

Una selva tan infinita

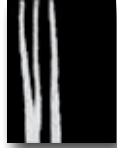
La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas

Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2919-0 (Tomo II)

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

IV. INMEDIACIONES DEL CANON

EL APANDO COMO DISPOSITIVO DISTÓPICO

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA
Universidad Veracruzana

Comparto con Florence Olivier la idea de que *El apando* (1969) representa una radicalización estética de la obra revueltiana, y de que en realidad ésta contenía desde un inicio, en germen, los elementos formales que habrían de expresarse en los textos propios del período de Lecumberri.¹ Esto quiere decir, básicamente, que la concisión y la brevedad alcanzadas en los últimos textos de José Revueltas (1914-1976), responden a la necesidad del escritor de depurar su narrativa de todo didactismo ideológico, concediendo paulatinamente una mayor importancia y claridad a la permanente exploración estética que cifrara con el nombre de *realismo utópico*. Dicha búsqueda consiste en una semiología de lo inaparente

¹ “Existiría pues un pasaje angosto del compromiso por el que transita metafóricamente el escritor, pasando de un realismo socialista ingenuo a una liberación de la escritura que Revueltas, por su parte, inscribe en lo que denomina realismo materialista y dialéctico. Una radicalización estética, por así decirlo, si queremos apostar a la coherencia del movimiento de la obra novelesca [...] Plantearemos aquí que sólo las líneas de fuerza estéticas que recorren una obra y subyacen en ella por así decirlo de manera reprimida —en este caso diríamos más bien de manera sojuzgada— pueden hallar su plena expresión al estar conscientemente manejadas a favor de una doble toma de conciencia ideológica y estética. Así, la estética de la alienación fundada en el expresionismo que descuellan en *El apando* no estaba ausente en *Los muros de agua* sino sometida a la intención didáctica de la tesis militante por exponer, y por ende desvirtuada [...] Dicha conversión, en la cronología de la obra, sólo se cumple plenamente en *El apando* y en los textos posteriores, aun cuando su impulso despinata en la novela anterior, *Los errores*” (Olivier 220-1).

(del horror en devenir), la cual se hace posible sólo mediante el trabajo de una mirada oblicua, no convencional, a la que Revueltas accedió sirviéndose sobre todo de la cárcel como emplazamiento simbólico.

En otro contexto he intentado mostrar cuál es la importancia de los “lugares otros” (las *heterotopías* que describe Foucault) y de las “utopías invertidas” (*distopías*) para la concepción del realismo utópico. Pero en este caso considero posible resumir afirmando que la cárcel no es solamente un lugar recurrente en la obra del escritor duranguense, sino que, como él mismo declaró, aquélla representa un emplazamiento privilegiado de observación de la sociedad, un “símbolo” que hace posible la figuración de la “ciudad cárcel”, de la “sociedad cárcel”:

Escojo la cárcel como ambiente, es decir, ambiente simbólico. Porque la cárcel no es sino una, un compendio, una condensación de las sociedades. Tiene sus clases sociales, sus tiranos, sus opresores, y constituye entonces una reversión de la sociedad externa a los límites de una geometría enajenada, como le llamo en *El apando*. Las rejas para mí, las rejas de *El apando*, son las rejas de la ciudad y las rejas del país y las rejas del mundo (Sáinz *et al* 12).

Esta cita resulta bastante elocuente para mostrar por qué considero el despliegue textual de la figura del *mundo-prisión* como una distopía, consistente en *una reversión de la sociedad externa a los límites de una geometría enajenada*; y por qué la discusión relativa a las características formales y genéricas de *El apando* debe estar precedida por la consideración de ese texto desde el horizonte que nos abre su apreciación como un *dispositivo distópico*. En efecto, se puede decir que desde un inicio la literatura revueltiana fue esencialmente heterotópica, pero que el despojamiento de la obra conllevó una modificación de la expresión formal, así como la consagración de una perspectiva ideológica radicalizada, en la que la cárcel dejó de ser un simple emplazamiento simbólico y cognoscitivo, para llegar a ser una figura que

describe al mundo todo, o dicho más propiamente, una estricta condición ontológica.

Explicar la idea de la “geometría enajenada” resulta relevante, no sólo porque haya sido el propio autor quien en su momento habló de ella, sino porque su planteamiento aporta algunos elementos fundamentales para visualizar las figuras con base en las cuales está construido el texto. El mejor ejemplo de ello es la “secuencia” del *incipit* (y digo secuencia porque, como se verá, el procedimiento narrativo utilizado por Revueltas tiene una proximidad más que anecdótica con el cine).

Los celadores, los “monos”, caminan cadenciosamente dentro de un “cajón de altas rejas”. Sin saberlo, ellos, los vigilantes, están presos, “detenidos pero en movimiento, atrapados por la escala zoológica”. Y en efecto, después de unas cuantas líneas descubrimos que los celadores, que creen vigilar, son vigilados por Polonio, uno de los tres prisioneros que se encuentran confinados en el “apando”, es decir la celda de castigo:

Estaban presos. Más presos que Polonio, más presos que Albino, más presos que *El Carajo*. Durante algunos segundos el cajón rectangular quedaba vacío. Como si ahí no hubiera monos, al ir y venir de cada uno de ellos, cuyos pasos los habían llevado, en sentido opuesto, a los extremos de la jaula, treinta metros más o menos, sesenta de ida y vuelta, y aquel espacio virgen, adimensional, se convertía en el territorio soberano, inalienable, de aquel ojo derecho, terco, que vigilaba milímetro a milímetro todo cuanto pudiera acontecer en esta parte de la Crujía (13).

La vista que nos ofrece el texto procede entonces del emplazamiento de Polonio, quien se encuentra posicionado en el postigo del apando. Ahora bien, para acceder a ese puesto de vigía, nos dice el texto, es necesario recostar la cabeza con habilidad y cuidado “sobre la oreja izquierda, encima de la plancha horizontal que servía para cerrar el angosto postigo” (11-2). El espacio descrito se nos aparece así como una composición de carácter ex-

presionista: pues en la medida en la que el ojo derecho de Polonio sigue el vaivén de los monos en el cajón, nuestro punto de mira se proyecta rítmicamente conforme a una trayectoria pendular segmentada por una infinidad de líneas, describiendo así una multitud de figuras geométricas; las cuales, a su vez, dan cuenta de un peculiar y paradójico conjunto dinámico, que es la figura misma del encarcelamiento de los monos, quienes se encuentran “detenidos pero en movimiento”, en un “espacio adimensional”.² El texto asimila la cabeza de Polonio a la cabeza del Bautista sobre la charola de Salomé, pues aquélla se encuentra “desprendida del tronco”; además, los ojos no funcionan en conjunto, sino separadamente:

Uno primero y otro después, los dos monos vistos, tomados desde arriba del segundo piso por aquella cabeza que no podía disponer de un solo ojo para mirarlos, 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—, que no dejaba mirar nada de allá abajo al ojo izquierdo, únicamente la superficie de hierro de la plancha con que el postigo se cierra (12).

La imagen global proviene entonces de un ojo que, como si se tratara del objetivo de una cámara, recorre monótonamente una superficie, produciendo en su recorrido una multiplicación de figuras geométricas, correspondientes a los diferentes cortes sufridos por la línea visual al cruzarse con las líneas metálicas del postigo y de los barrotes del cajón de dos pisos en el que se encuentran los monos.

Los vigilantes son vigilados, y están igualmente presos —o aún más— que los apandados (en realidad, como se verá, todos y cada uno de los entes del relato resultan ser “monos prisioneros”). Además, es obvio que la construcción del espacio textual

² Tengo en mente la estética de los escenarios de *El gabinete del doctor Caligari*, por ejemplo.

fundada en la figura de la cabeza del profeta reposa sobre un desmembramiento del cuerpo y una contraposición de sus funciones: se trata de un “desmembramiento geométrico”, descrito al final de la novela mediante otra figura, perfectamente análoga a la de la mirada que se proyecta desde el postigo del apando. Me refiero al pasaje en donde los presos luchan contra los celadores —dentro del mismo cajón de altas rejjas—, siendo totalmente aherrojados mediante la inserción en él de una serie de barrotes, en un episodio descrito precisamente como una “derrota de la libertad a manos de la geometría enajenada”: como un “diabólico sucederse de mutilaciones del espacio, triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejjas y más rejjas”, que culmina con la imagen de Albino y Polonio colgantes de los tubos, “más presos que preso alguno”, convertidos en “harapos sanguinolentos, monos descuartizados y puestos a secar al sol” (54-6).

Este desmembramiento implica una *despersonalización cinematográfica* del discurso, así como una *mecanización de la mirada* —recordemos que según el texto los monos son “tomados” desde arriba—. De entrada, este procedimiento implica la anulación de la visión estereoscópica, propia de nuestra percepción psicofisiológica normal, en favor de una estricta visión lineal, como aquella que es propia de la proyección de una superficie matemática, necesaria para la auténtica proyección perspectiva.³ De modo que la vigilancia “milimétrica” del cajón por parte del ojo de Polonio se realiza sobre un espacio estrictamente geométrico, conjugándose con

³ “La construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio, fundamentalmente: el que no sólo es su resultado sino verdaderamente su finalidad, realizar en su misma representación aquella homogeneidad e infinitud que la vivencia inmediata del espacio desconoce, transformando el espacio psicofisiológico en espacio matemático. Esta estructura niega, por lo tanto, la diferencia entre delante y detrás, derecha e izquierda, cuerpos y el medio interpuesto (‘espacio libre’), para resolver todas las partes del espacio y todos sus contenidos en un único *Quantum continuum*; prescinde de que vemos con dos ojos en constante movimiento y no con uno fijo, lo cual confiere al ‘campo visual’ una forma esferoide” (Panofsky 14-5).

el “movimiento estático” descrito por el vaivén de los monos, conformando así la imagen compleja de un paradójico “espacio adimensional”.

Ahora bien, conforme el relato progresa, no es difícil constatar que la figura de este espacio paradójico se refiere a la cárcel como *condición ontológica*. Pues la casa de los celadores es descrita como una extensión de la cárcel, ahora no en términos de espacio, sino de una circularidad temporal y monetaria. Los monos vigilan, según ellos, para comer y para que comieran

en sus hogares, donde la familia de monos bailaba, chillaba, los niños y las niñas y la mujer, peludos por dentro, con las veinticuatro largas horas de tener ahí al mono en casa, después de las veinticuatro horas de su turno en la Preventiva, tirado en la cama, sucio y pegajoso, con los billetes de los ínfimos sobornos, infames, presos dentro de una circulación sin fin [...] Sin darse cuenta estaban ahí dentro de su cajón, marido y mujer, marido y marido, mujer e hijos, padre y padre, hijos y padres, monos aterrados y universales (14).

Es así que las figuras del espacio adimensional y la del movimiento estático —que le es correlativa— se declinan a través de la imagen de un tiempo circular que homogeneiza y reduce el espacio a un ámbito carcelario, y la de una circulación monetaria infinita que, mediante su despliegue, lo expande hasta abarcar a la sociedad en su conjunto.

Asimismo, es posible observar cómo en torno a el Carajo, único personaje a quien está vedado posicionarse en el postigo y convertirse de esa manera en sujeto de la geometría alienada, se desarrolla otra importante figura de la ontología carcelaria, que he decidido llamar el *ventre-prisión*. Esta figura tendrá sustento en una cadena metonímica desplegada precisamente a partir del ojo muerto de el Carajo. Como se recordará, al igual que los otros dos apandados, Albino y Polonio, el Carajo es un drogadicto. De hecho, es la madre de éste quien, en colusión con las compañeras de aquéllos, Meche y la Chata, lleva en la vagina un tampón con

droga, con el fin de evadir el abusivo control “ginecológico” de las celadoras o *monas*, para entonces lograr proveer con un buen número de dosis a los adictos apandados. Cito en extenso el pasaje —a mi juicio magistral— en el que se manifiesta por primera vez esta figura:

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, pero, entretanto, le conseguía el dinero para la droga, los veinte, los cincuenta pesos y se quedaba ahí, después de dárselos —convertidos los billetes en una pequeña bola parecida a un caramelo sudado y pegajoso, en el hueco del puño— sobre la banca de la sala de defensores, [...] 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 quererse salir del claustro materno, metido en el saco placentario, en la celda, rodeado de rejas, de *monos*, él también otro mono, dando vueltas sobre sí mismo a patadas [...] con un solo ojo, sin poder salir del vientre de su madre, *apandado* ahí dentro de su madre (19-20).

Esta condición carcelaria se ratifica en un pasaje posterior en donde, ya adentro de la prisión, intuyendo el plan de Albino y Polonio para eliminar a el Carajo, la madre se muestra renuente a entregarles la droga, e impone como condición que sea su hijo quien asome la cabeza por el postigo para recibirla. El pasaje en cuestión ratifica claramente la importancia concedida en el relato al ojo muerto de el Carajo, en tanto soporte de la cadena metonímica a la que he aludido:

La cabeza de Albino se sumió trabajosamente y la madre pudo ver, casi enseguida, igual que si se mirara en un espejo, cómo paría de nueva cuenta a su hijo, primero la pelambre húmeda y en desorden y luego, hueso por hueso, la frente, los pómulos, el maxilar, carne de su carne y sangre de su sangre, marchitas, amargas y vencidas. Colocó la mano trémula y tosca sobre la frente del hijo como si quisiera proteger al ojo ciego de los rayos vivos del sol (48-9).

La madre protege el ojo ciego de la luz, como si se tratara de algo que mantuviera un vínculo inquebrantable entre ellos: como si ese ojo muerto, con su calidad membranosa, perpetuara la ceguera intrauterina de un ente incapaz de devenir sujeto, el cual, en razón de ese mismo hecho, permite dibujar una topología clínica que a mi juicio representa la única línea de fuga auténtica de todo el relato. Línea a la que he bautizado la *espiral entrópica*. En efecto, la espiral entrópica representa una abolición —ciertamente parcial— de la geometría enajenada: estrictamente, una *apropiación oceánica*, es decir, una apropiación por la cual el cuerpo se convierte en un ámbito inconmensurable e indiviso. Concibo esta figura partiendo del hecho, señalado con claridad en el texto, de que 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 como el Carajo se desmoronaba, gozando hasta lo indecible cada pedazo de vida que se le caía” (23).

La droga nutre a el Carajo por vía intrauterina del horrible vicio de vivir, el cual en la cita equivale al vicio de “desmoronarse”, como lo hace el personaje cada vez que, después de haberse cortado las venas, visita la enfermería (“cien, mil veces, sin encontrar el fin, hasta el *apando* siguiente”, 18). Es allí donde accede a una apropiación de su cuerpo equivalente a una abolición de sus fronteras, la cual goza, por lo mismo, de un signo opuesto al del desmembramiento geométrico. El texto describe cómo, cada vez que estaba en *El apando*, ese personaje se cortaba las venas para que lo llevaran a la enfermería, logrando entonces ocupar

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 el abismo, al fondo, inundado de una felicidad viscosa y tibia, meterse dentro de su propia caja corporal, con la droga como un ángel blanco y sin rostro que lo conduciría

de la mano a través de los ríos de sangre, igual que si recorriera un largo palacio sin habitaciones y sin ecos (16).

Si el tránsito infinito entre la enfermería y el apando define propiamente un círculo vicioso, cabe anotar que esta navegación angélica por los ríos de sangre es más bien una aproximación en espiral a un *fondo sin forma*: a una dimensión puramente intensiva, abismal, a la que sólo se puede acceder yendo cada vez más lejos en el abandono radical, en la pérdida de sangre, más abajo en la pérdida de dignidad, de sí mismo (“abandonado hasta lo último, hundido, siempre en el límite”, 15). Es esta posibilidad la que alimenta la madre de el Carajo a través del vínculo carcelario, siempre interior, que la une con su hijo. Por lo cual no sorprende que el texto se refiera a la introducción al penal de la droga en términos de “algo maternal”, “así, por dentro”; y que más adelante aparezca otro pasaje que completa la cadena metonímica, asimilando una vez más la droga con el alimento materno. La madre, dice el texto,

se había dejado introducir el tapón anticonceptivo por Meche y la Chata, como si tal cosa, con la indiferencia de una vaca que se ordeñara. Ahí estaban las ubres, pues; ahí estaba la vagina. Como lo calcularan, con ella no hubo registro, la respetaron por su edad, la vaca ordeñada pasó tan insospechada como una virgen (43-4).

La vagina, que es donde está contenida la droga, se asimila a las ubres, por lo que consecuentemente la droga, alimento del vicio de vivir y de la espiral entrópica, se asimila con la leche, el alimento materno por antonomasia. Pero la cadena metonímica nos lleva aún más lejos: pues si, como se ha visto, el vientre es una prisión, el tampón y la vagina serán asimilados con las puertas del apando, no sólo por el hecho evidente de que el segundo “nacimiento” de el Carajo tiene lugar cuando éste saca la cabeza por el postigo, sino por la función anticonceptiva que supuestamente posee el tampón en el que está contenida la droga:

Se trataba —decía Polonio— de unos tapones de gasa con un hilo del tamaño de una cuarta y media más o menos, cuyo extremo quedaba fuera, una puntita para tirar de él y sacarlo después de que todo había concluido, muy en uso ahora, en la actualidad, por las mujeres [...] para no embarazarse y no tener que echar al hijo por ahí de mala manera [...] Ahí *moría* todo, ahí quedaban los espermatozoides condenados a muerte, locos furiosos delante del tapón, golpeando la puerta igual que los celadores, también monos igual que todos ellos, multitud infinita de monos golpeando las puertas cerradas (20-1).

En realidad, lo que esta cadena metonímica permite ver, además del círculo vicioso y la espiral entrópica, es el exacerbamiento de la situación de encarcelamiento generalizado, mediante una puesta en abismo que, una vez más, duplica la estructura de la geometría enajenada, aunque desde un espectro formal distinto al que produce la perspectiva del postigo. Una vez asimilados los espermatozoides a los celadores, el tampón a la puerta del apando, y el interior de la madre a un claustro en el que se encuentra recluido el Carajo, el evento de la madre viendo a su hijo “salir de sus entrañas” (al sacar éste la cabeza por el postigo), vendrá a representar una visión especular, pero conforme a una refracción que magnifica la imagen, haciendo que la propia madre se encuentre en una posición análoga a la de los espermatozoides frente a las puertas cerradas —igual que todos ellos, que la multitud infinita de monos—. Una puesta en abismo que, cabe recalcar, configura un encierro en el que se igualan el adentro y el afuera, vigilantes y vigilados, presos y familiares, pero que además, como lo prueba la imagen de los espermatozoides, se reproduce hacia lo infinitamente grande y hacia lo infinitamente pequeño.

De modo que no sólo los monos están ahí, detenidos pero en movimiento, presos sin saberlo, mono y mono, mona y mono, sino que cada uno de sus órganos y de sus células es como una cárcel en la que está contenido todo el universo, que a su vez no

es sino una gran prisión habitada por una multitud infinita de monos golpeando las puertas cerradas. Creo entonces que debemos tomar en serio la afirmación de Revueltas respecto al hecho de que la geometría es “el eje metafísico, el eje cognoscitivo de la novela” (Sáinz *et al.* 12), y considerar la figura textual anteriormente descrita como la culminación de la ontología carcelaria de *El apando*, es decir como una auténtica *monadología carcelaria*. Esta consideración no sólo se apoya en lo hasta aquí descrito, sino también en la propuesta de otro texto revueltiano del período de Lecumberri, aún más breve y aún más difícil de clasificar genéricamente, llamado “El reajo del yo” (1969). Se trata de una ficción fenomenológica, en la que se manifiesta una forma de encierro que tiene gran similitud con el planteamiento global de *El apando*, si bien en este caso se trata de una figura carcelaria más bien solipsista:

Bien, estamos en esta pequeña isla que tiene su centro en todos los puntos y su circunferencia en ninguno, de acuerdo con la antigua y sabia definición de viejos pensadores ya no discernibles en la Historia. Ciertamente Él y Yo padecemos. Sufrimos Él y Yo con intensa amargura y una cada vez más creciente estupefacción, atados Él y Yo a nuestro círculo misterioso, Él a su círculo y Yo al mío, que son el mismo círculo, Él dentro de mí y Yo dentro de Él, atados a nuestro círculo que es más cruel y espantoso que todas las cadenas imaginadas a lo largo del Tiempo, cuya longitud, altura y profundidad son constantes, invertebradas e inaprehensibles, pero que suceden por culpa nuestra, esclavos definitivos y sin fin de una pluralidad inagotable, cada vez más deshabitada, Él de la Suya y yo de la Mía, mirándonos cada Uno con los ojos del Otro, perpetuos hasta quedarnos ciegos (Revueltas, *Material* 109).

Esta “isla” remite claramente a los escritos de Giordano Bruno, uno de los principales representantes de la idea filosófica que concibe la realidad como una sola sustancia, independientemente

te del número de realidades existentes.⁴ Esa misma idea según la cual “todo está en todo” (lo Múltiple como apariencia de lo Uno), y que tendrá su más prístina expresión precisamente en la monadología de Leibniz. La referencia a Leibniz puede resultar por demás interesante, pues éste no sólo considera a la mónada como una entidad sin “ventanas por la que alguna cosa pueda entrar o salir” (*Monadología* 27), sino que además compara al Creador con un excelente geómetra, un buen arquitecto o un sabio autor, capaz de encerrar un máximo de realidades en el mínimo de volumen posible, lo cual hace pensar precisamente en la magistral concisión que alcanza la obra revueltiana, no sólo en *El apando*, sino también en las demás ficciones carcelarias del período de Lecumberri.⁵ Y es que así entendida, la visión de la monadología concibe al mundo menos como un relato o una historia que se desplegaría linealmente en el tiempo, que como un *dispositivo geométrico*, tan rico en fenómenos como sencillo en hipótesis.

Mi hipótesis es que las necesidades formales y expresivas de esta literatura distópica no sólo impelen a Revueltas a acudir a formatos más breves, lo que en el caso de *El apando* significó compactar un máximo el material novelesco, sino que este proceso

⁴ En *De la causa, principio y uno* se lee: “Si el punto no difiere del cuerpo, ni el centro de la circunferencia, ni lo finito de lo infinito, ni lo máximo de lo mínimo, entonces podemos afirmar de manera segura que el universo está en todas partes y su circunferencia en ninguna, en tanto diferente del centro, o bien que su circunferencia está en todas partes pero que no se puede encontrar su centro, en tanto diferente de la circunferencia. Es así como no resulta imposible, sino necesario, que lo óptimo, lo máximo, lo incomprensible sea todo, esté en todas partes, esté en todo” (Bruno III: 276; la traducción del francés es mía).

⁵ “Pues se puede decir que el que obra perfectamente es semejante a un excelente geómetra que sabe encontrar las mejores construcciones de un problema; a un buen arquitecto que aprovecha el sitio y los fondos destinados al edificio, del modo más ventajoso [...] y a un sabio autor, que encierra el máximo de realidades en el mínimo de volumen que puede [...] Así, puede decirse que, de cualquier manera que Dios hubiese creado el mundo, siempre hubiera sido regular e incluido en cierto orden general. Pero Dios ha elegido el que es más perfecto, es decir, el que es al mismo tiempo más sencillo en hipótesis y más rico en fenómenos, como podría ser una línea geométrica cuya construcción fuera fácil y sus propiedades y efectos fueran muy admirables y de gran amplitud” (Leibniz, *Discurso* 5-6).

implicó, sobre todo, generar un *dispositivo textual* que hiciera migrar las formas de representación literarias hacia un ámbito abiertamente “intermedial”.⁶ El propio Revueltas reconoció en una entrevista que ese texto resultó ser espontáneamente cinematográfico.⁷ Pero es el texto mismo el que, al menos en dos ocasiones, apela explícitamente a su hibridación constitutiva: la primera, ya referida, cuando descubrimos que los monos son “tomados” desde arriba, y la segunda, cuando en medio de la descripción del motín liderado por las mujeres de los apandados se nos dice que “[a]lgo ocurría en esta película anterior a la banda de sonido” (52).

Sucede entonces con esta novela corta algo muy parecido a lo que, según Paolo Pasolini, ocurre genéricamente con el guión cinematográfico. Pues éste sería una “estructura que tiende a ser otra estructura”, la cual inscribe, en el corazón del texto, la presencia constitutiva del elemento impersonal por excelencia, a saber la cámara. Aunque por supuesto se trate de una forma intermediaria, en la cual la inscripción de la cámara es del orden de *loimaginario*:

La característica principal del “signo” de la técnica del guión es hacer alusión al significado por dos vías diferentes, concomitantes y convergentes [...] En otros términos, el autor de un guión exige de su destinatario una colaboración muy particular, que consiste en prestar al texto una terminación visual que no tiene, pero a la cual hace alusión. El lector se hace enseguida el cómplice —frente a las características técnicas del guión inmediatamente compren-

⁶ Si bien la intermedialidad tiene un parentesco con la noción de “intertextualidad”, aquella busca ser más amplia que ésta, pues no sólo da cuenta del entrecruzamiento y de la coexistencia, al interior de un texto, de elementos “ajenos”, ya sea del mismo o de otros medios, sino que se refiere esencialmente a “una relación mediático-conceptual que [...] hace imposible ubicar una obra o una expresión llanamente en las lógicas de un solo medio” (Herlinghaus 39).

⁷ “Yo previamente hice una selección de los puntos álgidos, de los puntos culminantes del relato, y luego llené los intervalos con la narración misma. De tal suerte que eso hizo que la fluidez adviniera de manera muy espontánea. Como el material era tan compacto, eso impidió hacer lo que en el cine se llama ‘disolvencia’, de modo que ahora, al hacer la adaptación de *El apando* al cine, no hubo necesidad de modificar casi nada” (Sáinz *et al.* 41).

didadas— de la operación a la cual está invitado; y su imaginación representativa entra en una fase creadora mucho más elevada e intensa, como mecanismo, que cuando lee una novela (Pasolini 158; traducción mía).

Así, al igual que un guión en su forma puramente escrituraria, *El apando* propone, a través de un peculiar contrato de lectura, una “maquinización” de la enunciación que incita al lector mismo a transformarse, mediante una operación imaginaria, en *objetivo*. Y es en esta operación en donde radica la eficacia estética del texto, pues ella supone una peculiar implicación del lector dentro del universo carcelario desplegado; lo cual no sólo concedería sentido a la saturación tipográfica que allí podemos fácilmente detectar, sino que además permitiría explicar la constante solicitud del texto para que el lector participe en los dispositivos voyeristas que en él cobran forma.⁸

Ciertamente no soy el primero en hablar de la escritura re-vueltiana en términos cinematográficos, y menos aún en el caso de esta novela corta. Ya, a propósito de *El luto humano*, la crítica había puesto en evidencia el carácter “cinematográfico” del texto, aunque señalando esencialmente la presencia de determinados “procedimientos”, como por ejemplo la fragmentación de la temporalidad y la utilización del *flashback*, o bien limitándose a identificar la presencia de determinadas “influencias” (Faulkner, Dos Passos, etcétera). Por mi parte, sostengo que *El apando* es un dispositivo intermedial, y que la cabal comprensión de sus rasgos genéricos requiere la articulación adecuada de los elementos de distintos medios expresivos como el cine y la literatura, mediante categorías abarcadoras y ellas mismas intermediales, como en

⁸ No sólo pienso en la necesaria implicación del lector en el dispositivo voyerista del postigo (sin la cual el texto no es viable ni comprensible), sino también en el episodio de la inspección ginecológica y en la visualización del tatuaje erótico (y anamorfótico) al que da vida el personaje de Albino.

este caso podría ser la noción de *ritmo*.⁹ Mediante esta categoría podríamos explicar, por ejemplo, cómo la disposición tipográfica del texto, con su falta de sangrías y de respiraciones largas, provoca eficazmente una sensación de encierro. Y cómo, en razón de características genéricas como la brevedad y la falta de desarrollo psicológico, la novela corta hace posible, mejor que ninguna otra forma narrativa, el despliegue eficaz del dispositivo rítmico, es decir la implicación psicofisiológica e imaginaria del lector dentro de un opresivo y sofocante encierro narrativo, conforme al procedimiento de un geómetra capaz de producir la imagen de un encarcelamiento total, ontológico, con un mínimo de recursos formales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUNO, GIORDANO. *Œuvres complètes*. Luc Hersant, traducción, vol. III. París: Les Belles Lettres, 1993.
- CERIANI, GIULIA. *Du dispositif rythmique. Éléments pour une sémio-physique*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- FOUCAULT, MICHEL. "Des espaces autres". *Dits et écrits*, t. II. París: Gallimard, 2001: 1571-81.

⁹ Retomo los términos de Giulia Ceriani, para quien el ritmo es un "dispositivo de transcodificación", es decir, una estructura de base fisiológica que establece con toda formación semiótica, cultural y textual una relación de homología, y que concierne directamente a la efectividad en el plano de la recepción: "Toda la larga serie de los ritmos biológicos [...], de los ritmos motores, de succión y de masticación, de balanceo, toda la satisfacción en fin que obtiene el hombre del simple hecho de la sincronización según un tiempo exógeno o endógeno, es necesariamente reproducida en los sistemas de representación que le son propios, a comenzar por la imagen y la lengua [...]. En la transcodificación, un sistema *semi-simbólico* como el ritmo llega necesariamente a jugar un papel fundamental, al poder intervenir en la coordinación entre categorías de la expresión y categorías del contenido. Como *operador de transcodificación*, fiador del mantenimiento de la invariabilidad de las características plásticas de un texto en su paso a un código o una percepción diferente, el texto confirma estar en el centro de los procesos de modelización cognitiva del individuo" (Ceriani 112; traducción mía).

- GARCÍA DE LA SIENRA, RODRIGO. “*El apando: las figuras de una ontología carcelaria*”. Martín Oyata y Francisco Ramírez Santacruz, edición. *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. México: BUAP-UNAM-Miguel Ángel Porrúa, 2007: 293-314.
- _____. “*Revueltas y el realismo utópico*”. Rafael Olea Franco, edición. *José Revueltas. La lucha y la esperanza*. México: COLMEX, 2009: 101-24.
- HERLINGHAUS, HERMANN, edición. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.
- LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM. *Discurso de metafísica*. Julián Marías, traducción. Madrid: Alianza, 1981.
- _____. *La monadología*. Manuel Fuentes Benot, traducción. Buenos Aires: Aguilar, 1972.
- METZ, CHRISTIAN. *Le signifiant imaginaire*. París: Christian Bourgois, 1984.
- OLIVIER, FLORENCE. “*El aura de lo grotesco y lo monstruoso en la obra de José Revueltas*”. Joaquín Manzi, coordinación. *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, t. 2. Poitiers: Université de Poitiers, 1999: 218-26.
- PANOFSKY, ERWIN. *La perspectiva como forma simbólica*. Virginia Careaga, traducción. Barcelona: Tusquets, 2003.
- PASOLINI, PIER PAOLO. *L'expérience hérétique*. Anna Rocchi Pullberg, traducción. París: Payot, 1976.
- REVUELTAS, JOSÉ. *El apando*. México: Era, 1978.
- _____. *Material de los sueños*. México: Era, 1979.
- SÁINZ, GUSTAVO, et al. *Conversaciones con José Revueltas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1977.