a *Los errores*, Revueltas extendería esta idea en *El Apando* y hacia el pequeño recuadro por donde unos presos podrán asomarse desde su encierro. De manera que, nada casual, ese apando como espacio específico posee un estrecho vínculo con El Carajo; ambos, prisión y personaje, son configurados como un cuerpo/espacio con un solo ojo. El ojo será un conducto (o conductor) por medio del cual se accede, no a la *realidad* inmediata, porque lo percibido se vuelve engañoso, sino a una interioridad específica, que no es posible compartir; la misma experiencia que aún es indefinible e inexplicable con palabras.

Señalado antes, la narrativa de José Revueltas posee virtuosismo compositivo, artístico y discursivo. De entre las diferentes intertextualidades que se utilizan, sobre todo en las novelas, sobresale el referente religioso. Se aprecia, en diferentes momentos, el estilo discursivo de las hagiografías y la forma determinante de describir el mundo y el comportamiento humano. Así, el caos y los purgatorios, sitios de transición por donde los personajes se desenvuelven, las comparaciones con pasajes bíblicos, son apenas las primeras provocaciones que nos pueden permitir identificar qué hay detrás de todas estas expresiones.

Como un magnífico ejercicio de síntesis, en *El Apando* lo sagrado y lo profano, lo animalesco y la sentencia hecha palabra conviven en armonía. Desde el discurso del narrador, el universo carcelario comenzará a cobrar vida, forma y consistencia: los monos cuidan y resguardan a la cabeza del Bautista, una cabeza que se expone para recordarles a

los demás cuáles son las consecuencias de revelarse contra las autoridades. Pero, aunque se trate de una imagen aterradora, también adquiere matices grotescos y paródicos, cuando la cabeza sin cuerpo, se expresa con voluntad propia para humillar a los superiores. La cabeza, por sí misma, insulta y degrada a los guardianes que se localizan en las alturas.

Pues bien, a partir de este panorama, la presencia del narrador es reveladora. Asume un discurso que nos remite a las hagiografías. A partir de esta apreciación, *El Apando* será entonces, el relato de un momento, de un instante, en la vida de un individuo que se distinguirá por sus acciones extraordinarias entre los hombres y no puede ser otro que El Carajo, un ser inacabado, grotesco, en evolución y movimiento. Digo que evoluciona porque aprende a conocer sus capacidades para desenvolverse con mayor facilidad que el resto de los personajes. A partir de su deformidad, este personaje desagradable logra que los otros expongan sus propias *monstruosidades interiores*.

El siguiente paso consistirá en otorgarle una forma a la prisión, de la que solo una parte estará a su alcance. La prisión no es entonces un universo total, sino solamente aquel que el personaje nos permite percibir. Si es verdad que la novela comienza en un lugar específico –en el apando, en lo más profundo de los abismos–, el recorrido del protagonista consistirá en su resurgimiento, para erigirse sobre los más débiles. Siguiendo su trayectoria, El Carajo determinará las características del espacio; de acuerdo con sus necesidades, se moverá por diferentes celdas, el patio o la enfermería.

De esta manera obtendremos una idea de prisión, a partir de lo que el personaje nos permita apreciar. Por otra parte, la selección de los sub/espacios dependerá de la de/formación, de la evolución del propio Carajo. Entonces, el monstruo se construye a partir de un recorrido específico por los diferentes abismos: interioridad y espacio se vuelven unidad. La cárcel tiene la forma del Carajo, porque así lo ha determinado.

Aunque El Carajo, al final de la novela, recibe un castigo semejante al de sus compañeros, recuérdese que, a diferencia de los demás, El Carajo se caracteriza por haber librado diferentes obstáculos; es un ser capacitado para sobrevivir a las diferentes manifestaciones de la muerte. Entra y sale de la enfermería, se llaga y se cura a voluntad propia; por esta razón, se trata de un sujeto diferente y el narrador lo sabe: “Hubo un rugido de pavor lanzado simultáneamente por todos los espectadores y se produjo entonces un silencio asfixiante, raro, igual que si no hubiera nadie sobre la superficie de la tierra. Los *apandados* mismos enmudecieron en su celda, sin ver, únicamente por adivinación de que estaba a punto de ocurrir algo sin medida” (1978: 51).

El que narra dará testimonio, como si se encontrara en el lugar, de que lo extraordinario, lo espantoso y lo fascinante, está por ocurrir. Aquel que quiera leer o escuchar, sabrá que en otras tierras, en otros mundos, los hombres ahogaron un grito y solo tres individuos, capacitados ya para ver sin los ojos, comprendieron lo que estaba por ocurrir. Para que el ciclo se cumpla, es preciso destruir al viejo orden. Así es, el entubamiento de los presos no es otra cosa que un sacrificio, del cual, aunque a primera vista no lo parezca, solo uno surgirá de las laceraciones.

Son seis los personajes, curiosamente agrupados en triadas, las cuales, a su vez, están dispuestas en jerarquías. Por un lado, Polonio (el líder entre los hombres), Albino (un nombre, casi apodo) y El Carajo (la nulificación de todo concepto); la parte contraria son las mujeres, mismas que funcionan como objetos que cumplen con un rol específico: la Madre (especie de prototipo), Meche (no Mercedes, esto es, una persona a la mitad) y la Chata (la disminuida). Una vez establecidos los opuestos, comienza la lucha por derrocar a los demás. Todos se mueven en torno de la Madre (deidad mítica), cuya debilidad terminará por destruirla. Conociendo esta disposición de las piezas, El Carajo solo tendrá una oportunidad para vencer al enemigo mortal y al divino, la

Madre. Bastará solo una palabra para que la Tierra sea deformada: la denuncia. Lo asombroso ocurre, solo el que puede desenvolverse entre los muertos, aquel que construye un mundo a partir de su propia deformidad, emitirá el grito final de su triunfo entre los hombres. Al final, El Carajo se erige como un pequeño dios monstruoso. Se trata de una deidad de la decadencia, de lo perverso, al igual que de lo maravilloso, lo fascinante, lo perfecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail (1997), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- Bajtín, Mijail (1979), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, México, Alianza Universidad.
- Blanco, José Joaquín (1985), *José Revueltas*, México, Terra Nova.
- Revueltas, Andrea y Philippe Cheron (comp.) (2001), *Conversaciones con José Revueltas*, México, Ediciones Era.
- Ruffinelli, Jorge (1977), *José Revueltas: Ficción, política y verdad*, México Universidad Veracruzana.
- Ruiz Abreu, Álvaro (1992), *José Revueltas: Los muros de la utopía*, México Cal y Arena.
- Sheldon, Helia A (1985) *Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas*, México, Oasis. Colección Alfonso Reyes.

EL REBOZO DE SOLEDAD: UNA BREVE REVISIÓN DE JOSÉ REVUELTAS COMO GUIONISTA

ALMA GUADALUPE MARTÍNEZ SÁNCHEZ

Bien mereces, rebozo,
que te festejen con sus estallidos fugaces, los cohetes de mi gozo.
Bien mereces, rebozo,
la caricia de las manos que son nuestra delicia;
que te besen las bocas
que a nosotros nos besan en las locas horas de la
ilusión...
Gregorio de Gante, "Piropos al rebozo"¹

Presentación

Hablar de la denominada "época de oro" del cine mexicano significa recordar el trabajo de una industria fílmica que recibió el beneplácito del Estado, porque promovió la conformación de arquetipos,² planteados

¹ De Gante, Gregorio (2014), "Piropos al rebozo", Danciclopedia temática, <http://sites.google.com/site/labrecop/home/marypaz-jalisco/piropos-al-rebozo>. Consultado el 5 de septiembre de 2014.

² La "representación" de una cultura, al igual que todas sus expresiones, es un conjunto de ideas, historias, tradiciones, imágenes y vocabulario que expresan una realidad y una presencia. Todo lo relacionado a una cultura, conocida o descubierta por sujetos ajenos o internos, es construido con el conocimiento de su realidad. Algunas de esas imágenes se convertirán en *esterotipos* cuando fueran disociadas de su contexto pero con su divulgación llegarán a servir como "identificadores" de una sociedad determinada. Por otra parte las formas culturales que predominen sobre las demás, y sean pautas de supremacía e

en diferentes melodramas cinematográficos y transmitidos a la sociedad gracias al artificio de un sinnúmero de personajes. Estos últimos fueron interpretados por figuras como Emilio “El indio” Fernández, María Félix, Jorge Negrete, Dolores del Río, o el héroe popular Pedro Infante; asimismo, por medio de madres sufridas y abnegadas como Sara García o Libertad Lamarque; de la presencia de mimos o pachucos, entre ellos Mario Moreno “Cantinflas” o Germán Valdés “Tin-Tán”; de mujeres explotadas y de vida galante como Ninón Sevilla o Meche Barba; de villanos o vivales como Carlos López Moctezuma o Rodolfo Acosta; así como de los hermanos Soler y demás actores, intérpretes de personajes que muchas veces distaban de la realidad social contemporánea por la exagerada recreación de lo mexicano, de su carácter y sus situaciones.

Influida por tales arquetipos cinematográficos, la sociedad mexicana estableció códigos morales que exaltaban el amor a Dios, la patria y la familia; situación expuesta en filmes como *Los tres García* (Rodríguez, 1946), recreación del ambiente rural del Bajío donde tres primos, jóvenes y pícaros, compiten por la predilección de la matriarca de la familia, la abuela Doña Luisa, viuda de García –encarnada por Sara García–; o bien, *Dos tipos de cuidado* (Rodríguez, 1952), donde Pedro Infante y Jorge Negrete dan vida a unos jóvenes terratenientes, entrelazados en una serie de líos amorosos, ante su lucha por conquistar una doncella, quien los orilla a hacer gala de sus encantos, como llevar serenata en una magnánima interpretación de la canción “Ojos tapatíos” –compendio de canciones con mariachi y de jolgorio propio, en los filmes de Ismael Rodríguez.³

influencia en el sistema del imaginario de la sociedad donde se reproducen, se constituirán en bases para una identidad propia, estas son los *arquetipos*. (Ramírez, 2010: xxv).

³ “Rodríguez y sus argumentistas y guionistas captaron lo que el público, en su versión de Pueblo unificado, admite y exalta: Pedrito les da voz y voto, es el dueño de las expresiones vívidas y variadas que los machos quisieran tener, de las funciones amorosas y escandalosas que les gustarían desempeñar...” (Monsiváis, 1999: 12).

Contrario a lo anterior, a partir de situaciones reales que contrastan el jolgorio de las cintas mencionadas, encontramos *El rebozo de Soledad* (1952), adaptación cinematográfica del texto homónimo de Xavier López Ferrer;⁴ en esta película se aprecia la labor de José Revueltas como guionista al lado de Roberto Gavaldón.

¿Por qué abordar *El rebozo de Soledad*? Antes de responder a esta pregunta, es preciso mencionar que el rebozo es una prenda femenina de tradición mexicana de uso común y cotidiano; en el ámbito de las artes, refleja el mestizaje, representado en el muralismo mexicano por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco (en diversos edificios públicos de la Ciudad de México); asimismo, fue poetizado por Gregorio de Gante⁵ en los versos de su poema “Piropos al rebozo”, donde abordó el simbolismo amoroso, bucólico y nacionalista que esta prenda tiene para la mujer que lo porta. Finalmente, en el contexto filmico, la protagonista, Soledad (joven analfabeta, dedicada al sembradío y los menesteres del hogar) le otorga una estela de valores morales: la virginidad y la pureza, el compromiso, el amor a la tierra, entre otros. Por tanto, expondré, el significado del rebozo en el guion de la película.

⁴ La historia de López Ferrer es una historia digna de contarse, pues este genial escritor honró a la región de Tierra Caliente con dos novelas fundamentales de la literatura michoacana: *El gallero* y *El rebozo de Soledad*, llevadas al cine al poco tiempo de ser escritas. López Ferrer nació en la Ciudad de México en 1919, pero desde su niñez, año con año y por largas temporadas, estaba en San Lucas, Michoacán, el pueblo de su padre. Al graduarse de médico se fue a vivir ahí y durante décadas conjugó sus pasiones: la medicina, la escritura y los gallos de pelea. Pero quizás su más grande pasión fue Stella Inda, una extraordinaria mujer que lo apoyó en todo momento, sin abandonar nunca su profesión como actriz de primer nivel. <http://editorialgarabato.blogspot.mx/>. Consultado el 9 de septiembre de 2014.

⁵ Gregorio de Gante, maestro normalista, distinguido poeta poblano y promotor de diversos núcleos literarios. Sus letras lo consagraron como un poeta folklorista en trabajos como: *La china*, *El charro* y *Piropos al rebozo*, compendio de versos, muy resonados a mediados de los años cincuenta del siglo xx (Peral, 1979: 233-234).

¿Quién fue José Revueltas, el guionista de cine?

Nacido en Durango (1914), José Revueltas fue autodidacta y se dedicó ávidamente a la escritura, a la traducción y al periodismo. Al trasladarse a vivir a la Ciudad de México, se volvió un gran crítico de su sociedad y de la política mexicana, militante del Partido Comunista. En palabras de Evodio Escalante:

Sin duda uno de los grandes narradores mexicanos de este siglo. Por la concentración de su prosa, por su capacidad para construir personajes que parecen encontrarse siempre al borde del abismo, por su respiración angustiada y desoladora, que atrapa al lector y lo sumerge en una atmósfera turbia y a la vez enervante, e incluso, por las vetas temáticas que él descubre, Revueltas es uno de los maestros que han dejado una huella definitiva en las letras de este país (1994: 7).

Como ávido reportero desarrolló, en el ámbito literario, una escritura capaz de mostrar sus preocupaciones acerca de diversos sucesos, los cuales permitieron al escritor producir, en la década de los cuarenta del siglo xx, un amplio legado literario en obras como: *Los muros de agua* (1941) *El luto humano* (1943), *Dios en la tierra* (1944) o *Los días terrenales* (1949); textos que sin duda sorprendieron a los escritores de su tiempo. Cabe precisar que Revueltas se desarrolló en un ambiente muy competitivo en la literatura nacional, porque compartió la escena literaria con escritores de la Novela de la Revolución (Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán); con otras figuras como Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Juan Rulfo, Luis Spota; y con la élite de los refugiados españoles llegados durante el sexenio de Lázaro Cárdenas.

Precisamente en la década de los cuarenta, el osado escritor se comprometió con su sentir y su hacer⁶: así como podía asistir a un mitin

⁶ "... La misión que el Partido Comunista me había encomendado consistía en vender chicles y chocolates en los cuarteles, donde yo establecía contacto con ellos, para entregarles propaganda. Esos

del Partido Comunista, podía “volantear” y “botear” en las calles, o asistir a las glamorosas reuniones de cineastas. A partir de 1944 emprendió sus andanzas en el ámbito cinematográfico, pese a las críticas y desconciertos que su decisión generó entre los camaradas comunistas, quienes le comentaban “te estás aburguesando”, situación que no le importó porque consideró al cine el medio idóneo para difundir mensajes sobre la realidad de la época.

Así pues, Revueltas compartió trabajo con la gama de guionistas consolidados: Mauricio Magdaleno, Ismael Rodríguez, Emilio “El indio” Fernández, Mauricio de la Serna, Max Aub, Fernando Soler, Rafael Portas, Joaquín Pardavé, “Chano” Urueta, Gilberto Martínez Solares, Roberto Gavaldón y muchos más; quienes fomentaron el orgullo de la nacionalidad, de la década de los cuarenta y cincuenta del siglo xx en el cine mexicano.

Por otro lado, es preciso señalar, entre las aventuras cinematográficas de Revueltas, una etapa poco conocida: sus intentos por incursionar al gremio de directores; faceta emprendida en la compañía cinematográfica “Coatlicue”, fundada en 1945 con la intervención de Manuel Álvarez Bravo y Jesús Cárdenas. “Coatlicue” fue un espacio donde se emprendió una serie de rodajes de corte experimental, poco valorados por la crítica de la época. Uno de esos filmes fue *El luto humano*, del cual surgió una estela de dudas, debido a que se filmó, pero no se editó; el guion estaba basado en la obra homónima del escritor, bajo la dirección fotográfica de Álvarez Bravo. Tras su fallido intento, siguió su curso como articulista, escritor y guionista de cine, tarea última de la adquirió una respetable participación en melodramas que tímidamente reflejan su postura crítica.

cuentos como después las novelas, tenían siempre un contenido ideológico. De modo que he escrito novelas porque es un medio de comunicación muy importante, así como he escrito cine. Pero el cine me idiotizaba por el comercialismo y el sentido utilitarista; me resultaba destrozante para el espíritu, por lo cual me pareció mejor dejarlo y no correr el riesgo de convertirme en una piedra” (Revueltas y Cheron, 2001: 44).

La labor de Revueltas como guionista fue fructífera e impecable. Destacan sus guiones en *Que Dios me perdone* (Davison, 1947) y *La diosa arrodillada* (Gavaldón, 1947), elaborados para ser interpretados por María Félix; *La otra* (Gavaldón, 1946) y *La casa chica* (Gavaldón, 1949), donde Dolores del Río interpreta a una mujer señalada por la sociedad; o en *Perdida* (Rivero, 1949) película que evoca la magnánima interpretación de una mujer de vida galante, encarnada por Ninón Sevilla.

En este sentido, una de sus máximas colaboraciones se dio, por un lado, en *La escondida* (Gavaldón, 1955), película basada en la novela del poeta y escritor tlaxcalteca Miguel Lira –adaptada por Revueltas, Roberto Gavaldón y Gunther Gerzso, e interpretada por la dupla María Félix y Pedro Armendáriz–, que recrea un idilio ensombrecido por sucesos de la Revolución. Por otro lado, también destaca *La ilusión viaja en tranvía* (Buñuel, 1955),⁷ en cuya trama se expone una serie de aventuras de dos maquinistas de tranvía, encarnados por Carlos Navarro y Fernando Soto “Mantequilla”. Además, participó *Zona roja* (Fernández, 1975), protagonizada por Fanny Cano.

Aunado a lo anterior podemos destacar, entre otros, dos momentos interesantes en la vida del escritor duranguense: en primer lugar, su estancia en Cuba, cuando fungió como profesor del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, entre 1963 y 1965; en segundo lugar,

⁷ “Todos los que suben al tranvía están justificados por el argumento. Los carniceros salen del Rastro y toman el tranvía llevando algo de carne a casa. Las beatas suben con un santo por el que tienen devoción. Hay un caballero que al ver que no le cobran –para él es absurdo, pero no para los conductores, que no se atreven a cobrar porque ya el viaje del tranvía es ilegal–, exclama: “¡Esto es comunismo!”, y se trata de un detalle propio del personaje, no de que yo haya querido meter tesis política ...” (De la Colina y Pérez, 1986: 158).

Cabe aclarar que los colaboradores de Luis Buñuel si bien no fueron denotados comunistas, sí gente de izquierda al igual que el director, además importa sugerir que otra escena refiere a la recreación de una pastorela de vecindad, que resalta la charla de un maestro español y un velador, donde ambos exponen sus puntos y referencias acerca de la inflación; cuestión que también, infiero, fue propuesta del mismo José Revueltas (*La ilusión viaja en tranvía*, 1952).

su participación en el movimiento estudiantil de 1968, por lo que fue encarcelado. Esta última situación influyó en la obra del escritor pues, al salir de Lecumberri, nos encontraremos a un Revueltas combatiente e irónico con el sistema de gobierno.

Sin lugar a dudas, lo más reconocido por el ámbito intelectual es *El Apando* (1975), guion basado en la novela corta del escritor, dirigida por el cineasta español Felipe Cazals, quien reunió a un respetable equipo de actores: Delia Casanova, María Rojo, José Carlos Ruíz, Salvador Sánchez, Manuel Ojeda y Ofelia Murguía. La adaptación fue escrita en colaboración con José Agustín, donde el director dedicó una elocuente presentación del filme, que denota la penosa represión que siempre vivió el “camarada Revueltas” por mantener “la integridad de sus convicciones” (Cazals, 1975).

José Revueltas imprimió en sus guiones una crítica social, una crítica al sistema, así como un planteamiento de subjetividades (su visión de la muerte, de la religiosidad, del quehacer político, la pasión); poco a poco presentes en la pantalla cinematográfica, en trabajos como *El luto humano* y *Zapata* (inédito, 1960), filmes que no gozaron la apreciación de la crítica ni el conocimiento del público.

Así, Revueltas se convirtió en el “guionista negro”, pues ensombreció las flamantes producciones, incapaces de confrontar realidades que debían develarse por las nefastas condiciones de vida del sector campesino, de los mecanismos de la corrupción del control sindical, de la vida y la persecución de núcleos comunistas, de la falta de oportunidades en las ciudades, así como del planteamiento de introspecciones filosóficas; estas últimas fueron bien aprovechadas por el escritor, quien supo combinarlas en la vida de sus personajes, en la creación de sus argumentos y en sus adaptaciones cinematográficas.

***El rebozo de Soledad*, una apreciación de José Revueltas como guionista**

El recurso del *flash back*, usado por el doctor Robles en *El rebozo de Soledad*, permite ver al personaje –un hombre de cuarenta años, con zapatos rotos, que examina sus pensamientos y sus ideales truncados–, mientras se encuentra en la sala de espera de una clínica de “la alta sociedad”, donde sería contratado; además, durante este periodo de tiempo, lee un manuscrito titulado *El rebozo de Soledad*, obra que le dedicara el padre Juan, evocando los amargos recuerdos del pueblo de Santa Cruz, donde el doctor Robles encontró su verdadera vocación de servicio a la humanidad y un amor truncado por la desgracia.

El argumento de *El rebozo de Soledad* describe la idiosincrasia de un núcleo recóndito de México, en el imaginado pueblo de Santa Cruz, tierra árida, asistida por la presencia médica del doctor Alberto Robles, quien precariamente ofrece sus servicios, entablando una férrea batalla por establecer entre sus habitantes las medidas sanitarias en pro de la salud. Su mayor confrontación sería contra la charlatanería del curandero Toribio que, arraigado en su sapiencia ancestral, hacía ver al doctor como cortador de vidas; y contra el cacique David, un tramposo terrateniente, coludido con el presidente municipal para realizar un sinnúmero de atropellos en el pueblo. Otra figura que alterna con el doctor es el Padre Juan, hombre culto y afable, quien se dice “médico de almas”, un nombre muy simbólico que remarcó Revueltas, porque en él resaltan la sapiencia de sus palabras, la medida con que refuta el ateísmo del doctor y como un mediador de los designios de Dios y los catastróficos eventos terrenales que sufren todos los habitantes de Santa Cruz, quienes a pesar de todo no abandonan “esa tierra avara y miserable” (*El rebozo de Soledad*, 1952).

Así pues, las enfermedades y la extrema pobreza están perfectamente recreadas en un momento en que el doctor Robles tiene la oportunidad de partir a la Ciudad de México, en busca de un mejor

futuro profesional, situación eclipsada cuando, en el andén de la estación del pueblo, observa a una mujer con sus tres hijos, hambrientos, descalzos y en harapos, que intenta prolongar la vida del más pequeño, el cual sufre los embates de la difteria; ante ello, el doctor Robles se decide a realizar una traqueotomía.

El efecto de dicha escena radica, por un lado, en la fotografía de Gabriel Figueroa, quien pudo retratar la desolación de la estación, el estruendo del motor y la chimenea del tren, lo árido de la tierra y lo sórdido del ambiente; por otro, en el guion, porque un buen lector de José Revueltas entrelazaría tal parte con algún fragmento de *El luto humano*⁸. En esta escena, la actriz, Rosaura Revueltas (hermana del escritor), realizó una magnífica interpretación del personaje de la madre que caminó tres días para pedir el milagro a la virgen del pueblo, para que su “guachito” pudiera vivir. Por su parte, Roberto Gavaldón, como director, fue quien propuso que la actriz mirara de cierta manera y que sus gestos transfieran la contrariedad de la fe y la desesperanza, la incredulidad por ver salvada la vida de su hijo en manos de un doctor y no por el milagro de la Virgen de Santa Cruz. Ante este hecho, el doctor Robles desiste de la idea de marcharse del pueblo.

En días posteriores, el doctor atiende a Mauro, hermano de Soledad, y lo salva de perder el brazo. Como una manera de corresponder esta acción, Soledad asiste al consultorio del médico para realizar la limpieza, hecho que despierta ternura y amor callado en Robles.

⁸ Cabe resaltar que la trascendencia del ferrocarril como medio de transporte ha sido tema de estudio histórico, pero el abordarlo por el rubro literario, permite considerarlo como un elemento de diferentes toques idílicos, asombrosos y simbólicos; reincidiendo en este caso, sugiero revisar el capítulo VIII de *El luto humano* (Revueltas, 1985: 102). Además de la visión literaria, importa considerar la precisa fotografía de Gabriel Figueroa en *El rebozo de Soledad*, cuando el doctor Robles se marcha de Santa Cruz, y sobresale la estridencia del tren, del cómo el doctor logra una exitosa intervención quirúrgica en medio de condiciones insalubres. (*El rebozo de Soledad*, 1952).

Paralelo a estos eventos, el pueblo de Santa Cruz se ve ensombrecido por las disputas entre David (el cacique de la región) y el pequeño terrateniente Roque Suazo, quien caprichosamente se enamora de Soledad e intenta seducirla, mas ella se resiste y le hace ver que “el rebozo, la mujer y la tierra deben ser de respeto pa’l hombre” (*El rebozo de Soledad*, 1952). A pesar de ello Roque, encaprichado por la atracción que siente, abusa de la joven, quien queda embarazada. Por esta razón, en contra de su voluntad, Soledad acepta casarse con él y renuncia al amor de su vida (el doctor Robles). El día de su boda porta el rebozo blanco de seda que le ofrece Roque Suazo para el matrimonio.

Tiempo después de la boda, ambos sufren una serie de desventuras, como un enfrentamiento a balazos entre Suazo y el cacique David. Este encuentro derivó en una persecución por el pueblo, lo que provocó que ella se viera obligada a dar a luz en una iglesia derruida y abandonada. Ante tal situación, Roque busca al doctor Robles para que asista a Soledad en el parto; no obstante, ella muere en el momento del alumbramiento, y Roque es asesinado en el combate.

En el fragmento mencionado, Gabriel Figueroa incide con una excelente fotografía, pues retrató los desconcertados pasos del doctor Robles, quien se retira desolado de la iglesia, hablando irónicamente al padre Juan; durante este transcurso menciona que su paso por Santa Cruz fue un total fracaso, cuestiona haber salvado la vida de aquel niño infeliz en las vías del tren, el hecho de que una bestia ponzoñosa no matara al cacique David, el que hubiera impedido la muerte del hijo de Soledad y no la de ella. Así, el doctor toma la decisión de marcharse del pueblo, imagen que refleja la desesperanza en *El luto humano*, ya que es el mismo sentimiento de impotencia que tiene el personaje Úrsulo, al velar a su hija difunta Chonita.⁹

⁹ “Cuando describió la muerte de la niña Chonita, de *El luto humano*, a cada rato suspendía el escrito y subía a acariciar a su hijita Andrea con un terror espantoso de que algo pudiera pasarle o con un temor

Revueltas, como guionista, pudo entrelazar el dolor en ambos personajes, porque nos transmite la frustración que generó en el doctor Robles al no poder salvar la vida de Soledad (la mujer que amaba), así como la pena que embarga a Úrsulo, un campesino que no pudo hacer nada por Chonita. De este modo, la muerte se refleja correctamente en ambos trabajos.

Tras la muerte de Soledad, Robles se marcha a la Ciudad de México, donde recibe el libro que le escribiera el padre Juan, obra que lee mientras está a la espera de la entrevista en la clínica de la alta sociedad. En este centro de salud, el doctor se siente frustrado (como podemos observar al final de la película), pues le indican las normas y el funcionamiento de la clínica, en la cual se engañaba a los pacientes –inventándoles enfermedades que en realidad no tenían–, principalmente a las señoras; además le señalan que debe hacer un urgente cambio de guardarropa, pues “en su facha” no podría atender a tan delicados pacientes. El doctor manifiesta su rechazo: no quiere pertenecer a “un fraternal grupo de elegantes tramposos que quieren corromper a todos los que tratan”; para él, las acciones de los otros médicos distaban de los principios y logros tanto de Hipócrates, de Freud, como de Pasteur. En consecuencia, el doctor Alberto Robles se marcha, mientras piensa: “gracias padre Juan, vuelvo al pueblo, vuelvo a la tierra, vuelvo al hombre, me he encontrado a mí mismo” (*El rebozo de Soledad*, 1952).

La caracterización de Arturo de Córdova¹⁰ (como el doctor Robles) permite apreciar a un actor que se adecuó a la dirección escénica de Roberto Gavaldón, porque transfiere, en su personificación, al clásico

de que estuviera tentando al destino, y a mí incesantemente me repetía que no dejara de ser su Solveig, que no fuera a dejarlo solo. Una vez concluida la obra, que duro era para él cortar ese infinito dolor, ese enfibrecido y lleno de angustia en el cual se encontraba. Quedaba muy sensible, temeroso...” (Peralta, 1997: 71).

¹⁰ “De Córdova es la puesta en escena de la madurez (o de las formalidades del delirio), con su aptitud para encarnar burgueses, médicos, abogados, esposos fieles, gánster redimibles, profesionales del dolor callado, psicópatas ceremoniales, celosos prendidos al ojo de la cerradura, adúlteros perseguidos por la

doctor con ínfulas de sabiduría, poseedor de la ciencia que pondría fin a los problemas de ignorancia y desnutrición de la comunidad; no obstante, el actor pudo transmitir la desolación que le generó ver morir a Soledad, lo mucho que le indignaban los abusos cometidos por el cacique David, la impotencia por no tener el equipo médico necesario para atender las necesidades de los habitantes de Santa Cruz; y sus roses frente al hombre de fe del pueblo, el padre Juan, el cual no cesaba de hacerle ver la importancia de sus principios humanos y su fragilidad como hombre, cualidades que pesaban más que las del hombre de ciencia.

No obstante, haciendo una semejanza más, la renuncia de Robles, “el médico de almas”, podría evocar la salida de Revueltas del Partido Comunista, de su oposición a las querellas avasallantes de los empresarios cinematográficos, de su choque con el gobierno, de su salida del gremio de adaptadores y guionistas, situaciones poco ajenas a la vida del osado escritor. El personaje del doctor Robles es una personificación de la ética de Revueltas, porque este último nunca sucumbió ante la persecución que sufrió por el gobierno y jamás renunció a sus ideales, ya que ni las rejas de Islas Marías ni Lecumberri apaciguarían el espíritu de lucha del combativo “camarada Revueltas”.

El rebozo de Soledad, según mi precepción, es la producción más neorrealista del cine mexicano, porque Revueltas abordó agudos problemas sociales como la pobreza, el analfabetismo, la tenencia de la tierra; planteó en ellos diversos asuntos filosóficos asociados con algunos relatos cotidianos y consideraciones del deber individual y el deber social, elementos ya descritos en *Los días terrenales*, cuando un

voz de la conciencia, asesinos perturbados por la niebla, héroes y víctimas del psicoanálisis” (Monsiváis, 1999: 12-13).

personaje, el arquitecto Jorge Ramos,¹¹ se cuestiona sobre la libertad y el ser hombre; elementos esbozados en el doctor Robles, en la cinta. De esta forma, Revueltas trabajó cuidadosamente las exigencias de producir películas rentables de las grandes compañías fílmicas, sin perder su calidad crítica y aportar su saber en la realización de más de veinte guiones, para poder así difundir un mensaje social dirigido a los espectadores de cine.

Reflexiones finales

Aunque no tuvo el éxito taquillero deseado, la película se estrenó en noviembre de 1952. Su resonancia dentro del gremio cinematográfico se debió a que Revueltas fue acusado de incumplimiento de trabajo, por Rafael E. Portas –entonces Secretario General de la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica–, quien argumentaba que aquel no había concluido el trabajo de adaptación para *El rebozo de Soledad*, situación por la cual no podría cobrar el resto de su pago. Revueltas argumentó que *El rebozo de Soledad* había sido concluido en diciembre de 1951, con “un tratamiento de aproximadamente 60 u 80 cuartillas” (Revueltas, 1965: 154), escritas por él –con una mínima participación de Roberto Gavaldón, con algunas aportaciones de Arturo de Córdova y de Stella Inda, así como del representante de la novela, el doctor Xavier López Ferrer–, por lo que solicitó el finiquito de su pago, para cubrir los gastos de sus necesidades básicas.

El asunto culminó con la solicitud que Revueltas hiciera al Secretario General para que se retractara de su acusación y, de esta manera, fueran resarcidos los daños y perjuicios provocados para su persona. En su libro

¹¹ Donde el personaje del arquitecto Jorge Ramos se encuentra escribiendo un artículo para una gaceta, artículo que Ramos debate sobre la administración de las virtudes en pro de los demás (Revueltas, 1973:147).

Conocimiento Cinematográfico y sus problemas Revueltas no menciona si esta disculpa se efectuó. Podemos pensar que dicha diferencia con el Secretario de la Sección de Autores fue uno de los obstáculos propinados por el gremio de guionistas para menospreciar a Revueltas y, de este modo, hacerlo desistir de su espíritu crítico en sus filmes, puesto que ya realizaba diversos pronunciamientos en contra del control de las salas de cine en el país.

Las propuestas de Revueltas serían, pues, la antesala al *neorrealismo*¹² en México –corriente cinematográfica devenida del cine italiano–, ya que renunció y confrontó la estética oficial del cine de oro mexicano, es decir, la fabricación de arquetipos; gracias a ello, realizó un cine que develaba, a través de sus argumentos y adaptaciones, lo que ocurría en la realidad social. Este realizador enfatizó, de manera compleja, la densidad del amor y las pasiones humanas, ventiladas tempranamente en sus novelas *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943) y *Los días terrenales* (1949), en las cuales pudo recrear realidades “ficticias” (diversas problemáticas sociales y psicológicas así como planteamientos filosóficos), que muchos mexicanos vivían en su persecución, en el arrebato de tierras, en el acoso, el encarcelamiento y la extrema pobreza, que al describirse magistralmente sorprendieron a la literatura de la época, y más aún, al cine.

Como acotación final, infiero que la dupla Roberto Gavaldón y José Revueltas permitió al cine mexicano desarrollar una larga etapa para alentar a un público a que se involucrara en la crítica y la realidad social que distaba de la farsa festiva de *Los tres García* (1946) y de *Dos*

¹² Algunos de los teóricos del *neorrealismo* italiano, como Rossellini, Visconti y De Sica, integraron estudios de cine y realidad, que planteaban problemáticas devenidas de la Segunda Guerra Mundial, defendiendo sus posturas frente a diversos ataques y la estética oficial: “En efecto, la idea es que el cine debe orientarse hacia lo real a causa de su ‘base fotográfica’, que le permite convertirse en testigo y documento por estar construido para registrar lo que se encuentra frente a la cámara. De ahí su vínculo íntimo, no ocasional o externo, con la realidad; y de ahí también una vinculación natural debida al estatus mismo del medio” (Casati, 2000: 32).

tipos de cuidado (1952). Entonces, con la incursión de un guionista como Revueltas, sucedió la apertura a la toma de una conciencia de la realidad que se vivía en aquellas décadas; pero fue hasta los años setenta que se ventilaron las problemáticas de gran demanda social en películas como *El Apando* (Cazals, 1975), *Las poquianchis* (Cazals, 1976) y *Canoa* (Cazals, 1976).

Revueltas, simplemente, frente a la profundidad de sus *Cuestionamientos e intenciones*, durante toda su trayectoria literaria, se enfocó en el ser humano, en el espíritu combatiente, en el hombre con debilidades, en el que dudó de lo esencia supra-terrenal. Es el escritor del que Olivia Peralta aludió su sensibilidad humana:

Al ver la pena infinita que le causaba presenciar escenas de miseria y pobreza, un día le pregunté a José “¿Cómo pudiste soportar lo de las Islas Marías?”, y me respondió inmediatamente con desbordante entusiasmo: “Con gusto lo hice, pues sabía que cada incomodidad, que cada molestia y cada sufrimiento lo soportaba porque con ello contribuía a la emancipación del hombre. Que importaba mi padecimiento; tenía que llegar a la heroicidad para que el hombre fuera libre”.

Su carácter presentaba los dos extremos. Si se trataba de luchar por sus ideales era totalmente optimista y seguro de que algún día el hombre alcanzaría la felicidad sobre la tierra, pero fuera de esta exaltación, su espantosa y fina sensibilidad le hacía registrar los detalles más íntimos y viles del ser humano y esto lo hacía sufrir muchísimo. Entonces solía externar su tristeza cantando las canciones más melancólicas como aquella de... “De piedra será la cama y de piedra la sepultura”... Canciones que introdujo en la mejor época del cine nacional (1997: 63).

Ese fue el hombre peligroso (o prodigioso) para la sociedad mexicana, el encarcelado en Islas Marías y Lecumberri, el perseguido por sus ideales, el camarada que cargó con diversas culpas, solo por ejercer un noble oficio: el de escritor y cineasta.

Bibliografía

- De la Colina, José y Tomás Pérez Turrent (1986), *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*, México, Conaculta/IMCINE.
- Monsiváis, Carlos (1999), *Rostros del cine mexicano*, México, Conaculta/IMCINE.
- Peral, Miguel Ángel (1979), *Diccionario histórico, biográfico y geográfico del estado de Puebla*, México, PAC.
- Peralta, Olivia (1997), *Mi vida con José Revueltas*, México, Plaza y Valdés.
- Ramírez, Rodríguez, Rodolfo (2010), *Una mirada cautivada. La nación mexicana vista a través de los viajeros extranjeros, 1824-1874*, Tesis de Maestría, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Revueltas, Andrea y Philippe Cheron (comps.) (2001), *Conversaciones con José Revueltas*, México, Ediciones Era.
- Revueltas, José (1985), *El luto humano*, México, Ediciones Era.
- Revueltas, José (1965), *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, México, Ediciones Era.
- Revueltas, José (1973), *Los días terrenales*, México, Ediciones Era.

**ESTRUCTURA NARRATIVA Y FUNCIÓN SOCIAL
EN *EL APANDO* DE JOSÉ REVUELTAS**

GERARDO MEZA GARCÍA

MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ

Fresca flor,
natural y nueva, una gladiola mutilada, a
la que faltaban pétalos, prendida a los harapos de la
chaqueta con un trozo de alambre cubierto de orín,
y la mirada legañosa del ojo sano tenía un aire
malicioso,
calculador, burlón, autocompasivo y tierno,
bajo el párpado semi caído, rígido y sin pestañas.
Flexionaba la pierna sana, la tullida en posición de
firmes, las manos en la cintura y la punta de los pies
hacia afuera, en la posición de los guerreros de
ciertas
danzas exóticas de una vieja revista ilustrada, para
intentar enseguida unos pequeños saltitos
adelante...
José Revueltas

La teoría de la comunicación nos muestra, a través de los postulados del Círculo lingüístico de Moscú y concretamente de Román Jakobson, que en todo proceso de intercambio de información existen seis funciones de la lengua: emotiva, metalingüística, fática, referencial, poética y apelativa o conativa.

Esta última función en la novela *El Apando* de José Revueltas es importante porque el autor dirige el proceso de enunciación a un enunciatario que, en el caso del texto que nos ocupa, es un lector implícito, donde el emisor proyecta un sentido autodiegético a la historia relatada, traducida en un alto nivel de verosimilitud, ya que el relato es transmitido por un narrador testigo, encubierto de omnisciencia (Todorov, 1978).

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, con sus pasos de extremo a extremo, detenidos pero en movimiento, atrapados por la escala zoológica como si alguien, los demás, la humanidad, impiadosamente ya no quisiera ocuparse de su asunto, de ese asunto de ser monos, del que por otra parte ellos tampoco querían enterarse, monos al fin, o no sabían ni querían, presos en cualquier sentido que se los mirara... (Revueltas, 1969: 11).

Como se puede apreciar, el escritor evade la autoría de la novela y la atribuye a un narrador, que en realidad es el otro 'Yo' enunciativo de José Revueltas. Este narrador nos contextualiza en una realidad inmediata, ya que el autor efectivamente vivió dentro del "Palacio Negro de Lecumberri", espacio real en donde Revueltas escribe la novela en la crujía H, destinada a los presos políticos. El espacio ficcional se proyecta como un espacio englobante que determina las acciones de los personajes, los cuales desencadenan la fatalidad, donde la muerte, el abuso y, en general, tanto la delincuencia como la violación a las normas sociales, son constantes.

Por apoyar el movimiento estudiantil, el autor fue preso en 1968; un año después, escribe su novela. A Revueltas le toca vivir la decadencia de valores tradicionales de la sociedad; esto caracteriza toda su obra: el desencanto de la cotidianidad, el reflejo de los vicios, la descripción de

aquellas situaciones que degradan al hombre y lo colocan como un ser desilusionado y sin esperanzas, como un muerto en vida.

El Apando está constituida por una sola parte, presentada en un único párrafo de 56 páginas; ello da la impresión de ser un soliloquio, donde el narrador se dirige a un destinatario oculto, al que le tiene una absoluta confianza; por esta razón, afirmamos que este lector implícito es el mismo narrador: “Lo único claro para ellos era que la madre no había podido entregar la droga a su hijo ni a *nadien*, como ella decía, pensaban, a la vez, que sería por demás matar al tullido. Ya para qué (Revueltas, 1969: 56).

La anécdota de la novela se centra en dos personajes presos por traficar drogas (Albino y Polonio), quienes dependían de sus mujeres (Meche y la Chata) para surtirse, cosa que cada vez se dificulta más porque las celadoras las revisan, minuciosa y morbosamente hasta en sus partes más íntimas, a fin de encontrar narcóticos.

En la cárcel preventiva de la Ciudad de México también se encuentra “El Carajo” –apodado así porque vale para un puritito carajo–. Este personaje ilustra perfectamente al individuo que se ha animalizado por completo, quien ha perdido su condición humana con tal de adquirir droga; El Carajo, por ejemplo, se corta cualquier parte del cuerpo a fin de que lo ingresen a la enfermería y allí conseguir su sucedáneo.

al Carajo precisamente le faltaba el ojo derecho... pues por eso le apodaban “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 los 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 (Revueltas, 1969: 15).

El apando es la celda de castigo donde recluyen a los reos que han infringido alguna de las normas carcelarias. Los tres protagonistas son

apandados por consumir drogas y desde ahí organizan la manera para que la madre del Carajo introduzca la droga a la cárcel, que esconde en sus *partes nobles*; esta situación no se logra, porque al final del relato, los carceleros sacan de la celda de castigo a los apandados y los golpean hasta el cansancio, dejándolos completamente irreconocibles por tanto golpe. Además, El Carajo delata a su madre frente al comandante: la acusa de ser ella quien lleva la droga.

Los temas que fundamentan esta novela corta son el encierro, la deshumanización, la represión y la delación.

Al mismo tiempo El Carajo logró deslizarse hasta los pies del oficial que había venido con los celadores. “Ella –musitó mientras señalaba a su madre con un sesgo del ojo opaco y lacrimante–, ella es la que trái la droga dentro, metida entre las verijas. Mándela esculcar pa que lo vea”. Fuera del oficial nadie lo había escuchado, sonrió con una mueca triste (Revueltas, 1969: 55-56).

El narrador se asume conocedor de la vida de los reos y hasta de sus pretensiones y pensamientos; es decir, adopta una omnisciencia y nos relata las acciones que suelen realizar los personajes. Esta situación no hace más que remarcar el papel subjetivo del narrador frente a los hechos que relata; pues, al verse involucrado directamente en la historia, no hace sino esconderse tras aparentes testigos secundarios para confirmar los hechos que relata, hechos que a fin de cuentas vivió como testigo presencial. Como afirma María Isabel Filinich:

[Las] marcas de la comunicación oral presentes en los relatos escritos, índices de una voz que constituye toda la historia, se manifiestan preferentemente en el nivel de las modalidades discursivas... (destacaremos) dos aspectos de la modalidad lingüística: 1) la centralización de la atención no sobre la acción sino sobre un estado previo, de tensión, entre el punto cero de la acción y su realización; 2) el énfasis en la actitud del sujeto ante la acción (1999: 209).

En este caso, las acciones de los personajes importan menos que el hecho de narrarlas. El afán de hacer verosímil la historia de Albino, Polonio y El Carajo se manifiesta de manera constante por el narrador, quien se apega a la sensibilidad de los testigos informantes y a la interpretación de los hechos que relata, dando voz a los personajes.

— El paquete, mamacita linda, el paquetito que tráis.

— Polonio: Te digo que no puedes güey, no sigas chingando.

— Usted ya es una persona de edad, grande, de mucho respeto; con usted no se atreven las monas.

— Venga el paquete vieja...Venga la droga, vieja pendeja. Venga el paquete, vieja jija de la chingada.

— Albino: Ora vamos a ver de a cómo nos toca, monos hijos de su puta madre.

— Las mujeres: Con usted no se han atrevido las monas, ¿verdad?, porque usted es una persona grande y de respeto, pero a nosotras, en el registro, siempre nos meten el dedo las muy infelices.

— El Carajo: Esos putos monos hijos de su pinche madre.

— Pinche ojete –se quejó sin cólera y sin agravio–, si lo único que yo quería es nomás ver cuando llegue mi mamá (Revueltas, 1969).

El hecho de que el narrador ceda la voz a los personajes es una técnica muy utilizada por los escritores, con el fin de darle mayor grado de verosimilitud a las historias relatadas. La literatura aporta significaciones muy complejas; para su interpretación hace falta la participación activa del lector con toda su experiencia y conocimientos, con su horizonte de expectativas que, a fin de cuentas, es una visión social de la realidad.

Así, aunque la obra literaria parezca verdadera, no es más que una simulación de vida. De esta manera, la relación entre literatura y realidad se ve mediada por el modo en que se usa el lenguaje, el cual refleja formas

posibles de vida: historias ficcionalizadas. Por esto, una de las funciones anclares de la literatura es la social. La obra literaria tiene un marco de referencia interno que lleva al lector a establecer un contrato de verosimilitud (creer en lo que a través del lenguaje se dice, como si fuera cierto) con la obra.

La ficcionalidad posee un marco de referencia, situaciones extralingüísticas que auxilian al lector para la interpretación del texto; en otras palabras, la obra literaria construye su propio contexto, relacionado con la información de los receptores, y lo comunica con una intención estética.

El uso del lenguaje, sobre todo en el texto narrativo, es semejante al que se emplea en situaciones de la vida real y que pueden estar o no fuera de las experiencias directas del lector; dicho campo de referencia interno y otro necesariamente externo a la obra literaria se funden para conformar el sentido que posee esta, como resultado de una intención del autor, a través de funciones de contenidos textuales como personajes, espacios, tiempos, acciones, temas; y funciones de enunciación como narradores, tipos de expresión, perspectivas o puntos de vista, entre otros elementos que conforman su estructura. Por tanto, el sentido de la obra literaria recae en una función del interpretante, quien integra elementos diversos de la realidad, la situación cultural, la formación e información, el horizonte de expectativas, los estados de ánimo y, en general, las condiciones sociales, a lo que llamaremos *estados sociales de recepción*.

Que una novela, una poesía o un relato puedan transformar en algo una vida no se debe a que contengan un mensaje preciso, sino exactamente lo contrario: los textos han sido escritos palabra por palabra y eso significa que el escritor, a través del lenguaje, medite en una realidad que concierne a ese lenguaje y que no puede resumirse en una anécdota o en una moraleja (formas robóticas de la imaginación). Hay que leer de principio a fin la obra y renunciar al resumen moral, porque de lo contrario se pierde lo esencial de la literatura: vivir una historia en palabras que no son nuestras e incluirnos y conmovernos con ellas (Fadanelli, 2012: 209).

El título de la novela es un paratexto constante en toda la historia, el *apando* es una sinécdoque de la vida social: todos vivimos apandados en el trabajo, en la escuela, en la oficina; para el autor, la rutina, la costumbre y la burocracia son un castigo. Lo cierto es que José Revueltas no niega su historia ni forma juicios sobre el futuro. Aparentemente no toma una posición ideológica frente a los hechos. Se asume como miembro de una generación escéptica, como testigo de una generación desesperanzada.

Podemos resumir las constantes temáticas de la novela, como mencionamos, alrededor de la represión, la tortura, la delación y la muerte. Estas constantes están estructuradas a partir de un desdoblamiento explícito que hace el autor en el narrador, quien no desea asumir la responsabilidad del relato y se esconde en una aparente deficiencia narrativa, cediéndoles el relato de manera indirecta a varios testigos de los hechos, pero finalmente asumiéndose subjetivamente como un narrador omnisciente. Esto, a nosotros lectores reales, nos obliga otorgar verosimilitud al relato, no solo por las frecuentes referencias contextuales, sino por la estructura narrativa tan elaborada que, como una araña que teje su red, José Revueltas nos tiende, y en la que nos hace caer, con una brillantez en la técnica narrativa y una forma tan limpia para relatar la cruenta historia de los presos comunes en Lecumberri.

El Apando conduce a los lectores a establecer un contrato de verosimilitud con la historia, ya que lo relatado se les comunica como si fuera cierto. Esta ficcionalidad posee un referente en el ámbito de lo real: la Cárcel Preventiva de la Ciudad de México, mejor conocida como “Palacio Negro de Lecumberri”, con sus secciones o crujiás, divididas para presos comunes (ladrones, asesinos, narcos), presos políticos que, en la etapa de la guerra sucia en México, fueron muchos, como nuestro autor, entre otros. Estas situaciones extralingüísticas nos auxilian en la interpretación, determinada por nuestro horizonte de expectativas y nuestros marcos de referencia.

La relación entre ficción y realidad es lo que da sentido al texto literario. México, país rico, inmerso en años de cultura y tradición, con una suma de valores europeos y americanos –que constituyen un mestizaje enriquecido por el sincretismo, el cual da identidad al y a lo mexicano–, se ve de pronto descubierto como un país invadido por la gran corrupción política, ligando al aparato del Estado con el narcotráfico.

Sorprende descubrir el deterioro que tiene el país, el cual no ha podido formar ninguna clase de unidad ética ni tampoco ha podido construir instituciones en las que se pueda fundamentar una democracia auténtica. Nada de lo que sucede actualmente en México debería extrañarnos: autoridades corruptas y vendidas al mejor pagador, procesos electorales degradados (en donde impera la ley del más corrupto); lugar donde la teoría del Estado no es crear una relación de política civilizada al servicio del ciudadano, sino hacer una política de justificaciones y beneficios a intereses del dinero y del poder.

En suma, México es un lugar donde la rapiña y el crimen público son las constantes (ver caso Ayotzinapa) de una vida en común mas no comunitaria, y que solo parece tornarse pública cuando se convierte en sufrimiento. Los hechos de asesinatos y vejaciones en todos los órdenes es ya un lugar común y son asumidos como situaciones cotidianas. El presente desgarrador es aceptado por los mexicanos como parte de un futuro incierto y temeroso. Esta situación provoca una involución como se presenta con los protagonistas de *El Apando*:

un día más de vida anuncia otro siguiente, que a su vez es la entrada a un futuro que nunca parece terminar porque se concentra en un presente doloroso y eterno. Los diarios no dicen nada nuevo pues encarnan la muerte que se describe a sí misma con una exactitud que aterrorizaría a los temperamentos más serenos (Fadanelli, 2012: 29).

Solo la literatura nos da un breve respiro de alternativas de vida futura pues, al reinterpretar la realidad, ofrece posibilidades llenas de esperanza.

Esta visión del mundo es un *Leviatán*, palabra hebrea que significa redondear, girar: torbellino; ello por referencia a una gran serpiente marina citada en *La Biblia*, en los libros de Job e Isaías. En la actualidad, Leviatán remite a la idea demoníaca de infierno, caos, crisis, violencia. El filósofo inglés Thomas Hobbes publicó en 1651 un libro de ensayos titulado así, en donde reflexiona sobre la naturaleza violenta del hombre común, en donde se hace necesaria la existencia de un Estado autoritario que lo someta y organice, incluso bajo amenaza de muerte.

El escritor Paul Auster también tiene una novela con ese título, en la que se habla de un terrorista que ofrenda su vida por seguir fiel a sus principios, o sea, la búsqueda de la libertad. Los protagonistas de *El Apando* viven un Leviatán terrible, su visión de la vida y la situación social y familiar chocan constantemente, provocándoles estar en una constante tensión que solo se calma con las drogas.

En la narrativa, Revueltas propone una postura ética, a pesar de que diga la verdad existente en las cárceles, con el riesgo de caer en lo panfletario o en el discurso doctrinario. Este no es el caso de nuestro autor, pues siempre tiene como intención prioritaria una postura estética, traducida en el cuidado del lenguaje que utiliza, así como de las técnicas narrativas tan innovadoras.

Su obra transforma y rehace la realidad, cuando nos pone en alerta ante asuntos que refieren a la cotidianidad y que estimulan nuestra sensibilidad social. La lectura de Revueltas nos despierta los reflejos críticos a la hora de enfrentar la realidad. Esta novela que hoy comentamos nos despierta una mirada atenta, llena de malicia para reconocer al mundo en su diversidad.

En este extenso y copioso sembradío llamado literatura es posible hacer creer buena parte de nuestra experiencia en palabras. Si estas palabras crean sentido y conmueven a una sensibilidad dispuesta a tomar de ellas un pretexto o un motivo para construir una vida que le sea más placentera (o que la sumerja de una vez en la desgracia), entonces la literatura tendrá sentido... Solamente la indiferencia aniquila la razón de existir de la literatura (Fadanelli, 2012; 25).

El autor de *El Apando* ya se ha incorporado a los universales en la historia de la literatura, por eso su obra permanecerá dentro del sistema literario y su autor, José Revueltas, nunca morirá realmente.

BIBLIOGRAFÍA

- Fadanelli, Guillermo (2012), *Insolencia, literatura y mundo*, Oaxaca, Almadía.
- Filinich, María Isabel (1999), *La voz y la mirada*, México, BUAP/Plaza y Valdés.
- Loveland Smith, Frank (2007), *Visibilidad y discurso. Lo que se ve y se dice en las novelas de José Revueltas*, México, Lunarena/BUAP.
- Revueltas, José (1969), *El Apando*, México, Ediciones Era.
- Todorov, Tzvetan (comp.) (1978), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.

EL FANATISMO RELIGIOSO EN *DIOS EN LA TIERRA DE JOSÉ REVUELTAS*

DANIEL ROBERTO PEREGRINO ROCHA

De manera aparente, hablar de “violencia estética” es un contrasentido, porque difícilmente la violencia puede ser considerada como quehacer estético. Pero si analizamos con cuidado el trasfondo, es posible percibir que un texto literario puede abordar temas violentos sin perder los valores estéticos.

En *¿Qué es literatura?* (1991), Sartre afirma que escribir implica un compromiso y, por tal motivo, debe asumirse que todo autor emite un juicio sobre el contexto donde se desenvuelve, de tal manera que puede apoyar el *statu quo* o cuestionarlo. De manera paralela, en su obra *Dios en la tierra*, José Revueltas describe la situación que existe en el México de mediados del siglo xx; con ello denuncia la problemática que afronta la población en diferentes conflictos, además emite un juicio contra la violencia irracional que se ejerce en contra de quienes son diferentes, piensan de manera distinta, o no se ajustan a los moldes impuestos por los grupos dominantes.

A pesar de que la intención de un texto literario sea la denuncia, esto no implica que deje de lado lo estético. Mario Bendetti, en *Letras de emergencia* (1989), señala lo importante que es para la obra literaria poseer calidad para cumplir con su propósito, ya que de lo contrario solo sería un panfleto sin posibilidad de trascender. Para el escritor uruguayo,

la literatura comprometida debe ser, ante todo, literatura; motivo por el cual, los elementos que configuran al texto como estético deben ser la principal preocupación del autor y, la segunda, el mensaje que se pretende transmitir. En otras palabras, cuando el escritor considera que lo más importante es la postura que expresa en su obra y deja en segundo plano lo literario, la obra desmerece y pierde calidad.

Por su parte, el ensayista Alfonso Reyes puntualiza que la literatura cumple una función ancilar cuando su propósito, además de literario, consiste en abordar una temática con un fin específico, lo que no la demerita, sino, por el contrario, le permite cumplir con otras funciones.

En la obra mencionada, José Revueltas aborda, desde distintas perspectivas, la forma en que se ejerce la violencia contra la gente marginada o contra aquellos que son diferentes, ya sea por su manera de pensar o de actuar. Entre los distintos motivos de esta conducta abordaré, en el presente trabajo, el fanatismo religioso, el cual es un problema que pervive hasta nuestros días, sobre todo en comunidades rurales, como las que ejemplifica en el texto.

Louis Althusser, en su obra *La filosofía como arma de la revolución* (1988), menciona al aparato de Estado como un medio que las clases dominantes utilizan para reproducir el sistema, a través de la violencia física. Esto no es privativo de los gobiernos, sino que muchas instituciones, grupos de control o comunidades utilizan la fuerza para mantener subordinados a los demás. De manera paralela, en *Dios en la tierra* se aborda el modo en que es usada la violencia para conservar el control sobre ciertos sectores de la población.

El relato “Dios en la tierra” es publicado por primera vez en 1941 y aborda un hecho histórico que hasta la fecha es polémico: la Guerra Cristera. Este conflicto fue resultado tanto de la falta de tacto con que el gobierno hizo que los grupos religiosos cumplieran la Constitución

como del fanatismo exacerbado, sobre todo de los sectores católicos, en tanto resultado de la manipulación de las autoridades religiosas. En algunas ocasiones, las personas consideradas por la Iglesia Católica como enemigas eran expulsadas de la comunidad, en otros casos torturadas o asesinadas.

Este conflicto, como la mayoría de los que han generado un gran número de muertes, fue impulsado “en el nombre de Dios”:

Todas las puertas cerradas en nombre de Dios. Toda la locura y la terquedad del mundo en nombre de Dios. Dios de los ejércitos; Dios de los dientes apretados; Dios fuerte y terrible, hostil y sordo, de piedra ardiendo, de sangre helada (Revueltas, 1988: 11).

El lugar donde se desarrolla el relato pareciera que está enclaustrado. La población se encierra y se niega a salir ante la presencia del ejército, considerado como enemigo por los católicos, quienes piensan que los militares son responsables de que se hayan cerrado los templos y no existan servicios religiosos.

Precisamente por la tensión que existía en los poblados cristeros, la presencia de Dios se sentía, pero era un Dios de odio, de venganza, que parecía rechazar a los soldados:

Y eso era ahí y en todo lugar porque Él, según una vieja y enloquecedora maldición, está en todo lugar: en el silencio siniestro de la calle; en el colérico trabajo; en la sorprendida alcoba matrimonial; en los odios nupciales y en las iglesias, subiendo en anatemas por encima del pavor y la consternación (Revueltas, 1988: 11).

El ambiente, como consecuencia de la presencia de los soldados, difícilmente podría ser más tirante, ya que la población se mostraba a la expectativa, dispuesta a matar “en el nombre de Dios”, como si los campesinos obedecieran a una *jihad*: “Los hombres entraban en sus casas con un

delirio de eternidad, para no salir ya nunca y tras de las puertas aglomera-
ban impenetrables cantidades de odio seco, sin saliva, donde no cabían
ni un alfiler ni un gemido” (Revueltas, 1988: 12).

Para los federales, la situación era doblemente difícil: debido al
temor y al odio de la población, no les era fácil conseguir víveres; es
decir, la gente les negaba lo más mínimo, pues los consideraba como la
encarnación misma del demonio:

Los oficiales rabiaban ante el silencio; los desenfrenaba el mutismo hostil, la
piedra enfrente, y tenían que ordenar, entonces, el saqueo, pues los pueblos
estaban cerrados con odio, con láminas de odio, con mares petrificados. Odio
y solo odio, como montañas (Revueltas, 1988: 12).

Los soldados saqueaban los pueblos, en ocasiones porque estaban
acostumbrados a hacerlo, a abusar del poder; en otras, como resul-
tado del odio que las personas sentían contra ellos, quienes no podían
ganarse, de ninguna manera, ni la confianza ni el apoyo de la gente:

— ¡Los federales! ¡Los federales!

Y a esta voz era cuando las calles de los pueblos se ordenaban de indi-
ferencia, de obstinada frialdad y los hombres se morían provisiona-
lmente, aguardando dentro de las casas herméticas o disparando sus
carabinas desde ignorados rincones (Revueltas, 1988: 12).

El federal era visto como quien saqueaba y robaba, pero no solo eso sino,
de una manera más terrible, como los culpables de que los religiosos
no pudieran oficiar misas, de que no se pudieran ir a los templos a orar,
porque las autoridades eclesiásticas habían cerrado los centros de culto
para presionar al gobierno a modificar los artículos constitucionales que
les desfavorecían. El ejército, como brazo armado del poder, era visto
como encarnación del gobierno, y por ello no se le debía proporcionar
ni la más mínima ayuda:

El oficial descendía con el rostro rojo y golpeaba con el cañón de su pistola la puerta inmóvil, bárbara.

— ¡Queremos comer!

— ¡Pagaremos todo! (Revueltas, 1988: 12).

Ni a cambio de dinero se les debía proporcionar algo, porque esto era pactar con el enemigo, ayudar a los asesinos de Cristo, a quienes lo negaban y querían que los demás lo hicieran:

La respuesta era un silencio duradero, donde se paseaban los años, donde las manos no alcanzaban a levantarse. Después un grito como un aullido de lobo perseguido, de fiera rabiosamente triste:

— ¡Viva Cristo Rey! (Revueltas, 1988: 12-13).

El grito cristero, la frase que utilizaban cuando cometían tropelías o enfrentaban a los soldados, era como una mantra que les daba confianza y los hacía creer que, efectivamente, Dios estaba con ellos y apoyaba todas sus acciones, ya que eran realizadas en su nombre.

Los soldados desfallecían y lo único que los mantenía con fuerza suficiente era la promesa de que el maestro del pueblo les proporcionaría agua para que pudieran seguir adelante, pero esto no era permitido, porque se escuchaba la consigna del pueblo: “La voz era una unánime, sin límites. ‘Ni agua’” (Revueltas, 1988: 13).

Ante el calor insoportable, los soldados maldecían a quien les había prometido ayuda y no aparecía por ningún lado, pues era consciente del peligro que corría, ya que nada debía proporcionarse a los enemigos de la fe, a los esbirros del diablo que intentaban luchar contra Dios y su pueblo, dispuesto este a servirlo a cualquier precio. La gente creía que en verdad Dios la apoyaba y que estaba de acuerdo con todos sus actos:

Una masa que de lejos parecía blanca, estaba ahí compacta, de cerca fea, brutal, porfiada como una maldición. “¡Cristo Rey!” era otra vez Dios, cuyos brazos apretaban la tierra como dos tenazas de cólera. Dios vivo y enojado, iracundo, ciego como Él mismo, como no puede ser más que Dios, que cuando baja tiene un solo ojo en mitad de la frente, no para ver sino para arrojar rayos e incendiar, castigar, vencer (Revueltas, 1988: 15).

La masa se asumía como si fuera el mismo Dios, porque suponían que era este quien actuaba cuando ellos seguían lo que creían eran los designios divinos. La voluntad de Dios los guiaba, dictaba sentencia; su mano se manifestaba a través de los soldados de Cristo, de aquellos que luchaban impulsados por su fe y porque sin duda Dios se manifestaba a través de ellos: “De lejos, el maestro parecía un espantapájaros sobre su estaca, agitándose como si lo moviera el viento, el viento que ya corría, llevando la voz profunda, ciclópea, de Dios, que había pasado por la tierra” (Revueltas, 1988: 16).

El maestro cometió el delito de desobedecer a Dios, porque Dios no quería que los federales tuvieran agua, el agua que es vida, y él desobedeció un mandato divino, por ello fue castigado con el empalamiento. La rebelión cristera fue marcada por los crímenes cometidos contra los maestros rurales, muchos de los cuales fueron mutilados, al cortarles nariz y orejas, como escarmiento por no cumplir las órdenes de Dios y por tratar de impulsar ideas rechazadas por la población.

Entre las atrocidades realizadas en esa lucha irracional destacan las guirnaldas hechas con orejas de maestros, que se colocaban en los postes telegráficos y eran empleadas como escarmiento, para enviar un mensaje a quienes se opusieran a los designios divinos.

Otro cuento de José Revueltas donde se manifiesta la violencia irracional es “La acusación”, publicado en 1943; en este se aborda la manera en que la ignorancia y el fanatismo de la gente, en medios rurales,

da mayor importancia a sus creencias que a los hechos. En este relato, Cristóbal, un pacífico habitante del pueblo, es condenado a muerte:

Quiso rezar, como ocurre, pero la presencia de la muerte impidió la llegada de sus pensamientos y que éstos desarrolláranse en busca de Dios. Entonces se abandonó a sí mismo, sin fuerzas ya para el combate.

— ¡Cristo –le habían dicho–, vente a tomar una copa!

— ¡Cómo no! –repuso Cristóbal a los dos hombres que el pueblo había comisionado para que le dieran muerte– (Revueltas, 1988: 139).

A pesar de que Cristóbal es un hombre bueno, todos le temen y culpan de las desgracias del pueblo, ya que lo consideran un ser cuya presencia trae calamidades a la población; por ello, el castigo que dictan para terminar con su nefasta presencia es la muerte. Él merece el odio de la gente, porque se le atribuyen todos los males, por considerar que posee cualidades que lo acercan con lo demoníaco:

Lo odiaban a muerte, pero con terror, suponiéndole una fuerza sin medida. Los dos enemigos de Cristóbal –de Cristo, como le decían– experimentaban todo el miedo infinito de matar a ese hombre duro, a ese hombre cruel, invencible, en cuyo ojo derecho se concentraba el poder de Dios, del Dios malo y sordo que gobierna los misterios del mundo (Revueltas, 1988: 141).

Este rechazo era generado por la creencia de que en su ojo derecho se concentraba el poder de hacer daño, de causar las peores catástrofes y calamidades a la gente; por esta razón era necesario que sufriera un castigo que le impidiera causar más perjuicios a quienes ya tanto habían resentido, lo males que él generaba de manera consciente o inconsciente:

La gente del pueblo vio pasar a los tres hombres. “Van a matar a Cristóbal”, dijeron, pues todo el pueblo estaba enterado de que esa tarde preciosa, luminosa, y no obstante triste, Cristóbal, el perro, el infame, el malo, debía ser muerto para la paz y dicha de todos. “Ya lo van a matar, gracias a Dios”. Y la

gente cerró las puertas poseída de un pavor inconfesable y secreto (Revueltas, 1988: 142).

La muerte de Cristóbal era motivo de regocijo, pues se creía que con su fin se acabaría tanto el mal como las desgracias que habían azotado al pueblo. Los verdugos tenían temor de Cristóbal, porque estaban convencidos de que era un ser maligno y en cualquier momento podría generar males para ellos, pero la docilidad con la que este aceptó su sacrificio los animó a cumplir su misión con mayor entusiasmo, al pensar que de esta manera hacían un bien a la comunidad. Esto último sirvió para justificar la crueldad con que lo atacaron:

Cayó sobre la tierra Cristóbal y mientras uno de los hombres le sujetaba los brazos, el otro, con una piedra, lo golpeaba sin fijarse en dónde. El que le sujetaba los brazos, al ver que Cristóbal no hacía resistencia alguna, optó por soltarlo y tomó una piedra a su vez, para no perderse un minuto del odio, de la injusticia, del crimen (Revueltas, 1988: 142-143).

Ambos lo golpearon con saña, no por sadismo, sino porque creían que de esa manera aniquilaban a un engendro que había causado todos los males del pueblo. Un ser diabólico que tenía la culpa de todas las desgracias debía morir, porque solo de esa manera dejaría de causar maleficios. En medio del castigo, uno de sus verdugos concibió una idea que resumía la culpa que atribuían al sentenciado:

— Hay que sacarle el ojo –exclamó trémulo, como iluminado–. ¡El ojo maldito...!

Le pegaron entonces en la sien derecha y uno de ellos introdujo los dedos por entre los párpados para arrancar el espantoso ojo de vidrio, pero en ese mismo instante sintió terror (Revueltas, 1988: 143).

El ojo de vidrio de Cristóbal era el motivo por el que lo habían sentenciado a muerte, porque lo asociaban con la maldad, aunque la historia

era diferente: Cristóbal había perdido el ojo porque fue atacado por un enjambre de abejas cuando buscaba miel para unos muchachos sordomudos, a quienes nadie quería en el pueblo. Los piquetes en los ojos lo hicieron creer que había quedado ciego, pero Blasa, una curandera, logró salvarle el ojo izquierdo, mientras que el derecho tuvo que arrancárselo con un machete desgastado, para posteriormente rellenar la cavidad con un ojo de vidrio: “Quién sabe dónde había conseguido Blasa el ojo de vidrio, que era un ojo grande, feo, de alguna cabeza disecada de venado. Pero desde entonces Blasa y Cristóbal fueron los seres más horribles del pueblo” (Revueltas, 1988: 143).

Esa había sido la desgracia de Cristóbal: perdió un ojo por llevar un regalo a dos desamparados y como consecuencia estuvo condenado a utilizar un ojo de vidrio que causaba horror a los demás:

El ojo de Cristóbal se mantenía siempre abierto, pues por ser tan grande no alcanzaban los párpados a cubrirlo.

Desde entonces –y hasta la muerte de Cristóbal–, todas las calamidades del pueblo, las sequías, las muertes, se atribuyeron a ese miserable ojo en perpetua vigilia, a ese ojo tan espantoso, tan intranquilizador, tan acusador, como aquel que persiguiera a Caín por los siglos de los siglos (Revueltas, 1988: 143).

La ignorancia de la gente y sus creencias fueron la causa de que una persona inocente fuese acusada de las peores tragedias. Con su muerte, insisto, se pensaba que todos los problemas se resolverían. Así, la creencia de que se posee la razón, aunque sea fundada en absurdos, trae como consecuencia una tragedia.

El tercer cuento de José Revueltas se titula “¿Cuánta será la oscuridad?”, publicado en 1944. En él se retoma un problema, vigente hasta nuestros días: la intolerancia religiosa. En muchos lugares del país, sobre todo en las zonas rurales, es común que existan conflictos en los que se expulsa a quienes profesan una fe religiosa diferente a la hegemónica.

Es habitual que, en poblaciones con mayor influencia católica, los grupos protestantes sean perseguidos, pues se les considera traidores de la fe o ignorantes que han abandonado al catolicismo para caer en diferentes sectas. En el cuento antes citado, un pastor protestante se enfrenta a una escena terrible:

Como ser humano, como ser dueño de una dignidad natural, jamás se había sentido tan lleno de impotencia. Si abría los ojos, en su torno sólo encontraba manchas casi deshumanizadas que, sin embargo, eran como él, seres de carne y hueso con vida (Revueltas, 1988: 165).

Después de una persecución y el consecuente linchamiento, un grupo de indígenas protestantes, cuyo gran delito es no pertenecer a la Iglesia Católica, padece las secuelas de la violencia religiosa. Todos han quedado heridos, lejos de su hogar, despojados de sus pertenencias, por lo que el pastor no estaba en condiciones de auxiliar a sus feligreses: “No tenía fuerzas, tampoco, para rezar, ni fuerzas, ni ideas ni espíritu, así como, de igual manera, sentíase del todo débil e inútil para decir algo que consolase a la pobre gente que lo rodeaba” (Revueltas, 1988: 165).

Ante su propio dolor y sus cavilaciones, el líder religioso es requerido por los desconsolados devotos, quienes necesitan unas palabras de ayuda para enfrentar su situación, motivo por el cual recurren a quien consideran que podría apoyarlos en momentos de gran dolor: “La informe y dura mancha de una mujer se le aproximó: —Hermano pastor —le dijo—. Calme usted a la niña. Haga usted que no lllore, por favor” (Revueltas, 1988: 166).

El religioso sufre su impotencia, porque si no puede consolarse a sí mismo, mucho menos a quienes padecen los estragos y el sufrimiento como consecuencia de las heridas recibidas como castigo por profesar una fe que no corresponde con la de la mayoría de la población y ha sido la causa de que los hayan agredido:

No quiso replicar una palabra. Miró el rostro opaco de la mujer y hubiera querido besarle la frente y darle las gracias por su fe. Justamente besarle la frente en el sitio mismo de la terrible herida. La mujer mostraba un machetazo de refilón que le había despellejado la mitad de la frente (Revueltas, 1988: 166).

La violencia ejercida sobre quienes tienen una religión diferente es parte de la historia de la humanidad. Las persecuciones religiosas datan desde hace varios siglos, e incluso existen algunos que, desde la academia, tratan de justificar los crímenes, como Huntington, quien habla de “Choque de civilizaciones” como una forma de alentar la lucha contra quienes profesan un credo distinto; divide al mundo en *civilizaciones*, concepto en el que utiliza a la religión como uno de los factores que permiten conformar dicho término.

La visión eurocentrista es reproducida en pequeña escala en otras regiones, donde cada quien se considera poseedor de la verdad religiosa y, por tanto, con derecho a abolir las creencias de los demás.

Los católicos, como todo grupo religioso dominante, pretendían imponer por la fuerza su credo y ejercían la violencia contra quienes consideraban sus enemigos, pero no solo esto, sino que lo hacían encubiertos por la oscuridad, para causar mayor perjuicio:

Los perseguidores habían llegado a casa de Genoveva por la noche. El jefe de ellos furioso, enfermo de furia, tomó por los pies al delicado, majestuoso cadáver de Rito, que era como una hermosa paloma fúnebre en el velorio, como una pequeña ave solemne llegada a la muerte (Revueltas, 1988: 169).

En un funeral, con la gente dolida por la muerte de un niño, realizaron su festín sangriento; poseídos por la seguridad de quien siente que sus actos están respaldados por Dios, porque piensan que su fe es la verdadera y es el mismo Dios quien actúa a través de ellos, intervinieron de manera atroz:

— Este niño –dijo el jefe, y al decirlo sus ojos estaban blancos y sin pupilas, larga y profundamente ciegos– no es hijo de Nuestra Santa Madre la Iglesia Católica, Apostólica y Romana. No ha sido bautizado en Dios. Es menos que un perro.

Entonces tiró de los pies de Rito con una lóbrega violencia iluminada, como si reprodujera un sacrificio antiguo y profundo, exaltado y enternecedor. Los demás hombres sujetaron a Genoveva, mientras del otro lado de la casa, en la porqueriza, oíase el ruido de los cerdos al devorar el pequeño muertecito (Revueltas, 1988: 169).

De acuerdo con sus convicciones, el solo hecho de no haber sido bautizado por la Iglesia Católica fue motivo suficiente para considerar que el niño no era un ser humano, sino algo inferior, por lo que el cadáver podía ser desechado como cualquier objeto sin valor.

Si cometer la felonía de mancillar el cadáver de un niño era un acto deleznable, los fanáticos católicos no estaban satisfechos con lo que ya habían hecho, sino que actuaron con la mayor crueldad en contra de una indefensa niña, a quien torturaron con sadismo:

Mayor sufrimiento el de Rosenda que vio flagelar a su hijita Néstora. Cubrieron de sangre el cuerpo de la pequeña a fuerza de machetazos y ahora la niña estaba loca y sollozaba sin medida.

— La bautizaré en la Iglesia Católica –les gritó Rosenda–, pero déjenla. ¡Déjenla por Dios y todos los santos!

Sin embargo los perseguidores no dieron oído a sus palabras y aquello duró como si hubiese durado toda una vida (Revueltas, 1988: 169).

Las súplicas no bastan cuando se tiene sed de sangre y lo importante no es que la gente adopte la religión de los dominantes, sino generar un escarmiento para que nadie la abandone. El mensaje es claro: solo la religión de los dominantes es válida, las demás son apostasía.

El fanatismo religioso y la ignorancia son factores que contribuyen a generar la violencia, como se ilustra en los cuentos de José Revueltas, quien emplea la “violencia estética” como una manera de crear conciencia en el lector sobre la problemática que se vive en comunidades rurales, donde la gente se deja manipular por una falsa interpretación de la fe religiosa, lo que la orilla a cometer actos violentos.

El compromiso literario implica que en ocasiones el texto relate los hechos con crudeza, con la finalidad de sensibilizar al lector sobre las situaciones que acontecen en el mundo como consecuencia de la intolerancia religiosa, la ignorancia y la prepotencia de quienes se creen inspirados por Dios para imponer su particular punto de vista a los demás.

BIBLIOGRAFÍA

Althusser, Louis (1988), *La filosofía como arma de la revolución*, México. Cuadernos Pasado y Presente.

Revueltas, José (1988), *Dios en la tierra*, México, Ediciones Era.

Reyes, Alfonso (1990), *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Sartre, Jean Paul (1991), *¿Qué es literatura?*, Buenos Aires, Losada.

**ALGUNOS PERSONAJES TIPO COMO VÍCTIMAS
DE LOS PECADOS SOCIALES EN TRES CUENTOS
DE *DIOS EN LA TIERRA***

FRANCISCO JAVIER ROMERO LUNA

Los propósitos de este trabajo son describir y analizar, por un lado, las acciones de algunos personajes; por otro, sus razonamientos, los cuales se confrontan en diferentes momentos, con la variedad de problemas éticos y sociales que implica su existencia en un país tan paradójico como México. Todo ello persigue, como fin último, descubrir el mensaje de los cuentos de Revueltas, su vigencia para nuestra época y, sobre todo, cómo podemos aplicarlo a nuestra realidad.

Antes de realizar esta mirada analítico-reflexiva, es necesario precisar el sentido en el que se utilizarán los términos: *personaje tipo* y *víctima*. Un *personaje tipo* es un modelo humano o animado que reúne un conjunto de rasgos físicos, psicológicos y morales muy peculiares, los cuales son reconocidos por los lectores según el rol o las funciones que desempeña.

Respecto del término *víctima*, el *Diccionario de la Lengua Española* (2001) menciona varios significados; no obstante, para este trabajo solo me basaré en los siguientes: 1. *Persona que se expone u ofrece a un grave riesgo en obsequio de otra*; 2. *Persona que padece daño por culpa ajena o por causa fortuita*; 3. *Persona que muere por culpa ajena o por accidente fortuito*.

Por tanto, considero a los personajes seleccionados como *tipo* (o representativos) y *víctimas* de los *pecados sociales* que se manifiestan en la sociedad del México convulso, presente en la narrativa de Revueltas. Además, dado que presentan una serie de contrastes significativos, sin duda servirán para desarrollar y explicar mi idea central sobre las consecuencias de los *pecados sociales*.

Precisamente, iniciaré el desarrollo de esa idea, partiendo de una afirmación central: como seres sociales, a lo largo de la vida, se nos han transmitido, inculcado, fomentado y enseñado ciertas actitudes, creencias, valores y normas o reglas que permiten la convivencia armónica y pacífica en el lugar donde vivimos. A través de instituciones creadas por el mismo hombre como la Escuela, la Iglesia, el Gobierno recibimos diariamente los lineamientos que nos permiten adaptarnos a una forma de vida y a relacionarnos con las diferentes personas que nos rodean. Esta situación se originó desde los inicios de los primeros grupos humanos establecidos.

Cuando una sociedad ha transgredido sus principios y valores –adquiridos a través de los mecanismos que se implementan en las diversas instituciones y organizaciones–, es decir, cuando los seres humanos no los respetamos, se originan los *pecados sociales* (dados a conocer en octubre de 1925 en el periódico *Young India*); esta denominación es atribuida a uno de los seres humanos más grandes de la historia de la humanidad, Mahatma Gandhi, quien consideraba *pecados sociales* a las siguientes acciones: Política sin principios, Economía sin moral, Bienestar sin trabajo, Educación sin carácter, Ciencia sin humanidad, Goce sin conciencia, Culto sin sacrificio.

Sin duda, Gandhi fue contundente cuando señaló o denominó a estas acciones como *pecados sociales*, pues están presentes en nuestra realidad cotidiana y en esta época de globalización. Estos pecados, no solo afectan a un país, sino que carcomen principalmente las relaciones internacionales, donde las superpotencias luchan por imponer su

poderío económico-político; mientras que los países pobres hacen lo mismo con sus conciudadanos, lo cual genera que vivamos una despiadada lucha social donde, desafortunadamente, subsisten los más fuertes. Esto provoca una deshumanización, cuyas consecuencias apenas se vislumbran en el horizonte. Sin duda, no es exagerado afirmar que, ante esta cruda realidad, el peligro para la subsistencia pacífica y equitativa de los habitantes del planeta es inminente.

En las siguientes líneas analizaré los cuentos seleccionados; los tres pertenecen al libro *Dios en la tierra*.¹

Dios en la tierra

En este primer cuento, que da título al libro, encontramos a un “personaje colectivo”: los soldados; estos, a pesar de tener conciencia y criterio propio, no pueden actuar por sí mismos, pues están supeditados a sus superiores, quienes deciden el rumbo que tomará la vida de aquellos; son utilizados como “objeto represor”, sin importar que sus acciones vayan en contra de sus principios, creencias o valores; su función es “combatir” sin cuestionar quién será su “enemigo” y, mucho menos, por qué se le debe aniquilar; veamos dos ejemplos:

a)

Era difícil para los soldados combatir en contra de Dios, porque Él era invisible, invisible y presente, como una espesa capa de aire sólido o de hielo transparente o de sed líquida ... (: 12).

b)

la pequeña tropa aceleraba su caminar, locamente, en contra de Dios. De Dios que había tomado la forma de la sed. Dios, ¡En todo lugar! Allí

¹ Para este trabajo se utilizó una edición especial de 1994, la cual aparece en la bibliografía.

entre los cactus, calientes, de fuego infernal en las entrañas, para que no lo olvidasen nunca, nunca, para siempre jamás (: 14).

Ellos simplemente “cumplen órdenes”, son víctimas del poder; así lo decidieron, pues, su ingreso al ejército es voluntario, porque significa su estabilidad laboral, su seguridad económica y, sobre todo, adquieren “cierto poder” que los hace sentirse fuertes y dueños del destino tanto de personas como de sus bienes. Lo anterior puede constatarse en la siguiente cita:

¡Y cómo son los soldados! Tienen unos rostros morenos, de tierra labrantía, tiernos y unos gestos de niños inconscientemente crueles. Su autoridad no les viene de nada. La tomaron en préstamo quién sabe de dónde y prefieren morir, como si fueran de paso por todos los lugares y les diera un poco de vergüenza todo... (: 12)

A pesar de saber que el *culto a sus superiores* les traerá como consecuencia un sacrificio, aceptan renunciar a su *ser* y a su libertad. Así lo podemos notar en el pasaje donde se describe el sufrimiento y los pesares que viven los soldados por combatir contra “un ser invisible y poderoso” que los vence en todos los terrenos:

¡Ay de los vencidos; Aquí no había nadie ya, sino el castigo. La Ley Terrible que no perdona ni a la vigésima generación, ni a la centésima, ni al género humano. Que no perdona. Qué juró vengarse. Que juró... cerrar todas las puertas, tapiar las ventanas, oscurecer el cielo... Dios está aquí de nuevo, para que tiemblen los pecadores. Dios está defendiendo su iglesia, su gran iglesia sin agua, su iglesia de piedra, su iglesia de siglos (: 16).

... Era otra vez Dios, cuyos brazos apretaban la tierra como dos tenazas de cólera. Dios vivo y enojado, iracundo, ciego, como él mismo, como no puede ser más que Dios, que cuando baja tiene un solo ojo en mitad de la frente, no para ver sino para arrojar rayos e incendiar, castigar y vencer (: 16).

Otro personaje representativo de la sociedad rural, de la primera mitad del siglo XX, en este cuento, es “el profesor”, a quien el narrador nos presenta viviendo una disyuntiva: apoyar a la gente del poblado en la defensa de sus creencias o ayudar a los soldados a conseguir agua. Este decide ir en contra de la “turba enajenada” a pesar de saber que lo pagará con su propia vida; con ello se convierte en víctima de una ideología religiosa exagerada, hasta cierto punto llena de un fanatismo irracional, la cual provoca que la masa actúe de manera violenta e inconsciente al extremo de considerarlo traidor y castigarlo con una muerte cruel. Así lo describe el narrador:

En medio de la masa blanca apareció de pronto el punto negro de un cuerpo desmadejado, triste, perseguido. Era el profesor. Estaba ciego de angustia. Loco de terror, pálido y verde en medio de la masa. De todos lados se le golpeaba, sin el menor orden o sistema, conforme el odio, espontáneo, salía.

— ¡Grita Viva Cristo Rey...!

Los ojos del maestro se perdían en el aire a tiempo que repetía exhausto, la consigna:

— ¡Viva Cristo Rey!

— ¡Les dio agua a los federales, el desgraciado...!

¡Agua! ¡Agua! líquido transparente de donde se formó el mundo. ¡Agua! Nada menos que la vida.

— ¡Traidor! ¡Traidor!

Con un machete se puede afilar muy bien, hasta dejarla puntiaguda. Debe escogerse un palo resistente, que no se quiebre con el peso de un hombre, de “un cristiano”, dice el pueblo. Luego se introduce y al hombre hay que tirarlo de las piernas, hacia abajo, con vigor, para que encaje bien.

De lejos el maestro parecía un espantapájaros sobre su estaca, agitándose como si lo moviera el viento, el viento que ya corría, llevando la voz profunda de Dios, que había pasado por la tierra (: 16-17).

El quebranto

Este cuento narra los angustiosos pensamientos y recuerdos que vive un niño llamado Cristóbal momentos antes de ingresar al reformatorio, a ese lugar creado como “una institución” que tiene como función primordial, según las leyes jurídicas, educar para reorientar a la vida social a todo sujeto, menor de edad, que ha cometido un delito. Este es el caso de Cristóbal.

Cristóbal tal vez sabe, pero a mí, como lector, no me queda claro, por qué va a ingresar al reformatorio, a su corta edad (catorce años) su mente es un mar de confusiones, recuerdos y temores. Así lo podemos ver en la siguiente cita:

Estaba ahí –después de aquella navegación por las hierbas, por la calle–, sin acordarse precisamente qué había pasado; esto es, olvidando por completo ese pasado inmediato de hacía unos instantes... Estaba ahí para siempre, para todos los días, para todos los años, para la eternidad, porque aquello era la eternidad misma.

El mundo se había acabado; ya no quedaba nada del mundo. Cristóbal empezaba a nacer de nuevo y de su vida anterior sólo le llegaban apagados golpes de resaca, sin la menor seguridad entre el sueño y la vida.

En efecto, ¿había estado antes en otro lugar que no fuera éste? ¿Tenía padres, familia, juegos, o todo no era otra cosa que una leyenda lejana...? (: 21)

A su edad, Cristóbal simplemente era considerado un delincuente; se equivocó, cometió un error que su familia no le perdonó y, siguiendo una costumbre de la época, decidió que su falta merecía un severo

castigo y lo debía cumplir pasando una temporada en el reformatorio o correccional, porque solo ahí lo educarían.

— Catorce años. Muy bien. ¿Y qué te comiste?

¿Qué se iba a comer él? No recordaba ...

— ¿No entiendes? Que qué hiciste para que te trajeran aquí ...

— Andaba en la calle.

Sí, anduvo, caminó mucho ...

En algún momento huyó de su casa, quizá por sentirse libre. Ahora le daba vergüenza contar aquello. Un muchacho nunca debe escapar de su casa, o mejor, es ridículo que escape y después lo encuentren y le pregunten por qué lo hizo, cuándo, dónde estuvo, dónde durmió (: 23-24).

— Mira —dijo [el empleado] señalando la ventana —, todos esos muchachos trabajan aquí, en los talleres. El gobierno quiere que se regeneren todos ustedes. Tú aprenderás un oficio ...

No era que rechazara el aprender un oficio. Lo que le molestaba ... Nadie tenía derecho a desear por él. Nadie tenía derecho a imponerle nada.

Cristóbal no pudo responder nada... y no pudo responder porque él mismo se sentía culpable de algo, de inmoralidades secretas existentes en el fondo de su ser... Se le iba a acusar frente al tribunal del mundo, de los ojos, de la gente, de las murmuraciones aniquiladoras. Toda la Tierra sabría de sus debilidades... (: 26).

Ahí estaba, un niño de catorce años, en la antesala de una institución represora, como sustituta de la familia o la escuela para que, durante el tiempo de su estancia, lograra “educarse” o “reformarse” al igual que los demás chicos internos; más que delincuentes, deben ser considerados como víctimas de un pecado social, de una educación sin carácter que no logró “formarlos”, encauzarlos y mucho menos prepararlos para la vida, porque la educación de ese tiempo se basaba en el castigo y el

temor, en sus principales manifestaciones: física y psicológica, utilizando a la religión, al gobierno, a la sociedad o a la misma familia como medios represores y nada formadores. Los medios de esa época se utilizaban para ejercer el control contra los “rebeldes o desadaptados” que merecían toda clase de castigos, como los vivirá el personaje.

Cristóbal se sentía perdido. Ya casi no oía las palabras del empleado, que si sonreía era seguramente porque ya estaba al tanto de todos los pecados de Cristóbal. Sin duda iba a decir: “Avisaremos a tu casa todo lo que eres. Que sepa tu familia todo lo que has hecho. Que sepa tu tía. Todo el mundo”. ¡Todo el mundo...! (: 28).

¿Cómo sería todo allá dentro...? El reinado de la fuerza, de la violencia, la sumisión total. Acaso algo parecido a la escuela, sólo que exagerado hasta sus formas más crueles y despiadadas. Como en la escuela... (: 27).

Cristóbal nacía a una nueva vida: Su pasado, tan pequeño y de poco relieve, había sido borrado de una sola plumada. Ya no tenía pasado. Lo anterior no había sido nunca una cosa viviente; era una ficción, un sueño. Sólo el presente eterno, agrandado y sin misericordia se abría ante sus ojos (: 32).

Por la puerta estrecha pintado de blanco sucio, inclinando un poco la cabeza y con el alma llena de congoja, desapareció Cristóbal. Su chaqueta desteñida apareció en un fugaz instante, como un ave desplegada sobre el negro definitivo y terrible de la cárcel (: 33).

El corazón verde

En este cuento, los personajes representativos de las condiciones de una desgarradora desigualdad social son: “los sin trabajo”, Molotov y Chole. Sobre esta clase de personajes Revueltas, en una entrevista con el doctor Francisco Torres Medina (1985), expresa:

— ¿Convives desde pequeño con los tipos humanos que pueblan tus obras, por ejemplo las prostitutas, los obreros y la gente menesterosa?

— Me interesan esas capas de la población en cuanto pueda uno encontrar una expresión humana profunda. Ves tú que mis prostitutas no son prostitutas en sí, sino que están en medio de contradicciones, en medio de luchas.

Precisamente, en el personaje colectivo “los sin trabajo” podemos ver el ejemplo vivo de esa “expresión humana profunda” que refleja la realidad de su existencia llena de contradicciones, pues, aunque sabe cuál es su condición, la aceptan sin cuestionarla, viven por vivir, tal y como se describe en la siguiente cita:

Los sin trabajo recogían tuercas, alambres y rondanas cerca de las fábricas y en las proximidades de la Casa Redonda. Una ocupación sin fruto, pues cuando el hombre no tiene empleo sus ojos permanecen en el suelo. Ahí están, sin ver las nubes, sin mirar. Abajo existe un mundo de cosas importantes y nuevas; la vida sin derechos; la vida sin derechos, que puede transcurrir y quedar... (: 35).

Simplemente, los podemos considerar como víctimas de *pecados sociales*, como la “economía sin moral”, la cual carece de una ética de la subsistencia y se basa en la búsqueda del bienestar de las clases poderosas y del lucro personal; en ella predominan las desigualdades y la pobreza, pues su objetivo prioritario es la explotación de la mano de obra para el logro de una acumulación de bienes materiales, la reproducción y el mantenimiento del sistema social; de este modo se garantiza el dominio de los dueños del capital sobre todos los miembros de la comunidad y sus instituciones.

De lo anterior se deriva otro de los *pecados sociales*: el “bienestar sin trabajo” (realidad innegable). Los dueños del capital y las influencias supuestamente construyen empresas, generan empleos, pero en condiciones de desigualdad, explotación e injusticia, porque el esfuerzo de los obreros (trabajadores asalariados) no se reconoce y, mucho menos, se valora, solo se le exige más, con la finalidad de incrementar las ganancias de los empresarios, generándoles un bienestar sustentado

en la explotación laboral de sus trabajadores, quienes apenas podrán satisfacer parcialmente las necesidades básicas para su subsistencia y la de su familia.

Chole... Tenía aspecto de prostituta. Mejor dicho: ahí en la cama, con las sábanas calientes como debían estar, modelando el cuerpo, con los hombros, con los cabellos en vigilia, con las axilas, sí, desde luego, era una prostituta. Una prostituta casi particular, casi con nombre, casi al alcance de la mano. Mas de pie, vestida, el rostro suave, neutro, la impresión era diferente.

Pescador la había conocido en México, dirigiendo una extraña Liga Femenil. Chole aceptó... que los “muchachos” del partido fuesen a dictar conferencias en la sedicente Liga, con lo cual pudo encubrir aún mejor y con mejor mañana su actividad verdadera, consistente en reclutar pupilas para los lupanares.

Llenos de ingenuidad, los conferencistas disertaban sobre el voto femenino, el derecho de las embarazadas, la jornada de siete horas y otros temas. El público oía; oían las criaditas jóvenes, absortas y llenas de esperanza; las coléricas señoras amantes de los enredos políticos; las obreras. El público oía y Chole se insinuaba en lo privado con las que le ofrecían ocasión para ello.

... Chole no era una mala mujer. Entendía, sin duda, por instinto, algunas cosas profundas. Es difícil explicarlo tratándose de una persona que ejerce profesión tan equívoca, pero en la medida de sus posibilidades, ella practicaba el bien; no era un ser grosero y desconsiderado; creía que el hombre susceptible de mejoramiento y, convicta de su propia corrupción, hubiera llegado a cualquier sacrificio –le de su propia vida, por ejemplo– cuando las cosas, según ella, hubiesen llegado a un punto crucial y definitivo. Fundamentalmente era un ser heroico, romántico, de barricada... (: 46).

A lo largo de la vida se nos han instituido ciertas actitudes, creencias y respuestas de lo que se cree que está “bien” o “mal”. Por medio de la sociedad en la que vivimos, y las cosas que realizamos diariamente, nos hemos ido adaptando a la forma de vida de las diferentes personas que nos rodean; sin embargo, ¿quién puede asegurar lo que es correcto

e incorrecto?, ¿en qué se basa la sociedad para formar una crítica para saber si la persona está “bien” o “mal”? Y, lo más importante de todo, ¿en qué momento el individuo pierde su identidad y su propio juicio al satisfacer los intereses y maneras de pensar de los demás?

Para que estos mitos planteados sean eliminados de las creencias de las personas, es necesario desarrollar un razonamiento verdaderamente ético en la comunidad. De esta manera, los individuos serán capaces de adquirir los conocimientos, analizarlos de acuerdo con sus diferentes posturas y actuar conforme a los principios que más les hayan convencido mediante una concienciación de sus acciones y no bajo los estereotipos creados por los sistemas del poder –gobierno, capitalistas, religiones, entre otros– que dominan y dirigen tanto las acciones como las actitudes de los grupos mayoritarios para sostenerse o proseguir con la explotación de cuerpos y mentes.

Por eso, ciudadanos libres de México y el mundo, no permitamos que, principalmente, los políticos sigan provocando más *pecados sociales* y nos conviertan en víctimas por, simple y sencillamente, no haber hecho nada para evitarlo.

BIBLIOGRAFÍA

RAE (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa.

Torres Medina, Vicente Francisco (1985), *Visión global de la obra literaria de José Revueltas*, México, UNAM.

**“VISIÓN DEL PARICUTÍN” DE JOSÉ REVUELTAS:
UNA CRÓNICA DEL INFORTUNIO**

OCTAVIO VALDÉS SAMPEDRO

Lo irreparable roe con su diente maldito nuestra
alma, lamentable monumento, y a menudo ataca,
cual termita, por la base del edificio.
¡Lo irreparable roe con su diente maldito!
Charles Baudelaire

Y un periódico: su periódico, lleva a estos hombres
las noticias de los padecimientos de otros hombres
en todas las regiones de la tierra. Acaso aprendan
que el dolor ha de unir a los habitantes del mundo
para construir uno mejor, más justo y hermoso
donde nadie deba estar expuesto sin defensa
José Revueltas

Es Octavio Paz, en *Corriente Alterna*, quien desarrolla un breve pero profundo rastreo filológico sobre el origen, la evolución y el uso de las palabras *revuelta*, *rebelión* y *revolución*. En este ensayo, el pensador mexicano afirma que, a pesar de que el origen de estas voces sea el mismo (“volvere”: que significa ‘rodar’, ‘enrollar’ y ‘desenrollar’), la mayoría de las personas prefiere utilizar *rebelión* o *revolución*, dejando a un lado la palabra *revuelta* por ser de uso más popular y expresivo; quizá esto se

deba a los múltiples significados que a lo largo de los años ha tenido, pues estos van desde segunda vuelta hasta confusión, o bien mezcla de una cosa con otra, asociando este significado con el desorden y el desarreglo, alejándolo de referir como un hecho valioso.

En la España del siglo XVII, la *revuelta* era algo que disolvía distinciones en una masa uniforme. Tiempo después, no se sabe cuándo, comenta Paz, su significación pasó a ser un levantamiento espontáneo del pueblo. Actualmente, la gran mayoría escribe o dice *revolución* o *rebelión* cuando busca referirse a disturbios y sublevaciones públicos. Por el contrario, la palabra *revuelta* se deja para significar un motín o agitación sin propósito definido.

Es una palabra plebeya, como dice el propio autor, pues ocupa un lugar ínfimo en la relación jerárquica con las otras dos palabras: mientras la *revuelta* vive en el subsuelo del idioma, con el revoltoso como agente de acción –que se define como un espíritu insatisfecho e intrigante que siembra la confusión e incita a la violencia del pueblo–, la *rebelión* es individualista, siendo el rebelde quien la acciona, él es el que se levanta contra la autoridad, pues es un individuo desobediente, un indócil que incita a la sublevación solitaria y ciega. Por otro lado, la *revolución*, que viene a ser la palabra intelectual, refiere al sacudimiento de los pueblos y de las leyes de la historia; el revolucionario funge como agente detonador, y es este quien procura el cambio violento a partir de la reflexión y la espontaneidad; la revolución es considerada ciencia y arte, es “palabra de justos y justicieros”; por ello, para que “la revuelta cese de ser alboroto y ascienda a la historia propiamente dicha debe transformarse en revolución” como lo puntualiza Octavio Paz.

Para él, la palabra guerrera *rebelión* absorbe los antiguos significados de revuelta y revolución; de la primera, rescata la protesta espontánea frente al poder; mientras que de la segunda encarna el tiempo cíclico que coloca arriba lo que está abajo, en un girar infinito. El rebelde, “ángel

caído o titán en desgracia”, como lo llama el ensayista y poeta mexicano, es el eterno inconforme que se inscribe con su acción en el tiempo circular del mito (Paz, 1967).

Uno de estos seres, que apandado en su propia lucha “prolongará los prestigios nefastos del mito”, es sin duda José Revueltas, quizá porque que desde su apellido y su quehacer creativo e intelectual, ya reflejaba la fortuna o la condena de oscilar entre la rebeldía, la revolución, y la revuelta, que para él, indiscutiblemente, y a pesar de las definiciones de origen, siempre resultaron ser lo mismo. Quizá esto se debe a que en su vida, como dice José Alvarado, “Conoce la miseria y en horas fugaces la opulencia; habita en barrios miserables y es huésped en arrabales del hampa y el vicio. Es proscrito y vilipendiado, recibe ofensas y humillaciones. No es pareja la obra de Revueltas como no es pareja su vida” (Ruiz, 1983). Así es Revueltas, un escritor como pocos, humillado y ofendido por un lado; enaltecido y celebrado por el otro. Lo cierto es que, en la tradición literaria e intelectual mexicana, fue alguien que supo que el arte y el amor han sido desde siempre rebeldes; así como la política y la filosofía, revolucionarias, como afirmaba el propio Paz.

En esa revuelta que marcó tanto su nombre como su vida, diversos caminos se abrieron para gritar y confirmar su rebeldía. Uno de estos caminos, además de la literatura y el ensayo político e ideológico, fue el periodismo, donde la lucha revolucionaria y su militancia política se volcaron en una forma muy peculiar para que esta actividad se convirtiera en un hacer comprometido, combativo; con ello creó un vínculo muy fuerte entre la palabra asentada entre el diario, y la fuerza de su pensamiento. No importando cuál fuese la batalla, la palabra era siempre su arma letal, como nos lo dice en un ensayo intitulado “El realismo en el arte”:

Las palabras nunca son juego... tienen un destino y un contenido diferentes según el papel social, político e ideológico que desempeñen o que se les haga desempeñar. En un primer caso dicen lo que expresan; en un segundo dirán lo

contrario de lo que expresan; en el tercer caso, algo diferente –aunque no contrario– a lo que expresan o, por último, no dirán nada (Revueltas, 1984: 198).

Indudablemente, en el periodismo encontró Revueltas un medio para combatir la injusticia que tanto le incomodaba; así, pudo continuar con la revolución de ideas que comenzó con sus ensayos y obras literarias. De esta faceta del maestro Revueltas nos interesa una crónica en particular: “La visión del Paricutín”, ya que en ella desborda con la palabra escrita los propios límites de lo que el género periodístico plantea; pero, por el otro lado, donde aborda al infortunio como temática (aunque constante en toda su obra literaria), que logra una crudeza más cercana, cruda y brutal.

Respecto a lo primero, podemos comentar, de manera muy somera, que la crónica fue inicialmente un género literario, en donde se recopilaban hechos históricos obedeciendo a un orden cronológico; su origen viene del griego *kronika*, así como del latín *chronica*. Los hechos narrados en orden temporal llevan la voz de los testigos presenciales en primera o tercera persona.

La crónica periodística tiene un origen literario; sin embargo, no depende de este arte, sino que su intención es evolucionar como medio de comunicación para las masas. En este género, el lenguaje es sencillo, directo, accesible y personal, intentando mantener al margen la opinión de quien escribe; se trata de un género híbrido, donde aparecen rasgos informativos e interpretativos que actúan sobre los hechos acontecidos para un público que busca una información completa sobre acontecimientos, ya sea sociales, políticos, económicos, policiales o deportivos. Además, no se trata de una noticia que se dedica a describir una información, sino que va más allá de ella, pues además de abordarla,

el estilo de su construcción logra brindarle un énfasis particular a lo que se intenta relatar.¹

Revueltas logra comprender y proyectar estos rasgos pero, como siempre, su pluma transgrede las formas, haciendo que la palabra escape de la celda hermética de los géneros, para crear así una “revuelta” en su sentido más originario, el de disolver distinciones con el fin de conseguir una masa uniforme; a partir de ello, integra elementos de campos diversos –tanto reales como literarios, tanto filosóficos como ideológicos, históricos o críticos–, con la extraña textura que resulta de fusionar el lenguaje informativo con aquel que llamamos poético, lo cual lleva al simple relato de los hechos a la reflexión religiosa, política y existencial del hombre, territorio donde los personajes reales se convierten en personajes de una trágica historia que nace de la vida misma, pero que cobran un sentido más profundo en un extraño universo que roza con lo ficcional, ofreciendo la perspectiva, opinión e interpretación del propio autor.

El 20 de febrero de 1943, a las cinco de la tarde, nació el volcán Paricutín, en el pueblo del mismo nombre –destruido por el acontecimiento–, convirtiéndose en el volcán más joven del siglo xx y con una extensión de once kilómetros. El maestro Vicente Lombardo Toledano dirigía un diario de circulación nacional llamado “El Popular”, y fue él quien envió al joven escritor, José Revueltas, a realizar el reportaje cuarenta días después de la famosa erupción. El resultado fue “La visión del Paricutín”, un texto de once cuartillas que se publicó por entregas del 9 al 11 de abril del mismo año. El texto que se viste con el disfraz de crónica ha sido publicado en diversos espacios y momentos como el suplemento cultural de la revista ¡Siempre!; en *La cultura en México*, de Fernando Benítez; en la antología de crónicas *A ustedes les consta*, de Carlos Mosiváis; así como en

¹ Sobre la crónica como género periodístico existe una vasta bibliografía, sin embargo, para profundizar más sobre él, conviene asomarse a: De Diego Álvaro. 2009. *La crónica periodística: Un género personal*, Universitas, Madrid.

un texto de crónicas y reseñas del propio Revueltas titulado *La visión del Parícutín* (Revueltas, 1983). Este viaje por tierras michoacanas es realizado por Revueltas en compañía de Mayo, uno de los mejores fotógrafos del país de aquella época².

La visión del Parícutín es un texto profundo e interesante, no solo por el extraño ropaje con que Revueltas lo viste –confeccionado con las más diversas telas– ni por su lenguaje que, en diferentes e insistentes momentos, cobra vuelos poéticos, llevándonos a pensar en el poder liberador, consciente y revolucionario de la palabra, sino por su temática, uno de los rasgos más apasionantes del texto. Si bien, al momento de que el volcán hizo erupción, la idea inicial era retratar las condiciones geográficas y humanas después del hecho, lo que logra el texto es una radiografía de lo más profundo del hombre ante la catástrofe, y en esa profundidad, el infortunio es la grieta en la cual se abisma sin fin.

Miseria, soledad, abandono, tristeza y muerte son solo algunas de las figuras del infortunio que el joven escritor logra reconocer en los pobladores de esa tierra. El amargo rostro de la desdicha, es el que viene a completar la visión del hombre escindido, fragmentado, ese “caer en la lepra” que se lee en *Los muros del agua*. Es Alexis Philonenko (2004) quien, en su *Filosofía de la desdicha*, nos dice que cualquier pensamiento, reflexión o creación sobre la vida que se centre únicamente en la dicha, y olvide la desdicha, no puede llamarse tal, pues la existencia humana, dada su naturaleza desde el principio de los tiempos, se ha conducido por caminos opuestos, dispares antitéticos, pero que a su vez resultan complementarios para comprender lo que realmente somos; la fortuna

² Cabe destacar que, tanto las fotografías como los pies de foto escritos por Revueltas, resultan –desde mi humilde punto de vista– los elementos más poéticos del texto en cuestión, pues se logra una complicidad perfecta entre palabra e imagen que hacen que la crónica sea mucho más sórdida y lacerante. Sé que el texto tendría siempre que analizarse en su totalidad, y que la reflexión sería mucho más completa si pudiera abordarlo, pero prefiero dejarlo abierto para otro momento, pues me extendería demasiado, y no es la intención del presente trabajo... en fin.

y el infortunio han sido los escenarios principales, sobre los cuales el hombre, como personaje principal de la historia, ha dado testimonio de las batallas conquistadas o perdidas.

El primero de los tres apartados de *La visión del Paricutín*, “Un sudario negro sobre el paisaje”, abre con la siguiente cita:

Dionisio Pulido, la única persona en el mundo que puede jactarse de ser propietario de un volcán, no es dueño de nada. Tiene, para vivir, sus pies duros, sarmentosos, negros y descalzos, con los cuales caminará en busca de la tierra; tiene sus manos totalmente sucias, pobres hoy, para labrar, ahí donde encuentre abrigo. Sólo eso tiene: su cuerpo desmedrado, su alma llena de polvo, cubierta de negra ceniza. El *cuiyútziro* –‘águila’, quiere decir en tarasco–, que fuera terreno labrantío y además de su propiedad, hoy no existe; su antiguo “plan” de fina y buena tierra ha muerto bajo la arena, bajo el fuego del pequeño y hermoso monstruo volcánico (Revueltas, 1983: 15).

La descripción refiere a un hombre que es, como muchos otros, el “propietario absurdo” de una tierra estéril y desolada; la devastadora geología ha arrasado con sus sueños, con su porvenir, y lo único que le queda será hacerse al camino para disponer de sí, con el fin de huir de su pasado; así, condenado al exilio, se enfrentará a lo irremediable: la primera figura del infortunio, que no es más que un devenir en punto muerto, ya que, ante ello, el hombre dimensiona su finitud contra la naturaleza que arrasa con su poder infinito, dejando a los pobladores de Paricutín y pueblos aledaños desprovistos de toda ilusión, de todo anhelo de vivir.

Otra de las figuras del infortunio que acompaña a lo irremediable es el fracaso, dice Philonenko que “en todas partes donde la vida humana, en todas las formas concebibles, es destruida, hay inadaptación” (2004: 117) y, ante esta confusión, surge el fracaso, que lleva al hombre a evadirse, a convertirse en sujeto neutro, sin posibilidades de gozar cualquier indicio de libertad.

He visto a uno, ebrio, muerto en vida, borracho tal vez no sólo de charanda, sino de algo intenso y doloroso, de orfandad, llorando como no es posible que lloren sino los animales. Estaba en lo alto de una pequeña meseta de arena, frente al humeante Paricutín, y de la garganta le salía el tarasco hecho lágrimas. “Era así” dijo en español a tiempo que, vacilante, indicaba con sus dos sucias manos una dimensión: “así de cinco medidas, mi territa...” Inclínose, sentado como estaba, para humillar su negra frente sobre la monstruosa tierra (Revueltas, 1983: 15).

“El infortunio jamás es finito” escribió en alguna ocasión Zola, y es que ante la magnitud de la pérdida de la tierra, se pierde también el ser mismo del hombre. Esto que es un hecho irremediable, conlleva a la desesperación. Philonenko dice que entre el remordimiento y la desesperación existen cosas en común, pero lo que los diferencia en el terreno del infortunio, es que en el primero, las cosas se pudieron haber evitado; sin embargo, en el segundo, el hecho es irreductible, como producto del destino. Hay, dice el filósofo, una desaparición de todas las alternativas, la disolución de toda elección: “el hombre está petrificado en una dirección por una determinada que no depende de él”. Este es quizá el punto donde se integra con la melancolía, esa mirada de tristeza que abarca todas las cosas, y que oculta la pesadez de la realidad, como vemos en la siguiente cita.

He visto los ojos de las gentes de San Juan Parangariticútiro, de Santiago, de Sacán, de Angagua, de San Pedro, y todos ellos tienen un terrible, siniestro y tristísimo color rojo. Parecen como ojos de gente que veló durante noches interminables a un cadáver grande, espeso, material y lleno de extensión. O como de gente que ha llorado tanto. Rojos, llenos de una rabia humilde, de una furia sin esperanza y sin enemigo. Dicen que es por la arena, el impalpable y adverso elemento que penetra por entre los párpados, irritando la conjuntiva. Quién sabe. Creo que nadie lo puede saber (Revueltas, 1983: 16).

En este duelo, lo que se prelude con su fondo de tristeza es la misma soledad, que no es otra cosa que el efecto del abandono, que se proyecta

en la descripción del paisaje: Árboles que antes daban resina y hoy mueren sin respiración, pueblos solos, llenos de sombras que vagan por calles desordenadas, andando “al otro lado de la vida”, apunta el narrador, haciendo referencia de lo que significa Paricutín en tarasco, “al lado del camino”.

“La desesperación engendra conciencias dominadas por la soledad” dice Philonenko y, en ese tenor, la soledad hace que el hombre se cobije y haga caso de fuerzas alienadas, abusadoras, amañadas y del mismo modo, amparadas en falsos profetas que mezclan, abusando del momento decadente, lo político y lo religioso con la ignorancia, el recuerdo borroso y temeroso de los mitos y la desesperación de la gente, coartando sus posibilidades para comprender realmente la posición en la que se encuentran:

En San Juan Parangaricúti hay un pavor religioso, una fe extraída del fondo más oscuro de la especie, cuando el hombre huía de la tempestad y un dios frenético ordenaba el destino. Tarascos de Sirosto, de santa Ana, desfilan en procesiones tremantes, arrodillados, despellejándose la carne. Piden perdón y que las puertas de la gloria se abran para sus almas desamparadas, definitivamente sin abrigo. Las procesiones se realizan llevando al frente una bandera nacional y junto a ella, otra sarcástica, de la Unión Nacional Sinarquista. “México ha agraviado a Dios –dicen los jefes sinarquistas– hay que salvar a México del pecado”. Y atizan con un fanatismo seco, intolerante, rabioso, agresivo. Se les ve agitando, con la conciencia fría y calculadora, de un lado para otro, atentos sólo a su fin oscuro y primitivo. Las procesiones religiosas, de esta manera, resultan el más deprimente de los espectáculos (Revueltas, 1983: 16-17).

La elevación de plegarias, oraciones y jaculatorias hace que los indígenas vayan con la cabeza inclinada y de rodillas al templo, clamando por su salvación y por su alma, deseando acallar la ira de Dios. “La ceguera de piedad para no ver su desgracia”, como dice el autor, o como nos lo hace

ver en el “Prólogo a su obra Literaria” donde recupera la siguiente cita de Marx, para referir el daño que trae la explicación religiosa:

Si conozco la religión como conciencia de sí humana enajenada, lo que conozco de ella como religión no es mi conciencia de sí, sino mi conciencia de sí enajenada confirmada en ella. Así mi propio yo y la conciencia de sí que es su esencia, no se confirman en la religión, sino en la abolición y superación de la religión (Revueltas, 1984: 129-130).

En el segundo apartado “El día hecho noche”, quien escribe hace referencia a la historia, al pasado que recuerda las numerosas felonías que entran en el inconsciente colectivo de nuestros pueblos, creándoles “eso triste, resentido y lleno de desconfianza”. *Sombra, luz, desaliento*, elementos que permiten la analogía con la tierra sísmica que se forma terrible, dejando a su paso la destrucción, no solo del hombre, sino de todo lo humano.

Morelia, Pátzcuaro, Uruapan, Paracho son los escenarios antes de llegar a Paricutín, donde la reflexión que hace Revueltas sobre el polvo negro, no solo cubre los cuerpos, las casas, la comida y los sueños de sus habitantes, sino también nubla la realidad de un México que parece destinado a la ficción, porque aquello a lo cual nos asimos se pierde, se reduce y nos humilla.

Tal vez no fuese cierto, ni fuese cierto, tampoco el propio volcán. Porque en México, tan vasto, todo ocurre como en la casa de los espejos y de pronto uno se topa consigo mismo o con una puerta que lo deja en el aire; es un país de irrealidad, de fantasías completamente verosímiles (Revueltas, 1985: 18).

La *nostalgia*, otra de las figuras del infortunio que rescata Philonenko, aparece aquí. Nostalgia por el pasado que se difumina, porque en los personajes del texto ese pasado se convierte en la ceniza que les hace sentir un dolor latente e interminable que finalmente se transforma en

melancolía y esta, a su vez, en incertidumbre por el futuro. “Lejos de ser abierto, el espíritu triste está cerrado, volteado hacia el pasado y no orientado hacia el futuro”, apunta Philonenko; de este modo, los personajes de la realidad que proyecta el texto de Revueltas ven el mundo con absoluta resignación.

Sobre las famosas carnitas de Uruapan cae una fina lluvia de polvo. Casi no pueden comerse, de tanta tierra. Tierra del Paricutín. Pude observar una escena interesante: derrengado, flaco, con su cobija mal terciada sobre el hombro anguloso, un indígena se acerca a la fondera de un establecimiento, en la plaza, una guarecita, tarasca también.

—¿Pus no tienes tortillas pues? ¡Dame un cincú...! —y tendía la moneda.

—Pus qué tener. ¿Pus no se acabaron pues?

Él indígena se comió su carnita sola, llena de tierra, sin el sabroso pan delgado y redondo del maíz (Revueltas, 1985: 21).

En el tercer y último apartado, “La majestad de la tierra antes del hombre”, Revueltas nos habla de la otra perspectiva, la de aquellos turistas que acuden para admirar el surgimiento del volcán, aquellos que no ven la desdicha de los pobladores, sino que, por el contrario, se regocijan con el maravilloso regalo de la naturaleza:

La gente de afuera adora el volcán. Está dispuesta a cualquier sacrificio con tal de admirar la majestuosa, imponente fumarola del Paricutín. La gente de Uruapan no; es más escéptica. La gente de San Juan, más aun. Y la otra gente, la de Paricutín, la de Santiago, toda aquella que no usufructúa siquiera los beneficios del turismo, ésa ya no tiene esperanza (Revueltas, 1985: 22).

La *miseria*, como otra de las figuras de infortunio que Philonenko analiza, aparece desde el comienzo de “La visión de Paricutín”; sin embargo, en esta última parte cobra mayor fuerza. Y es que, ante lo irremediable de la catástrofe natural, el hombre no solo ha perdido su trabajo, su hogar,

su dignidad, sino también la tierra, con todo lo que significa esta como origen, identidad y elemento maternal; los pobladores de estas regiones quedaron huérfanos, y así lo apunta Revueltas al inicio de su crónica, porque lo que representaba su arraigo en el mundo quedó sepultado por las cenizas.

La tierra, aquello que les brindaba sentido y, por tanto, que representaba la fuente de su amor, ha quedado en lo más profundo, arrojándolos por consiguiente a la más sórdida miseria. “La única realidad que puede luchar contra el infortunio y triunfar, es el amor” (Philonenko, 2004: 208). Sin embargo, para estos hombres, lo que representa el amor ahora es ceniza negra que mancha sus manos, sus rostros y su vida.

— ¿Qué voy a hacer con mi tierra? —se nos acercó un hombre de Parangaricutiro, los ojos terriblemente enrojecidos—. ¿A comérmela? —y después, con una lamentable sonrisa de apocada dulzura—: ¡Deme un diez, patrón, para la charanda!

En Parangaricutiro los hombres en su mayoría andan borrachos por la calle. Borrachos de una borrachera sombría, silenciosa. Se emborrachan para poder llorar sin que se les haga burla. De cuando en cuando gritan, invariablemente una mentada dirigida a quién sabe quién. Luego piden limosna, sin el menor recato.

Paricutín es terriblemente triste, en desorden, sin amparo, como si una mano inmensa lo hubiese sacudido, desvencijándolo (Revueltas, 1985: 22).

El aire denso, el desamparo, el silencio, el llanto, el pavor, la sed, el hambre, el polvo negro que transforma en infértil la tierra, todos ellos son los colores que pintan el paisaje que Revueltas nos retrata en este texto; su palabra combativa nos hace caminar de la mano con la desdicha de esos hombres, y los lleva de ellos a sí mismo, y de él a nosotros como lectores. Intenta con esta crónica, que los lectores formulemos una conciencia del infortunio, aquella que nos dice Philonenko que en cualquier forma en que se presente es inmediatamente una voluntad de aniquilamiento

del propio infortunio, porque lo coloca en distancia, de frente, para ser comprendido y accionado más allá del sufrimiento pasivo e inerte que provoca (2004: 20-22).

La complicidad ante el dolor que se plantea en uno de los dos epígrafes con los cuales inicio esta reflexión, y que es uno de los pies de foto que acompañan al texto, no es otra cosa que el espíritu que acompañó a Revueltas a lo largo de sus textos: un espíritu que se traduce en la verdadera conciencia que mueve e incita a la revolución. En este sentido, quisiera finalizar con aquellas palabras con las que Revueltas concluye “La visión del Paricutín”, cuestionar nuestro presente, repensar nuestra propia orfandad, y vernos en el espejo del otro:

Cuando el día seis por la noche, avistando el valle de México y la luminosa pedrería de la ciudad, le pregunté (a Mayo): “¿No te parece la ciudad de México, en estos momentos, con sus millones de luces, como la falda del Paricutín después de una bocanada de fuego?” Mayo asintió silenciosamente con la cabeza. Sí. Ahora hay que preguntarnos: esa pedrería, esa arena luminosa de los palacios de nuestra ciudad, de los palacios de nuestros viejos y nuevos ricos, ¿no extinguirá, como aquella otra, los campos y la tierra agostando las flores, cubriendo de ceniza improporrible la tremenda patria? (Revueltas, 1985: 23).

BIBLIOGRAFÍA

Paz, Octavio (1967), *Corriente Alterna*, México, Siglo XXI.

Philonenko, Alexis (2004), *La filosofía de la desdicha*, Tomo I, México, Taurus.

Revueltas, José (1983), *Visión del Paricutín y otras crónicas y reseñas*, México, Ediciones Era.

Revueltas, José (1984), *Cuestionamientos e intenciones*, Obras Completas 20, México, Ediciones Era.

HEMEROGRAFÍA

Ruiz Abreu, Álvaro (1983), “La ruta abrupta del andariego” en *La Jornada*, 1 de julio, México.

SEPARATA

COMPLEMENTARIEDAD Y LIBERTAD EN LA FUGA DE CARLOS MONTEMAYOR

ANTONIO DE JESÚS MORENO JIMÉNEZ

Introducción

En la recta final del siglo xx, aparece en el plano intelectual mexicano un personaje que revitaliza la tradición renacentista.¹ Nos referimos a Carlos Montemayor, nacido en Parral, Chihuahua, en 1947, quien falleció en la Ciudad de México en 2010, dejando tras de sí un profundo legado en cada uno de los ámbitos por los que mostró interés, ya fuera científico, artístico o político.

Por razones de espacio, perfilaremos nuestro escrito en torno a un tema recurrente en la novelística de Carlos Montemayor: la represión gubernamental hacia los movimientos guerrilleros durante las décadas

¹ Como todo buen hijo del humanismo, su formación fue integral, así como también lo fueron sus intereses: en el ámbito de las ciencias sociales descolló con estudios lingüísticos y antropológicos; además, fue un crítico puntual de la situación del país, activista social, empedernido defensor; difusor de las lenguas y los derechos de los grupos indígenas. En lo que respecta a su producción artística, más allá de su labor como traductor, fue un escritor que abordó diversos géneros (narrativa, poesía y ensayo); a la par, forjó una trayectoria en el mundo de la música, lo que se tradujo en la grabación de diversos discos en su faceta de tenor.

Estudió la licenciatura en Derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México; posee formación en estudios orientales por el Colegio de México; fue traductor en lenguas clásicas e indígenas; así como cultivador del *bel canto*, activista político, escritor galardonado y cuentista social de primer nivel. Miguel León-Portilla lo definió como un “Hombre del Renacimiento” (Cfr. Aguilar, 2011).

de 1960 y 1970; episodio que se conoce como la Guerra Sucia. Las novelas de Montemayor que versan sobre esta materia son: *Guerra en el paraíso* (1991),² *Los informes secretos* (1999),³ *Las armas del alba* (2003),⁴ *La fuga* (2007) y *Las mujeres del alba* (2010, póstuma).⁵

La fuga es la última de las novelas que Montemayor viera aparecer durante su existencia, dicha ficción versa sobre la llegada, la estancia y el escape de dos presidiarios del penal de las Islas Marías (localizado en el Océano Pacífico), así como su posterior huida por el noroccidente mexicano.

A la manera del movimiento musical homónimo, en *La fuga* se entrelazan las historias personales de los fugados –el guerrillero Ramón Mendoza y el aventurero Cuauhtémoc Hernández (Mono Blanco)– con reflexiones acerca de las causas de la guerrilla en Chihuahua durante la década de los sesenta. Cabe mencionar que este relato está basado en un hecho real y, para plasmarlo de manera literaria, el autor realizó una serie de conversaciones con Ramón Mendoza, que a la postre se convertiría en su personaje literario.⁶

La forma con la cual Carlos Montemayor va tejiendo su historia es sumamente interesante, puesto que hace uso de diversas voces, e incluso juega con una estructura musical (la fuga) para conformar su

² Retrata las acciones del Partido de los Pobres, así como de dos de las figuras más representativas de esta etapa de subversión: Lucio Cabañas y Genaro Vázquez.

³ Relata la persecución y el trabajo de inteligencia que el Estado dirige en contra de movimientos indigenistas y sociales

⁴ Versa alrededor del levantamiento armado acontecido en el cuartel Madera, en Chihuahua, el 23 de septiembre de 1965.

⁵ También se enfoca alrededor del acontecimiento del 23 de septiembre de 1965, pero dando protagonismo a las mujeres que se vieron involucradas.

⁶ Cfr. Montemayor, 2008b.

novela a través de un gran número de viñetas;⁷ pero consideramos que es también importante el contraste de nociones de libertad que sustentan los principales personajes de este relato, mismas que comentaremos a continuación.

Tres fueron las pasiones que llenaron la vida de Carlos Montemayor: la música,⁸ la literatura y la antropología. Nuestro autor las conjunta en *La fuga*, ya que con base en una la estructura musical de la fuga, a través de una técnica antropológica como lo es la historia de vida de Ramón Mendoza, concretada gracias a entrevistas, genera un producto literario de calidad como lo es la novela a la que hemos aludido.

Personajes complementarios

Ramón Mendoza y Cuauhtémoc Hernández comparten reclusión en el penal de las Islas Marías, durante la década de los setenta. El narrador de *La fuga*, así como el resto de las voces que se escuchan en la novela, nos permite conocer las respectivas historias de estos personajes –sus antecedentes y motivos–; de esta manera, el lector puede tener una idea general sobre estos seres de ficción, distintos –como pueden serlo dos

⁷ 55 de las viñetas que componen *La fuga* están focalizadas por un narrador omnisciente, las cuales no son uniformes, sino diversas entre sí ya que, en cuanto a la forma, algunas son solo de un párrafo y otras alcanzan hasta las ocho cuartillas; mientras que, desde el punto de vista del contenido, también varía, pues algunas están plagadas de diálogo, otras relatan acciones de los personajes y algunas más son meras descripciones.

El resto de las viñetas –27– está diferenciado por un elemento tipográfico: el uso de cursivas. 26 cuadros tienen focalización interna, correspondiendo 14 de ellos a la perspectiva autodiegética de Ramón Mendoza y 12 a la Cuauhtémoc Hernández. Hay un cuadro pequeño que usa focalización externa con un narrador heterodiegético.

⁸ Además de dar continuidad a la tradición familiar, Carlos Montemayor mantuvo contacto con la música desde su infancia en Chihuahua, podría decirse que incluso fue su primera vocación, ya que estudió guitarra antes de consagrarse a los análisis literarios, y en todo momento de su vida lo acompañó esta pasión. Su gusto por el *bel canto* se materializó en una carrera musical que comenzó como barítono, mas con el paso del tiempo, se consolidó como un tenor de alta calidad, lo que quedó de manifiesto con su presentación a lado de la Orquesta Sinfónica de Cuba y con los cinco discos que grabó a lado del pianista Antonio Bravo.

mexicanos en la actualidad—, oriundos del Norte (Chihuahua) y del Golfo de México (Tabasco), respectivamente.

Lo razonable sería que las diferencias entre estos personajes, uno con un fuerte sentimiento de unión con la tierra y otro desarraigado, pero siempre dispuesto a incorporarse a las sociedades que conoce, fueran un obstáculo infranqueable que marcara una distancia abismal; no obstante, su afán de libertad es tal que forman una alianza simbiótica, ya que uno necesita del otro, se complementan, y así podrán sortear exitosamente los riesgos y avatares que conlleva la huida de una prisión, máxime si esta se encuentra en el océano:

— Ya estamos en tierra. Ahora es tu turno.

Se dieron un apretón de manos.

— Yo me hago cargo ahora —aceptó Ramón—. Tú dijiste que eras bueno para las cosas de mar.

— Y ya ves, ya te traje. Dices q-e [*sic*] aquí en la tierra nadie te atrapa.

— Así es, ahora viene mi parte.

(Montemayor, 2008: 72)

¿Por qué razón Ramón y Cuauhtémoc logran, hasta cierto punto, fusionarse como una pareja tan eficaz y apta para sobrevivir por varios días, con escasas provisiones, en medio del océano pacífico, acechados por avionetas y tiburones, para después proseguir el escape por tierra firme, perseguidos, buscados y sitiados por el ejército?

La respuesta a la interrogante anterior deambula constantemente por las páginas de esta novela: la necesidad y el ansia de libertad que sienten ambos personajes. Haremos un repaso de las características físicas y las habilidades de los protagonistas, las cuales los configuran como seres marino y terrestre, respectivamente.

El personaje terrestre: Ramón Mendoza

De origen campesino, Ramón Mendoza, uno de los combatientes que perpetró el 23 de septiembre de 1965 el asalto contra el cuartel Madera en la sierra de Chihuahua,⁹ estado que lo viera nacer, siente un apego enorme por la tierra, el cual se refleja en sus ansías por volver a casa una vez escapado. Su necesidad de libertad y de volver a su tierra es tanta que, junto con otros internos, realiza el plan de fuga del penal de las Islas Marías y asegura que una vez en tierra él se hará por completo responsable de que todo marche bien: “Yo les había dicho a los seis: ‘Llegando a la orilla me encargo de ponerlos a todos a buen recaudo. Por la sierra, por donde sea, pero yo los voy a sacar del peligro’” (Montemayor, 2008: 65).

Para Cuauhtémoc Hernández, un completo desarraigado y el único de los compañeros que decide lanzarse a la evasión de la cárcel insular, esta actitud es incomprensible hasta cierto punto, ya que él es capaz de adaptarse a cualquier territorio, apropiárselo y sentirse como en casa, visión contrastante con la del guerrillero chihuahuense:

El gatillero siempre trató de volver a la sierra. Sigue atado a su tierra. No le gusta el mundo, pienso yo. No le gusta que sea diferente, o amplio, o inacabable. A mí desde niño me apasionó el mundo... Nunca me gustó desde niño permanecer en mi casa... Ahora quiero irme a la frontera porque no quiero que me apresen

⁹ Esta acción se recoge también en el capítulo “El Che en Chihuahua” del texto *México Armado* de Laura Castellanos, he aquí un fragmento: “Cubiertos por la penumbra que antecede al alba, se deslizan hacia las modestas instalaciones del cuartel militar de Ciudad Madera. Son trece jóvenes que, sin esperar el apoyo de dos grupos que esperaron en vano, echarán a andar su plan: realizar un asalto relámpago para obtener armamento, tomar la población, expropiar el banco local y transmitir un mensaje revolucionario a través de la radioemisora local para internarse de nuevo en la majestuosa sierra chihuahuense. La acción era parte de las tácticas militares recomendadas por el manual *Guerra de guerrillas* de Ernesto Che Guevara... El grupo de estudiantes normalistas, maestros y campesinos se lanzaba a un ataque suicida que buscaba sorprender a ciento veinte militares. Estaban decididos: ese 23 de septiembre de 1965... El tiroteo se prolonga por hora y media. Cuando deciden replegarse ya no les es posible. El tronido de las descargas ahoga la orden de retirada. Otro grupo de soldados les tiende un cerco por detrás de la vía. Sólo Guadalupe Escóbel, Florencio Lugo, Ramón Mendoza, Francisco Ornelas y Matías Fernández logran huir” (Castellanos, 2008: 63-64).

otra vez, claro. Pero no necesito regresar a mi casa. Por eso el mundo me gusta más que al gatillero (Montemayor, 2008: 130).

A pesar de no aparecer de manera explícita en la novela, Ramón aprecia la tierra como una madre que, no obstante la distancia, lo llama y exige su compañía. Ramón disfruta estar enraizado con la tierra; por ello su tentativa de volver a su natal Chihuahua.

A lo largo de sus intervenciones, Ramón Mendoza, apodado por Cuauhtémoc Hernández y por otros personajes, “El gatillero”, demuestra que sus ideas revolucionarias aún están vivas. Estas se entrelazan con un concepto de justicia social cuya base es el indispensable reparto de las tierras que en algún momento fueron despojadas por los caciques.¹⁰ Para muestra, el narrador pone en boca de su personaje las siguientes palabras: “La gente que tiene mucho dinero siempre cree que necesita más. Si tienen muchas tierras, quieren las de los otros. Cuando los débiles se defienden dicen ellos entonces que la violencia empieza. No, la violencia ya había comenzado con tanta desigualdad” (Montemayor, 2008: 107).

Otro de los rasgos que le dan mayor sustancia a esta novela es la serie de reflexiones que uno de los integrantes del primer foco guerrillero que existió en México realiza a partir de su propia experiencia al haberse levantado en armas contra los abusos caciquiles; así como los antecedentes que se hacen necesarios para comprender lo acontecido en esas turbulentas décadas de los sesenta y setenta, las más prolíficas en cuanto a movimientos sociales y guerrilleros en la historia mexicana.

¹⁰ Parte del testimonio de estos antecedentes de injusticia y abusos retratados por Laura Castellanos: “El poderío de los caciques, principalmente en los municipios de Madera y Temósachic, se fortaleció cuando se unieron para formar la empresa ganadera Los Cuatro Amigos. El contubernio de éstos con el gobernador Giner Durán llegó hasta las planas de *El Universal*. En julio de 1963, el periódico publicó que el mandatario ignoró instrucciones de la federación que le ordenaban liberar a tres campesinos acusados de invasión, robo y amenaza con armas de fuego por Bosques de Chihuahua. Oriundos del municipio de Guerrero, los hombres asentaban en su declaración que habían vivido cuatro décadas en esas tierras. Se les condenó a ocho años de prisión” (Castellanos, 2008: 67).

na. Mendoza recuerda, tanto las enseñanzas de Arturo Gámiz como las injusticias agrarias en la sierra de Chihuahua:

No había confusión en nosotros. Arturo Gámiz lo decía muy claramente. No podemos cambiar ninguna circunstancia del mundo en que nacemos. La sociedad ya está organizada de una manera cuando nosotros llegamos. Pero eso no significa que la sociedad esté bien organizada o que el mundo esté correcto. Así que no quisimos el mundo como lo habíamos recibido, sino mejor. (Montemayor, 2008: 112).

Además de recordar, de manera idealista, la lucha revolucionaria que emprendieron para transformar el mundo, los anteriores comentarios sirven para ilustrar la definición de Ramón Mendoza como un personaje terrestre, enraizado a su tierra y siempre pensando en el bienestar comunitario, característica que le hizo tomar las armas, ser recluido en la cárcel y mantenerse en estado de fuga por una temporada, sin poder cumplir su anhelo de volver a su tierra: “No pisé mi casa. Era extraño. Luché por esa tierra. Luché por regresar a esa tierra. Y tenía que huir aquí, a Estados Unidos. Como encontrar agua, muerto de sed, y no beberla. Como encontrar el amor y no gozarlo por perder la vida” (Montemayor, 2008: 162).

Esta referencia es el final de la novela, por lo que su tono podría considerarse desalentador, sin embargo, este no es del todo pesimista ya que, por medio de la recreación literaria, Carlos Montemayor ofrece a los protagonista la libertad que no disfrutaron. En el plano de la realidad, cabe hacer mención, los guerrilleros pudieron volver a su tierra tras las correspondientes amnistías que ofreció el presidente José López Portillo.

Un ser acuático: Cuauhtémoc Hernández

Cuauhtémoc Hernández siempre fue un personaje acuático, desde su nacimiento cerca del agua en algún lugar de Tabasco. Tal vez a este hecho se le pueda atribuir su carácter aventurero, así como el que jamás haya logrado “echar raíz” en ningún lugar, a pesar de haber conocido lugares tan disímiles como España, Guatemala, los Estados Unidos y el Golfo de México, en su totalidad:

A mí desde niño me apasionó el mundo. Yo nací junto a un río. Pero el río avanza, no se queda en ningún sitio, hasta que llega al mar o se pierde en la selva. Nunca me gustó desde niño permanecer en mi casa. Me alegraba dormir lejos, en otra parte, o en otro río, en otros pueblos, en el campo, en otra ribera, lejos... El mundo es tan amplio, tan robusto, tan inmenso, que volver a Tabasco me parece una locura (Montemayor, 2008: 130-131).

En diversas culturas, incluyendo la occidental, el agua ha representado con frecuencia movilidad y constante cambio; recuérdese, incluso, la máxima de Heráclito: “Nadie se baña dos veces en el mismo río”.

Cuauhtémoc Hernández representa entonces a un personaje volátil, con una extraña capacidad de adaptarse a las circunstancias y a los lugares que ha recorrido con el paso del tiempo; por ello es un personaje acuático, pues el agua, “entre los elementos de la naturaleza, ... es el que da mejor impresión de lo animado” (Pérez-Rioja, 2000: 48). El propio personaje destaca su predilección por los ambientes acuáticos:

Para mí, el mar y los ríos son lo más seguro. El agua sabe dónde está su nivel. O sea, el nivel del mundo. Yo creo que es el verdadero nivel precisamente de las cosas. A lo mejor por eso he sufrido tantas veces. En los ríos o en el mar no hay elevaciones; son un cuerpo extendido y maleable, pero poderoso y a veces indomable (Montemayor, 2008: 39).

Ya recluso en las Islas Marías, Ramón Mendoza presencia la llegada de la cuerda de prisioneros proveniente de Tabasco. Pronto entabla amistad con Cuauhtémoc Hernández a quien, por su color de piel y rasgos físicos, apoda Mono Blanco; a pesar de no conocerlo, Ramón comprende que sabe de mares y le puede ser útil para su proyecto de evasión: “Intuí que podría servirme para mi libertad” (Montemayor, 2008: 32).

También el narrador omnisciente refuerza la idea de Cuauhtémoc Hernández como un elemento netamente acuático, puesto que la tierra le generaba cierta animadversión:

El agua era su elemento. Sentía la seguridad del agua en el mar, en los ríos, en los desbordes torrenciales, en las inundaciones. El agua era previsible, segura, viva. Pero la tierra lo intimidaba. Las montañas, toda la sierra que ahora podía mirar, oscura, azul, desde los sauces, lo inquietaba. Era posible decidir el destino y la ruta en los ríos o en el mar, porque uno se halla únicamente a merced de la voluntad propia, del empeño personal. Ninguna seguridad era posible en tierra firme; las selvas o las montañas para él eran inciertas (Montemayor, 2008: 77-78).

El guerrillero Ramón Mendoza, para quien la inmensidad del mar domina la pequeñez de las personas, no comprende el hecho de que Cuauhtémoc Hernández, “un hombre tan valeroso en el mar no podía ser tan inseguro en tierra firme” (Montemayor, 2008: 97), por lo que debe regañarlo y solicitarle valor en momentos de flaqueza, cuando la persecución por tierra se encuentra en uno de sus momentos más intensos.

El guerrillero llama la atención al aventurero cuando este se encuentra próximo a claudicar en el escape terrestre, en un episodio en el que deben permanecer sumergidos en unos telares durante varias horas para evitar que el ejército los sorprenda, en las proximidades de la frontera interestatal entre Nayarit y Sinaloa.

Por su parte, también el aventurero muestra sus capacidades marítimas cuando ordena a Ramón chupar limón para evitar el vómito producto del mareo. Desarrolla una estrategia de camuflaje con una lona durante los recorridos que aviones realizan para rastrearlos en el mar, y aleja a los tiburones por medio del ruido.

Lo anterior muestra la complementariedad que se genera entre estos personajes, ya que ambos aprovechan los conocimientos y las habilidades del otro para evadirse con éxito de la reclusión en el penal de las Islas Marías y salir a salvo de la persecución posterior que se realiza en su contra.

Nociones de libertad

Como se ha mencionado, la libertad es una idea ubicua en *La fuga*, mientras que es, al mismo tiempo, la motivación central para que Ramón Mendoza y Mono Blanco se evadan de las Islas Marías. Cada uno de ellos la concibe de un modo particular, además de que otros personajes también tienen su concepción sobre este valor.

Pierre Grimal da cuenta de lo inasible que puede llegar a ser el concepto de libertad:

Nadie duda que la palabra libertad sea una de las más oscuras que existan. Esto no ofrecería inconveniente mayor si al propio tiempo no fuera uno de los vocablos más conmovedores y peligrosos que se conocen. La libertad, que se concibe comúnmente como una fuente de espontaneidad y vida, como la manifestación misma de la vida, se revela en la experiencia como algo inseparable de la muerte (1998: 11).

Luego de la Revolución Cubana, en América Latina se presenta un auge de movimientos guerrilleros que en muchas ocasiones tenían a la liber-

tad como uno de los ejes de su lucha, México no fue la excepción;¹¹ por tal razón, *La fuga* es un intento para rescatar estas luchas enmarcadas en la Guerra Sucia.

Para Ramón Mendoza, la libertad pasa de ser una idea social a una lucha por la sobrevivencia. Dentro de la renovación del ideario marxista,¹² Mendoza se embarca en un proyecto subversivo, pero fracasa junto con sus compañeros de armas, por lo que es capturado tiempo después, y enviado a las Islas Marías, donde siente nostalgia por su época de hombre libre.

Recluido en la isla, el clima mismo, una noche lluviosa, le recuerda sus épocas de lucha y alimenta sus ansias de libertad:

Llovió por la noche. Salió de la barraca para recibir en el cuerpo la lluvia caliente. La neblina cubría el monte, la selva, el mar. Los relámpagos arrojaban de vez en cuando la luz como una fina arena que traspasaba la neblina. Bajo la lluvia y la noche había huido por la sierra muchos años atrás. Habían caminado al Faro y después a Tres Ojitos; ahí el ejército volvió a sitiarlos, pero sin ascender por la montaña para capturarlos (Montemayor, 2008: 159).

Los primeros tiempos de la estancia de Ramón Mendoza en la isla del Pacífico son duros, ya que los muros del mar, imagen similar a la

¹¹ “En esa época se conformaron más de una treintena de guerrillas, con posiciones políticas y militares diferenciadas, que fueron aniquiladas en el campo y las ciudades por haberle declarado la guerra al Estado. Su saldo fue un número indefinido de muertes y alrededor de un millar de desapariciones forzadas. Se trataba de una juventud de origen rural, popular y clasemediero, que vio en las acciones revolucionarias el único camino para derrocar a un Estado corrupto y que reprimía cualquier expresión disidente” (Castellanos, 2008: 17).

¹² En este marco de renovación del pensamiento socialista, se retoma a Marx no solo en términos económicos, sino en un plano integral: “La abolición de la propiedad privada no es pensada, entonces, como un mero acontecimiento económico, sino como una transformación *integral* y *esencial* del ser mismo del hombre como la ‘negación de la negación’, el fin de la enajenación, la recuperación de la esencia humana” (González, 1989: 143). La esencia a la que alude Juliana González radica en la síntesis del individuo con la sociedad, del hombre con el mundo y con la naturaleza, recuperación que se logrará por medio del comunismo, entendido como la abolición de la propiedad privada y la formación integral del ser.

planteada por José Revueltas sobre las propias Islas Marías, le parecen una propuesta reiterada de libertad, de tener cerca una puerta de escape, para lo cual necesitará un compañero, que con el paso del tiempo encontrará en Cuauhtémoc Hernández; además, el hecho de poder transitar por la ínsula no equivale a estar plenamente libre: “Ese desplazamiento dentro de la isla no dejaba el sabor de la libertad” (Montemayor, 2008: 24).

Una vez que emprende el escape, en el trayecto marítimo, Ramón Mendoza no siente libertad aún, ni siquiera después puede disfrutar de la plenitud de la misma:

No me he podido explicar por qué no sentía la libertad en tantos días. Pienso que no era suficiente quedar cada vez a salvo. En el mar, por ejemplo, nadie puede sentirse libre. Es una inmensidad que a todos domina... fracasar era un peligro más aterrador que ser apresados de nuevo. Quiero decir, no era el hecho de ser recapturados por los soldados; creo que a mí no me preocupaba eso. A Mono Blanco sí (Montemayor, 2008: 96-97).

El concepto de libertad de Ramón Mendoza se modifica, principalmente por circunstancias externas a su voluntad pues, a pesar de todo, él continúa buscando, hasta las últimas páginas del texto, el contacto con sus compañeros y la reincorporación a la lucha.

Al propio Cuauhtémoc Hernández sorprende el hecho de que Ramón Mendoza, a toda costa, se lance a buscar su libertad, incluso sin tener los conocimientos marítimos indispensables para el trayecto que realizarán de la isla a tierra firme. Como en su momento lo hizo Ramón Mendoza, Cuauhtémoc Hernández confiesa que utilizó a su compañero en aras de su libertad, consolidando la idea de una relación simbiótica, mutualista:

Eso me dio confianza. Porque nadie puede arriesgarse en el mar sin contar con un apoyo firme... Yo me decidí por la seguridad del gatillero. Y no me equivoqué.

Necesitaba un compañero para atravesar el mar. Y sobre todo para atravesar después tanta tierra, tantos lugares, ¿verdad? (Montemayor, 2008: 71-72).

Ramón Mendoza comprende que su concepto de libertad ha variado, ya que de ser una cuestión social pasa a ser un asunto de sobrevivencia, aunque le desconcierta el hecho de que jamás fue por completo libre y le causa terror volver a perder la sensación de libertad que, por lo menos parcialmente, ha conseguido una vez que ha logrado escapar:

Me incomodaba que no fuera permanente mi libertad, que no la sintiera firme en todo momento... Pero lo incómodo era la sensación de que mi libertad nunca había sido plena. Yo había combatido antes porque los campesinos no tenían libertad para vivir en sus propias tierras, ¿ve usted? Luego tuve que combatir para sobrevivir. Ahora volvía a lo mismo. Como si en mi destino la libertad fuera sólo un asunto pasajero, una advertencia riesgosa (Montemayor, 2008: 97).

El guerrillero mezcla en sus reflexiones su ansia de libertad junto con su amor por la tierra natal, lo cual logra, por un lado, cuando está en Estados Unidos, a través de un distanciamiento; y, por otro, una vez que ha tenido que vivir configurado no como “nosotros”, a lado de sus paisanos, sino como “los otros”, en contraposición a la población americana:

Partamos, pues, de algo que ahora entiendo mejor: qué extraordinario sería que sólo pudiéramos ser libres en los lugares donde no nos corresponde estar. Yo quería ser libre en mi propia tierra. Todos mis compañeros combatieron porque estaban decididos a ser libres ahí mismo, donde todos vivíamos. Eso es lo que importa, ¿me entiende? Por eso luché. Luego sobreviví a algunos de los compañeros y por seguir luchando por mi libertad tuve que huir de la sierra. Después para recobrar mi libertad tuve que huir de las Islas Marías (Montemayor, 2008: 103).

Como el propio Ramón Mendoza confiesa constantemente, la libertad lo es todo para él, por ello su afiliación a un proyecto tan osado como lo fue el asalto al cuartel Madera en 1965, hecho que pasaría a la historia

y sería retomado para bautizar al grupo guerrillero urbano más importante de México: La Liga Comunista 23 de Septiembre.

En el caso de Cuauhtémoc Hernández, a pesar de que no es tan obsesiva ni recurrente como lo llega a ser en el caso de Ramón Mendoza, la libertad también forma parte de su vida cotidiana. El concepto de este aventurero no es tan elaborado ni complejo como lo es el de Ramón, puesto que él no estuvo inmiscuido en un movimiento social, sino que está encarcelado por haber matado al cacique que violó a su hermana en su Tabasco natal:

Mono Blanco le confesó a Ramón que tenía una hermana muy bonita; que uno de los dueños del pueblo la violó y que él se vio obligado a matarlo. Por eso estaba ahí, en el penal de las islas:

— “Ya que no quieres cumplirle a mi hermana, te las vas a tener que arreglar conmigo. Vengo a matarte”, le dije. “¡Tú qué vas a matarme! ¡Tú no matas nada!”

— ¿Así te retó?

— “Tú no matas ni a una liebre”, me dijo, “que ni amarrada”. “Pues ahí te va”, dije, y le di dos tiros. Uno en el pecho, aquí, en lo blandito, y otro más abajo (Montemayor, 2008: 29-30).

Solo después del desembarco –luego de la fuga marítima–, cuando ya están avanzando rumbo a la sierra de Badiraguato (Sinaloa), Ramón y Cuauhtémoc se conocen, antes solo habían preparado la evasión, por lo que su acercamiento había sido mínimo; en otras palabras, hasta este momento explican las razones que los llevaron, respectivamente, a los mares y a tomar las armas.

Para Mono Blanco el mar y el agua son parte de su historia, además de que en este ambiente hidrológico puede construirla de manera libre, a diferencia de la tierra, donde elementos externos pueden atravesarse y modificar sus decisiones:

Los ríos, con todas las inundaciones posibles, han sido parte de mi vida. Y el mar es el origen de todo lo que tiene que ver con el agua. Llegué a él porque era lo más lógico, nunca tuve dudas. En el mar trazas tu ruta. En las montañas no, ahí compartes el camino. Dependes de otros, de animales, de poblados, no decides por ti mismo. El mar es lo más seguro que he vivido (Montemayor, 2008: 106-107).

La anterior aseveración hace posible enfatizar el carácter netamente acuático de Cuauhtémoc Hernández, quien pasó buena parte de su vida recorriendo los mares y los ríos del mundo, siempre ponderó su libertad, entendida como una virtud individual, para no arraigarse a ningún sitio por mucho tiempo:

¿Por qué no quedarse en cualquier sitio? ¿Por qué limitarnos a quedarnos en un solo lugar? Esto lo comprendí en el penal de las Islas Marías. “¿Por qué debo quedarme aquí?” me preguntaba. “¿Qué puede obligarnos a permanecer atados a un solo lugar?” En un penal se entiende, pues, porque no depende de nosotros. Pero siendo libres, ¿qué voluntad nos puede atar a un solo sitio? (Montemayor, 2008: 131).

Una vez caracterizado el concepto de “libertad” que cada uno de los personajes principales de *La fuga* posee, se hace necesario distinguir las y clasificarlas. Ramón Mendoza representa una libertad social, una libertad compartida, de la que todos pueden disfrutar.¹³ Dicha visión está fuertemente influida por los postulados socialistas. A su vez, Cuauhtémoc Hernández entiende la libertad como una cuestión individual, que le permite ser autónomo y no depender de ninguna persona ni de ningún grupo social.

¹³ “La sustancia de la libertad es la meta de todo grupo social. Se concibe como un logro aún no alcanzado que consiste en la satisfacción de los requerimientos de todos los miembros de la sociedad, en un marco de justa distribución” (Von Mentz, 1999: 35).

En vista de lo anterior, y atendiendo los postulados de Isaiah Berlin, se podría clasificar la libertad de Ramón Mendoza como *positiva*, y la de Cuauhtémoc Hernández como *negativa*:

Es en torno a este tema donde, en la formulación de Isaiah Berlin, la libertad negativa, sin perder por ello el lugar preferente que le atribuye, aparece eclipsada por la positiva: la mayor parte de las luchas por la libertad han sido en realidad luchas por el autogobierno, contra los déspotas, contra el ocupante extranjero, más que por espacios individuales interferidos (Siperman, 2000: 160).

Cabe mencionar que no se debe entender el término *negativo*, en su acepción tradicional, sino que es una manera de contraponer esta libertad –de corte individualista– a la *positiva*, caracterizada por su visión comunalista.

Existen otros personajes que atraviesan por las páginas de *La fuga* y también sustentan nociones de libertad: las *positivas* son representadas por los compañeros de armas de Mendoza; mientras que las *negativas* aparece en personajes como El Jarocho¹⁴ quien, a pesar de este rasgo, deja una enseñanza firme a Mendoza, la cual consiste en que la lucha por la libertad se da todos los días y en cualquier trinchera, no solo con las armas en las manos:

El Jarocho no tenía idea social, aunque de entrada su disposición a la amistad y a compartir riesgos fue inmediata... Para mi libertad, o para vencer mi infortunio, era un compañero tan cabal como lo fueron en la sierra los que murieron en la lucha. Entendí que tenía compañeros en otros frentes, que los compañeros pueden surgir en todas partes (Montemayor, 2008: 28).

¹⁴ Este personaje llega a las Islas Marías en el mismo barco que Ramón Mendoza, con quien entabla amistad pero al paso del tiempo muere, principalmente por su carácter bronco, ya que no era un personaje que se dejara minimizar por los demás. En el penal pierde una de sus piernas tras un conflicto con otros reos a los que asesina.

Los hermanos Raymundo y Miguel Salcido, Flavio Piña y Miguel Rodríguez –quienes participaron de los preparativos de la fuga y en el momento de subir a la embarcación se arrepienten–, son criticados por Ramón Mendoza por su cobardía, pero principalmente por su costumbre de vivir distraídamente, por casualidad. Por su parte, Cuauhtémoc Hernández también arremete en contra de ellos, pues no compartieron del todo el afán de libertad que lo unió por completo a Ramón Mendoza: “Era más grande su miedo que su deseo de libertad. Eso lo veía yo en sus ojos. Lo sentí cuando me ayudaron a construir la embarcación. Para mí no fue sorpresa que se arrepintieran” (Montemayor, 2008: 71-72).

Uno de los personajes que colaboró para que los prófugos no cayeran en mandos del ejército, ya en tierra firme, también siente hondamente que en su fuga no hayan liberado a su hermano Macario González; además de prestar ayuda, esconder y dar víveres a los fugados, este personaje, cuyo nombre nunca conocemos, hace una crítica al sistema gubernamental: “—Nosotros tampoco estamos de acuerdo con el gobierno, porque es como el hule, que se estira para el lado del que es su dueño. Para los pobres no hay nada. Me puede mucho que no se trajeran a mi hermano Macario” (Montemayor, 2008: 120).

En *La fuga* se entretajan diversas conceptualizaciones sobre la libertad, motivo central de este texto. Al dar voz a quienes a la postre se convertirían en sus personajes literarios (Ramón Mendoza y Cuauhtémoc Hernández), la novela les ofrece el espacio de libertad que perdieron durante su estancia en el penal, y en la persecución que sufrieron tras evadirse.

Conclusiones

Carlos Montemayor se inserta en una de las vetas que han permitido consagrar a la literatura algunas de sus páginas más recordadas: la producción literaria que se encarga de plasmar experiencias de encierro, reclusión y escape. Probablemente, la novela más conocida que recurre a este tópico es *El conde de Montecristo* de Alexandre Dumas, padre.

La tradición mexicana también acude a este tema, principalmente a raíz de la aparición de guerrillas (la Guerra Sucia), protagonizada por el Estado y la represión acontecida desde la década de los cincuenta del siglo xx contra movimientos sociales. Como ejemplo de ello, encontramos algunos de corte testimonial, como *El Apando* (1969) de José Revueltas, *¿Por qué no dijiste todo?* (1980) de Salvador Castañeda, *Memoria de la guerra de los justos* (1996) de Gustavo Hiraes, *Veinte de cobre* (2004) de Fritz Glockner; así como algunas de las novelas de Carlos Montemayor, entre ellas, obviamente, *La fuga* (2007).

Montemayor sintetiza en *La fuga* las tres pasiones de su vida: la música, la antropología y la literatura. Este texto versa sobre la libertad y la implacable necesidad de recuperarla una vez que se pierde, por parte de dos personajes que están reclusos en el penal de las Islas Marías; como ya se aclaró, esta anécdota proviene de un episodio histórico suscitado en la década de los setenta.

La motivación que empujó a Montemayor a llevar a buen puerto una empresa literaria de esta naturaleza, probablemente haya sido el hecho de que el ataque realizado al cuartel militar de Ciudad Madera el 23 de septiembre de 1965, así como otras acciones subversivas en su natal Chihuahua, fueron perpetradas por jóvenes con los que tuvo contacto, a quienes, según las versiones oficialistas, eran delincuentes; no obstante, el escritor conocía su bondad y el ingente compromiso que

tenían por mejorar las condiciones de vida en esta parte norteña del territorio mexicano.

Ya fuera en su faceta de difusor y defensor de los pueblos indígenas, o en la de activista colaborador con movimientos demandantes de la presentación con vida de luchadores sociales desaparecidos, Carlos Montemayor siempre se comprometió con las causas minoritarias. En su producción literaria y periodística fue siempre combativo, por lo que se puede decir que también él es un guerrillero, no ataviado con fusil, pero tan certero con la palabra como si disparara un rifle.

Queda aún la tarea de llevar más adelante esta investigación para emparentar la estructura musical de la fuga con esta novela, pues estamos ciertos de que el título de la novela no es gratuito, es una clave que nos permitirá entender un poco más la poética de Carlos Montemayor.

BIBLIOGRAFÍA

González, Juliana (1989), *Ética y libertad*, México, UNAM.

Grimal, Pierre (1998), *Los extravíos de la libertad*, Barcelona, Gedisa.

Montemayor, Carlos (2008), *La fuga*, México, Fondo de Cultura Económica.

Pérez-Rioja, José Antonio (2000), *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos.

Siperman, Arnolando (2000), *Una apuesta por la libertad. Isaiah Berlin y el pensamiento trágico*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Von Mentz, Brígida (1999), *Trabajo, sujeción y libertad en el centro de la Nueva España: Esclavos, aprendices, campesinos y operarios manufactureros, siglos XVI a XVIII*, México, CIESAS/Miguel Ángel Porrúa.

**EL PAPEL DE LA MUJER DURANTE
LA DICTADURA *EN EL TIEMPO*
DE LAS MARIPOSAS DE JULIA ÁLVAREZ**

LAURA JUDITH BECERRIL NAVA

El siglo xx, en América Latina, fue un periodo de golpes de estado, dictaduras militares, pobreza, muerte, opresión, tortura y abuso de poder en un ambiente de control político, ideológico, económico y social. Para los dictadores, la violencia y el temor fueron las mejores armas para controlar a la sociedad; una sociedad que se caracterizó por ser convencional, tradicionalista y profundamente temerosa: se estaba con el gobierno o en contra él.

Estar con el sistema significaba, aparte de muchas otras obligaciones, continuar con los roles tradicionales del hombre y de la mujer: el macho, jefe y señor; la mujer, abnegada, sumisa y madre de familia.¹

En 1960, cuando las mujeres decidieron revolucionar el pensamiento, las costumbres y las reglas, se produjo un caos en la sociedad por cambiar el establecido dominante-dominado, que ubicaba a la mujer en un nivel inferior respecto del hombre: la imagen tradicional de esta, que abarcaba su obligación a casarse, tener hijos y dedicarse al hogar sin

¹ De acuerdo con María Mercedes Velasco, a la mujer que cumple con los roles establecidos por las convenciones sociales se le denomina "mariana": "el marinismo se refiere a la posición de la mujer en la sociedad como figura central que reúne varios roles: madre, esposa, hermana, hija, compañera, criada; es decir, esclava. Funciones que le han permitido a la mujer aceptar sumisamente su papel pasivo en la sociedad" (1989: 45).

derecho a pensar, se rompió para dar lugar a la mujer fuerte, decidida e independiente que también, como muchos hombres, estaba dispuesta a luchar contra las injusticias de la dictadura.

Este afán por obtener libertad y equidad de género fue el motivo por el que escritores del siglo XX proyectaron, a través de la que se considera “la nueva novela histórica” o “la novela del dictador”, la violencia de género que se ejerció en América Latina, en países como Argentina, Bolivia, República Dominicana y Chile.

Julia Álvarez, escritora dominicana con fuertes vínculos estadounidenses, *En el tiempo de las mariposas*,² revive las voces de aquellas mujeres que padecieron el régimen patriarcal de Rafael Leónidas Trujillo Molina,³ y que lucharon contra la opresión social en República Dominicana.

Lo que los escritores dominicanos [y latinoamericanos] nos ofrecen de este periodo histórico es una “imagen” fragmentada de la realidad: un breve retrato del dictador, una situación política determinada, un asesinato, el sufrimiento, el hambre o el terror, en definitiva, el trauma histórico del trujillato como trama literaria (Valerio, 2014).

En esta novela se refleja la vida de la familia Mirabal, conformada por un matrimonio y cuatro hijas: Patria Mercedes, Minerva, María Teresa y Dedé, las tres primeras asesinadas debido a la gran ofensa que Minerva

² En 2001, el director Mariano Barroso llevó al cine la adaptación de Rodrigo García Barcha y de David Klass de *En el tiempo de las mariposas*, de Julia Álvarez, con actores como Salma Hayek, Edward James Olmos, Demian Bichir, Lumi Cavazos, Pedro Armendáriz Jr., Marc Anthony, Geraldine Bazán, Mía Maestro, Ana Martín y Pilar Padilla.

³ Rafael Leónidas Trujillo Molina nació en República Dominicana el 24 de octubre de 1891. Conocido como “el Jefe” o “el Benefactor”, fue un militar y político que gobernó como dictador del país desde 1930 hasta su asesinato en 1961. Sus 31 años de gobierno son conocidos por los dominicanos y por el resto del mundo como “la Era de Trujillo”, y considerados como una de las tiranías más sangrientas de América Latina. Durante este tiempo, diversos gobiernos extranjeros estuvieron en contra de Trujillo: Rómulo Betancourt de Venezuela, Ramón Grau San Martín de Cuba, Juan José Arévalo de Guatemala y Elie Lescot de Haití (Valerio, 2014).

hiciera a Trujillo: una bofetada la noche de la fiesta en Palacio de Gobierno en honor “al Jefe”. Desde ese día se entabla una lucha a muerte entre las hermanas Mirabal y “el Benefactor” porque, como dice Patria, “no se golpea a Trujillo” (Barroso, 2001). Al respecto, Martha Elia Arizmendi afirma: “A partir de ese momento Minerva queda en la mira del chapitas, éste no descansará hasta terminar con ella y con su familia y comenzará la venganza en la persona de Enrique Mirabal [el padre]” (2008: 4).

La familia Mirabal formó parte de los treinta años (1930-1961) de opresión, tortura, muerte y miedo que se vivieron en República Dominicana bajo el dominio de “el Jefe”, uno de los dictadores más odiados y temidos de América Latina; hasta que en 1960 las hermanas Mirabal, como muchas otras mujeres, levantaron la voz para terminar con tanta miseria moral y el

aniquilamiento paulatino y progresivo, físico, síquico y moral de los prisioneros detenidos en las cárceles y unidades militares, que son verdaderos campos de concentración, en los cuales se cometen todos los atropellos y vejámenes imaginables. El desprecio absoluto por la dignidad humana es la norma que rige la vida ... Los apremios físicos, amenazas a la vida de sus familiares y el más completo aislamiento (Simón, 1976: 30).

En este país, el único poder que existía era el de Trujillo, el súper patriarca, quien se caracterizó por ser el máximo ególatra y perverso de los dictadores conocidos, pues en cada casa, escuela, comandancia e iglesia ordenó colocar su fotografía con la frase “En esta casa Trujillo es el jefe” o “Dios y Trujillo”, ya que consideraba que su único igual era Dios y que debía ser obedecido porque poseía el poder y la razón en todo lo que ordenaba: su voz debía ser escuchada y obedecida.

El trujillato, como se denomina el período de treinta y un años de dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en la República Dominicana, se ha convertido, para

una gran parte de los dominicanos y las dominicanas, en un trauma histórico a causa del terror, las torturas, los asesinatos y la represión generalizada de la población civil a manos del Servicio de Inteligencia Militar (SIM) (Valerio, 2014).

Por la dictadura, la sociedad en República Dominicana se polarizó y hubo quienes apoyaron el abuso de poder de Leónidas Trujillo porque consideraban al Jefe como un mal necesario –entre ellos la Iglesia, algunos intelectuales y la prensa–, pues su llegada al poder había hecho del país una potencia económica; sin embargo, no veían el otro lado de la moneda: la muerte de miles de haitianos que fueron vendidos, torturados y asesinados para “blanquear” el país, porque, según el tirano, contaminaban la raza dominicana:

El jefe encontró un paisito barbarizado por las guerras de caudillos, sin ley ni orden, empobrecido, que estaba perdiendo su identidad, invadido por los hambrientos y feroces vecinos. Vadeaban el río Masacre⁴ y venían a robarse bienes, animales, casas, quitaban el trabajo a nuestros obreros agrícolas, pervertían nuestra religión católica con sus brujerías diabólicas, violaban a nuestras mujeres, estropeaban a nuestra cultura, nuestra lengua y costumbres occidentales e hispánicas, imponiéndonos las suyas, africanas y bárbaras. El Jefe cortó el nudo gordiano: “Basta”. A grandes males, grandes remedios. No sólo justificaba aquella matanza de haitianos del año treinta y siete; la tenía como una hazaña del régimen. ¿Qué importan cinco, diez, veinte mil haitianos si se trata de salvar a un pueblo? (Vargas, 2006: 16).

Este mesianista se creía el salvador de los dominicanos; tenía una fórmula muy simple para obtener el poder: asesinar a cualquier opositor y obligar a la gente a no pensar, a conformarse con lo que se les daba, así como a ser pasivos ante cualquier circunstancia o injusticia:

⁴ Se conoce como “Masacre de Perejil” a la erradicación masiva de la población de origen haitiano que vivía en República Dominicana en octubre de 1937, por órdenes de Trujillo (Valerio, 2014).

... los regímenes totalitarios realizan un abuso monstruoso del poder, pero también generan la esperanza de que pueden cumplir las condiciones necesarias para la transformación moral, estética y física del hombre, la cual les sirve para justificar y legitimar las represalias contra los grupos que, según los ideólogos del totalitarismo, obstaculizan la realización de un futuro radiante (Aguirre, 2011: 5).

Durante la “Era de Trujillo” fue tanto el amor por el tirano que las monjas del “Colegio de la Inmaculada Concepción” –al que asistieron Minerva y sus hermanas– afirmaban que en 1891 (año en que nació Trujillo) “la patria volvió a nacer” y que Trujillo se trataba de un hombre que llegó para hacer historia por lo “bondadoso” que era: “¡Viva Trujillo!”, decían en las escuelas; aunque no todas las señoritas se complacían en gritarlo, porque ya habían sido víctimas de su perversidad:

Ese otoño, de vuelta en el colegio, recibimos nuevos libros de historia con un retrato de ya saben quién grabado en relieve en la tapa, de modo que hasta un ciego se daba cuenta a quién se referían todas esas mentiras. Nuestra historia ahora seguía el argumento de la Biblia. Los dominicanos habíamos aguardado durante siglos el advenimiento de Nuestro Señor Trujillo. Era un asco. [Las monjas decían] “En toda la naturaleza hay una sensación de éxtasis. Una extraña luz sobrenatural impregna la casa; huele a trabajo y santidad. El 24 de octubre de 1891 la gloria de Dios hizo carne en un milagro. ¡Ha nacido Rafael Leónidas Trujillo! (Álvarez, 2001: 41).

Quienes se opusieron a las injusticias y adulaciones fueron las Mirabal, mujeres que transgredieron las convenciones políticas, morales y sociales en beneficio de un ideal de libertad. Estas hermanas y compañeras crearon:

Un movimiento cultural que plantea la necesidad de revolucionar sistemáticamente las relaciones de poder dominante-dominado, en todas las esferas de la existencia ... su primer propósito fue luchar para que la sexualidad

no siguiera siendo un estigma de lo “femenino” y para arremeter contra el aherrojamiento mental y patriarcal (Rojas, 1996: 10).

Patria, María Teresa y Minerva poseían el poder de pensamiento, no temían a las represalias del gobierno ni a la libertad de acción; su transformación de niñas que jugaban en el jardín de Ojo de Agua a mujeres que lucharon por la libertad de su nación es evidente por el inicio de la menstruación, periodo que, según las monjas del colegio, simboliza el “pecado de los antepasados” (Álvarez, 2001: 20).

Ante estos pensamientos equivocados, las hermanas Mirabal reaccionaron para contar la verdad, para despertar la reflexión, la crítica y la libertad de expresión. Cada mujer en esta novela, como el título lo menciona, es una mariposa que se transforma para volar libremente; lo cual dota de una carga simbólica muy importante al texto.

Dedé, quien cuenta la historia, apela a la libertad de creación al escribir sobre los acontecimientos de 1960. Con el tiempo, ella corresponde al afán revolucionario de sus hermanas a través del acto reflexivo de la escritura, así logra convertirse en la cuarta mariposa que continúa con el vuelo.

A partir del recuerdo, Dedé reconstruye parte de los hechos, a sus hermanas y a sí misma; con un dejo de sufrimiento, esta mariposa narra año con año lo sucedido con su familia y con Trujillo: una historia de mucho dolor, pero también de amor, un amor sincero, valeroso e infinito por la patria:

La transformación de Dedé es diferente a las de sus tres hermanas, ya que su participación en la lucha es indirecta: cuida a sus sobrinos durante el tiempo en que sus hermanas salen y después de que son asesinadas. La transformación se da cuando decide divorciarse, pues el marido no le permite reunirse con sus hermanas (Mejía, 2011: 43).

Dedé no luchó contra Trujillo ni lo enfrentó directamente como sus hermanas, pero puede considerarse una revolucionaria porque con el tiempo superó la pérdida de su familia, el recuerdo y la soledad para contar la historia y con orgullo continuar con el ideal familiar de libertad e independencia, además de que demuestra que pase lo que pase hay lazos que no se rompen, sino que se fortalecen: "... soy yo, Dedé, soy yo, la que sobrevivió para contar la historia" (Álvarez, 2001: 484).

Como se mencionó, "la bella, inteligente, noble Minerva" (Álvarez, 2001: 17) es quien inicia el movimiento revolucionario con un primer golpe: la bofetada. En la novela y en la vida es la máxima opositora, pero no por rebeldía, sino por un gran ideal que desea lograr en beneficio suyo y de todos los dominicanos: es la mujer que rompe las normas sociales y morales al salir de su pueblo para estudiar abogacía en la ciudad; es la mujer que transgrede el poder de Trujillo y entabla una lucha a muerte que se define en una tirada de dados, en la que gana el derecho negado a las mujeres de entrar a la universidad: "había jugado contra Trujillo y, al ganar, había perdido" (Barroso, 2001).

"La mariposa" –nombre clandestino de Minerva, dado por sus compañeros antitrujillistas del movimiento Catorce de junio– desea cambiar el rol de la mujer sometida y sumisa que tanto gusta al macho máximo: esas mujeres-objeto, despersonalizadas, que no piensan, solo lucen; transformarlas en mujeres libres, instruidas e independientes para lograr la equidad de género que por tanto tiempo fue relegada.

A lo largo de su vida, Minerva se relaciona directamente con cuatro hombres: su padre, Trujillo, Virgilio Morales "Lío" y Manuel Tavares "Polo". Una de las relaciones afectuosas más importantes es con su padre, que siempre fue de oposición, porque él era tradicionalista y machista, la obligaba a seguir los convencionalismos sociales y a renunciar a su sueño de ser abogado, por considerar que "no puede haber faldas en el estado" (Barroso, 2001); a lo que Minerva responde: "Es lo que el

país necesita –la voz de Minerva tiene la firme seguridad que adquiere cuando habla de política. Y habla mucho de política... Es hora de que las mujeres participemos en el gobierno del país” (Álvarez, 2001: 22).

Aunque la relación familiar no era armónica, existía un respeto muy grande por parte de las hijas y la esposa hacia Enrique Mirabal, solo por ser el padre de familia –porque en realidad cumplía el papel de tirano dentro de la casa–; respeto que se termina el día que saben que le es infiel a su madre, es el momento en que el patriarcado se desvanece y cumplen con el rol de opositoras tanto de Enrique como de Trujillo, porque deciden hacer justicia por su madre y por los dominicanos.

Le pregunto a Fela... si tiene algo que yo pueda usar como sortilegio contra cierta mala persona. Dice que escriba el nombre de esa persona en un pedazo de papel, lo doble y lo ponga en mi zapato izquierdo, porque ése es el pie que usó Eva para aplastar la cabeza de la serpiente... luego debo quemarlo y desparramar las cenizas cerca de la persona odiada... el pie derecho es para los problemas con una persona que se ama. De manera que ando caminando con un maleficio doble: en un zapato, Rafael Leónidas Trujillo; en el otro, Enrique Mirabal (Álvarez, 2001: 184).

Con Trujillo, la relación fue aún más tensa, porque Minerva era consciente de lo difícil que sería derrocar a “el chivo”, como lo llama Mario Vargas Llosa; sin embargo, estaba segura de que su ideal trascendería, porque sus compañeros tenían la misma forma de pensar que las Mirabal, conciencia colectiva que se devela a través de la frase constantemente citada: “larga vida para las mariposas” (Barroso, 2001). Trujillo constituye la máxima expresión del patriarcado. “Si don Enrique, el padre de las Mirabal, representa al típico macho que tiene una familia con cuatro hijas... Trujillo representa el superpatriarca por excelencia” (Valerio, 2014).

Minerva y Trujillo se relacionan toda su vida por el odio que siente el uno por el otro, un odio que incrementa el día en que Minerva se recibe de abogado y Trujillo le dice:

Doña Minerva Mirabal, parece que la Universidad la ha tratado bien. El destino fue benévolo con usted. Sólo espero que valga la pena. Prometí que la dejaría ir a la Facultad de Derecho, no dije nada sobre dejarla ejercer la abogacía. Además, ahora usted es una esposa, próxima a ser madre. Ya con eso estará más que ocupada (Barroso, 2001).

Las palabras de Trujillo solo pueden indicar el odio que siente por Minerva y que ha llegado el día que tanto había esperado para terminar con el sueño de la mariposa, un sueño que apenas estaba empezando a pesar de la prohibición: “planeó todo desde el principio, esperaba ansioso que llegara este momento” (Barroso, 2001).

El binomio amor-revolución es constante en las relaciones amorosas que Minerva entabla en su vida, porque más que compartir el sentimiento con un hombre, busca un compañero de lucha que la ayude a impulsar el movimiento clandestino y que comparta sus ideales de libertad. Con Lío, un maestro de la Universidad de Derecho, Minerva empieza su carrera opositora. Este hombre cree en la justicia y ve en la hermana Mirabal a una mujer diferente capaz de aliarse en la conspiración, por eso le da a leer a José Martí; lo que implica un intertexto muy importante en la novela: “Lío ofrecía una oportunidad concreta de luchar contra el régimen. Creo que, después de él, Minerva nunca fue la misma” (Álvarez, 2001: 91).

Después de la muerte de Lío por “conspirador de la patria”, Minerva conoce a Polo, un cómplice fiel en la vida y en la defensa de la nación. Ambos no creen en la iglesia, porque saben que obtiene beneficios al apoyar a Trujillo, y el día de su boda, transgrediendo lo establecido por la religión, realizan una ceremonia simbólica con sus compañeros

universitarios en la que cambian los tradicionales votos: “Yo, Minerva Mirabal, te tomo a ti, Manolo Tavares, como mi esposo. Prometo ser tu amante y tu amiga, tu aliada en los conflictos y aventuras, tu más fiera adversaria y tu mayor admiradora” (Barroso, 2001).

En compañía de Polo, la mariposa planea las estrategias para la unión de la sociedad y la revelación de la verdad, lo que implica mostrar las listas de los más de 300 desaparecidos, contar la “Masacre del Perejil” en donde murieron miles de haitianos, y describir las torturas que reciben los conspiradores; con ello, el grupo de las mariposas busca “educar a la gente”: enseñarla a pensar.

Por este afán transgresor, Minerva se convierte en el prototipo de la mujer liberada, sin prejuicios, con tradiciones familiares, porque amaba a su familia (incluso tiene hijos, como sus hermanas); sin embargo, trasciende las tradiciones de pensamiento, de moral y de injusticia: busca romper con lo establecido y olvidar el “hecho de que la mujer está destinada a vivir bajo la autoridad del hombre, y que no tiene ninguna autoridad por sí misma” (De Beauvoir, 1992: 126).

Por su ideal revolucionario y libertador, Minerva logró conformar un grupo de mariposas que levantaron el vuelo en favor de la patria, del cambio, de la libertad y de la vida; entre este grupo se encontraban sacerdotes, civiles, universitarios y sus hermanas Mate y Patria; estas últimas fieles compañeras hasta el final.

Mate, “el último y desesperado intento de su padre de tener un varón” (Álvarez, 2001: 22), representa a los jóvenes, quienes eran los más conscientes del régimen y deseaban un cambio en su entorno. Ella decide unirse a la conspiración para apoyar a Minerva en su lucha contra Trujillo y hacer justicia por la muerte de su padre, una muerte inesperada por “un paro cardíaco” después de una espantosa tortura, porque las ofensas a Trujillo no eran personales, sino familiares: “Trujillo me odia

[a Minerva]. Por mi culpa mató a mi padre. No quiero cargar con una muerte más. —También era mi padre [asevera Mate]” (Barroso, 2001).

Mate lucha hasta el final a pesar de que el único mundo que conocía era la granja de sus padres. Al escaparse a la ciudad y ser parte del proceso desvía la mirada a un solo objetivo que le permitirá constituirse en la segunda mariposa: unir a la juventud para la obtención de un futuro mejor en una nueva República Dominicana, la que es descrita por Mario Vargas Llosa, en *La fiesta del chivo*,⁵ como:

treinta y cinco años atrás, cuando la ciudad era tres o cuatro veces más pequeña, provinciana, aislada y aletargada por el miedo y el servilismo, y tenía el alma encogida de reverencia y pánico al Jefe, al Generalísimo, al Benefactor, al Padre de la Patria Nueva, a Su Excelencia el Doctor Rafael Leónidas Trujillo Molina, era más callada, menos frenética (2006: 15).

Por su parte, la mariposa que encarna la fortaleza de la fe en la lucha clandestina es “la dulce Patria, para quien la religión era siempre tan importante” (Álvarez, 2001: 17); quien nació el 27 de febrero de 1924, fecha del aniversario de la Independencia de la República Dominicana; por ello sus padres le dieron ese nombre.

esta mariposa demuestra que desde siempre quiso dar a los demás y lo que logró fue dejar un recuerdo permanente en la historia de su país, como si estuviese marcada por el destino. Su fe y el temor de Dios fueron el motor de su bondad (Mejía, 2011: 45).

La actitud de Patria, como la mariposa que es, realiza una de las transformaciones más importantes y transgresoras para la época, porque pasa de ser la mujer religiosa, conservadora y anticuada, a la mujer revolucionaria.

⁵ *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa es otro ejemplo de nueva novela histórica en la que, desde la visión femenina de Urania, la protagonista, se ofrece una de las descripciones morales más fuertes de Rafael Leónidas Trujillo, porque se habla del abuso de poder, el exterminio, la tortura, la muerte y, aún más importante, la perversión sexual de “el chivo”.

ria e instruida que logra la intervención de la Iglesia en la oposición para el derrocamiento del patriarcado que han vivido por treinta años.

Patria ya no es la mujer que se deja dominar por el hombre; decide unirse al movimiento clandestino con o sin la aprobación de su esposo, porque debe procurar la libertad de su familia y cobijar, como la patria, a los suyos; algo que su marido no estaba dispuesto a hacer: “Esta causa no es sólo de los hombres, también es de las mujeres. No podemos permitir que nuestros hijos crezcan bajo esta tiranía. Debemos luchar contra ella. Debemos estar preparadas para dar todo, hasta nuestras vidas si es necesario” (Barroso, 2001).

Estas hermanas tienen el ideal de terminar con la pobreza de la mujer, entendiendo que “la pobreza no es sólo un problema de falta de ingresos o desarrollo humano, pobreza es también vulnerabilidad e incapacidad de hacerse oír, falta de poder y de representación” (Ramírez, 2008: 199); Minerva levanta la voz no solo por las mujeres, también lucha por las minorías, los haitianos, las mujercitas que Trujillo usa para su placer sexual, los padres de familia que son obligados a entregar a sus hijas a el Chivo para que el resto de su familia viva “en paz”; de ahí la importancia de estudiar Derecho: ella quiere terminar con Trujillo.

En *La fiesta del chivo*, otro ejemplo de nueva novela histórica, se menciona a las Mirabal como las mujeres que propiciaron el paso de la ignorancia al conocimiento para luchar contra las injusticias de la dictadura; por eso se convierten en símbolo de la libertad en todo el mundo y en heroínas de República Dominicana:

Las hermanas lo habían impresionado [a Tony Imbert, personaje de *La fiesta del chivo*] por su convicción y el arrojo con que se entregaban a esa lucha tan desigual e incierta; sobre todo, Minerva Mirabal. Les ocurría a todos los que coincidían con ella y la escuchaban opinar, discutir, hacer propuestas o tomar decisiones. Aunque no había pensado en ello, Tony Imbert se dijo después del asesinato, que, hasta conocer a Minerva Mirabal, nunca le pasó por la cabeza que

una mujer pudiera entregarse a cosas tan viriles como preparar una revolución, conseguir y ocultar armas, dinamita, cocteles molotov, cuchillos, bayonetas, hablar de atentados, estrategia y táctica, discutir con frialdad si, en caso de caer en manos del SIM, los militantes debían tragarse un veneno para no correr el riesgo de delatar a los compañeros bajo la tortura (2006: 185).

Por sus acciones y libertad de pensamiento crítico, estas mujeres transmitieron el espíritu de lucha no solo en República Dominicana, sino en América Latina en general, ya que le abrieron los ojos a toda esa gente que le daba la espalda a la verdad por temor; incluso fue tan exitoso su movimiento que la OEA tomó partido y, tiempo después de la muerte de Trujillo, reveló parte de las atrocidades del dictador.

El tiempo de las mariposas es así la época en que tres mujeres se transforman para ganar la lucha. Pasan de la pasividad a la belleza de la libertad, lo que implica abrir la mente; actuar a pesar de los prejuicios, del miedo y de los obstáculos (Mejía, 2011: 43).

La hija de Minerva Mirabal afirma en una entrevista: “[las mariposas] fueron mujeres capaces de dar sus propias vidas en defensa de esos valores, de esa libertad en la que creían, por la que lucharon y querían para todo el pueblo dominicano” (Valerio, 2014).

Si consideramos que la mariposa es “el emblema de la mujer” y está “ligada a la noción de sacrificio, muerte y resurrección” (Chevalier, 1999), las hermanas Mirabal y sus compañeros universitarios que se unieron en la lucha por la patria, representan el inicio de una ideología que resurgió en el pensamiento y las acciones de miles de personas que continuaron hasta el final: “Patria desde la religión y Mate desde la sociedad... ejercen un cambio en sus vidas, una transformación que va de lo pequeño a lo grande, pasando por diferentes facetas, igual a la metamorfosis que sufren las mariposas” (Arizmendi, 2008: 5).

Minerva revoluciona a la mujer con un arma muy poderosa: su pensamiento, que brinda el anhelo de justicia y de libertad. Las hermanas son asesinadas porque representan un peligro hacia lo establecido, un peligro moral y social porque ayudan a la gente a pensar. Como dijo Trujillo: Minerva es un “tesoro nacional”, pero no por su cuerpo o por la pasión que despertaba en el dictador; sino por la capacidad de pensamiento, de reflexión, de crítica y de acción que logró despertar en cada uno de los dominicanos, aquellos que vivían de “pan y miedo: la dieta favorita de Trujillo para los pobres” (Barroso, 2001).

Cuando el tirano más sanguinario de Latinoamérica descubre que las Mirabal han formado un movimiento de resistencia contra su régimen las manda asesinar para terminar con el problema y con el pensamiento, pero ya era muy tarde, porque con ellas mató el respeto y el miedo que los dominicanos le tenían; terminó con las mariposas, pero no cortó las alas de los miles de antitrujillistas que se unieron al movimiento y que lograron la muerte del dictador más odiado de todos los tiempos en América Latina.

La brutal muerte de las mariposas, el 25 de noviembre de 1960, fue el golpe final del régimen de terror de Rafael Leónidas Trujillo, día que la ONU estableció como el “Día Internacional de la no violencia contra la mujer” como homenaje al valor de las hermanas Mirabal. Seis meses después el Jefe fue asesinado, en 1961, por un grupo de opositores cuando se trasladaba a la Casa de caoba en Santo Domingo, la que él denominaba: “Ciudad Trujillo” (Vargas, 2006: 159). En este año se restaura la democracia en el país y se da fin a treinta años de abusos, torturas, asesinatos y corrupción.

Desde una visión femenina, Julia Álvarez, una de las primeras mujeres que escribe sobre estos temas, crea un texto que refleja la cultura latinoamericana en una de sus peores etapas: la dictadura y los múltiples rostros deformes que esta tiene como consecuencia; además de

los diferentes roles que la mujer, siempre minimizada, transgrede por defender sus ideales.

En el tiempo de las mariposas la ficción, la literatura y la historia se encuentran para reflejar el periodo en que las hermanas Mirabal transgredieron las normas políticas, sociales y morales por defender una creencia e impulsar la efectividad y la realización de su idea de libertad. Por lo pronto, todos los días Dedé arregla el jardín de la hacienda de Ojo de Agua para que lleguen las mariposas a posarse en las flores y, así, sentir vivas y presentes a sus hermanas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre E. Virginia y Mijail Malishev (2011), "Hannah Arendt: el totalitarismo y sus horrores", en *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* (Toluca, México), núm. 70, abril-junio, pp. 5-17.
- Álvarez, Julia (2001), *En el tiempo de las mariposas*, México, Alfaguara.
- Arizmendi Domínguez, Martha Elia (2008), "Un testimonio más de dictadura: *En el tiempo de las mariposas* de Julia Álvarez", ponencia presentada en el Cuarto Coloquio Internacional de Literatura: memoria e imaginación de Latinoamérica y el Caribe, Toluca, Facultad de Humanidades, 25 de septiembre.
- Chevalier, Jean (1999), *Diccionario de los símbolos*, Madrid, Herder.
- De Beauvoir, Simone (1992), *El segundo sexo*, México, Alianza.
- Mejía Hernández, Brenda Adriana (2011), "Las hermanas Mirabal: caracterización simbólica *En el tiempo de las mariposas* de Julia Álvarez", *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (Toluca, México), núm. 70, abril-junio, pp. 41-47.
- Ramírez Torres, Juan Luis (2008), *De violencias para la no-violencia*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.

Rojas Tempere, Lady (1996), “La palabra de la mujer: de la resistencia al desafío a la cultura patriarcal”, en *Texto crítico*, México, Fondo de Cultura Económica.

Simón, Matilde (1976), *La tortura política en América Latina*, México, Posada.

Vargas Llosa, Mario (2006), *La fiesta del chivo*, Barcelona, Punto de lectura.

Velasco, María Mercedes (1989), “El marianismo, la otra cara del machismo en *El beso de la mujer araña*”, en *Texto crítico*, México, Fondo de Cultura Económica.

MESOGRAFÍA

Valerio Holguín, Fernando (2014), *El trujillato como trauma histórico y trama literaria*, Universidad de Colorado, <http://www.latinartmuseum.com/valerio/holguin.htm>. Consultado el 8 de septiembre de 2014.

DE LOS AUTORES

Martha Elia Arizmendi Domínguez

Licenciada en Letras Españolas y Maestra en Estudios Literarios por la UAEM. Doctora en Letras por la UNAM. Profesora/investigadora de la Facultad de Humanidades de la UAEM. Profesora de Tiempo Completo con Perfil PROMEP. Autora y editora de textos de ensayo y crítica literaria sobre Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa, Élmer Mendoza, Luisa Josefina Hernández, José Revueltas, así como de artículos en revistas indizadas, nacionales e internacionales, con temas en torno a la línea de investigación del Cuerpo Académico al que pertenece. Organizadora y ponente en eventos académicos nacionales e internacionales. Socio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Miembro de la Federación Internacional de Profesores de Lengua y Literatura y del Comité editorial de la revista *Didáctica XXI* de la Asociación Mexicana de Profesores de Lengua y Literatura. Representante del Cuerpo Académico Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana Contemporánea (siglos XX, XXI), de la Facultad de Humanidades de la UAEM. Correo electrónico: marthamza@prodigy.net.mx

Brenda Adriana Mejía Hernández

Licenciada en Letras Latinoamericanas y Maestra en Humanidades: Estudios Literarios. Doctorante del último semestre, Doctorado de Humanidades: Estudios Literarios, por la Facultad de Humanidades, de la UAEM. Ponente en congresos, coloquios y seminarios a nivel nacional e internacional. Ha publicado artículos de carácter literario en revistas de circulación nacional. Actualmente se desempeña como profesora y Jefa del área de Lenguaje y Comunicación en Instituciones de nivel medio superior. Correo electrónico: brendie2009@hotmail.com

María Elena Escalona Franco

Doctora en Educación, Cirujana Dentista por la UAEM. Profesora de Tiempo Completo. Estudió la Maestría en Administración en Sistemas de Salud: Salud Pública, en la misma institución. Cuenta con diplomados: Transformación Social; Software de aplicación; así como en Uso y aplicación de los Diseños Estadísticos. Correo electrónico: elen1313@hotmail.com

Rogelio Ramírez Gil

Doctor y Maestro en Humanidades: Estudios Latinoamericanos por la UAEM; Licenciado en Letras Latinoamericanas por la misma institución. Cuenta con el Diplomado en periodismo por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Actualmente es Profesor/investigador de Tiempo Completo y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Se desempeña como jefe del Departamento de Innovación y Desarrollo Tecnológico, de la Dirección de Investigación en la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la UAEM. Correo electrónico: rogerioi@prodigy.net.mx

Maricarmen Esquivel Colín

Licenciada en Letras Latinoamericanas y candidata a Maestra en Estudios Literarios por la UAEM. Profesora de Literatura en licenciatura y bachillerato. Asistente y ponente en eventos académicos nacionales e internacionales. Correo electrónico: chinona_27@hotmail.com

Hilda Ángela Fernández Rojas

Maestra en Estudios Literarios por la UAEM. Docente en licenciatura y posgrado, en la Facultad de Humanidades de la misma institución durante 31 años ininterrumpidos. Estudió la Licenciatura en Letras Españolas (1978-1982) y la Maestría en Estudios Literarios (1987-1990) en dicho plantel universitario. Actualmente es Profesora Tiempo Completo categoría "E", adscrita a la Facultad de Humanidades de la UAEM. Ha tomado más de 50 cursos sobre actualización disciplinaria y multidisciplinaria, así como de formación pedagógica. Correo electrónico: hildafr@hotmail.com

María del Coral Herrera Herrera

Maestra en Letras Modernas; Profesora de Tiempo Completo de la UAEM. Es Licenciada en Letras Españolas por la misma Institución. Cursó la Maestría en Letras Modernas en la UIA. Campus Santa Fe. Candidata a Doctora en Letras Modernas por la UIA. Cuenta con la Especialidad en Estudios Hermenéuticos por El Claustro de Sor Juana, A.C. y el Diplomado en Historia del Arte por el Instituto Helénico. D.F. Correo electrónico: cherrera2002@hotmail.com

Jesús Humberto Florencia Zaldívar

Licenciado en Literatura dramática por la UNAM y Maestro en Letras por la misma institución. Profesor/investigador adscrito a la Facultad de Humanidades de la UAEM. Ha recibido varios premios nacionales e internacionales por obra publicada como narrador y ensayista. Correo electrónico: firenzez@yahoo.com

Alma Guadalupe Martínez Sánchez

Licenciada en Historia por la BUAP. Actualmente se dedica a la docencia en instituciones privadas en nivel medio superior, así como en carreras técnicas. Se interesa por el estudio del cine mexicano. Correo electrónico: almita7878@yahoo.com.mx

Gerardo Meza García

Licenciado en Letras Españolas y Maestro en Estudios Literarios por la UAEM. Candidato a Doctor en Letras por la UNAM. Profesor e investigador adscrito a la Facultad de Humanidades de la UAEM. Es integrante del Cuerpo Académico Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana Contemporánea (siglos XX, XXI). Ha publicado artículos en diversas revistas y capítulos de libros en editoriales nacionales. Ha sido ponente en eventos de corte nacional e internacional. Miembro de la Sociedad Española de Lengua y Literatura Comparada y de la Federación Internacional de Profesores de Lengua y Literatura. Actualmente cuenta con perfil PROMEP de la Secretaría de Educación Pública. Correo electrónico: gerardomza@prodigy.net.mx

Daniel Roberto Peregrino Rocha

Profesor de Educación Primaria, Escuela Normal No. 27 Los Reyes. Es Licenciado en Letras Latinoamericanas, Unidad Académica Profesional Amecameca. Cuenta con 83% de créditos de la Licenciatura en Pedagogía por la UNAM. Maestro en Ciencias de la Educación, por el Instituto Superior de Ciencias de la Educación del Estado de México y el Doctorado en Humanidades, por la UAM. Correo electrónico: peregrinorochadaniel@yahoo.com.mx

Francisco Javier Romero Luna

Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica; Maestro en Literatura Mexicana por la BUAP. Ha realizado estudios de posgrado en la Universidad de La Habana, Cuba. Miembro del Padrón de investigadores, Profesor/investigador con Perfil PROMEP. Autor de artículos especializados en libros y revistas nacionales e internacionales. Organizador de encuentros, coloquios y foros sobre la enseñanza de la lectoescritura y la literatura. Miembro del Cuerpo Académico Márgenes al Canon Literario Hispanoamericano (siglos XIX al XXI) de la BUAP. Correo electrónico: jaro1221@yajoo.com.mx

Ángel Octavio Valdés Sampedro

Profesor de Medio Tiempo en la Facultad de Humanidades de la UAEM, miembro de las Academias de Letras y Filosofía. Se especializa en estudios teóricos sobre Estética y Hermenéutica, así como en la literatura de Clarice Lispector y en el pensamiento de María Zambrano. Correo electrónico: mefistovalsam@yahoo.com

Antonio de Jesús Moreno Jiménez

Licenciado en letras latinoamericanas por la UAEM (2003-2008), pasante en Antropología social por esta misma casa de estudios (2006-2010); fue distinguido con la Presea “Ignacio Manuel Altamirano Basilio, 2010”. Es miembro de la XVII generación de la especialización en literatura mexicana del siglo XX en la UAM-Azcapotzalco. (2010-2011). Actualmente es estudiante del cuarto semestre de la Maestría en Literatura hispanoamericana de la Universidad de Sonora. (2013-2014). Asistente y ponente en coloquios, encuentros y congresos, en las áreas de estudios literarios, antropológicos y sociales, desde el 2003 a la actualidad. Redactor, columnista, editor y jefe de redacción en diversos medios de comunicación, entre ellos los semanarios *La Opinión*, *Proyección política del Estado de México* y *La Voz del Estado de México*, así como las revistas *Polvareda* y *Red Mexiquense*. Correo electrónico: amj149@hotmail.com

Laura Judith Becerril Nava

Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Facultad de Humanidades, UAEM. Actualmente es alumna del tercer semestre de la Maestría en Humanidades: Estudios literarios, de la misma institución. Ha participado en diversos coloquios nacionales e internacionales; además, ha publicado distintos artículos en revistas digitales. Se desempeña como docente en nivel medio superior. Correo electrónico: njbn.14@hotmail.com

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

