

2° COLOQUIO INTERNACIONAL LA NOVELA CORTA EN MÉXICO 1922-2012

*Mesa 2. “Unidad y diversidad del canon (1962-1982)”
Martes 13 de noviembre, 12:15 horas*

EL APANDO Y LOS TEXTOS DE LECUMBERRI ANTE LA TOTALIDAD DE LA OBRA DE REVUELTAS

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA
Universidad Veracruzana

Más allá de su indiscutible maestría narrativa, *El apando* constituye un punto culminante en la obra de Revueltas. Lo cual implica, de inicio, postular lo siguiente: que *El apando* es el momento fuerte de lo que podemos llamar el “período de Lecumberri”, esto es, del grupo de textos que el autor fechó y firmó entre 1969 y 1971, durante su última estadía en la cárcel. Y que, por su parte, la adecuada ponderación de dicho periodo puede brindar elementos para resignificar la obra literaria de Revueltas en su totalidad, sin limitarse a consideraciones meramente estilísticas.

Es importante recordar que la obra de Revueltas comienza —y culmina— con ficciones carcelarias (*Los muros de agua*, *Hegel y yo*, *El apando*, *El reajo del yo*), y que, de uno u otro modo, estas ficciones están relacionadas con encarcelamientos sufridos por el autor en diferentes momentos de su vida (en ese sentido, es posible evocar también una novela anterior a *Los muros de agua*, titulada *El quebranto*, cuya versión definitiva se perdió, pero que también constituye un relato carcelario, relacionado con el primer encierro del joven Revueltas en la prisión de Belén).

Al inicio del primer volumen de sus *Obras completas*, encontramos un texto que Revueltas redactó en 1961 a manera de prólogo o nota aclaratoria: “A propósito de *Los muros de agua*”¹. Allí, para explicar su concepción acerca del realismo en la literatura, el autor inserta un fragmento de una carta de 1955 dirigida a su esposa, en donde hace una relación de las impresiones que le provocó su visita al lazareto de Guadalajara. Tenemos entonces un texto fechado en 1961, con fragmentos de una carta de 1955, con la función de sobredeterminar la significación de una novela de 1941, aunque sólo aparece en las ediciones posteriores a 1967 (tanto la de Empresas Editoriales como la de Era). Si la primera novela publicada, es decir aquella que aparece como el momento originario de la obra, encuentra su fundamento en la vivencia y simbolización de un espacio carcelario, por su parte el texto que la sobredetermina tanto retrospectiva como prospectivamente, da cuenta de la simbolización de una vivencia relacionada con un leprosario. Así, tanto el texto inaugural como el que lo enmarca en relación a la totalidad significativa de la obra, se refieren a espacios de confinamiento y marginación social a los que confieren una notable capacidad simbólica.

De manera complementaria, resulta pertinente remitir a otro texto en el que, para explicar en qué consiste su praxis literaria, Revueltas emplea el término de *realismo utópico*². Pues una lectura crítica revela que ahí la noción de utopía es convocada por su carga de negatividad: es decir, en tanto emplazamiento a partir del cual es factible revocar las evidencias sensibles sobre las que reposa la hegemonía de un tejido social, cultural e histórico. Pero, en un afán de precisión conceptual, es menester señalar que la

¹ Revueltas, José. *Los muros de agua*. México: Era, 1978.

² Revueltas, José. *Las evocaciones requeridas. Memorias, diarios, correspondencia*. 2 vols. México: Era, 1987.

cárcel y el lazareto son heterotopías, es decir, “lugares otros” como los que describe Foucault precisamente para referirse a lugares que, a diferencia de las utopías, tienen un referente social concreto, pero que mediante un fenómeno de refracción proyectan esa misma carga de negatividad sobre la sociedad en la que se insertan. Me atrevo entonces a afirmar que el realismo utópico, es decir el proyecto literario de Revueltas, resulta cabalmente heterotópico, si bien esto no debe conducirnos a evacuar la referencia a la utopía, sino a matizar su sentido.

La pregunta que guía a Revueltas en el citado prólogo es la siguiente: “¿Cómo tomar la realidad de los leprosos en el sentido de su coincidencia con la realidad de la vida, con la dirección interna del movimiento de la realidad? [...] Tomar este material vivo, doliente, desquiciante de los leprosos..., pero, ¿cómo?” (19). Para Revueltas, *Los muros de agua* constituyó sólo un intento por aproximarse a la captura de ese movimiento por el que lo real se desvela y se deja apresar literariamente; ese movimiento dialéctico que él mismo denomina el “lado moridor” de la realidad, y que Evodio Escalante analiza lúcidamente en un célebre ensayo del mismo nombre. Sólo mediante esa peculiar dialéctica se puede explicar cómo es que la sórdida realidad de lugares como la cárcel, el leproso o el prostíbulo gozan para Revueltas de un carácter utópico. Pues lo que el acabamiento de los textos de Lecumberri vuelve evidente es que la literatura de Revueltas representa, en su conjunto, una tentativa por desvelar, mediante la exploración de heterotopías como la cárcel, una condición ontológica de alienación generalizada: es decir, lo real como *distopía*.

Mal entendido, es decir sin dirección y sometido a la arbitrariedad de lo espontáneo, escribe Revueltas, el realismo “nos desvía hacia el reportaje *terriblista*, *documental*”; mientras que el realismo al que él aspira, continúa, no es el de

quienes se someten servilmente a los hechos como ante cosa sagrada (el realismo de un buen reportero, digamos, aquí sí exigencia necesaria del oficio, y yo he sido reportero durante largos años); ni el realismo pletórico de vitaminas, suavizado con talco, entusiasta profesional, gazmoño y adocenado, de los que a sí mismos se consideran “realistas socialistas” (20).

Por el contrario, hemos visto que el realismo revueltiano es dialécticamente utópico —es decir distópico—, y que es por eso que tiene sustento simbólico en lugares que, no obstante su referente social definido, hacen factible la proyección de una negatividad revocadora de las evidencias sensibles sobre las que se sustenta la hegemonía. En cualquier caso, llama la atención que, como se observa en los fragmentos citados, en dos ocasiones Revueltas se refiera al discurso periodístico para hacer el deslinde relativo a las posibilidades de la literatura para capturar el movimiento de lo real. Y es que, en efecto, Revueltas fue periodista. Pero no un periodista de opinión, ni cultural, ni de reportajes de fondo, sino el tipo de reportero que más podía acercarse a los ambientes heterotópicos propicios para la utopía de lo real, es decir, un reportero de nota roja.

Sostengo que, lejos de ser anecdótico, este rasgo ofrece una perspectiva interesante para pensar el lugar de sobredeterminación desde el que, al igual que el prólogo a *Los muros de agua*, operan los textos del periodo de Lecumberri en relación a la totalidad de la obra revueltiana. La empresa de Revueltas parte del postulado de que la propia realidad ofrece modos de selección, discriminación, ordenamiento y composición, y que la tarea del escritor realista es ajustarse a ellos en algo así como una mutua configuración. Y aunque él afirme que el periodismo sí implica una sujeción sacralizante

a la realidad, para nosotros resulta evidente que el ejercicio periodístico también ofrece un dispositivo de mediación con modalidades específicas de selección y encuadre, que incluso pueden llegar a constituir una estética propiamente dicha.

Quienes, en el ámbito francoparlante, han estudiado las cualidades genéricas del *fait divers* —los “sucesos varios” en los que se incluye la nota roja—, han subrayado que aquél tiende a presentar los eventos dentro de un marco causal notablemente anómalo, ajeno a las redes causales del relato mimético (en sentido aristotélico). Razón por la cual Sartre incitaba al escritor comprometido a reinsertar dichos eventos en una red narrativa que los devolviera a su imbricación con una causalidad de índole histórico-social. Ahora bien, me parece que el reportaje de nota roja ofreció al realismo utópico un encuadre genérico disruptivo, que terminó por alterar las formas canónicas de la novela con las que Revueltas trabajó a lo largo de su trayectoria literaria. Esta hibridación genérica aparece ya en un texto como *Los errores*, pero se vuelve del todo evidente en *El apando*, lo mismo que en *Hegel y yo*.

Mi hipótesis es que la brevedad que caracteriza a los últimos textos de Revueltas responde a un hallazgo formal, relacionado con la utilización literaria de las formas anómalas de la nota roja desde una perspectiva heterotópica y conforme a una hibridez genérica. En el mismo prólogo a *Los muros de agua*, Revueltas afirma que “la realidad literalmente tomada no siempre es verosímil, o peor, casi nunca es verosímil. Nos burla, nos ‘hace *desatinar*’ [...] porque no se ajusta a las reglas; el escritor es quien debe ponerlas” (10). El escritor debe pues imponer a lo real un encuadre, un *nomos*. Ahora bien, más allá del significativo oxímoron de la “literalidad” de lo real, lo interesante en este fragmento es que la realidad sea concebida precisamente como algo anómico,

sobreabundante e inverosímil. A lo cual habría que agregar el hecho de que los referentes pictóricos en los que se apoya Revueltas para explicitar sus conceptos estéticos (Brueghel, Cranach, *Los desastres de la guerra* de Goya, *Tata Jesucristo*, de Goitia) poseen en una u otra medida una filiación representativa de corte grotesco. Y es que, si lo real es literalmente anómico e inverosímil, no sorprenderá que algunos de los componentes plásticos y narrativos derivados de la praxis periodística de la nota roja encajen perfectamente en este proyecto literario, y que las últimas creaciones literarias de Revueltas se apoyen deliberadamente en una estética que impone a la construcción literaria una alta dosis de “inverosimilitud grotesca”, como las que despuntan con toda claridad en los textos del periodo de Lecumberri.