

La traición como una síntesis dialéctica negativa en *El apando* de José Revueltas y Felipe Cazals

Yunuen Gómez Ocampo
(University of California Santa Barbara)

En 1969 es publicada la novela corta *El apando*, del escritor mexicano José Revueltas (1914-1976), y en 1976 sale a la luz el largometraje de título homónimo, dirigido por Felipe Cazals (1937); el guión fue escrito por el mismo Revueltas y José Agustín en 1975. Este es un afortunado caso en el que el filme, como obra derivada, es tan magnífico como su original, la novela; es una espléndida traducción de los recursos narrativos, las cualidades visuales y los elementos simbólicos que posee el texto original. Por ello, aprovecho algunas escenas en las que ambas obras comparten sus postulados estéticos y éstos se asocian estrechamente con un profundo contenido social. Y por otra parte, la expresión de la angustia de la existencia humana navega libremente entre el papel y el filme; los personajes van involucionando al encontrarse en circunstancias límite en el escenario de Lecumberri, debido a esto abundan los signos de deslealtad, las traiciones que desencadenan la tragedia carcelaria de los apandados. Dicha tragedia es una síntesis dialéctica de la contradicción. No hay tesis y antítesis claras porque las relaciones que entablan los personajes se tratan de entidades opacas, impuras, de este modo la síntesis no puede sino resultar en una contradicción que no tiene, aparentemente, razón de ser.

Como muestra de esto, analizo dos elementos que se entrecruzan en el relato y a través de los cuales se representan el universo carcelario y los recursos formales: uno es el ojo humano como lente de una cámara vigilante y el otro es la reiterada mención de la cabeza, que a la vez otorga el control a los personajes y les hace sufrir una grotesca mutilación. Estos dos elementos son parte de la construcción no solo de escenas de la vida carcelaria, sino que se extienden a una representación de crisis de la vida moderna. En palabras del autor, entrevistado en Xalapa en 1975: "La cárcel misma no es sino un símbolo porque es la ciudad cárcel, la sociedad cárcel" (Revueltas 1977: 37).

Resulta casi natural el diálogo entre la novela y la película, considerando que Revueltas tuvo una vasta carrera como guionista, argumentista, profesor y teórico de cine, y tomando en cuenta también su propia participación en este guión. Él mismo analizaba en este sentido su trabajo creativo sobre *El apando*: "Yo previamente hice una selección [...] de los puntos culminantes del relato, y luego llené los intervalos con la narración misma. [...] al hacer la adaptación de *El apando* al cine, no hubo necesidad de modificar casi nada" (Revueltas 1977: 41). Por todo esto

no sorprende que 45 páginas impresas se hayan convertido de forma tan magnífica en 84 minutos de crudeza, miseria y sordidez en el escenario recreado del palacio negro.

Testimonio histórico y propuesta estética

Felipe Cazals formó parte del Frente Nacional de Cinematografistas (junto con Paul Leduc, Raúl Araiza, José Estrada, Jorge Fons). Este frente firmó un manifiesto en el que se hacía notar la complejidad del ambiente de la producción fílmica de los sesenta, y en el que denunciaban que el cine había sido "uno de los soportes ideológicos principales de un orden social injusto y dependiente, [...] un activo agente del colonialismo cultural explotando la ignorancia, el analfabetismo y el hambre del país y del continente" (Frente Nacional de Cinematografistas 1975: 389). En cambio, para los setenta la efervescencia del movimiento estudiantil de 1968 dejó huella y fue motor impulsor de un nuevo cine mexicano, de "una época de transición hacia la creación de un auténtico arte cinematográfico nacional comprometido con el destino histórico y las necesidades de las grandes mayorías" (ibíd.: 389).

Este comentario sobre el contexto adquiere significado pues la adaptación de *El apando* sale a la luz alimentada de la necesidad de un cine que "[surja] de la investigación y del análisis de la realidad continental", como declara el manifiesto (ibíd.: 389). Por ello, son claros los mensajes del carácter testimonial y las circunstancias históricas de la película; por ejemplo, en la primera escena nos ubica en la fachada de Lecumberri y en una siguiente secuencia nos ofrece un texto blanco en fondo de pantalla negra sobre el contexto de vida del autor duranguense en el que se indica que, dado su constante activismo político, en varios momentos fue encarcelado. Considero que las menciones temporales y espaciales concretas de la adaptación de Cazals son parte de su denuncia de que el palacio negro es una estructura de censura específica en el país.

Aunque en *El apando* no se representa a presos políticos, las circunstancias sociales que rodean su escritura y su adaptación cinematográfica son cruciales en ambas narraciones. Especialmente porque en ambas se condensa esta gran crítica de la sociedad como una cárcel, representada mediante el desarrollo de un motín, con personajes drogadictos, violentos y grotescos, en un espacio sórdido y marginal. Todo lo cual, en cierta medida, conoció Revueltas en su encierro (Revueltas 1977: 39). La realidad que expresa el autor en estos reos es una crítica extrema y absoluta. Polonio, El Carajo y Albino generan una dinámica particular de contradicciones. Sus cuerpos, vejados, lastimados, sufren abstinencia y encierro extremos, y a partir de aquí se desencadena una representación de un movimiento dialéctico. En palabras del autor, de estas relaciones surge "una síntesis dialéctica de la contradicción", una síntesis no progresiva: "La síntesis dialéctica que sigue a la interpretación de contrarios no da un más o un

avance, nos da una cosa sombría y totalmente negadora del ser humano, y afirmativa dentro de la negación" (Revueltas 1977: 37).

La trama, los personajes, el ambiente van creciendo hasta llegar a dicha síntesis negativa que tiene como resultado la destrucción y la traición: la humanidad está reducida a la animalización y a la mínima expresión de compasión; las filiaciones están fracturadas; la fuerza masculina es bestial, no productiva, y la femenina es desesperanzadora, no generativa; el encierro es alegoría de embarazo, de un proceso doloroso, violento y perpetuo que engendra seres grotescos y mutilados sin posibilidad de emancipación.

Mecanismos literarios y filmicos de una tragedia carcelaria

En la ambientación y la representación espacial hay varios elementos cuyo valor simbólico va evolucionando, los dos que interesan aquí tienen además gran contenido como recursos cinematográficos: el ojo y la cabeza de los apandados. Estas partes ópticas del cuerpo humano son además claras obsesiones y se desarrollan sobre todo en el presente narrativo (en el cual los tres reos llevan ocho días de encierro en una celda de castigo, apenas con un postigo abierto para recibir luz del exterior). La condensación en la novela se va construyendo con saturaciones por repetición, anáforas que incrementan la tensión dramática; cada palabra que reaparece o cada frase parafraseada tiene un peso en la angustiada atmósfera por la que se deja saber al lector que algo muy violento se está gestando.

Polonio, Albino y El Carajo viven un cautiverio extremo encerrados en condiciones absolutamente denigrantes. Su conexión con ese exterior es un pequeño umbral por el que se asoman con incomodidad buscando con la mirada la entrada a la crujía (escenario también muy relevante, pues ahí llega a su punto más alto el clímax): "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 [a los celadores] con *el ojo derecho* clavado hacia la nariz en tajante línea oblicua" (Revueltas 1982: 12; las cursivas son mías). En este fragmento se encuentran el ojo derecho y la cabeza escindida del cuerpo, que además son punto de apoyo para la articulación y la condensación del relato.

Desde el inicio se genera un ambiente de tensión que se va incrementando por la violencia explícita, lo grotesco de los personajes y sus circunstancias. En cuanto al ojo, solo el derecho tiene el privilegio de observar, por lo que las distancias, los colores, los objetos que se perciben tienen un grado de deformación. En cuanto a la cabeza, en seguida es colocada en una postura incómoda, humillante y además en una 'charola', como la de un decapitado de la Antigüedad. Los tres personajes aportan distintos matices a estos dos elementos.

Obsesiones ópticas: el ojo como objeto vigilante

Los significados del ojo son varios y complejos, este órgano tiene gran relevancia tanto para la construcción del universo carcelario: los personajes y la atmósfera, como para el desarrollo del universo narrativo y, por las alusiones ópticas evidentes, también del cinematográfico.

Analizo primero su construcción como símbolo temático de lo carcelario. Desde el inicio se sitúa la acción en el encierro en el apando, el extremo de la imposibilidad de libre desplazamiento. Debido a este aislamiento, la experiencia somática se altera por completo. El sentido de la vista es el único que permite una conexión con la realidad exterior. Por si esto fuera poco, como ya mencioné, la perspectiva visual está también trastornada porque sólo puede ver un ojo y porque la cabeza se encuentra en una postura perturbadora. Desde su celda, dos de los apandados se asoman con desesperación hacia la entrada de la crujía, por donde ven llegar a las visitas familiares. Ese punto de la cárcel es el plano focal. Entre ese espacio y el postigo hay una tensa conexión que mantiene a los tres en estado de alerta. Desde el apando los tres esperan deseosos a la Chata y a la Meche, parejas de Polonio y Albino, respectivamente, y a la madre de El Carajo.

Con el ojo hay además una paradójica inversión de la vigilancia. En su deseo porque entren las visitas, los reos son quienes vigilan a los celadores: "Uno primero y otro después, los dos *monos* vistos, tomados desde arriba del segundo piso por aquella cabeza que no podía disponer sino de un solo ojo para mirarlos [...] y aquel espacio virgen, adimensional, se convertía en el territorio soberano, inalienable, del ojo derecho, terco, que vigilaba milímetro a milímetro todo cuanto pudiera acontecer en esta parte de la Crujía" (Revueltas 1982: 12s.; la cursiva es mía). En esta novela se exploran los límites del ser humano mismo, y esta inversión parece representar graves contradicciones sociales, ¿de qué le sirve a Polonio tener control visual de la toma si está apandado? Y aunque se invierta la perspectiva, ¿de qué le sirve a un celador su libertad si vive preso de una "sociedad cárcel"? No hay posibilidad de una síntesis positiva para ninguna de las circunstancias.

En cuanto elemento cinematográfico, el ojo apoya el desarrollo de la trama. Es el que presenta al lector tanto el punto desde el que se desarrollará el relato (el postigo del apando), como el plano del escenario que se desea controlar (la entrada de la crujía), y alrededor de estos lugares se irá desarrollando la tragedia. Polonio es quien domina el postigo en la primera parte del relato; su órgano de la vista funciona como objetivo de una cámara que desde lo alto enfoca hacia un plano esencial. Este personaje y su ojo derecho son un sistema óptico ubicado en un lugar estratégico desde el que controla un campo visual que ha sido trastornado.

Ahora bien, como apoyo de los recursos narrativos, el poder de la perspectiva visual se construye principalmente por el narrador. El trabajo de esta voz es el más complejo de la novela, especialmente por la focalización; a través de ésta se conoce a los personajes, con especial énfasis a Polonio. Este recurso por sí mismo no es especialmente cinematográfico, pero los cambios vertiginosos de una secuencia a otra, de un personaje a otro y las intervenciones de lo que parece un segundo o tercer narrador sí lo son,¹ hacen pensar en un objetivo de cámara que enfoca alternativamente, desplazándose por el escenario carcelario. Es interesante además que la construcción del ojo y la cabeza, como recursos simbólicos y cinematográficos, sólo se encuentra en el presente narrativo; la novela se relata con un complejo trabajo de analepsis, pero no es en los *flash back* cuando se desarrollan los elementos de mayor condensación sino en el presente, cuando los reos están apandados mirando por el postigo. Entonces la anáfora y la focalización se relacionan con el encierro en la celda de castigo, aunque ésta última también es puente para dar entrada a la analepsis y los espacios que se presentan:

"La culpa no es de *nadien*, más que mía, por haberte tenido". En la memoria de Polonio la palabra *nadien* se había clavado, insólita, singular, como si fuese la suma de un número infinito de significaciones. *Nadien*, este plural triste. De nadie era la culpa, del destino, de la vida, de la pinche suerte, de *nadien*. Por haberte tenido. La rabia de tener ahora aquí a *El Carajo* junto a ellos en la misma celda (Revueltas 1982: 17).

Casi no hay intervenciones de estilo directo, pero el narrador migra constantemente a las propias circunstancias de Polonio, y en menor medida a las de Albino, de El Carajo o su madre, de la Chata o la Meche, de los celadores. Este fragmento que cito empieza con la voz directa entrecomillada de la madre, hablando con El Carajo el domingo antes de que iniciara el castigo de los tres reos; en seguida responde el narrador (con, al menos, dos registros distintos) focalizando la vida interior de Polonio y finalmente vuelve al presente, en el encierro en el apando. El mismo autor explica este procedimiento: "una imagen nos conduce por analogía a una serie sucesiva de imágenes y situaciones que pueden ser del pasado o inmediatas... Yo buscaba la simultaneidad en la medida de lo posible, esa simultaneidad que nos hace fundir tiempos y espacios" (Revueltas 1982: 42).

La tercera persona gramatical 'se enfoca' en uno de los personajes para migrar al yo y desde ese otro plano se van llenando los vacíos de significación de lo que desconoce de la trama u omite selectivamente el narrador (siguiendo la terminología de Ricardo Piglia). Esto es

¹Si bien no es la intención de este trabajo analizar al narrador, quiero mencionar la pluralidad de matices que encuentro: la primera es una voz sencilla que narra objetivamente en tercera persona, por momentos se transforma en una segunda voz que es marginada y abyecta (que podría ser la de un reo testigo), y conforme crece la tensión son más frecuentes otros dos narradores, uno que introduce disquisiciones cuasi bíblicas y un último que comparte reflexiones sobre la existencia humana con un tono lírico. Edith Negrín (1995) tiene una detallada investigación al respecto.

comprendido de forma magnífica en la adaptación al cine, donde hay diálogos y secuencias. En cambio, la novela está compuesta de un único y vertiginoso párrafo (en varios estudios se ha analizado esta característica de la obra: Blancas 2007; Escalante 2010; García de la Sienna 2011); la puntuación apenas permite encontrar frases en estilo directo (sólo de algunos personajes y en pocas ocasiones), pero en los cambios de tonalidad del narrador se descubren distintas voces, es como el recurso de voz en *off*, muy utilizado en cine, teatro, radio. Hay una trama que ocurre en presente y una subtrama que ocurre en la vida interna de los personajes o en sus recuerdos, y el foco narrativo trae a colación selectivamente uno u otro.

La información que se conoce es sobre todo a través del foco de esa cámara desplazándose. Esto da una gran autenticidad a la construcción de los personajes, pues el lector se acerca a ellos sin la censura de la omnisciencia tradicional. En cambio, hay una voz que migra constantemente para enfocarse en la tragedia de las cinco vidas humanas entrecruzadas para "poseer y descifrar hasta el más recóndito e inconsciente secreto de sus personajes" (Blanco en Rocco 2011: 248).

De este modo se lee desde el principio de la narración una tercera persona que en realidad es Polonio en primera persona: "Monos, archimonos, estúpidos, viles e inocentes, con la inocencia de una puta de diez años de edad" (Revueltas 1982: 13); o la voz interior de la madre maldiciendo la vida de su hijo en modo imperativo: "La madre también lo deseaba con igual fuerza, con la misma ansiedad, se veía. Muérete muérete muérete" (ibíd.: 17); en ocasiones no sabemos cuál de los personajes habla, pero es claro el cambio de voz: "las dos mujeres, Meche y La Chata igual, contentas por lo *maciza*, por lo macha que resulta ser la vieja con haber aceptado" (ibíd.: 21), en este caso podrían ser frases de cualquiera de ambas, aunque en la película Meche transforma en estilo directo esta frase focalizada; otras veces se entrelaza el flujo de conciencia de los personajes: "'Nos meten el dedo'. *Mo-nas* hi-jas de to-da su chin-ga-da ma-dre, cabronas lesbianas" (Revueltas 1982: 22s.), la voz directa podría ser de cualquiera de ambas y se entiende que responden los celos callados de Polonio o de Albino, el manejo de esta secuencia es aclarado en la película, pues la frase en primera persona la dice Meche en *flash back*, el domingo de visita, y en seguida responde Polonio en el presente narrativo.

Un último significado temático que analizo del ojo es con referencia a El Carajo, personaje lleno de contradicciones. Imposibilitado mental y físicamente, es la representación más condensada de lo grotesco en la novela, es el extremo de la miseria humana: "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*" (Revueltas 1982: 15). Polonio y Albino podían vigilar a los celadores y, aunque esta inversión de la vigilancia en principio no es útil estando en un encierro

extremo, sí les proporcionaba un pequeño aliento de poder. En cambio, El Carajo no tiene ni siquiera acceso a este paliativo morboso de asomarse por el postigo y por ello la ausencia de su ojo será igual de importante en la construcción del elemento visual de la narración: "Era con ese ojo muerto con el que miraba a su madre en las visitas, largamente, sin pronunciar palabra. Ella, sin duda, quería que se muriera, acaso por este ojo en que ella misma estaba muerta" (Revueltas 1982: 19s.). La mutilación y cicatrices de El Carajo son testimonio del fango que le ha rodeado toda la vida sin posibilidad de escapatoria, son recordatorio de su pasado, tan grotesco y degradado como su presente. La falta del ojo derecho es una obturación del objetivo de la cámara, su visión parcial es inútil pues encerrado en el apando no puede usar el postigo y fuera de él lo persigue como estigma.

Paradójicamente, la desprotección total de este personaje da lugar a la única frase de inocencia que puede encontrarse en esta sórdida tragedia, es un momento en el que increpa a Polonio porque éste lo golpea y le impide asomarse por el postigo: "Pinche ojete –se quejó sin cólera y sin agravio– si lo único que yo quería es nomás ver cuando llegue mi mamá" (Revueltas 1982: 24), responde El Carajo, sometido y enloquecido, pero lo único que consigue con su ingenua frase es incitar la burla y más violencia. Con el ojo izquierdo no le era posible dominar el reducido espacio que dejaba abierto el postigo ni mucho menos "ver" en línea oblicua la entrada de la crujía por la que pasaría su madre.

Obsesiones ópticas: la cabeza

La figura de Salomé es en buena medida la que entrelaza los distintos significados contradictorios que adquiere la cabeza. Esta parte del cuerpo, por un lado, representa a la vez poder, autonomía y control, y es señal de grotesca mutilación; y por otro, es un recurso formal cinematográfico, si el ojo derecho es el objetivo de la cámara, la cabeza es la cámara misma.

La relación inmediata con la decapitación de Juan el Bautista empieza a dar forma a la estructura del relato:

la cabeza sobre la charola de Salomé, fuera del postigo, *la cabeza* parlante de las ferias, desprendida del tronco –igual que en las ferias, *la cabeza* que adivina el porvenir y declama versos, *la cabeza* del Bautista, sólo que aquí horizontal, recostada sobre la oreja– [...] *la cabeza* parlante, insultante, con una entonación larga y lenta, llorosa, cínica, arrastrando las vocales en el ondular de algo como una melodía de alternos acentos contrastados, los mandaba a chingar a su madre (Revueltas 1982: 12; cursivas son mías).

Resalto con cursivas la obsesiva mención del sustantivo, pues la selección lexical es una revelación, este tipo de repeticiones son las que generan la transformación de la trama y el ascenso de la tensión dramática. Cada palabra tiene un peso en la construcción angustiosa, en la intensidad y la condensación de las traiciones que se tejen en esta novela corta.

Igual que Salomé pide la decapitación de Juan (Marcos 6. 17-29), hay en la novela otra mención bíblica de temática similar: se trata de Holofernes, a quien Judith asesina cortándole la cabeza. Por muchos siglos, este tipo de ejecución se consideró efectivo y el menos doloroso, se realizaba especialmente en personajes nobles para evitarles sufrimiento en la medida de lo posible, pero era también un arma política utilizada para advertir a los enemigos, especialmente porque el cuerpo pierde su rostro y con ello un signo clave de la identidad humana;² en la actualidad este acto es brutal, señal de deshumanización, lesiona la dignidad humana.³ Las figuras bíblicas femeninas a las que se hace referencia se empoderan de sus circunstancias, pero en la novela es de distinta naturaleza la participación de Meche y Chata en la muerte de sus parejas, se entreteje con señales contradictorias, lo cual no puede sino generar una síntesis negativa.

Más que del texto literario en sí, a partir de la adaptación de Cazals, se puede notar que ellas dos serán claves en la gestación del motín en la penitenciaría, aunque haya sido plan de Polonio que la madre de El Carajo introdujera droga al penal. Siguiendo la adaptación de los guionistas, la injerencia de las mujeres empieza el domingo anterior al presente narrativo, en la sala de defensores, cuando la madre acepta la propuesta de introducir droga al penal y las dos mujeres, emocionadas, incitan a sus parejas a 'celebrar' consumiendo droga ('un papel'). Al ser descubiertos, como castigo los tres reos son enviados al apando. Una segunda acción directa y definitoria de ellas se da una semana después cuando suben a encontrarlos a la celda de castigo y ven a Albino asomando la cabeza; con sus gritos coléricos de "Sáquenlos, sáquenlos" (Revueltas 1982: 46), iniciarán la huelga y con ello el trágico fin de sus amantes. Entonces igual que los personajes bíblicos, ellas dos resultan ser factores clave en la 'guillotina' y la 'charola' de hierro; sin embargo, hay varias inversiones con respecto a las representaciones antiguas de la decapitación. En primer lugar, que los reos no son personajes nobles ni privilegiados sino marginados, seres degradados; en segundo lugar, que estar en el apando los 'guillotina' estando con vida y sus cabezas exhibiéndose por el postigo son a la vez el único símbolo de libertad (pues les da una conexión con el exterior), y de muerte (pues el narrador anuncia su resignación comparándolos a "las reses cuando se las derriba en tierra y saben que van a morir" (Revueltas 1982: 46)). En conclusión, es paradójico que esas cabezas estén expuestas en el postigo buscando a las figuras femeninas como sus salvadoras, como su última esperanza, cuando ellas son un mecanismo que detona el desenlace de su muerte. Este proceso para liberarlos se funda

² Véase Montero / Pérez Largacha (1997: 454s.)

³ No se puede negar que la pena de muerte sigue vigente en varios países, pero la decapitación ahora es más bien un recurso de grupos extremistas vinculados con el terrorismo, con el narcoterrorismo y los enfrentamientos entre cárteles de la droga para causar mayor impacto, desmoralizar y generar terror entre la sociedad civil.

en una serie de contradicciones, en una libertad que desde el inicio ya era decadente y perturbadora: pedían que los sacaran del apando sólo para llevarlos a otra celda, el encierro es inevitable, y peor aún, lo único que logran accionar es el trágico final hacia un espacio de geometría enajenada en el que Polonio y Albino terminan desapareciendo.

En este momento de la narración la cabeza adquiere un significado incluso más extremo con respecto a El Carajo, como todos los temas que trae consigo la construcción de este personaje, y es primordial para el desarrollo de la última síntesis dialéctica de la contradicción. Se notan con él las cualidades más opacas de las entidades que conforman esta relación dialéctica. La voz narrativa pone especial cuidado en la simbología de la relación entre El Carajo y su madre, entre ellos hay una relación de amor/odio, codependencia grotesca. Por ejemplo, son frecuentes las alusiones en el sentido en que él nunca ha terminado de nacer; es indefenso, pues se encuentra en un parto interrumpido pero perpetuo y traumático; el vientre materno es su eterna prisión:

[la madre] hermética y sobrenatural a causa del dolor de que aún no terminaba de parir a este hijo que se asía a sus entrañas mirándola con su ojo criminal, sin querer salirse del claustro materno, metido en el saco placentario, en la celda, rodeado de rejas [...], sin poder salir del vientre de su madre, *apandado* ahí dentro de su madre (Revueltas 1982: 20).

En este sentido se entiende también que la ocasión en que El Carajo saca la cabeza por el postigo es el inicio de su parto. Podría pensarse lo mismo de las escenas cuando Polonio y Albino se asoman, pero el narrador es muy explícito cuando se trata del tullido: "la madre pudo ver [...] cómo paría de nueva cuenta a su hijo, primero la pelambre húmeda y en desorden y luego, hueso por hueso, la frente, los pómulos, el maxilar, carne de su carne y sangre de su sangre, marchitas, amargas y vencidas" (Revueltas 1982: 49). Esta escena está en el ascenso al clímax pero esta relación madre-hijo ha venido creciendo con diversas alusiones: "La madre de *El Carajo* llevaría allí dentro el paquetito de droga [...] para alimentarle el vicio a su hijo, como antes en el vientre, también dentro de ella, lo había nutrido de vida, del horrible vicio de vivir, de arrastrarse, de desmoronarse" (ibíd.: 23). Toda la relación está rodeada de circunstancias abyectas, se construye de antípodas que sólo pueden generar la destrucción.

Si el parto es comúnmente una señal positiva de esperanza o al menos progresista de preservación de la especie, en *El apando* pierde cualquier cualidad generativa pues relata el nacimiento de un engendro, un ser degradado. Si bien estaba escondido en el vientre materno, lo paradójico es que sobrevive el motín sólo para delatar a su madre. El resultado del parto es la traición. Fractura por completo su filiación con ella al traicionarla: "La culminación de la obra, cuando delata a su madre, es el parto. Él es parido en ese mismo instante, cuando se

reconoce como hijo, ya separado de la madre. Separado al grado de delatarla y degradarla hasta el extremo más infame" (Revueltas 1977: 38).

Desde el postigo Polonio dominó la escena en la primera parte del relato, su cabeza fue centro óptico que controló los planos más importantes del objetivo de la cámara (a través de la focalización del narrador) y en un cambio en la trama, ascendiendo al clímax, Albino toma su turno como vigía: "Introducir –o sacar– la cabeza en este rectángulo de hierro, en esta guillotina, trasladarse, trasladar el cráneo con todas sus partes, la nuca, la frente, la nariz, las orejas al mundo exterior de la celda, colocarlo ahí del mismo modo que la cabeza de un ajusticiado, irreal a fuerza de ser viva" (Revueltas 1982: 34s.). Esta fijación por el detalle construye una experiencia somática metonímica; en la cabeza se representan todos los sentidos pero para ofrecerlos a una muerte que el narrador ha venido anunciando.

En tanto la parte superior domina el cuerpo y es la única que cabe por el postigo, definitivamente tiene un poder para otorgarles libertad a Polonio y Albino. Ahora bien, como ya mencioné, aunque controlar la perspectiva es una inversión del orden establecido de la vigilancia, esto sólo demuestra otra síntesis negativa: las paradojas de un encierro no explícito, alegoría de la cárcel social y cárcel ciudad en que todos los ciudadanos se encuentran presos. Se genera un oxímoron en este sentido, pues a través de la cabeza los apandados son libres pero están en un cautiverio extremo.

En este punto del presente narrativo anuncia Albino: "Ya comienza a entrar la visita" y completa el narrador (o tal vez las voces ansiosas de los apandados): "La visita. La droga" (Revueltas 1982: 36). Han pasado tal vez unos minutos (a lo sumo una hora) desde que inició la novela con la primera escena *in media res*; el clímax se acerca. Hasta aquí todos los significados se han construido con el recurso de la analepsis. En las páginas que ha pasado el lector ha encontrado el grueso del relato en cambios de secuencia con un recurso especialmente fílmico, el *flash back*. En el presente hasta este momento no ha ocurrido nada más que la descripción obsesiva por los dos espacios del escenario: el apando y la reja de la crujía.

La condensación construida a través de la repetición nuevamente se encuentra en este momento del relato, cuando Albino grita a los celadores: "¡Esos putos *monos* hijos de su pinche madre!" Los ojos de las dos mujeres giraron hacia la voz" (Revueltas 1982: 44), es una paráfrasis de la primera intervención de Polonio al inicio del relato, y funciona además como un grito bélico. Con esta frase asciende la tensión, inicia un cambio en la historia, además nuevamente están presentes los ojos, en este caso los de Meche y Chata, que "giraron", buscando el origen del grito. Aquí hay además otra inversión de perspectiva, ellas se encuentran en el umbral de la crujía, y desde ahí, desde abajo, colocan 'otra cámara', invierten el plano focal hacia la celda

de castigo y redirigen la acción hacia el apando. Llegan ambas junto con la madre de El Carajo y las tres son testigos de la mutilación de la cabeza, se escandalizan, se horrorizan: "La cabeza separada del tronco, guillotizada y viva con su único ojo que giraba en redondo, desesperado, en la misma forma en que lo hacen las reses cuando se las derriba en tierra y saben que van a morir, desató desde el principio en Meche y La Chata un furor enloquecido" (Revueltas 1982: 46). En este momento la espera termina, ellas han llegado, pero el desenlace ha sido cuidadosamente construido por medio de relaciones contradictorias y no puede sino llevar a un final trágico.

En este momento se tocan entre sí todos los nudos que han ido construyendo las obsesiones ópticas y las relaciones dialécticas negativas: intersección del pasado y el presente narrativos, concentración de la acción en un solo plano y no en dos simultáneos, desencadenamiento de "la huelga" (la protesta) y en seguida la represión. Además de estos cambios abruptos, desaparecen la cabeza y el ojo como símbolos de control visual o como trozos somáticos de identidad humana y son suplantados por la violencia brutal; en lugar de cuerpos toman la escena bestias que se destrozan la vida y, finalmente, toma el escenario una geometría enajenada que suplantarán, tubo a tubo, línea a línea, lo que quede de Polonio y Albino. Así es como concluye la obsesiva y cuidadosa construcción de los dos elementos que aquí analicé, con el fin de la experiencia somática, la desaparición del cuerpo y el empoderamiento de la enajenación (entendida como la construyó Revueltas⁴).

Actualidad y profecía en Revueltas

Las posturas éticas de Revueltas están estrechamente asociadas a las estéticas, como se nota en esta novela corta en los símbolos de construcción visual (como la cabeza y los ojos), las fuerzas femeninas, la construcción escénica geométrica, todo se entreteje magníficamente con los recursos narrativos y se presta para un análisis detenido y profundo.

Un elemento que no alcanzo a analizar en estas páginas es justo esta construcción escénica geométrica que adquiere inmediata relevancia desde la segunda página cuando se sabe que Polonio 'abre la toma' desde arriba y dirige la atención del lector hacia las rejas de la crujía; la obsesión por esta zona del escenario también era anuncio profético del último encierro que vivirían Polonio y Albino, asfixiados entre barrotes.

Como se vio aquí, el espacio, sórdido, gris y frío, se va llenando con la analepsis, especialmente como recurso cinematográfico, así como por las repeticiones simbólicas y textuales y un trabajo de voces narrativas inmejorable y poderosamente visual. El par de

⁴ Véase Revueltas (1977: 43).

elementos que analicé parece un mecanismo formal para construir la narración de la novela y del filme, pero en el fondo son símbolos en los que se condensan los universos carcelario y social.

El volumen tipográfico es reducido, pero es inversamente proporcional al incremento y concentración de la intensidad y profundidad de la tragedia que se relata. *El apando* es un texto redondo en el que nada sobra, todo elemento aporta significado a los símbolos que se construyen *in crescendo*, junto con la tensión dramática. Es así como logra esa atmósfera sórdida, es así como invita a la lectura voraz, ininterrumpida, lectura de cárcel tipográfica. Ni el lector ni los apandados tienen escapatoria, los avisos son muy obvios y proféticos. Si los cuerpos ya se encontraban trastornados por el encierro, la necesidad de droga y la incomodidad de asomarse por el postigo (ofreciendo la cabeza a la guillotina), la última escena es el cumplimiento del primer augurio, la desaparición del cuerpo físico entre barrotes que lo destrozan y lo suplantán. En este sentido, cabe revisar la absoluta vigencia del pensamiento de Revueltas, siempre polémico y vorazmente crítico. En sus reflexiones sobre un México de hace casi cinco décadas tal vez él no se habría imaginado el nivel de descomposición del tejido social que se vive hoy, pero su lucidez parece haber anunciado (y advertido) el peligro potencial de estas circunstancias, analizando en su obra las contradicciones estéticas y éticas de la cultura mexicana.

Bibliografía

BLANCAS, Noé (2007): '*El apando* o la libertad sin esperanza'. En: Francisco Ramírez Santacruz / Martín Oyata (eds.): *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. México: BUAP / UNAM / MA Porrúa, 261-282.

CAZALS, Felipe (dir.) (1976): *El apando*. José Revueltas y José Agustín (argumento y libro cinematográfico). México: Conacite Uno.

ESCALANTE, Evodio *et al.* (2010): *El apando de José Revueltas*. Portal Jóvenes Lectores: 18 para los 18. Norberto Tapia Latisnere (dir.). Dirección general de televisión educativa. http://elem.mx/multimedia/video_player/50573 [09.05.2015].

Frente Nacional de Cinematografistas (1975): 'Manifiesto'. En: Susana Vellegia (2009): *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira, 389-390.

GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo (2011): '*El apando* como dispositivo distópico'. En: Gustavo Jiménez (ed.): *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. II. México: UNAM, 25-40.

MONTERO, Santiago / Antonio Pérez Largacha (1997): 'Los funerales: una interpretación egipcia'. En: *Studi Classici e Orientali*, 45, 449-463.

NEGRÍN, Edith (1995): *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura de la narrativa de José Revueltas*. México: UNAM / El Colegio de México.

PIGLIA, Ricardo (2006): 'Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*'. En: Eduardo Becerra (ed.): *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 187-205.

REVUELTAS, José (1977): *Conversaciones con José Revueltas*. Xalapa: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana.

REVUELTAS, José (1982): *El apando*. 5ª. ed. México: Era.

ROCCO, Alessandro (2011): 'José Revueltas, escritor de cine: el guión *La otra*'. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37, 73, 229-252.