

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**

CIUDAD DE MÉXICO ®

“DEL CINE A LA FOTOPLASTICIDAD NARRATIVA: LA TÉCNICA
PARA NARRAR LUZ Y OSCURIDAD EN LA OBRA DE JOSÉ
REVUELTAS, 1929-1950”.

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTOR EN LETRAS MODERNAS

Presenta

JUAN LUIS LOZA LEON

Director. Dr. José Ramón Alcántara Mejía

Codirector. Dr. Joseba Buj Corrales

Lector: Dr. Hugo Octavio Salcedo Larios

Ciudad de México, 2021

Índice

Introducción	7
I. Lugar del cine en la obra de José Revueltas	14
1.1 La técnica cinematográfica y la forma en el arte teatral	24
1.2 El cine como tema y como técnica	26
1.3 El dualismo de la metáfora y sus problemas	33
1.4 Fotoplasticidad como <i>poiesis</i>	39
1.5 La fotoplasticidad en la obra de Revueltas	41
II. Pensar la fotoplasticidad: dispositivo y narración	49
2.1 La propuesta de la fenomenología	53
2.2 El aparato estético.....	55
2.3 La luz en las artes visuales y la literatura	60
2.4 La luz en el <i>mythos</i>	63
2.5 La condición estructural de la luz en el relato	64
2.6 Diferencias entre la novela y el texto dramático.....	65
III. Lugar desde el que se habla: algunos presupuestos teóricos y conceptuales	70
3.1 La problemática de la historia y la emergencia del ambiente	74
3.2 Nada por ver	76
3.3 Fotografía y fotoplasticidad	82
IV. Fotoplasticidad narrativa en la obra de Revueltas 1929-1942	86
4.1 <i>El parricida</i> (1929), la aparición del contraste y la funcionalidad.....	89
4.2 <i>Mujeres</i> (1936), los contrastes y los colores	94
4.3 El fondo oscuro y la luz directa: <i>Foreign Club</i> (1937)	100
4.4 Las formas de luz, la opacidad y la noche: <i>El quebranto</i> (1938).....	107
V. La primera novela publicada, <i>Los muros de agua</i> (1940)	119
5.1 Ver y no ver: oscuridad y luz.....	126
5.2 El paso gradual de la luz a la oscuridad	130
5.3 Luces en la oscuridad.....	133
5.4 De la oscuridad a la luz del día	145
5.5 La aparición de la luz natural: la mirada y los detalles	152
VI. La fotoplasticidad y la mirada: <i>El luto humano</i> (1943)	158
6.1 Visto y no visto: la función narrativa de la mirada	166
6.2 Fotoplasticidad: montaje de luz y oscuridad.....	173

6.3 Las escenas de luz en los recuerdos	179
6.4 La creación de los gradientes lumínicos	187
VII. Intermedio: una teoría estética en Revueltas (1939-1947)	194
7.1 Relación y unidad de las artes.....	196
7.2 Revelación del mundo verdadero	200
7.3 El montaje de adversos	201
7.4 El ritmo en las artes	206
VIII. Luz y la oscuridad en <i>Los días terrenales</i> (1949).....	211
8.1 La fotoplasticidad estructurante	217
8.2 Fotoplasticidad y ritmo narrativo.....	223
8.3 La función estructural del recuerdo	233
8.4 La oposición narrativa de la oscuridad y las hogueras.....	239
8.5 La producción de luz en la narración.....	244
8.6 Luz del recuerdo y la noche.....	248
IX. <i>El cuadrante de la soledad, el texto dramático</i> (1950).....	251
9.1 La luz como escenografía	258
9.2 Fotoplasticidad y desplazamientos escénicos	262
9.3 La oscuridad en la escena	270
9.4 La transformación de la mirada	276
Conclusiones	286
Referencias.....	294

En lo que a mí respecta, me gustaría resucitar, al menos en el ámbito de la literatura, ese universo de sombras que estamos disipando... Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado «literatura», oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo.

Junichiro Tanizaki

El elogio de la sombra (94-95)

El exceso de luz es cegador, el exceso de oscuridad es revelador.

Juan Carlos del Valle

Relumbrante oscuridad (53)

... y quizá el destino de la literatura depende precisamente de cómo se la entiende.

Giorgio Agamben

El fuego y el relato (12)

Dentro del archivo *José Revueltas Papers* donde se albergan los documentos reunidos del autor bajo el resguardo de la Universidad de Texas en Austin, precisamente en la caja 39, folder 7, se encuentra un documento que por su simpleza resulta interesante, dos tiras de papel con notas escritas a mano están pegadas a una hoja con cinta adhesiva amarillenta que testimonia el paso de los años.¹ Dos tiras que al mantenerse unidas con necia y débil insistencia nos recuerdan que hay elementos en la vida de Revueltas distantes en apariencia pero que en realidad están unidos por una técnica, por el arte. Cada tira contiene una lista de actividades por realizar, a la izquierda las actividades para realizar el martes, a la derecha las actividades para el viernes. La fecha es visible, “25-VII-61”. La distribución de las tareas llama de inmediato la atención, el martes parecen ocho actividades programadas, la mayoría tiene relación con pendientes por escribir, temas sobre “Revolución”, también hay cursos, algún proyecto que denomina “Esquema muerte cachorro”, además de algo relacionado con “Romeo y Julieta”; y más abajo pueden leerse “Opiniones revista cine-cubano”. El viernes las actividades están marcadas con horarios, por la mañana estará ocupado en “socialismo”, un “curso de filosofía” y una actividad ligada al cine donde se lee: “Reunión Revista Cine ICAIC”. El documento corresponde al tiempo que Revueltas pasó en Cuba, de abril a noviembre de 1961, invitado a participar en los trabajos del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).

Lo interesante de este documento es que, de modo quizá accidental, permite poner en dos columnas paralelas los temas y actividades que interesaban a Revueltas, que pueden resumirse

¹ Los documentos reunidos en México por Andrea Revueltas, hija de José Revueltas y editora de sus obras completas en compañía de Philippe Cheron, luego de varios años de búsqueda y trabajo de compilación, fueron puestos a resguardo de la Universidad de Texas en Austin, en el archivo LLILAS-Benson, que además resguarda archivos de otros tantos autores mexicanos así como de otros países de América Latina. El archivo está clasificado por temas y cada tema se compone de cajas numeradas consecutivamente que a su vez contienen folders numerados. La búsqueda y consulta se da en la modalidad de estantería cerrada. Nuestros agradecimientos a los responsables de atención a los visitantes en sala que con su amabilidad y buena disposición atendieron cada una de nuestras peticiones, especialmente a José Montelongo, que entonces terminaba su gestión al frente del archivo, por fungir como contacto y guía en la investigación en el archivo de José Revueltas.

como Revolución, Literatura, Cine y Teatro. Sobre la primera y la segunda no hay dudas, las conocemos, pero llama la atención que respecto de la tercera y la cuarta hubiéramos tardado tanto en reconocerlas como actividades que no sólo interesaban, sino que apasionaban a Revueltas. Dos tiras de papel como recordatorio de que entre las actividades importantes de Revueltas es necesario incluir cine y teatro, pero sobre todo estas tiras, con la cinta adhesiva que las une a una hoja de papel, nos obliga a pensar el modo en que sus actividades e intereses generaban cruces e hibridaciones entre sí. No será una tarea sencilla, pero es necesario dar pasos sobre este terreno; de hecho, puede decirse que de Revueltas hay un camino promisorio por investigar, aspectos y textos de su obra que no se han estudiado en lo absoluto o bien no lo suficiente, como el ensayo político y estético,² aunque tampoco hemos dedicado la suficiente atención al Revueltas artista del cruce entre lo visual y la narración, cuya cosmovisión, sensibilidad y técnica de trabajo habrían producido una ruptura con su época.

Lo que anima estas páginas es la búsqueda del Revueltas capaz de producir cruces entre literatura, dramaturgia, el cine y la militancia política, cruces que, si bien conocemos por atisbos o parcialmente, no se ha reparado lo suficiente en la capacidad del artista para fusionar técnicas y producir un elemento nuevo con un estilo propio. Nos interesa aquí, particularmente, el modo en que Revueltas tomó del cine la centralidad que se le otorga a la relación luz-oscuridad como materia prima en la construcción de los ambientes y cuadros, para luego trasladarlo a la literatura y la dramaturgia respetando la propia singularidad de cada uno de los géneros y, sin embargo, introduciendo en cada uno de ellos una ruptura con lo precedente. Nuestro interés está en avanzar en ese camino del reconocimiento del artista de la fotoplasticidad narrativa que fue José Revueltas, exponiendo el modo en que el artista supo sintetizar una técnica para producir obras singulares

² José Manuel Mateo ha recorrido este camino en sus últimas publicaciones, tanto en la serie *Tiempo de Revueltas* como *Espectros del ensayo. José Revueltas y Ricardo Flores Magón*.

desde la materia prima que encontró en la luz y la oscuridad que, por cierto aquí no entendemos como metáforas de algo más, sino como una operación técnica en la narrativa que toma como elemento central a la dialéctica luz-oscuridad; podemos decir sintéticamente, a reserva de ampliar la definición más adelante, que lo denominado en los sucesivos como fotoplasticidad narrativa es el cuidado y manejo de esta dialéctica que posibilita modelar narrativamente una historia, un ambiente o bien, una situación.

En las siguientes páginas exploramos la relación de la narrativa de José Revueltas con su hacer cinematográfico y teatral, que no se limita a la conexión temática sino también a la búsqueda de construcción de un técnica que tomaba del cine la manera de estructurar las historias y también el modo de construir situaciones, esta construcción técnica no ocurrió de un día para otro, puede observarse en desarrollo al analizar el trabajo literario del autor en un recorrido que comprenda desde sus primeros trabajos en 1929 hasta el año 1950, cuando escribió la pieza dramática *El cuadrante de la soledad*.

Introducción

Lo que proponemos como investigación se enfrentó a una realidad problemática en el nicho de los estudios sobre la obra de Revueltas, primero porque su obra cinematográfica tiene poco tiempo de haber comenzado a ser estudiada y los trabajos que la abordan aún pueden contarse rápidamente, véase por ejemplo el libro coordinado por Francisco Peredo y Carlos Narro, *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*, un libro que incluye un capítulo de Alessandro Rocco quien ciertamente ha sido pionero en escribir a partir de investigaciones sólidas y con una escritura impecable sobre el cine y teatro de Revueltas; más recientemente este año 2021 aparecieron publicados con un prólogo también de este último autor, dos guiones cinematográficos publicados bajo la dirección de José Manuel Mateo, quien también ha sido incansable investigador y prolífico escritor sobre la obra de Revueltas.

Como puede notarse el campo de las investigaciones no está desierto, el material disponible ya puede considerarse suficiente para dar pie a investigaciones venideras, sin embargo una investigación sobre el cine de Revueltas no es lo que animaba a estas páginas, para nosotros lo destacable desde el inicio era analizar la evolución o desarrollo literario del autor atendiendo a la convergencia de las artes, a saber el modo en que el cine y la literatura cruzaron los caminos y quedaron plasmados en la obra literaria.

Esto último sí nos coloca en un campo de investigación menos explorado, pues si bien las investigaciones existentes han destacado las relaciones temáticas entre las novelas, los guiones y filmes, incluso el teatro, no ha sido investigado aún el modo en que más allá de lo temático el cine impactó o influyó en el modo de hacer literatura de Revueltas. Es decir, mostrar el modo en que la técnica narrativa del autor duranguense fue influida por la técnica cinematográfica, no ha sido aún objeto de estudio en un trabajo de investigación extenso como el que aquí presentamos. Sin

embargo, pronto nos dimos cuenta que proponer inicialmente la influencia del cine en la obra narrativa y dramática de Revueltas aún resultaba muy amplio y difícil de abarcar en una sola investigación de esta naturaleza, sobre todo teniendo en cuenta los múltiples elementos artísticos que constituyen el quehacer cinematográfico. Esto nos llevó a una revisión extensa de la obra de Revueltas no sólo en los materiales publicados sino también en el archivo del autor ubicado en la Universidad de Texas en Austin, a partir de dicha indagación y desde luego la discusión en seminarios y grupos de investigación en los que tuvimos la dicha de participar, fuimos descubriendo paulatinamente que una característica importante de las obras de Revueltas era desde luego el montaje de opuestos, pero aún eso no explicaba cuáles eran los elementos opuestos aunque hay una buena cantidad de trabajos que señalan varios elementos al respecto; pero para nosotros lo decisivo para mostrar la influencia de la técnica cinematográfica en la obra narrativa y dramática de Revueltas consistía en mostrar el desarrollo de una técnica para emplear la luz y la oscuridad, haciendo posible producir no sólo la creación de ambientes narrativos, sino de la estructura misma de toda una obra literaria o dramática; a esta técnica que fue trasladada del cine a la literatura la denominamos fotoplasticidad narrativa.

Una acotación más se hizo necesaria, dada la prolífica vida como escritor que tuvo Revueltas, y nos concentramos en el estudio de una selección de escritos que se distienden en un periodo temporal que va de 1929 a 1950. La importancia de este periodo histórico estriba en que comprende el antes y después del ingreso de Revueltas como guionista y adaptador a la industria cinematográfica en México. En este periodo podemos encontrar los primeros escritos de Revueltas con carácter literario previos a 1944, año de su ingreso a la industria cinematográfica y por ello es también un año axial, a partir de cual iniciaron las transformaciones más decididas en su modo de construir historias, aunque aparecerán un par de años después, algunas de sus obras más polémicas como la novela *Los días terrenales* y la pieza dramática *El cuadrante de la soledad*, estos últimos

textos aparecen cuando ya tenía un exitoso y amplio reconocimiento por su trabajo cinematográfico. Así pues, la pregunta de investigación que formulamos a partir de las anteriores consideraciones fue la siguiente: ¿Cuáles fueron las maneras en que la fotoplasticidad narrativa se hizo presente en la obra literaria y dramática de José Revueltas en un periodo que va de 1929 a 1950?

A partir de esta pregunta, y como resultado de la investigación que fue desarrollada a lo largo del programa de posgrado, proponemos la siguiente **Hipótesis de Trabajo**: José Revueltas fue un escritor preocupado no sólo por la creación de personajes sino por la construcción de ambientes y estructuras donde las historias contadas tuvieran lugar, para esto desarrolló la fotoplasticidad narrativa, es decir una técnica de influencia cinematográfica para narrar la luz y la oscuridad tanto en su obra literaria como dramática, y cuyo desarrollo no lineal quedó manifiesto en las obras escritas entre 1929 y 1950.

De este modo el **Objetivo general** de la investigación es el siguiente:

Exponer la diversidad de procedimientos experimentales que conformaron el desarrollo no lineal de la fotoplasticidad narrativa, mediante el análisis de una selección de textos escritos entre 1929 y 1950, exponiendo en cada caso las maneras en que la técnica cinematográfica se hace presente en la narrativa a través de la descripción de la luz y la oscuridad.

Objetivos específicos

- a) Argumentar sobre la importancia que el trabajo cinematográfico tuvo en la vida y obra de Revueltas
- b) Describir las complicaciones teóricas que se presentan para analizar la fotoplasticidad narrativa
- c) Exponer cómo Revueltas desarrolló teóricamente la técnica narrativa

- d) Analizar el modo en que entre 1929 a 1941 Revueltas fue poniendo a prueba estrategias para desarrollar la fotoplasticidad narrativa
- e) Mostrar que *El luto humano* es un caso singular en este desarrollo
- f) Evidenciar que *Los días terrenales* es un caso de estructura compleja de montaje tipo cinematográfico
- g) Exponer que en *El cuadrante de la soledad* encontramos un texto dramático con características propias de fotoplasticidad narrativa y escénica

La creación narrativa de la luz y la oscuridad en la obra de Revueltas se pueden encontrar, como mostraremos en las páginas procedentes, desde sus primeros trabajos a finales de los años veinte del siglo pasado, pero ciertamente lo que se transforma y aparece es la técnica y el dominio de estrategias que hacen cada vez más estratégico y depurado su manejo. La fotoplasticidad siempre se mantuvo en transformación, y sobre todo luego de su integración al mundo de la cinematografía a partir del año 1944, aunque siempre fue una inclinación muy orgánica en Revueltas, por lo que aparece desde muy temprano en su obra. Así fue como la aparición del modo de iluminación cinematográfico, en específico sus modos de plasticidad lumínica en la creación de escenas e imágenes, fueron adaptados por Revueltas a las condiciones propias de la literatura y, dentro de las posibilidades de esta desarrolló un abanico de posibilidades para narrar la luz y la oscuridad.

Justificación

Explorar este terreno tiene importancia porque en la actualidad predominan los estudios que enfatizan la relación de la biografía de José Revueltas con su obra literaria, casi siempre relacionada con un modo de militancia que es comprendida como política en tanto que funciona en la lógica de la relación entre partidos y Estado; en cambio el estudio de la estética ha sido abordado con más interés aunque se ha descuidado la técnica narrativa por múltiples factores a los que nos dirigiremos

en algunos puntos de esta investigación. Desde luego hay estudios que deben ser considerados como análisis de la técnica narrativa, pero la mayoría de ellos ha dedicado sus páginas a la construcción de lo simbólico en la obra de nuestro autor. El hecho es que el estudio de la técnica narrativa, si por esta se entiende el modo artístico en que se construyen las narraciones, ha descuidado de manera sorprendente la materialidad de la narración y se desplaza con mucha facilidad a la búsqueda de algo fuera o más allá de la narración, el símbolo. Nuestra propuesta no es desechar lo anterior, sino atender con énfasis al modo en que Revueltas crea ambientes y estructuras a partir de la luz y la oscuridad, justo en sus condiciones de enunciación y no trasladarlo de inmediato a lo simbólico como reclama cierta tendencia hermenéutica todavía vigente.

Carácter de la investigación

Esta investigación parte de la hipótesis de que el cine influyó en la obra revueltiana, de manera que al asumirlo como un hecho pretendemos exponer en las siguientes páginas el desarrollo de una técnica que denominamos sintéticamente como fotoplasticidad narrativa, se trata de una técnica que pone énfasis en la construcción de ambientes narrativos gracias a los cuales los personajes adquieren las características dramáticas que el autor pretende, es decir, se trata de una especie de escenografía cinematográfica construida a partir de la iluminación narrada. La fotoplasticidad es la puesta en el centro de la importancia de la luz en la narración para la construcción de ambientes que potencian la historia contada. El desarrollo de esta técnica narrativa llevó algunos años y precisó de algunas experiencias en el ámbito cinematográfico y, como mostraremos a lo largo de estas páginas, para José Revueltas la integración de la narración de la luz en su obra literaria requirió de pruebas, experimentaciones y errores que llegarían a buen puerto en varias de sus obras. Esta investigación desarrolla una indagación del proceso y desarrollo de la fotoplasticidad a partir de algunas obras inéditas hasta el momento, desde sus primeros textos literarios como *El parricida*

y *Mujeres* hasta llegar a otros ampliamente citados, aunque no siempre conocidos, *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad*. Así pues, esta investigación tiene como materia prima la investigación documental en el archivo *José Revueltas Papers* albergado en la Universidad de Texas en Austin, pero será posible observar que el análisis del archivo produce simultáneamente la comprensión del desarrollo teórico y creativo que tuvo un tipo particular de estética en José Revueltas. Teórica y filosóficamente hablando, con la comprensión del desarrollo de la obra de Revueltas vemos en marcha el desarrollo de un pensamiento dialéctico que tiene como materia prima la narración literaria. Desde un punto de vista literario y creativo, podemos encontrar en la investigación que desarrollamos a continuación, el recorrido experimental de un creador que sólo tiene en mente la militancia como centro rector sino el propósito de hacer obras literarias efectivas, es decir, obras capaces de causar efectos en sus lectores mediante la creación no sólo discursiva o de lo dicho por los personajes sino, también, y esto es el punto más destacable para nosotros, a través de la construcción de ambientes a partir de la construcción narrativa de efectos que dan a pensar en la ausencia de iluminación o bien de gradientes lumínicos, se trata de fotoplasticidad narrativa.

Dos campos poco explorados hasta ahora en la obra de Revueltas son abordados en esta investigación: el campo de una teoría intermedial que resulta de su incursión en el cine, la literatura y la dramaturgia; y el campo de creativo que busca explicar que Revueltas no sólo pensaba en la construcción de personajes como figuras psicologizadas, sino que a partir de un proceder dialéctico pudo desarrollar en sus obras la relación orgánica indisoluble entre los ambientes y los personajes. Debe ser dicho que en el intento de darle singularidad a esta investigación decidimos tomar distancia de otras investigaciones hasta ahora realizadas, de las cuales ciertamente nosotros hemos aprendido y tomado elementos, hemos decidido realizar una lectura no simbólica de la obra de Revueltas o al menos donde la identificación de símbolos no sea la que predomine. Así pues,

partimos de un nivel particular de análisis donde lo relevante son los enunciados, la construcción narrativa que pone énfasis en la dialéctica entre la luz y la oscuridad como fundamento de las narraciones revueltianas. Esta investigación se coloca entonces en un punto de análisis que ya no puede sólo echar mano de los estudios literarios que comúnmente han pasado por alto la influencia de la cinematografía en la narrativa y ya no digamos en la dramaturgia de Revueltas, sino que se ve en necesidad de usar herramientas teóricas de análisis cinematográfico aunque se mantiene siempre en el interés por lo textual sin caer en la fantasía de que con la narración asistimos a un acontecimiento visual. Ciertamente las técnicas cinematográficas, como los planos y el uso de la iluminación para crear ambientes, están presentes en la descripción de escenas y estructuras de las historias contadas, pero siempre nos atenemos al texto en cuestión para mostrar las diferencias y similitudes entre las obras estudiadas. Desde nuestra perspectiva, de quedar expuesto que la obra de Revueltas ha sido influida por la cinematografía, y que a eso se debe su particular modo de estructurar las escenas e historias contadas, el uso del lenguaje y sus modos de narrar, los estudios literarios que se ocupan del autor podrían ser impulsados a dar un vuelco importante para introducir en sus análisis la posibilidad de una estética literaria, teórica y práctica, que debe ser comprendida en conjunto con la técnica cinematográfica, dado que la obra de Revueltas no debería ser analizada sólo mediante las herramientas que hasta ahora han sido utilizadas y que decantan por lo simbólico, produciendo que la obra sea un conjunto de símbolos que disparan la atención hacia una suerte de moral literaria mientras desatienden la obra misma.

I. Lugar del cine en la obra de José Revueltas

La pasión de José Revueltas por el cine, como él mismo lo recordaba, provenía desde su muy temprana infancia: “De chico siempre me desvivía para que me compraran proyectores con lámpara de alcohol, iba al mercado el Volador a comprar cintas viejas por metro, ya deterioradas. Era pedacería, algunas italianas y las pasaba en la casa; luego descubrí cómo ponerle un foco a mi proyector de manivela”, ahí ocurría que “mi cuarto”, dice Revueltas, “se convertía en un lugar mágico, más que una sala de cinematográfica” (Revueltas, 1987: 274; Hernández, 2001: 177). Esta sería una pasión que perduraría toda la vida, pues él mismo recuerda que, “ya de adulto, asistía a los estudios invitado por amigos que trabajaban en alguna película”, o bien: “Durante la filmación me fijaba como si se hubiese tratado de una lección. Después los compañeros me llevaban a cortar, es decir, editar, manejar la moviola” (Revueltas, 1987: 274).

Fue en 1944, cuando ya había aparecido su novela premiada *El luto humano* (1943), que comenzó el trabajo profesional de Revueltas en la industria cinematográfica, en el equipo de Gabriel Figueroa. Luego vendría una larga lista de trabajos entre los que se encuentra *La otra* (1946) y *La diosa arrodillada* (1947), por sólo citar un par muy accesible para su consulta hoy en día. Es un hecho, sin duda, que su pasión por el cine fue mucho más allá de lo que los estudios sobre su obra le han concedido, mismos que se concentran mayoritariamente en su militancia política, poniéndola en relación con su obra literaria, es decir, estudiando el modo en que su militancia ha quedado plasmada en su literatura; pero a nuestro parecer es necesario, como hace José Manuel Mateo:

[...] insistir “en la continuidad del pensamiento de Revueltas, en el que difícilmente se puede hablar de cortes”. Un análisis “penetrante” [...] demostraría a todas luces la existencia de “una trayectoria ininterrumpida”, aun cuando ésta hubiera conocido

“periodos de retroceso debido al contexto histórico de confrontación y lucha en el cual se produjo”. La prueba “rotunda” de “esta continuidad de su pensamiento” se encuentra “en el hecho de que *Los errores* reanuda y prolonga, desde un punto de vista superior y más amplio, la temática de *Los días terrenales*”. (2011: 12).³

Si asumimos la “continuidad de pensamiento” como premisa, según propone José Manuel Mateo, sería necesario reflexionar acerca del modo en que cine, teatro y literatura se hacen uno con su militancia. Ahora bien, puede haber dos modos para pensar esta continuidad, el primero sería aquél donde se privilegia el modo técnico en que sus actividades se entrelazaban en su hacer cinematográfico; el segundo sería buscar los momentos en que su activismo político se hacía presente en los espacios donde practicaba el arte cinematográfico. En el primer caso lo podemos encontrar en su práctica como guionista y adaptador, donde queda evidenciado que ya estando dentro del ámbito del cine comercial de su época, encontró la manera de “revestirlo con un mensaje”, pues según él mismo escribe “yo siempre metía una *chingamusita*”, es decir “algún mensaje revolucionario aún en los más sombrío” (Hernández, 2001: 178). De hecho, Alessandro Rocco, en su artículo *La narrativa fílmica de José Revueltas*, encuentra un “subtexto político presente bajo la trama sentimental”, así lo social y político están divididos mediante un ‘*plot twist*’ y muchos otros recursos cinematográficos (2015: 214); todos ellos recursos técnicos empleados para crear un clima emocional que sólo “se podía obtener a través de un método que consistía en una acumulación de ‘diferentes aspectos emocionales hábil y correctamente graduados’” (2015: 217).

³ José Manuel Mateo hace suyas las palabras que aparecen en la presentación de *Cuestionamientos e intenciones*, escritas por Andrea Revueltas y Philippe Cheron (1981).

En el segundo caso se encuentra otro enfoque para pensar la continuidad entre la vida y obras de Revueltas, se trata de la búsqueda del modo en que su militancia política se introdujo en el ambiente cinematográfico, como habría ocurrido en el caso de su participación en movimientos organizados en relación con alguna demanda de justicia. Al respecto bastaría señalar que Revueltas fue nombrado secretario general de la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), cargo desde el que publicó un escrito en la revista *Hoy* titulado “Yo acuso” contra las empresas que acaparaban las salas de cine, denunciado que: “Un fuerte monopolio que encabezan Jenkins, Alarcón y Espinosa sabotea abiertamente nuestras películas” (1981b: 119).⁴ Este evento no deja de ser significativo porque sin lugar a dudas se trata de un caso de continuidad en la vida y obra de Revueltas, pero al mismo tiempo se trata de un caso que no permite evidenciar la técnica artística en el guionismo porque en su lugar privilegia la militancia política.

En la búsqueda de la continuidad, sería necesario reconocer que la faceta de José Revueltas hasta el momento menos estudiada ha sido la de escritor cinematográfico,⁵ como lo señala Alessandro Rocco:

Hay que observar, sin embargo, que al prevalecer en la crítica el interés por la trayectoria política y la obra literaria de mayor prestigio del autor (novelas, relatos, ensayos y dramas), suelen olvidarse otros datos de su actividad durante esos años, especialmente su labor como guionista cinematográfico, a pesar de que en su época dicha actividad fuera bien conocida, como señalaba por ejemplo la nota de Magaña

⁴ Andrea Revueltas y Philippe Cheron señalan que “La lucha se había iniciado [...] el 7 de octubre con un manifiesto del sindicato denunciando el monopolio ejercido por Jenkins, Alarcón y Espinosa.” (1981b: 169)

⁵ En 2015 apareció publicado por la UNAM el libro *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)* coordinado por Francisco Peredo y Carlos Narro. La obra se compone de trabajos académicos que reseñan películas y señalan algunas de sus características principales. Para un recuento de los trabajos fílmicos de Revueltas resultan de mayor importancia la “Parte cinco: la filmografía de José Revueltas” y el “Anexo documental” que aparecen al final del libro.

Esquivel: “sus triunfos en los argumentos de varias películas han proporcionado a Revueltas un nombre que ya muchos conocen” (Rocco, 2014: 6).⁶

Para Rocco la faceta de militante político del escritor mexicano, no es determinante y esto se debe, probablemente, a lo señalado por Frank Loveland Smith, a saber, que sobre los extranjeros “ciertamente, pesa menos la imagen cultural y política de Revueltas”, dado que “en el ámbito cultural y académico de México, sin embargo, presentarse como estudioso de la obra revueltiana produce de inmediato miradas de complicidad o de extrañamiento”, pues “el símbolo que es Revueltas en la cultura mexicana ejerce definitivamente una presión sobre quien decide dedicarse a su estudio” (2007: 15). Esto podría explicar que otros aspectos de su trabajo artístico, como el guionismo, la adaptación cinematográfica y la dramaturgia, se hubieran aplazado tanto tiempo, como si se tratara de actividades que no se han logrado vincular con el lugar que ocupa en el imaginario un militante comunista; sin embargo, es necesario aclarar que no se trata solamente de un asunto determinado por la nacionalidad de quienes investigan, sino de la importancia política de que Revueltas alcanzó en la historia moderna de México por su vida comprometida sin concesiones ni corrupción a las luchas políticas por la justicia, importancia que fue disparada luego de su encarcelamiento en la prisión de Lecumberri a causa de su participación en el movimiento estudiantil de 1968. Todo esto hizo de él más que un símbolo una signatura que atrae a su centro militante todo lo que refiere a su producción y vida.

La posibilidad de indicar la causa de que los ensayos, el cine y la dramaturgia de Revueltas, pasa por una investigación de amplio calado que no es el centro de interés para estas páginas, sí es, en cambio, aportar materiales para discusión de la binariedad literatura-política, sobre todo cuando

⁶ Los estudios sobre los ensayos de Revueltas todavía son escasos, José Manuel Mateo ha publicado recientemente *Espectros del ensayo. José Revueltas y Ricardo Flores Magón* (2019), una obra importante en términos no sólo de analizar el género ensayístico en México, sino de abrir temas centrales en la obra ensayística de Revueltas y Magón. En cuanto a la obra dramática de Revueltas, a menos siguen siendo una tarea pendiente.

política es entendida únicamente como política de partido. Para nosotros aquí la política ha de ser entendida como un proceder en polis, esto significa que también puede ser un proceder artístico que hace algo, produce un efecto en la polis. En ese sentido el trabajo artístico de Revueltas es político no sólo porque trate aquí o allá del partido comunista sino porque propone una estética revolucionaria. Jacques Ranciere ha trabajado filosóficamente sobre este particular aspecto de la estética, es decir sobre la posibilidad de que la estética, antes considerada un mero ornamento burgués, pueda tener no sólo un efecto político sino también naturaleza política. Y es que para Ranciere la política no es un asunto de partidos políticos y aparatos estatales, estos sólo funcionan como un aparato de control que regula y vigila con diferentes medios que se mantenga el régimen en turno. La política está, quizá siempre ha estado según Ranciere, en manos de los ciudadanos, pero estos la ponen marcha cuando logran romper el orden administrativo que les impone el régimen de gobierno. En *El reparto de lo sensible* podemos encontrar que uno de los logros del régimen administrativo de gobierno, históricamente hablando, ha sido el asignar y administrar la sensibilidad de los gobernados, es decir regular la experiencia sensible o estética que determina cierto modo de subjetividad.

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. (9)

En esta repartición hay quienes tienen lugar y quienes son dejados fuera, de ahí la distinción entre ciudadanos y no ciudadanos, entre cultos y vulgares, entre pensantes y no pensantes; estas

clasificaciones determinan quién puede y quién no puede tener parte en lo común de lo social, del mismo modo “Eso define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc.” (10). La repartición define, entonces, quién puede y no puede, debe o no deber sentir de cierta manera, quién puede y no debe hablar, quién tiene voz y quién sólo hace ruido. Esto lleva a Ranciere a pensar que así como existe un reparto de lo sensible, una estética impuesta y administrada, también hay otro modo de estética que es anterior a aquella y que opera en todo momento:

Hay entonces, en la base de la política, una "estética" que no tiene nada que ver con esta "estetización de la política" propia de la "época de masas", de la cual habla Benjamín. Esta estética no puede ser comprendida en el sentido de una captación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. (10)

Se trata de una “estética primera” cuyas apariciones son revolucionarias, desajusta lo que la política administrativa se esfuerza por ajustar en su reparto de lo sensible, produce desacuerdo donde lo impuesto es el acuerdo:

La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. Es a partir de esta estética primera que podemos plantear la cuestión de las "prácticas estéticas" en el sentido en que nosotros las entendemos, es decir formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que "hacen" a la mirada de lo común. Las prácticas artísticas son "maneras de hacer" que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad. (10-11)

Y ahí radica la condición revolucionaria de la estética, ahí radica la posibilidad de existencia de una estética revolucionaria en la obra de José Revueltas, que además de introducir personajes antes

dejados fuera de la literatura mexicana, como el pobre y campesino con sus condiciones de vida materiales y espirituales, pudo trabajar una estética que desajustaba la estética nacionalista y excluyente promovida en su tiempo desde el aparato estatal.

Teniendo el reparto de lo sensible como presupuesto, puede notarse más la limitación que supone asumir la producción literaria como el único modo de trabajo propiamente artístico de nuestro autor. Al mismo tiempo, salir de esta limitante sólo puede ser posible estudiando la manera en que su obra artística produjo una técnica estética que sólo puede ser comprendida si partimos de la posibilidad del *continuum* entre la militancia y las formas artísticas que desarrolló, como su producción dramática y cinematográfica, estudiando los cruces que pueden hacerse entre ellas y la escritura propiamente literaria.

Es abriendo la posibilidad de otras manifestaciones artísticas en la obra de Revueltas que se hace posible dar lugar a lo ocurrido fuera de lo literario, durante los años a los que en *José Revueltas. Una literatura del lado moridor* Evodio Escalante denomina “etapa de silencio e incertidumbre literaria”, iniciada a partir de 1950 con la conocida polémica en torno a *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad* y que terminaría con la publicación de “algunos de sus textos más débiles, más falibles (*En algún valle de lágrimas* y *Los motivos de Caín*, de 1956 y 1957, respectivamente)”, textos que a juicio de Escalante estaban inscritos en “el intento fallido de hacer literatura acatando las normas de un realismo soso y prefabricado” (*José Revueltas: una literatura...* 14). Una etapa donde ciertamente Revueltas pudo haber reducido su producción propiamente literaria⁷ pero esto no debe hacernos olvidar que al mismo tiempo por esos años estuvo involucrado en la práctica de la escritura cinematográfica.

⁷ La opinión respecto a que Revueltas mantuvo algunos años de silencio es regularmente aceptada, por ejemplo, Aureliano Ortega Esquivel señala que Revueltas recuperó su producción y crítica “después de algunos años de silencio” a consecuencia de la polémica con *Los días terrenales* en 1950 (*El joven Revueltas en el laberinto del marxismo*

El hecho es que, si nos basamos en los años de producción de las películas, según los documenta Emilio García Riera, entre 1944 y 1956 (fechas de publicación de su obra inmediatamente anterior y posterior a *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad*: el libro de cuentos *Dios en la tierra* y, como se ha dicho, *En algún valle de lágrimas*) Revueltas participa en un gran número [al menos doce sólo entre 1950-1955] de proyectos filmicos... (Rocco, 2014: 6)

El número asciende al menos a doce (pero posiblemente fueron quince) películas sólo entre 1950-1956: En 1950 trabajó en *Rosaura Castro*, *Deseada*, *En la palma de tu mano*, *Peregrina* y *Muchachas de uniforme*, aunque en estas dos últimas su participación no obtuvo créditos; al año siguiente, 1951, en *La noche avanza* (antes llamada *Yo soy el amo*), después en 1952: *El rebozo de Soledad*, *Las tres perfectas casadas* y *La mentira*, esta última participación sin créditos para Revueltas. Luego vinieron en 1953, *La ilusión viaja en tranvía* y *El niño y la niebla*, aunque en esta última tampoco aparecen créditos a Revueltas; les siguió la *Sombra verde* estrenada en 1954 y, finalmente, *Amor y pecado* (antes llamada *No es posible la luna*), *Donde el círculo termina* y *La escondida*, todas estas de 1955.

Y no debe olvidarse que luego de la publicación de *El luto humano* (1943), Revueltas estuvo participando ya de modo directo o profesional en diferentes proyectos cinematográficos como guionista y adaptador, incluso en los años 1949 y 1950, cuando fueron publicados *Los días terrenales* en la editorial Stylo y se realizó el montaje de *El cuadrante de la soledad*,

mexicano (Los años de formación): 72). Y aunque, como señalamos, en efecto, Revueltas redujo su producción artístico-literaria, pero no fue una etapa de silencio, toda vez que de esos años proviene la edición de la colección *Dormir en tierra* que, como queda anotado en las noticias editoriales al final del libro, “Revueltas armó este libro en 1953 con el título “La frontera increíble””, pero poco después añadiría el cuento que le daría título, *Dormir en tierra*. Es importante señalar que, aunque algunos de los cuentos incluidos en esta colección datan de años anteriores a 1950 o son posteriores a 1957, los cuentos titulados *La palabra sagrada* y el lenguaje de nadie fueron escritos en la etapa que nos ocupa, de aquél sabemos que su “versión mecanografiada” data “del año 1953” y que de este “El original manuscrito tiene la fecha: “México, D. F., septiembre de 1954”.” (Ver Apéndice bibliográfico de *Dormir en tierra*, 1982: 131-133.)

respectivamente. Alessandro Rocco destaca que, en 1949, “el mismo año de la publicación de *Los días terrenales*, la Comisión Nacional de Cinematografía publica el guion *La otra*, escrito en 1946, definiendo a Revueltas como ‘uno de los escritores jóvenes más destacados de México’”; y que fue precisamente por este trabajo cinematográfico que ganó el premio Ariel a la mejor adaptación en 1947 (Rocco, 2014: 6). El tiempo de trabajo en el cine fue basto, años de intensa labor en los que aprendió de Roberto Gavaldón, Julio Bracho, Emilio Fernández, entre otros directores con los que trabajó, y no deben olvidarse dos fotógrafos de suma importancia como Gabriel Figueroa, quien introdujo a Revueltas en el ámbito cinematográfico profesionalmente, y Manuel Álvarez Bravo con quien emprendió al menos dos proyectos de filmación propios entre los que se encuentra la filmación del cuento adaptado *Cuánta será la oscuridad*. Debe tenerse en cuenta, además de esto, las propias indagaciones de nuestro autor en la estética cinematográfica y literaria, teoría freudiana y desde luego la obra de Marx y Hegel. Valga decir que probablemente, de entre los escritores mexicanos de su tiempo, fue Revueltas el más involucrado en la técnica cinematográfica, de ello dan testimonio su libro *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, así como decenas de guiones escritos y otros textos de crítica cinematográfica.

La colaboración entre director y guionista hacía que en los créditos del filme final los guiones o adaptaciones aparecieran como de autoría compartida, aunque eso no significaba necesariamente que los directores escribieran. Además, existía ya en aquellos años una especie de subcontratación donde había guionistas titulares que se llevaban el crédito; y había también, desde luego, golpes bajos con los que se dejó fuera de los créditos a Revueltas. Algunos de estos aspectos son señalados en el libro coordinado por Carlos Narro y Francisco Peredo aparecido en 2015, *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*, ahí escriben:

...aunque se ha establecido que alrededor de sus 26 adaptaciones cinematográficas fueron llevadas a la pantalla, en tanto alrededor de 30 no llegaron a filmarse, se puede referir también que existe un buen número de adaptaciones que hizo y de las cuales no recibió crédito alguno, como fueron los casos de los filmes *El ahijado de la muerte* (Norman Foster, 1946) y *Muchachas de uniforme* (Alfredo B. Crevenna, 1950). (18)

A la pregunta de Ignacio Hernández “¿Cuántos guiones tiene registrados”, Revueltas respondió:

No me acuerdo. Han de ser como unos treinta. Hace poco, en una lista que me mandaron vi un título que ni siquiera recuerdo haber escrito: *No es posible en la luna*. Claro que esto fue refutado después por las circunstancias porque ya vimos [en 1969] que sí es posible. Pero, qué título tiene, ¿no? (Súbitamente) Ya me acordé, eran con Ninón Sevilla y Ramón Gay. El asunto trataba de mafiosos y traficantes y esas cosas. Pero no sé cómo pude revestirlo con un mensaje. ¿Por qué no? Hasta revolucionario. (Hernández, 2001: 178)

Una muestra de que el cine y la militancia política se unían en Revueltas fue el hecho de que ya estando dentro del ámbito del cine comercial de su época, encontró la manera de “revestirlo con un mensaje”, pues según él mismo escribe “yo siempre metía una *chingamusita*”, es decir “algún mensaje revolucionario aún en los más sombrío” (*Conversaciones con José Revueltas* 178). Al respecto, Alessandro Rocco, en su artículo *La narrativa fílmica de José Revueltas: el guión La casa chica y sus relaciones con la novela Los días terrenales* (2015), encuentra un “subtexto político presente bajo la trama sentimental”, así lo social y político están divididos mediante un “*plot twist*”, y muchos otros recursos cinematográficos (2015: 214); todos ellos recursos técnicos

empleados para crear un clima emocional que sólo “se podía obtener a través de un método que consistía en una acumulación de ‘diferentes aspectos emocionales hábil y correctamente graduados’” (217).

Pero el cine no sólo permitió a Revueltas un medio de comunicación para su militancia política, sus ideas y mensajes que de ellas se derivaban, el cine ofreció al escritor una posibilidad de transformar sus posibilidades estéticas en la escritura.

1.1 La técnica cinematográfica y la forma en el arte teatral

Explorando los trabajos de Revueltas en el esfuerzo de encontrar el modo en que cine, teatro y literatura se mantenían en constante transposición, es posible encontrar datos que vistos con detenimiento abren nuevas líneas de investigación, así lo muestra un artículo de *Cinema Reporter* datado en abril de 1950 que señala respecto los trabajos cinematográficos de nuestro autor:

Otras fuentes consultadas señalan algunos trabajos del escritor que no han sido localizados en su amplia filmografía, tales como la adaptación de *La familia cena en casa*, de Rodolfo Usigli; *Aviso oportuno*, escrita en colaboración con Julio Alejandro de Castro y Dino Maiuri e *Ixtabay/Mujer que hechiza*, argumento de [Antonio] Madiz Bolio, s/obra [sic] de Eduardo Marquina y adaptada por José Revueltas y Roberto Gavaldón” (Citado en Peredo y Narro, *José Revueltas. Obra cinematográfica*: 18)

Vista con cuidado esta información ofrece otro significativo dato que muestra todavía más los cruces entre artes que Revueltas ejercitaba, se trata de la adaptación cinematográfica de *La familia cena en casa* de Usigli, que no es una novela sino un texto dramático de tres actos, publicado dos

años antes de que Revueltas hubiera experimentado como director de teatro montando *Mozart y Salieri* de Alejandro Puchkin en el teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas, en mayo de 1947, el mismo mes y año en que escribía *Israel* pero que sería montada en 1948, el mismo año trabajó en el texto dramático *Los muertos vivirán* (1947); más adelante vendría *El cuadrante de la soledad* (1950).⁸ *Cinema Reporter* no especifica la fecha de la adaptación de la obra de Usigli, pero se puede afirmar que ocurrió entre 1945 y 1947 si nos atenemos a la fecha de publicación del texto dramático, entre 1944 y 1945.⁹ Esto nos permite constatar que Revueltas tuvo la posibilidad de trasladar la técnica de una obra destinada para el teatro al lenguaje cinematográfico o, dicho de otra manera, realizar la operación de cruce del conocimiento teatral al cinematográfico, ejercitando la traducción técnica de la adaptación que consiste en trasladar el lenguaje específico de un arte a otro. Esta especificidad recae no sólo en la escritura de los diálogos, en el orden o la integración de acotaciones, sino en la comprensión plena de las condiciones materiales necesarias y de las que el texto se hace depender para que permita o posibilite su realización final en escena o en pantalla, incluso considerar si es el caso de la novela, donde la realización final es el texto mismo. Revueltas, como artista materialista marxista, sabía la importancia de las condiciones materiales y técnicas para la realización de una idea según el arte al que corresponde, esto lo escribe de modo claro en 1966 cuando teoriza sobre este hecho:

El guion cinematográfico no es una nueva forma de la novela, no es un género literario nuevo -como pretenderían algunos-; no es un poema, ni es, por último, con parecersele tanto, un libreto dramático. De ser cualquiera de estas cosas, no sería

⁸ Véase *El cuadrante de la soledad (y otras obras de teatro)*, pp.621.

⁹ *La familia cena en casa* fue publicada en tres entregas en la revista *El hijo pródigo*, un acto en cada número mensual, al acto primero correspondió el “número 21” en “diciembre de 1944”, al acto segundo y tercer correspondieron los números 22 y 23, de enero y febrero de 1945, respectivamente (Conde, 2005: 347). La revista, que existió entre 1943 y 1946, estaba dirigida por Octavio Paz y Xavier Villaurrutia, entre otras figuras de la cultura y la intelectualidad mexicana.

necesario imprimirlo en celuloide y hacerlo película: tendría una existencia autónoma e independiente como la tienen las obras comprendidas dentro de esos tipos de creación literaria. (1981b: 39)

Según Revueltas, el trabajo de adaptación escrita de una historia debe considerarse el fin y las condiciones técnicas de cada expresión artística por tanto es indispensable que el adaptador las conozca plenamente, como es el caso de las diferencias entre teatro y cine respecto a la actuación es central:

El papel del actor cinematográfico es el inverso del que desempeña el actor teatral. El actor de cine comparece ante la cámara para que ésta construya el personaje que él deberá encarnar; en cambio el actor teatral comparece en la escena con su personaje ya construido (aunque continúe perfeccionándolo) y él mismo es, digamos, su propia cámara. La cámara son los ojos de un espectador. (1981b: 80)

La lógica de trabajo que introduce la cámara ocupa un papel central para Revueltas, quien destaca la importancia de considerar que, en el cine, “la actuación cinematográfica se comparte, ya no corresponde en exclusiva al actor (como en el teatro), sino que ahora corresponde también a la cámara y a la manera peculiar que la cámara tiene de ver.” (1981b: 80)

1.2 El cine como tema y como técnica

Fueron variadas las formas en que el cine, en tanto régimen de visibilidad instalado por la cámara, transformó el modo de construir la narración, no sólo de Revueltas, sino de los escritores de la generación anterior y la suya propia. Con *Los de debajo* (1915) de Mariano Azuela tendríamos,

como afirma Katharina Niemeyer, “la primera novela mexicana que transcribió técnicas filmicas, concretamente las tomas a distancia de las luchas revolucionarias” (*Cine y vanguardia literaria en México* s/p). El caso de Martín Luis Guzmán es significativo, pues, hasta donde sabemos, ejerció la crítica cinematográfica más extensamente que Azuela y la marca de su actividad aparece en *La sombra del caudillo* (1930), en los acercamientos y en los modos de trabajar el ritmo lento de algunas escenas alternadas con otras “construidas para transmitir un ritmo rápido y vertiginoso a la acción” que en conjunto “son cuadros casi cinematográficos donde los diálogos cumplen la función de mostrarnos la evolución psicológica”, cuadros que además están contruidos con “la gradación de los tonos, que a lo largo de las descripciones del texto, alternarán los juegos de luz y sombra con los acontecimientos de la política” (Velasco, 1992: 51;52).¹⁰ El caso quizá más asociado con el cine es el de los Contemporáneos por su búsqueda de apertura en la creación experimental y el cosmopolitismo y que -como señala Niemeyer-, llevaron a Jaime Torres Bodet en *Estrella del día* (1933) y a Gilberto Owen con *Novela como nube* (1928), a recrear y ficcionar el modo de vida que el cine de estrellas y el andamiaje moderno que lo rodeaba, conscientes de que estos procesos estaban produciendo una nueva sociedad, donde las estéticas de los *media* se habría de imponer. Ahora bien, habría que buscar más especificidad cuando señalamos que el cine es integrado a la literatura, porque el caso de los contemporáneos referidos, “que integran el cine en sus universos ficcionales”, no es necesariamente el mismo que el de Guzmán y el de Azuela, quienes integran no tanto al cine como escenario y personaje de sus obras, sino que podrían integrar ciertos procedimientos técnicos propios de “la manera peculiar que la cámara tiene de ver” en su

¹⁰ Ver Martín González Casanova. *El cine que vio fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

narrativa como el acercar, detallar o disponer los espacios desde tomas a distancia, como ocurre en el caso de Azuela según Niemeyer (*Cine y vanguardia... s/p*; Revueltas, 1981b: 80).¹¹

Todo esto aparece acompañado de otras transformaciones narrativas, así Valeria de los Ríos en *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* explora los modos en que la introducción de tecnologías y técnicas visuales, como la fotografía y el cine, transformaron la narrativa latinoamericana; ella encuentra que el dispositivo visual aparece como tema y como mecanismo de observación descrita, así mismo muestra que la transformación del régimen de lo visual fue adoptado por la narrativa mostrando algunas tendencias en su momento más inclinadas a la fotografía y luego al cine. Una de las transformaciones técnicas que la autora encuentra en la narrativa es la aparición del observador en movimiento, como narrador o como personaje, así como alteraciones de tiempo y espacio tal y como lo señala Revueltas en la cita anterior. De los Ríos señala otra transformación importante al referirse a *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, donde en ciertos fragmentos:

Los acontecimientos, relatados como si se tratara de las escenas en un filme, corresponden a una descripción detallada de los movimientos de la cámara, dejando al descubierto lo que Benjamin denominó el “inconsciente óptico”: el cameraman penetra profundamente en la red de la realidad, haciendo consciente un espacio que permanecía oculto para el ojo humano (de ahí que el narrador –con los ojos entreabiertos– pueda ver todo gracias al registro de la “cámara ubicua”). (De los Ríos, 2011: 290)

¹¹ Katharina Niemeyer, “Cine y vanguardia literaria en México” (2012). Disponible en: <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/download/102/103/>

Aunque el caso de Cabrera Infante sale del periodo en que se ubican las obras de Revueltas que analizamos en esta investigación, lo referimos porque es un caso representativo e ilustra algunos procedimientos que fueron introducidos en la literatura del siglo XX, aunque en las obras de Revueltas esto no implique que la novela llegue a convertirse en una suerte de “guion técnico”, como ocurre en este caso de Cabrera (289). En punto a reflexionar es, sin embargo, que la cámara instituye un régimen escópico que la literatura habría de traducir a sus propios términos y posibilidades técnicas dependiendo, eso sí, de las habilidades y conocimiento tanto literario como cinematográfico de cada escritor. El mismo Revueltas lo señala en su breve *Autobiografía*: “la novela moderna es cinematográfica casi de modo necesario. Estoy convencido de que el cine ha influido de manera determinante en la creación literaria. Es un arte, y puede ser bueno o malo, como hay buenos o malos versos”¹² (Revueltas,1987:282). Pero decir que la novela es cinematográfica, con todo y que para un cierto grupo adentrado en el tema pudiera resultar generalmente claro, no resuelve las dudas que es necesario despejar a nivel narrativo, porque el propio Revueltas en la entrevista que le hace Miguel Ángel Mendoza en 1949, señala que “algunos autores mexicanos prevén desde su comienzo” que las novelas que producen tengan características de adaptabilidad al cine, “Más esto no sucede con mis novelas, ya que es muy distinto aplicar a una novela la técnica de construcción dramática que se adquiere de escribir para el cine, que hacer lo contrario.” (*¿De qué viven los escritores?* 23)

Que la literatura hubiera incluido al cine como tema en la construcción de historias no dejan de ser un fenómeno interesante, sobre todo en las narraciones donde es posible identificar el espacio del cine como aquél donde las acciones de personajes tienen lugar; lo mismo que aquellas historias

¹² Véase su *Autobiografía* publicada en *Las evocaciones requeridas II* (pp.267-286) y la entrevista con Miguel Ángel Mendoza en Andrea Revueltas y Philippe Cheron. Comps. *Conversaciones con José Revueltas*. México: Ediciones Era, 2001, pp.23-24.

que analizan transformaciones en la subjetividad con la llegada del cinematógrafo a alguna ciudad, ya sea modificando las relaciones del sujeto consigo mismo o con los demás, incluso aquellos relatos donde los personajes orientan sus aspiraciones a vivir como estrellas de cine reproduciendo la apariencia de estas en sí mismos.¹³ Pero la preocupación de Revueltas parece estar orientada hacia la forma y no tanto hacia las alusiones directas al cine, es decir se preocupa más por el modo de construir la narrativa que sobre si el cine aparece aludido temáticamente o no en la historia contada. Esto puede quedar claro si nos referimos a otras artes como la pintura que, sin tener al cine como tema o motivo, es decir sin pintar o figurar un cinematógrafo o una sala de cine, introduce técnicas cinematográficas. Así se hace comprensible que, si el cine, el teatro y literatura encuentran cruces o hibridaciones en la obra de Revueltas se debe a que el cine es resultado de las demás artes, pues tal y como él mismo lo señala: “Es muy probable que la pintura, ese Adán del arte, sea el origen más claro de la cinematografía. El cine nace del matrimonio entre la pintura y el drama, pero cuando crece descubre con asombro que no es un hijo aislado, sino que tiene una hermana melliza en la novela.” (1981b: 25).

Por todo esto, no debe confundirse el impacto del cine como *tema* y el impacto del cine como *técnica*, porque aunque el análisis del cine como tema ha dado lugar a exponer la influencia del cine en lo literario con ejemplos que van desde el que se narra algo propio del cine en la trama de la novela o bien que una pareja de personajes tiene un encuentro en el cine en el relato.¹⁴ Casos en la literatura hay, bastantes quizá, de la inclusión del cine como tema que se aborda ya sea en un capítulo, en una sección breve o bien en repetidas veces en una novela, incluso casos que relatan las peripecias de un personaje respecto del cine como trama, como sucede en el caso del mismo

¹³ Las de los contemporáneos, por ejemplo. Ver Catarina Niemeyer (2011).

¹⁴ Véase al respecto un importante libro en lengua portuguesa *Cinematógrafo de letras* (1987), de Flora Sússekind. Recientemente apareció una traducción al castellano con el mismo título, editada por Editorial La cebra.

Revueltas en *Los días terrenales*. Pero este modo de investigación, a menudo trabajado por cierta ala de los estudios culturales no es el objetivo de estas páginas. Tampoco es de nuestro interés compartir las teorías sobre lo visual en la literatura, asumiendo que la literatura construye visibilidad atendiendo lo que podría ser “Una mala interpretación de una de las observaciones de Horacio” que “condujo a la doctrina de *ut pictura poesis* («La poesía debería ser como una imagen que hablara»)” y que posteriormente “Con la ascensión de la novela, no sólo la poesía sino también la prosa de ficción comenzó a considerarse en términos miméticos. «Una novela», escribió Smollett, «es una gran imagen en expansión.»” (Bordwell, *La narración en el cine de ficción* 7). Mala interpretación que ha llevado a la idea hoy cuasi fija de que el lector es equiparable a un espectador-observador de la obra literaria como si se encontrara frente a efectos cinematográficos por excelencia; sin reflexionar que el efecto espectador está presente en Dante e incluso en el texto neotestamentario *Apocalipsis*, de Juan de Patmos. Creemos que pensar el cine en la literatura es asumir críticamente que la novela en particular y las obras literarias en general, han sido asociadas a través del tiempo al espectáculo reinante, primero, en tiempos del surgimiento del teatro moderno del siglo XVII-XVIII, se decía que la novela era teatral por excelencia y en tiempo del cine se dice con mucha facilidad que la novela es cinematográfica por excelencia. Asociar, pues, la novela o la literatura al cine podría convertirse en un modo equivocado de ofrecer una explicación con un compromiso expositivo

Resulta indispensable comprender que incluir el tema del cine en la creación literaria no convierte a dicha creación en cinematográfica, si por cinematográfica se quiere decir que ha sido construida con técnicas extraídas del cine. También sería necesario perder la presuposición frecuente e ingenua que asume sin confesar que la hoja de papel es una pantalla y que el texto realiza acciones como si fuera un grupo de figuras en movimiento. Si esto lo puede lograr el texto digital o virtual corresponde a un ámbito diferente del que corresponde la novela impresa en papel

e, incluso, la novela digital construida con texto y que es para leerse en una pantalla. Ni la novela es un cinematógrafo ni hay imágenes visuales o, para ser vistas con los ojos en la literatura, asumir que hay un vínculo estrecho entre la mención de la palabra casa y una casa puede tener justificación desde la lógica lacaniana del significante, pero no es suficiente para explicar aún la relación imagen-texto, sobre todo cuando la definición de imagen es la cinematográfica. En todo caso, dado que razones de peso en la biografía de Revueltas sobran para pensar en la influencia del cine en su obra, para nosotros es importante movernos a nivel del texto, desde lo tramado para la construcción de la diégesis (cinematográfica) para acercarnos de modo paulatino a las posibilidades de que las obras estudiadas hubieran sido creadas bajo el influjo del cine.

En el siglo XX según Revueltas, las transformaciones introducidas por el cine habrían impactado en todas las artes, incluso en la pintura, por eso al referirse a pintores como David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, señalaba que “la técnica de nuestros grandes pintores es una técnica cinematográfica” (*Lugar del cine...* 25). Consciente de su tiempo Revueltas anotaba lo siguiente respecto de la novela:

Es evidente que la novela de nuestro tiempo está poderosamente influida por la cinematografía, por la técnica narrativa descubierta por el cinematógrafo. Ya ningún novelista se atrevería a poner en uso, por ejemplo, los procedimientos transitivos empleados por Balzac cuando nos trasladaba de un capítulo a otro con palabras (la cita es más bien inventada por quien esto escribe, pero es una cita real), con palabras, repito, de esta guisa: “como recordará el amable lector, dejamos a la prima Lizbeth en los instantes en que”, etcétera. La novela moderna se ajusta cada vez más a una técnica que excluye el desarrollo lineal característico del siglo XIX. (Revueltas, 1981b: 58)

Con todo y que Revueltas es consciente de la influencia del cine en la creación literaria, todavía sería necesario indicar el modo en que la práctica cinematográfica transformó la práctica literaria de Revueltas y así comprender su afición primero y, más adelante, el trabajo sobre la técnica de escritura cinematográfica que impactó en su trabajo literario, desde sus primeros trabajos hasta la obra teatral *El cuadrante de la soledad* (1950). Valga decir que probablemente, de entre los escritores mexicanos de su tiempo, fue Revueltas el más involucrado en lo que él llamó “la técnica narrativa descubierta por el cinematógrafo.”, de ello dan testimonio su libro *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* (58). Ahora bien, si la aparición del cine produjo una transformación múltiple en la construcción de la literatura y en otras artes como las escénicas ¿Cuáles, entonces, son las maneras en que el cine impactó en la construcción literaria de la obra de Revueltas? Lo central, para nosotros, es destacar que su relación con el cine fue una suerte de crisol de las artes donde ejercitaría una técnica de trabajo que le permitiría reformular algunos procedimientos que había utilizado hasta entonces en la narrativa y el drama. Todas estas artes, cuya especificada técnica y material Revueltas parece conocer muy bien y por eso mismo identificará el fenómeno común: la presencia de la luz y la oscuridad como elemento estético estructurante tanto de los ambientes narrados en cada capítulo y sección, así como la función estructurante de la luz y la oscuridad en la relación ente capítulos e historias contadas dentro de la trama que, en el caso de las obras que estudiamos es decididamente no-lineal y a este fenómeno es el que aquí denominamos como fotoplasticidad narrativa.

1.3 El dualismo de la metáfora y sus problemas

Siguiendo esta indagación técnica de Revueltas por la forma de la escritura, a la que dedica algunas páginas de *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, pero de la que en general no se ocupa

en otras obras, es que la investigación aquí desarrollada pretende construir caminos para pensar y exponer el modo en que la estética cinematográfica transformó su práctica literaria y así comprender cómo el trabajo sobre la técnica de escritura descriptiva propia del guion cinematográfico en particular y del cine en general impactó en su novela sus trabajos literarios desde sus inicios hasta *El cuadrante de la soledad* (1950), se trata de la puesta en práctica de una selección y economía de lo narrado con respecto al manejo de gradientes lumínicos desde el régimen de visibilidad de la cámara cinematográfica, es decir de la producción de la fotoplasticidad en los relatos de cada capítulo y respecto a la estructura de la novela.¹⁵ La construcción de la luz en la narración tiene una importante función en la producción de ambientes y del tiempo fragmentado, de ahí que el montaje de escenas aparentemente inconexas sean en realidad interrupciones deliberadas que son retomadas dentro de la historia contada, todo creado con la finalidad de producir efectos en quien realiza el acto de leer.

Pero si bien hemos expuesto lo que es necesario considerar en la producción de Revueltas y en sus conocimientos de la técnica cinematográfica, teatral y literaria, es necesario todavía señalar algunas problemáticas que se presentan cuando lo que se pretende es realizar un análisis que podría parecer despolitizante de la obra de Revueltas cuando en realidad es lo contrario, lo que se busca es politizar su estética trayéndola del olvido al plano del análisis. De ahí que debemos considerar algunas problemáticas referentes a la necesidad de evitar caer en la interpretación de la dialéctica luz-oscuridad que la reduce sólo a la metáfora y, al mismo tiempo, evitar caer en el dualismo que plantea a un Revueltas artista y a otro militante.

¹⁵ La estructura de las obras de Revueltas ha sido señalada y estudiada, por ejemplo, Edith Negrín lo hizo respecto de *El luto humano* en su libro *Entre la paradoja y la dialéctica* (1995). Otros especialistas lo han señalado también respecto de otras obras, por ejemplo, Álvaro Ruiz Abreu en *José Revueltas: Los muros de utopía* (2014), véase p.11, y por Jorge Von Ziegler en *El cuento límite de José Revueltas* (1984) como “secuencias cuidadosamente entrelazadas”, por sólo citar algunos (p.47).

La complicaciones que deben ser sorteadas para estudiar la función y construcción de la luz y la oscuridad en obras del periodo citado ya señalado atañen, sobre todo, a la posibilidad de hacer uso indiscriminado de la metáfora en su modo más simple, esto es como recurso inmediato para generalizar lo que funciona como traslado de la vida del autor en su obra o como construcción narrativa que apela simplemente a un proceso que atañe exclusivamente a la conciencia, ubicando esto aquí o allá en las obras que nos interesa estudiar.¹⁶ Y es que el estudio de la obra de Revueltas como una colección de metáforas ya parece haber rendido sus frutos, a su vez criticados justamente por Evodio Escalante quien, desde la literalidad —una propuesta no siempre entendida claramente—, propuso:

[...] des-caminar las rutas de una crítica que todavía cree, y lo ha creído al analizar la obra de Revueltas, que de lo que se trata es de fabricar metaforitas, y de plasmar en el texto la sublimación transformada de un mundo real, un mundo endemoniado; que lo interesante (pero esto apesta) es continuar con los juegos obscenos de la cultura, entendida como espacio privilegiado de las sustituciones: una imagen poética por un movimiento intestinal, una metáfora expresionista por una descarga de la libido (2014: 24).¹⁷

¹⁶ Para poner un ejemplo de un modo complejo del pensar las metáforas véanse los textos *Paradigmas para una metaforología* (2003) y *Salidas de caverna* (2004), ambos de Hans Blumenberg. Según el autor hay casos donde “la metáfora ha dejado de ser metáfora” y “está tomada «al pie de la letra», naturalizada, se ha hecho indistinguible de un enunciado fisicalista” (2003: 59). En otro texto, *Lich als Methapher der Wahrheit*, Blumenberg señala que “la capacidad enunciativa y la posibilidad de sutil transformación de la metáfora de la luz carece de parangón”, pues “desde sus inicios, la historia de la metafísica se ha aprovechado de esas propiedades para dar una indicación adecuada de sus situaciones objetivas últimas, insusceptibles de captación objetiva”; y enseguida señala que “no se trata de rellenar con detalles este breve y seguramente nada completo esbozo del potencial enunciativo de la metáfora de la luz, sino que hay que mostrar cómo las metamorfosis de la metáfora básica son indicio de los cambios en la comprensión del mundo y del yo” (Traducción del alemán por Pérez de Tudela. 2003: 21-22)

¹⁷ Escalante añade la siguiente nota: “Esta coartada culturalista, fastidioso lugar común que eterniza concepciones sublimadoras, está implicada en un trabajo como “El apando: metáfora de la opresión””, se trata de un texto de Jorge Ruffinelli publicado en 1975 (2014: 24).

No debemos pasar de largo por esta observación de Escalante, porque el fenómeno de la sublimación, la transformación y la sustitución que pertenecen al campo de la metáfora, constituyen no sólo una estrategia de análisis sino también un modo de conocimiento que, visto desde esta perspectiva, parece haber dominado y domina el acercamiento de un número considerable de estudios de la obra de José Revueltas. En el universo de posibilidades de la metáfora hay un centro rector que consiste en asumir que la literatura no es capaz sino de imitar lo existente por la vía del “transporte metafórico de un significado”, por la vía del “significante” (Agamben, *Signatura rerum*: 23). Lo que aquí proponemos dar un paso lateral respecto del proceder metafórico, para dar paso a la exploración de *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad* indagando por el modo en que la técnica de manejo de la luz y la oscuridad en el cine fue introducida en la narración y la dramaturgia, el fenómeno de la narración de la luz, que como hemos indicado aquí denominamos fotoplasticidad narrativa.

Continuar en el terreno de la metáfora significaría seguir ocupando el lugar de una crítica literaria que asume su trabajo como la función analítica de los movimientos de traslado del significante (trasladable), mientras que reduce la posibilidad de la escritura a la condición de la ayudamemoria y calco insatisfactorio de la realidad.¹⁸ En un modelo de conocimiento tal, lo más buscado es identificar las transparencias de la literatura, justo ahí donde es posible alcanzar a ver la realidad de su tiempo y la vida del autor, enseguida se procura la lección moralizante, pero siempre sin poder dar espacio a la posibilidad de una técnica que despliega y produce mundo en la narración. Se trata de un proceder que tiene una larga data en el intrincado sistema cultura de los estudios literarios, pues como señala Foucault:

¹⁸ Ayudamemoria es un término usado por Jacques Derrida la referirse a la función de la escritura frente a la oralidad, como una función meramente auxiliar en una cultura donde la auténtica comunicación es el cara a cara.

Toda la crítica y todo el análisis literario consisten, esencialmente desde el siglo XIX, en un estudio de la obra para descubrir por su intermedio el rostro del autor, las formas adoptadas por su vida mental y sentimental, su individualidad concreta e histórica. Hubo un tiempo en que leer *Madame Bovary* era lo mismo que comprender quién era Flaubert. (2013: 116)

Esto explicaría que cuando los estudios literarios de la obra de Revueltas encuentran procedimientos estéticos o técnicos, entre los que la luz es un caso, terminan desplazándolo como representación o sustitución de algo más que se ubica fuera de la obra, a la biografía del autor o como una ficticia esencia de la obra ubicada siempre más allá de la obra misma, incluso como un afuera posicionado como hermenéutica del sentido que apela a conciencia. Se trata pues del campo de la metáfora, que se presenta como necesario y como única vía para pensar en un caso como el de Revueltas cuya militancia es efectivamente indisociable de su obra, apareciendo así la obra como metáfora de la biografía, es decir asumiendo que la obra no existe sino como el transporte de realidad biográfica que la mantiene encadenada parasitariamente al conocimiento previo de algo que considera realmente existente, como la biografía. Esto se vuelve importante cuando se tiene en consideración la carencia de información sobre la vida artística de Revueltas en el cine y el teatro, información que alcanza a figurar como referente externo para ser utilizado por lo que aquí llamamos el proceder metafórico. Con todo, es probable que la reciente publicación de estudios sobre la obra cinematográfica de Revueltas funcione como un giro en las investigaciones que hasta ahora se han hecho.¹⁹

¹⁹ Véase la publicación del guion de *El luto humano* y *Los treinta dineros* bajo el cuidado de José Manuel Mateo y la introducción de Alessandro Rocco.

La idea de un artista experimental y vanguardista en la técnica y la idea de un militante comunista comprometido con sus ideas políticas se mantiene como una dualidad velada, pocas veces expuesta, donde la reconciliación no alcanza a construirse probablemente debido a las representaciones sociales y culturales que dominan, manteniendo esta dualidad bajo la lógica de la incompatibilidad como si entre ellas no hubiera mediación ni síntesis posible, como ocurre precisamente en el proceder metafórico, que sólo puede funcionar como transporte de un significado. Síntoma de esto, y se trata de un síntoma particularmente importante que sigue apareciendo en la actualidad de muchas maneras, puede verse en *La estética terrenal de José Revueltas*, donde Adolfo Sánchez Vázquez, al no poder encontrar un punto de coincidencia entre la militancia comunista y la operación de la obra *Los días terrenales*, propuso la idea de una inconciliable disociación denominada “ideología del autor” que “excluye la ideología de la obra” (73). Sánchez Vázquez intenta explicar y situar la reacción de los camaradas de José Revueltas con la aparición de *Los días terrenales* en 1950, de ahí que su texto se proponga explicar esta dualidad como una disociación de la que Revueltas se retrae una vez que rompe con uno de los polos, el realismo comunista.²⁰ Otra perspectiva que intenta resolver esta complejidad en la obra de Revueltas es la de Philippe Cheron, quien sostiene en *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente* que “En Revueltas podría hablarse también de esquizofrenia en el sentido de una escisión entre actividad artística y teórica, sólo que orientada hacia la praxis; al exteriorizarse hacia un objetivo preciso, se esfuerza por trabajar para los demás” (2014: 61-2). Para Cheron, el personaje Gregorio de *Los días terrenales* refleja, cual metáfora, la condición vital de Revueltas que al verse escindido como “escritor y militante comunista, artista y teórico”, también “Sufrió de esa división de sus dones, de esa “esquizofrenia” que le impidió consagrarse enteramente a su

²⁰ Ver Sánchez. *La estética terrenal de José Revueltas*. pp.73-75.

pasión literaria pero que estructura su obra y le da una profundidad poco común””. (106). Otra opinión, como la de Marta Portal en su artículo que acompaña a la edición crítica de *Los días terrenales*, señala que “la aventura espiritual de Gregorio suple la aventura que Revueltas hubiera querido vivir”. (Cursivas en el original. 1991: 322)

Abandonar el terreno de la metáfora que privilegia la dualidad en aras de caminar por el terreno de la *continuidad de pensamiento* en Revueltas, precisa volver a los caminos de la *literalidad*, entendiendo este término como la producción escrita de una representación que da origen a una realidad que antes no existía y que es producida por un trabajo técnico operado por el artista mediante operaciones singulares, nos permite pensar en la posibilidad de lo que denominamos fotoplasticidad narrativa, un modo (incluso un medio) de producción narrativa que sin negar la presencia de la metáfora opta por el estudio de la literalidad como fenómeno artístico en la literatura.

1.4 Fotoplasticidad como *poiesis*

Ahora bien, fotoplasticidad, es una palabra que construimos etimológicamente a partir de los términos griegos *φωτός/πλαστικός/ικός*-cuyo significado es luz/modelado/relativo a, es decir lo relacionado al modelado de la luz. No se trata, como sucede en los estudios de física y mecánica de materiales de la fotoelasticidad, que pretende medir precisamente con luz la elasticidad o los esfuerzos de los materiales. Se trata para nosotros del modelado de la luz, por eso se enfatizamos que se trata de fotoplasticidad narrativa, del modelado de la luz en la narración. Se trata, entonces, de un término construido para nombrar a la plasticidad de la luz en la narración, lo empleamos para referirnos a las posibilidades que la luz tiene como material estético-narrativo para construir con ella ambientes y objetos. Fotoplasticidad narrativa es, entonces, esa posibilidad de la luz (o de sus

características) para ser modelada en la narración. Dicho esto, es importante hacer matices que un análisis teórico literario requiere, y es que en la narrativa la luz no existe previamente en estado bruto, no existe como materia prima con la cual se podrían construir productos mediante manufactura. En la narración la luz no preexiste como material, emerge como resultado de su construcción narrativa, pero este hacer brotar la luz en la narración como construcción requiere previamente del estudio de sus posibilidades expresivas; el uso y aprovechamiento de éstas requiere un estudio profundo que podemos llamar *fotología*, *foto-luz*, *logía-estudio*, y reclama una técnica para que el artista pueda aprovechar su plasticidad en la narración, creando luz, o efectos de luz, con palabras y descripciones. Por no ser material la luz en la narración podría denominarse también como luz fantástica, siempre y cuando nos atengamos a “esa etimología estoica que hace que *φαντασία* [*phantasia*] provenga de *φῶς* [*phos*]”, esto es, luz. (Blumenberg, 2003: 54)

Fotoplasticidad narrativa, entonces, se refiere a esa posibilidad de modelar la presencia de la luz mediante una técnica narrativa, producirla, traerla ahí adelante. Conviene recordar a Platón a través de Heidegger, cuando insiste en que “Todo dar-lugar-a que algo (cualquiera que sea) vaya y proceda desde lo *no presente* a la *presencia* es [*poiesis*]; es pro-ducir” (Heidegger, 1997: 119). El término *fotoplasticidad narrativa* no señala una materia que preexiste, como el metal en manos del herrero que será sometido a una técnica para ser formado y manipulado; el término apunta a un hacer presente la luz como aquello que “lleva a la presencia aquello que antes *no era*, o que era solamente de «manera indirecta», aquello que antes no tenía sustancia o identidad en sí mismo” (Deotte, 2012:121).

No debemos ver la representación como aquello que será posterior a la presencia desnuda (la «realidad»), por ejemplo, aquella de un pueblo que ha estado siempre ahí y que se representará con posterioridad ideológicamente y en las artes, sino, por el contrario, debemos entenderla como aquello que la permite, la configura y por lo

mismo la separa de sí-misma. La estructura de la «presencia» es paradójicamente representativa. Es la representación la que hace posible la presencia y no a la inversa.

(122)

Entendida así, la producción de la presencia de la luz, gracias a su plasticidad aprovechada en la narrativa, es lograda gracias a la descripción de sus efectos sobre las cosas del mundo y no necesariamente por lo que la luz es, de modo que su plasticidad radica en las posibilidades de adquirir la forma del objeto, cuerpo o lugar donde aparece. Siguiendo a Jacques Derrida, puede decirse que la luz es, por su condición en la narrativa, fantasmagórica y espectral: “La espectralidad reside en el hecho de que un cuerpo no está jamás presente por él mismo, por lo que él es. Aparece desapareciendo o haciendo desaparecer lo que representa: lo uno por lo otro” (Derrida, 2008: 106). Un espectro “no es ni sustancia ni esencia ni existencia, no está nunca presente como tal.” (Derrida, 1998: 12).

Lo que nos interesa destacar, en cualquier caso, es que este problema hace evidente la complejidad de realizar una reflexión sobre la representación de la luz más allá de los aparatos técnicos y artísticos que producen representaciones visibles como la pintura, pero también el cine y la fotografía, complejidad manifiesta cuando la luz es producida en la narración con palabras y no expuesta para ser vista.

1.5 La fotoplasticidad en la obra de Revueltas

Es verdad que la preocupación por la fotoplasticidad narrativa en Revueltas pudo surgir, o surgió de hecho, en un momento muy temprano de su vida, bien por vía de la pintura artística —por influencia de su hermano Fermín— o incluso desde que usaba el proyector con una lámpara de alcohol, allá cuando “probablemente tendría poco más de diez años, es decir, entre 1924-1927”

(Fuentes Morúa, 1997: 120).²¹ Podemos confirmar la permanencia de aquella atracción temprana por la fotoplasticidad revisando su primera novela, *El quebranto* (1938), y comparando los tratamientos que realizó a las diferentes versiones que hizo de ella. Aunque la versión original estuvo perdida por mucho tiempo, un fragmento se publicó en forma de cuento en la colección *Dios en la tierra* (1944),²² el cuento es un ejemplo de la práctica de la fotoplasticidad ya presente en aquellos años:

En algún tiempo la luz se dejó caer, rodando, sin precipitaciones, hasta quedar arrinconada aquí como si se tratara de una materia líquida y gruesa. Los focos permanecen encendidos, encerrando a la noche dentro de los límites exactos de las cuatro paredes (Revueltas, 2014b: 102).

En cambio, la versión localizada en los archivos del autor, ubicados en la Universidad de Texas en Austin, a la que por cierto cambió el nombre por *Lugares de negación*— inicia así:

Puede tratarse de esa disposición concreta de la luz, cuando se sitúa en determinadas condiciones ya sea dejándose resbalar insensible y cobardemente, o bien aludiéndose en insinuaciones por completo imprevistas, lo que *hace aparecer las cosas de esta manera*. Lo que hace de los cuerpos masas indeterminadas, lejanas a pesar de encontrarse a poca distancia; lo que impregna todo de irrealidad y sueño. Más también —y en esto no existe contradicción alguna— puede no ser la luz

²¹ La observación puntual respecto a que la preocupación de Revueltas por la fotoplasticidad narrativa fue anterior al ingreso al cine me fue hecha por José M. Mateo durante el seminario que tuvo lugar en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, durante el semestre de primavera de 2019.

²² Como suele suceder en estos casos, la historia del manuscrito es hasta cierto punto confusa, según los editores de las obras completas el primer capítulo de la novela *El quebranto* fue reescrito por Revueltas y publicado en *Dios en la tierra*, mientras que el original que se suponía perdido es el que se publica en los escritos póstumos que aparecen en *Las cenizas*, aunque este último mantiene el nombre de *El quebranto*. Ver *Las cenizas*, 2014: 299-300.

solamente. O mejor, ni siquiera la luz misma, entendida esta, naturalmente, como fenómeno estrictamente físico. (*Lugares de negación*, archivo Revueltas)²³

Puede notarse de inmediato que se trata no sólo de una fotología,²⁴ es decir del estudio del comportamiento de la luz en determinadas condiciones, sino de un análisis cuidadoso de la plasticidad de la luz en la narración, es decir que no sólo se trata de conocer las peculiaridades de la luz en un determinado ambiente o espacio, sino de la posibilidad que la narración tiene de hacer que la luz asuma la forma y el lugar donde es construida, se trata de una técnica para narrar el modo en que hace “aparecer las cosas de [cierta] manera”; dicho de otro modo, la capacidad que tiene la narración de la luz para transformar las apariencias, los cuerpos, los espacios y de crear incluso una realidad propia. (*Lugares de negación*, archivo Revueltas)

La compleja imbricación de los elementos que constituyen el ambiente de una novela o un drama, incluso un filme, debería ser un punto de partida para quienes pretendemos analizar su estética y procedimientos, pues en el caso de la luz y la oscuridad aplica bien la frase que Chamberlain sostenía: “La verdadera luz es hija de la Noche y siempre coge a su madre de la mano” (*Citado en Appia*, 2014: 376). De ahí que no sea exagerado afirmar que ni la luz ni la noche existen en su estado puro en las artes, ni siquiera en las artes escritas, porque en ellas la luz puede existir sólo en la medida que sea posible exponer el encuentro entre luz y oscuridad permitiendo la emergencia de las cosas del mundo. Por esto mismo lo que señala Eli Sirlin resulta válido en la literatura como en el teatro y el cine, “La luz cuenta cómo es la apariencia de las cosas, qué se muestra y qué se oculta” (2005: 7), coincidiendo con Chamberlain cuando señaló que la luz no sólo

²³ *Lugares de negación*, I, cursivas añadidas; caja 10, folder 6. El quebranto, lugares de negación, 1938, 1949, 1968. José Revueltas Papers. Benson Latin American Collection, Universidad de Texas en Austin. Fue posible una estancia de investigación en este archivo durante el otoño de 2019 gracias a la beca de movilidad del CONACYT y la Beca de Movilidad de la Universidad Iberoamericana CDMX.

²⁴ Usamos el término fotología atendiendo a su etimología, foto/luz y logía/estudio, “una fotología” es el “nombre que se le da a estudio o tratado de la luz” (Derrida, 1989: 42)

es “*reveladora* de formas, sino *negadora* de formas”, a lo que añadiríamos que también funciona como productora de otras tantas formas, incluso, digamos de modo más enfático, es creadora o destructora del mundo mismo, como lo veremos en José Revueltas (*apud* Appia, 2014: 376).

Esta fotoplasticidad que está presente ya en *Foreign Club* en 1937 y *El quebranto* de 1938, pero todavía habrá de someterse a experimentaciones distintas en cada obra posterior y tendrá un cambio singular luego de que Revueltas ingrese al cine en 1943, aunque este cambio se manifieste con más precisión en las obras aparecidas entre 1946 y 1947, para, finalmente, llegar a un nuevo momento de cambio después de *El cuadrante de la soledad*, en 1950. El cambio ocurrido se explica *grosso modo* en que en los primeros trabajos la luz sólo es descrita en momentos específicos, fuera de esos momentos las obras no refieren momentos iluminados u oscuros y todo parece moverse como una relación de personajes como conciencias sin arraigarse o situarse a un ambiente determinando por la oscuridad y la luz. En estas obras, al menos hasta antes de *Foreign Club*, que es en realidad un trabajo temprano en la vida del autor, la luz y la oscuridad sólo son descritas en momentos y espacios particulares de la historia, en cambio ya en *Foreign Club* la oscuridad de la noche es el telón de fondo desde el cual cobra relevancia de distintas maneras la aparición de diferentes gradientes lúmincos y de diferentes fuentes de iluminación. Pero este modo de manejo no fue lineal ni unidireccional, la siguiente novela, *El quebranto*, Revueltas realizaría otros ejercicios sobre el manejo de la fotoplasticidad narrativa, con momentos que van desde la creación de claroscuros, aparición de la oscuridad, la iluminación desde un exterior hasta la comparación de iluminaciones, como la que ocurre con la luz del sol y la luz artificial ofrecida por focos incandescentes. Con todo, *El quebranto* parece compuesto de momentos diversos en los que la oscuridad y la luz construyen momentos específicos de ciertos estados de ánimo o climas emocionales, pero no es lograda una arquitectura donde la luz sea el elemento que da sentido y coherencia estructural a la obra. El mismo fenómeno de relación luz-oscuridad de *El quebranto* lo encontramos en *Los muros de agua*, donde

la luz de día sucede a los capítulos de oscuridad o bien la luz del sol puede funcionar como escenario para acciones de diversa índole realizadas por los personajes donde no son descritos los detalles o fenómenos que produce la aparición de la luz o la condición de oscuridad, sino el transcurrir de acciones y observaciones de la mirada de los personajes y del narrador. Precisamente por este proceder, puede notarse un cambio importante en las posteriores obras de nuestro autor, donde parece más concentrado –y esto a juzgar por las obras mismas, en la coherencia estructural de la relación luz-oscuridad, es decir en la coherencia estructural de la fotoplasticidad narrativa.

La fotoplasticidad narrativa cobra una nueva arquitectura ya no sólo será usada para enfatizar momentos específicos con oscuridad absoluta o con fuentes de iluminación en escenas particulares y en capítulos determinados como en el fragmento citado de *El quebranto; pasará, pues*, a tener una función *estructurante*²⁵ de toda la obra, esto significa que la obra completa está construida a partir de un ambiente determinado por intensidades de luz y oscuridad, dicho brevemente usando las palabras de Jacques Loiseleux, en estas obras –sobre todo a partir de *El luto humano*– “la luz” en su puesta en relación con la oscuridad “«crea una arquitectura de sentido»” (2005: 78).²⁶ Éste es a nuestro juicio un modo patente en que la obra cinematográfica impacta la obra narrativa de Revueltas.

A juzgar por los textos publicados se puede afirmar que entre 1946 y 1947 ocurre en Revueltas esa determinación o impulso que lo lleva a replantear la función de la luz en sus dramas teatrales y en su literatura, realizando algunas de sus obras más destacables gracias a su experimentación con la fotoplasticidad narrativa. Estos años fueron importantes en cuanto a producción escrita pues introduce el montaje de luz y oscuridad como función estructurante. Esto ocurre en *Los días*

²⁵ Agradezco a mi amigo David Loria Araujo por sus comentarios sobre esta investigación y ayudarme a precisar este término.

²⁶ Véase al respecto de la estructura el texto de Florence Olivier. *Los días terrenales, un debate* (1991).

terrenales escrita entre 1947 y 1948, y *El cuadrante de la soledad* escrito entre 1949 y 1950. Dentro de este periodo trabajó en *La frontera increíble* (1946),²⁷ en sus obras dramáticas *Israel* (1947), *Los muertos vivirán* (1947); en cuentos como *La hermana enemiga* (1947) y *Lo que sólo uno escucha* (1947), incluidos en *Dormir en tierra*, publicado en 1960. También trabajó en los guiones para *La diosa arrodillada* (1947), *Que Dios me perdone* (1947) y un texto teórico titulado *Lugar del cine en el arte* (1946), publicado luego en *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* (1965).²⁸

Si decimos que en estos trabajos publicados entre 1946 y 1947 encontramos un giro en cuanto experimentación con la fotoplasticidad narrativa es porque para ese año la narración de la luz y la oscuridad llegó a ocupar un papel central en la obra de Revueltas, al grado de operar como base de “el procedimiento ordenador” que puso en práctica en su estética literaria, llegando incluso a ser utilizado como una estructura narrativa fundamental de las obras que trabajaría al menos hasta 1950 (Revueltas, 1981b: 19).

Este procedimiento ordenador también puede ser visto en el cuento *La hermana enemiga* de 1947,²⁹ se trata de un cuento donde los ambientes lumínicos descritos son fundamentales para la tensión dramática del relato, pues la centralidad de la trama no está solamente ubicada en los personajes sino en el modo en que son producidas las intensidades lumínicas mediante la descripción o narración de los elementos que pueblan y constituyen el ambiente, sobre todo si consideramos que los ambientes producidos por la voz narrativa utilizan adjetivos, indicadores de

²⁷ El cuento que se publicó con el mismo título en *Dormir en tierra* corresponde al año de 1945; aquí nos referimos a la versión publicada en *Las cenizas (Obra literaria póstuma)*, que corresponde a diciembre de 1946.

²⁸ Deben añadirse a los filmes citados aquellas películas que, como señala Dulce Karina Palafox en *Filmografía de José Revueltas*, no dieron los créditos a Revueltas pero de los que se tiene alguna constancia, un recibo o notas del autor, que dan cuenta su participación. Véase en particular los años 1946 y 1947 (Palafox, 2015: 327-342).

²⁹ Aunque *La hermana enemiga* fue escrito y publicado en el *Suplemento de El Nacional* el 20 de abril de 1947, pero sería publicado en 1960 como parte de libro de cuentos *Dormir en Tierra*, por la Universidad Veracruzana. Aquí citamos la edición de editorial Era, reimpresión 1982.

fuentes de luz y efectos sobre los cuerpos y objetos. Estos ambientes, construidos con cuidado narrativo minucioso y a partir elementos seleccionados estratégicamente, son cuatro y pueden enlistarse como sigue por orden de aparición: habitación (interior diurno), patio (exterior diurno), iglesia (interior diurno) y finalmente habitación (interior nocturno). Los dos primeros ambientes aparecen desde el inicio del relato produciendo un choque por su diferencia, estamos sin duda ante un caso de montaje. El primer ambiente es oscuro:

Un Ofertorio negro. Primero como loca, sin saber otra cosa que este empeño de su voluntad, ciega, despacio y hacia dentro, cien años, como un tenaz cuchillo oscuro que, hasta morir, se hunde en un cuerpo nocturno e ilimitado, que no existe en verdad, que no ha existido nunca. Perdida en las noches de su cuarto, de su féretro, con aquel terco cuchillo de la voluntad: mañana, mañana, mañana; cuando llegase el minuto de la Elevación del Cáliz y· adivinara a sus espaldas que su hermanastra levantaba el puño; cuando la presintiera detrás, maligna y astuta. (*La hermana enemiga*, 1982: 69)

El segundo es luminoso, y es colocado sin preámbulo alguno como una inserción que parece repentina en el relato:

El brillo del sol caía sobre las anchas baldosas de obsidiana. Arriba, hacia el ángulo del muro, cerca de una torcida escalera de mano, aleteaba con afán una increíble golondrina, y en el patio, a favor de la luz clara y quieta, la sombra del pozo retenía su fragante y discreta humedad. Todo era una infinita resurrección. (70)

Este contraste, o choque entre la oscuridad y la luz, no ocurre a modo decorativo simplemente, sino como un choque de ambientes anímicos y hasta simbólicos opuestos, se trata de un procedimiento

ordenador, un montaje de opuestos, que se concentra en la dialéctica luz-oscuridad con una particular técnica narrativa que ejercitará en varias de sus obras, después de eso no abandonó su gusto por la fotoplasticidad pero experimentó con otros modos de hacerla presente en la narración, este cambio es notorio con sus posteriores obras, sobre todo si no sólo se tienen en cuenta *En algún valle de lágrimas* (1956) y *Los motivos de Caín* (1957), y llegamos incluso a *Los errores* (1964) y *El apando* (1969).

II. Pensar la fotoplasticidad: dispositivo y narración

¡Más luz! es uno de los postulados irrenunciables del proceso jamás concluso del venir a ser humano. ¡No demasiada! es el otro, que por su parte ha de gobernar al movimiento contrario de huida a la caverna, al perenne placer de las sombras.

(Blumenberg, *Salidas de caverna* 52)

Sabemos pues que Revueltas llegó a un pleno dominio de la técnica del guion de su época, y sabemos que el cine no era tanto un modo de sobrevivencia como una pasión orgánica que lo habitaba. Sin embargo, pensar la fotoplasticidad en su obra significa dar un paso lateral respecto de los estudios literarios que tradicionalmente asocian la literatura con personajes humanos, pero olvidan la construcción del ambiente en la narración. Esto ha llevado a que el término acción en el relato sea limitado a lo que hacen los personajes olvidando una serie de acciones no humanas que tienen lugar en el ambiente vital del personaje. El propio Paul Ricoeur señalaba este proceder denominándolo “plano de las unidades del relato” y que pueden ser estudiadas como “unidades de comportamiento que pueda estudiar una psicología conductista”, como acción y reacción, en este proceder “La lógica de la acción consiste entonces en un encadenamiento de nudos de acción que en conjunto constituyen la continuidad estructural del relato”, pero el problema con este proceder según Ricoeur, es que “aplicación de esta técnica conduce a *descronologizar* el relato, de manera de hacer aparecer la lógica narrativa subyacente al tiempo narrativo”, y continúa:

En última instancia, el relato se reduciría a una combinatoria de algunas unidades dramáticas -prometer, traicionar, impedir, ayudar, etcétera- que serían los paradigmas de la acción. Una secuencia es, entonces, una serie de nudos, que cierran, cada uno, una alternativa abierta por la anterior; al mismo tiempo que se encadenan, las unidades elementales se integran en unidades más amplias; por ejemplo, el encuentro incluye acciones elementales, como aproximarse, interpelar, saludar, etcétera. Explicar un relato es captar esta imbricación, esta estructura en fuga de los procesos de acciones implicadas. (*Del texto a la acción*, 2002: 139)

Para Ricoeur este proceder no sólo acarrea el problema de la *descronologización* sino incluso un modo de vaciamiento del subjetivo del personaje para quedar sustituido mediante la despersonalización a una función: “A esta cadena y a esta imbricación de acciones corresponden relaciones de la misma naturaleza entre los *actantes* del relato: no son los personajes como sujetos psicológicos, dotados de una existencia propia, sino los papeles correlativos a las acciones por su parte formalizadas.” (139)

Para nosotros, las observaciones de Ricoeur son del todo acertadas, yendo un poco más allá diríamos que este proceder se ha realizado no sólo con el análisis de los personajes a quienes es posible psicologizar o des-psicologizar, sino también con los elementos que conforman el ambiente vital de los personajes. La diferencia es que, al no tratarse de personajes humanos, que ni siquiera alcanzan el estatus de personajes, han sido olvidados y obviados siendo reducidos a una mera función decorativa que no puede y no debe ser objeto de atención en la narración. Se trata de funciones útiles, alejados lo humano en el relato, carentes de psicología y sin existencia propia que los haga susceptibles de ser estudiados. Esto explica por qué la función de la fotoplasticidad narrativa, si por esta entendemos la función de la narración de la luz y la oscuridad, ha sido dejada

de lado, después de todo para la crítica literaria y análisis narrativo lo central sigue siendo lo humano y lo antropoide, esto al menos en lo que compete a cierta tradición aristotélica. No obstante, en el capítulo 6 y 14 de la *Poética*, Aristóteles se refiere a lo que él denomina *opsis*, tradicionalmente traducido como “espectáculo”, se trata de aquello que constituye la escenografía teatral y que el espectador puede ver con los ojos corporales o físicos, que ciertamente puede tener o de hecho tiene cierto efecto en las emociones del espectador, como también señala en el capítulo 26 de *Poética*. Sin embargo, Luis Vaisman, ha señalado que para Aristóteles:

Producir estos efectos por medio del espectáculo es menos artístico y requiere de ayuda externa: gesticulación de los actores, vestuario, máscaras, escenografía; “gastos”, precisa García Yebra. Es menos artístico que el arte poética, porque recurre a artes no verbales, que carecen del prestigio que la palabra, manifestación del logos, le confiere a la literatura. (2008:74)

Sin embargo, aunque el espectáculo no ocupa un lugar de importancia central o prioritaria para Aristóteles, en cuanto a las posibilidades de generar catarsis, el espectáculo también es un aspecto que tiene cierta importancia y que debe tenerse en cuenta en la construcción poética, aunque ciertamente, en tanto *opsis*, resulte “menso valiosa”:

Y si, pese a todo, el efecto trágico permanece en la lectura, ello se debe entre otras cosas a que el espectáculo se relaciona con el arte poética, por ejemplo, en la medida en que puede condicionar la composición de la fábula; la cual, como se sabe, es la primera y más importante de las partes. En efecto; el poeta debe estar muy consciente de que el espectáculo pertenece al modo como el público recibirá la tragedia, y de que hay hechos (la fábula, recuérdese, es el entramado de los hechos) que no resisten ser ‘espectacularizados’ con eficacia trágica. (75)

Queda manifiesto entonces que, bien por la tradición aristotélica o bien por las tendencias acarreadas por el humanismo moderno en la interpretación literaria, la luz y la oscuridad en el relato, la fotoplasticidad, ha quedado en el terreno del sobreentendido, de aquello que está ahí siempre y que por tanto es algo a lo que no se le presta atención ni tiene valor suficiente para ser objeto de estudio y esto constituye uno de los problemas centrales para reflexionar sobre la luz y, por paradójico que parezca para volver a pensar lo que siempre está ahí es necesaria una operación reflexiva.

Pero el problema es aún más extenso, la fotoplasticidad es parte incluso de nuestra vida diaria, aún fuera de la narración y de la literatura y las artes, en la actualidad, quienes gozan de la vista viven experimentando lo que es ver la luz del sol cada día y, por la noche, si habitan lugares iluminados, experimentan que la luz alimentada por la electricidad disipe las tinieblas. La vida de quienes gozan de la vista transcurre durante tiempo considerable frente a pantallas o dispositivos electrónicos que emiten luz a todas horas y, pese a todo, no sería absurdo decir que lo común es no ver la luz; esto se debe probablemente a que está en todas partes, de modo que sólo es perceptible cuando ha salido de la normalidad cotidiana, cuando por alguna falla eléctrica no funcionan los dispositivos o la iluminación nocturna, cuando un eclipse o un día lluvioso inusual nubla el día soleado; la percibimos también cuando visitamos una ciudad diferente a la nuestra o cuando la vemos en las obras de arte, y esto se debe a que, como escribió Maurice Merleau-Ponty, “no tanto es que la veamos, sino que vemos en ella” (1964: 178). La luz se ha convertido en un fenómeno que damos por sobreentendido y, por esto mismo, olvidamos que es el elemento material sin el que “forma y espacio tendrían poco significado” y, tanto forma como espacio constituyen el orden del ambiente vital de quienes gozan de la vista. (Dawey citado en Bille & Sorensen, 2007: 265)

2.1 La propuesta de la fenomenología

Según lo que expone Blumenberg en *Teoría del mundo de la vida*, la fenomenología el mundo que habitamos está lleno de sobreentendidos en el andar cotidiano, por eso mismo lo esencial es subsumido, mientras lo desconocido que aparece a nuestro paso es amortiguado; a este proceso se le ha llamado *mundo de la vida*:

El mundo de la vida es un mundo definido por su buen funcionamiento. Pero en tanto mundo de la vida humano siempre tiene ya contornos imprecisos en la periferia, es ligeramente inconstante, está deshilachado, por decirlo así, entre su constante carácter de sobreentendido y las invasiones de lo desconocido, es decir, de lo que es el caso, pero no estaba sobreentendido. Eso desconocido que aparece en la periferia es amortiguado constantemente mediante acciones destinadas a dominarlo: dándole un nombre, integrándolo en forma metafórica, por último subordinándolo y clasificándolo conceptualmente. (Blumenberg,2013:147)

Este dominio sobre el mundo impide nuestra percepción del propio mundo y, por tanto, se convierte en una forma de ocultamiento del mundo. En otras palabras, el mundo que nos rodea queda ocultado por la operación de dominio sobre él que amortigua cualquier novedad y la subordina a su utilidad inmediata. Visto con atención, realmente, nuestro mundo está lleno de sobreentendidos, que no son sino objetos y ambientes cuya definición creemos dominar o comprender claramente mientras que su presencia nos parece tan estable y segura, que los vamos asumiendo hasta olvidarlos. Con el paso del tiempo van quedando enterrados en el sobreentendido de lo cotidiano y se hace necesario, llegado el momento, que sean desenterrados, que sea puestos de nueva cuenta frente a nosotros para volverlos a mirar. Se hace necesaria la operación técnica (*tékne*) sobre lo

olvidado “poniéndolo ahí adelante”, pues “El traer-ahí-adelante trae (algo) del estado de ocultamiento al estado de desocultamiento”, a esta operación lo griegos la llamaron *aletheia*, “Los romanos la tradujeron por *veritas*. Nosotros decimos verdad”. (Heidegger, *La pregunta por la técnica*, 2007: 12-3)

La fenomenología cree que la única posibilidad de salir o romper con el amortiguamiento entre lo sobreentendido y lo desconocido realizado por el mundo de la vida, es una actitud teórica reflexiva, que funciona como una suerte de *tékne* o estrategia interpretativa para dirigir la atención a aquello que, por estar sobreentendido, puede resultar una banalidad tematizarlo y estudiarlo. Esta *tékne* produce la *aletheia*, des-oculta lo que había estado oculto. La propuesta de la fenomenología de cuño husserliano,³⁰ es tomar una actitud teórica, interior al ser humano y que sucede en el intelecto, para suspender el mundo de la vida, congelarlo y redescubrir así lo que siempre ha estado ahí. Pero tomado tal y como se nos propone, la fenomenología pretende devolvernos al mundo que hemos olvidado, al mundo pre-existente que por estar siempre ahí se convierte en un característico “fenómeno de la ausencia de lo permanentemente presente”. (Hans Blumenberg. *Descripción del ser humano*, 507)

Sin duda, estaríamos de acuerdo, en que a la vida del ser humano se le restaría complejidad si sólo tuviera que debatirse entre olvidar el origen de lo cotidiano y regresar a él mediante un rito teórico y de abstracción prescindiendo de la “realidad de lo fáctico”, como propone la fenomenología (Pérez de Tudela, *Estudio introductorio* 18). Ésta no parece aceptar de buen grado las transformaciones que el mundo y la vida sufren y que hacen cada vez más complicada la vuelta

³⁰ La fenomenología se ha compuesto de las aportaciones de diversos pensadores, sin embargo, cada uno de ellos ha hecho su propia construcción, de tal modo que puede hablarse de fenomenología heideggeriana, hegeliana e incluso, como señalamos, husserliana; cabe recordar que, para cuestiones prácticas, nosotros aquí nos referimos ciertos elementos de esta última tradición, aunque sean revisados por Heidegger o bien por Blumenberg. A este último recurrimos por su capacidad explicativa de la teoría de Husserl. Para una clarificación de los fundamentos fenomenológicos propuestos por Edmund Husserl véase sobre todo su obra *La idea de fenomenología* (2011).

al origen y a un fundamento de la verdad. No sólo es necesario salir de este sobre entendido o movimiento mecánico irreflexivo de la cotidianidad, también es necesario entender las transformaciones del mundo en que vivimos y los nuevos modos de mirar y de construir nuestra realidad.

2.2 El aparato estético

Si atendemos a la fenomenología, nuestra búsqueda sería volver a poner ante nuestra mirada la luz natural como fuente de saber y de la vida, lo cual es sin duda cierto y necesario de reconocer. Pero no puede negarse que las transformaciones técnicas o tecnológicas han transformado la vida humana en grado tal que ya no solamente debemos mirar la luz natural y la iluminación de nuestras calles, también debemos comprender la manera en que se ha transformado nuestra vida y ha visto surgir nuevas realidades ante sí gracias a las nuevas tecnologías.

Quizá el mejor ejemplo del modo en que se revela la luz en sus relaciones con el mundo y la técnica ha sido expuesto por Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes*; ahí mismo en el texto titulado *Paris, Capital del Siglo XIX* encontramos el modo en que analiza la arquitectura de los pasajes parisinos como las realizaciones del sueño burgués, mientras nos va mostrando cómo para su singular mirada crítica todo tiene carácter de dato que permite pensar la novedad y el pasado de la forma de vida emergente: las construcciones, los materiales, la decoración y la iluminación. Es del todo interesante que Benjamin escribe:

Una *Guía ilustrada de París* afirma: <<Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las

tiendas más elegantes, de modo que semejante pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño>>. (*Libro de los pasajes*, 37-38)

La guía parisina habla de una “nueva invención” producto de la unión de los “propietarios” que han construido “una ciudad” y “un mundo”. No debe menospreciarse el dato que para la guía es significativo: “reciben la luz desde arriba”, pues se trata de otro elemento de la innovación técnica con ecos teológicos, donde la técnica es el sueño de divinidad realizado. Los pasajes son lo espectacular de una utopía moderna porque producen una experiencia de las cosas y con ella nuevas prácticas sociales. A propósito, Benjamin cierra este párrafo con otro dato importante que coloca a los pasajes como un escenario iluminado: “Los pasajes son el escenario de la primera iluminación de gas.” (38). Esta iluminación moderna, que usaba gas como combustible, estaba colocada en la parte alta de los pasajes parisinos y son signo de la transformación de la vida pública que se convertía en un espectáculo y los pasajes serían el nuevo “escenario”.

Que la luz transforme el modo de vida no era novedad para Benjamin ni lo es para nosotros, sabemos eso porque la vida humana se divide básicamente entre día y noche, pero lo que sí es una novedad es que un aparato técnico o tecnológico transforme las relaciones sociales y la vida misma. Lo que Benjamin está viendo con una particular mirada aguda y profunda es la manera en que las transformaciones técnicas de la arquitectura, los nuevos materiales para la construcción y por supuesto la iluminación, dan lugar a espacios nunca vistos. Estas transformaciones están produciendo una nueva realidad y no solamente desocultan lo que ya existe, no representan en sentido estricto a un elemento de la naturaleza, sino que pretenden distanciarse de ella.

Jean Louis Déotte ha reflexionado sobre la posibilidad de recuperar la comprensión del mundo desde la fenomenología cuando hablamos del mundo contemporáneo y sus condiciones tecnológicas; él encuentra que hay una imposibilidad para volver a apreciar lo olvidado o recuperar

el mundo tal y como pensamos que fue en el pasado; esto se debe a que nuestro mundo no es sólo una relación directa entre sujeto y mundo que se pueda perder y recuperar, porque siempre está presente la mediación de la técnica, representada en nuestros días por diferentes tecnologías. Deotte sostiene que nuestra relación con el mundo siempre está mediada por dispositivos técnicos que nos hacen percibir el mundo de cierta manera y no de otra. Los dispositivos pueden ser muy variados, lo han sido a lo largo de la historia, como la escritura, la pintura, el relato épico, la imprenta, etc. Todos estos son dispositivos técnicos que, al cambiar o transformarse, transforman una y otra vez nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos. Esta propuesta de Jean Louis Deotte parece ampliada por Giorgio Agamben cuando escribe que “tenemos, pues, dos grandes clases, los seres vivientes (o las sustancias) y los dispositivos. Y, entre los dos, en tercer lugar, los sujetos. Llamo sujeto a lo que resulta de las relaciones y, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos.” Tal y como lo propone Agamben la relación entre vivientes y dispositivos no es una opción en la que los vivientes pueden elegir no caer, al contrario, “El hecho es que, evidentemente, los dispositivos no son un accidente en el que los hombres cayeron por casualidad, sino que tienen su raíz en el mismo proceso de ‘hominización’ que volvió ‘humanos’ a los animales que clasificamos bajo el nombre homo sapiens.” (Agamben, *¿Qué es un dispositivo?* 18;20)

Es en este sentido que Agamben se preguntan *¿Qué es un dispositivo?*

llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” incluso “sino también la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los teléfonos celulares y -por qué no- el lenguaje mismo. (18)

Todas estas posibilidades del dispositivo son reconocidas por Jean Louis Deotte, pero él se interroga por la singularidad de los aparatos o dispositivos claramente definibles como estéticos, de ahí su pregunta ¿Qué es un aparato estético? No se trata de ninguna manera, al menos para estos dos autores, de que exista una relación natural con el mundo que sólo sea facilitada con la aparición de nuevos dispositivos, más bien lo que sostienen es que sin dispositivos no hay mundo para los vivientes. Déotte se enfoca en algunos dispositivos tecnológicos que han transformado al mundo moderno, como la fotografía y el cine, que se habrían caracterizado de la siguiente manera:

La *fotografía*, que habría impuesto a la sensibilidad una transformación en la relación con la temporalidad, la que no estaría nunca más determinada por una continuidad o una progresión, sino que más bien por una aprehensión de la historia en la que ésta, espacializándose, se abre a lo fragmentario y a lo mínimo, a los sujetos precarios y previamente invisibles [...] (Vera, *Glosario* 140)

En cambio “El cine, el gran aparato de nuestra época” habría tenido otros impactos en la percepción de las grandes masas, modificando la manera de ver y el comportamiento social del público, instaurando así en la vida pública una nueva manera de espectral. Pero lo que resulta más destacable para nosotros es que el cinematógrafo llegó “integrando los aparatos precedentes [...] cada fotograma es no sólo una fotografía, sino que además un tipo de perspectiva” (Vera, 140). Este cambio técnico también implica la introducción casi inmediata de múltiples perspectivas, manejo de luz natural y de iluminación artificial, considerando la ubicación e intensidad.

Para Deotte, la emergencia de estos aparatos estéticos ha traído consigo una episteme que configura o produce la realidad al representarla, pero advierte que

No debemos ver la representación como aquello que será posterior a la presencia desnuda (la «realidad»), por ejemplo, aquella de un pueblo que ha estado siempre ahí y que se representará con posterioridad ideológicamente y en las artes, sino, por el contrario, debemos entenderla como aquello que la permite, la configura y por lo mismo la separa de sí-misma. La estructura de la «presencia» es paradójicamente representativa. Es la representación la que hace posible la presencia y no a la inversa.

(¿*Qué es un aparato estético?* 122)

A diferencia de la fenomenología, Déotte sostiene que los aparatos técnicos (*tékne*) llevando adelante la propuesta de Heidegger, no des-ocultan sino que producen algo que antes no existía en el mundo.³¹ Así, “la representación que se impone lleva a la presencia aquello que antes *no era*, o que era solamente de «manera indirecta», aquello que antes no tenía sustancia o identidad en sí mismo” (121). Para este autor lo que comúnmente queda fuera de nuestra percepción son los aparatos técnicos porque “*los aparatos están al medio del mundo y por esta razón son imperceptibles o poco o nada remarcables.*” (123)

Siguiendo a Déotte, no es posible entonces recuperar una experiencia original u originaria de la luz porque nunca nos enfrentamos a ella de modo directo sino mediante una episteme creada o producida a su vez por aparatos técnicos; por lo tanto es probable que la recuperación de nuestra experiencia de la luz, es decir traer a la vista nuevamente la luz en la vida cotidiana, no tenga que ver con un ejercicio de volver a lo más originario, sino de prestar atención, como hizo Walter

³¹ La relación de Heidegger con la *tekné* es ambigua, depende de su campo de aplicación o el asunto de su reflexión, esto lo hace notar Jorge Acevedo en *Heidegger y la época técnica*. Chile: Editorial Universitaria, 1999. Véase también la compilación de trabajos de Heidegger, *Filosofía, ciencia y técnica* (2003), con los prólogos de Francisco Soler y Jorge Acevedo.

Benjamin en los pasajes parisinos, a las transformaciones técnicas que ha experimentado la representación de la luz en distintos aparatos.

2.3 La luz en las artes visuales y la literatura

Podemos reconocer sin mucha complicación lo que sostiene Déotte para asumir que el cine y la fotografía han construido la episteme moderna y nos han enseñado a pensar el mundo mediante sus representaciones. De este modo si quisiéramos investigar la manera en que comprendemos la luz tendríamos que dirigirnos a la representación que se hace de ella, enfrentando complejidades singulares en cada manifestación artística. Pero las artes visuales tendrían la facultad de mostrar a los ojos aquello que están construyendo como luz o con la luz, según sea el caso, porque nos hacen ver o nos dan a ver y por ello podemos advertir los diferentes modos de producir esta luz. Pero si nos preguntamos por el modo en que esta episteme, producida por la imagen de la fotografía o la imagen cinemática en movimiento, ha influido en otras artes que no son visuales la situación comienza a tener rasgos más complicados. De este modo, cuando pretendemos buscar en la narrativa el modo en que impactó la episteme de la imagen comenzamos con una limitación capital, porque en la narración no hay imágenes como en el cine y la fotografía. Un problema sin duda importante del que nos ocuparemos más adelante.

La aparición del cine y la fotografía como como aparato estético que marcaría la episteme del siglo XX y lo que va del XXI, no sólo implicó cambios en la concepción del tiempo y de la mirada, también significó una posibilidad inadvertida cuando se originó el cine, a saber, la posibilidad de manipular la luz. Este descubrimiento se hizo evidente sobre todo con la aparición de fuentes de luz artificial alimentadas por gas y luego por electricidad. El cine hecho desde principios hasta mediados del siglo XX fue sobre todo la construcción de imágenes en la luz o, para decirlo en

términos de David Bordwell, la construcción de *Figuras trazadas en la luz* que demanda una “educación del mirar”. (2008: 17)

Uno de los aspectos que para nosotros resulta capital es que el cine y la fotografía produjeron una nueva conciencia, un nuevo aparato estético desde el cual pensar la relación de la luz con la vida representada. Esto sin duda impactaría no sólo a la literatura, también impactaría al arte teatral como lo muestra Eli Sirlin en su libro *La luz en el teatro* (2005). La posibilidad técnica de manipular una fuente de luz a voluntad produjo una nueva estetización que dependía de la luminosidad. Esto hizo más evidente que, a diferencia de la vida cotidiana, en las producciones estéticas la luz se vuelve consciente y planificada, la iluminación se direcciona hacia el punto deseado para lograr los efectos buscados, lo que revolucionó el papel del actor y del escenario en el teatro moderno.

Sin embargo, estos cambios que podemos narrar de manera acelerada, no fueron cambios que ocurrieran de un año para otro y la episteme que traería consigo el aparato cine no tendría impacto inmediato en el mundo donde tenía lugar. La asimilación de las transformaciones tomó tiempo y se encontró sometido a ritmo acelerado de cambios tecnológicos. En este sentido no hubo una única manera de asimilar las transformaciones técnicas de parte de las otras artes; pensemos sobre todo en la pintura, el muralismo otras manifestaciones culturales que ocurrieron a la par del desarrollo acelerado del cine y la fotografía. Y es necesario observar que la literatura universal no estuvo a salvo de esta transformación técnica, y mucho menos la literatura mexicana del siglo XX, aunque la integración del cine como tema ocurrió primero en el correr de veinte años, de 1920 a 1940, la integración de técnicas cinematográficas tendría un proceso más lento, que ocurriría sobre todo desde que el cine comenzó a hacerse de un circuito de circulación comercial en México, cuando

los escritores comenzaron a llevar las operaciones cinematográficas a la literatura en una evolución que llevaría tiempo y ensayos fallidos.³²

El aparato estético del cine mostraría la manera de narrar historias noveladas o dramatizadas haciendo un especial uso estético e intencional de la luz, pero la traducción de la luz a la narración donde los efectos visuales no existen para ponerlos ante los ojos demandaba el desarrollo de una técnica distinta a la que hasta ese momento había sido usada, acostumbrada a la narración de la luz natural y fuentes lumínicas menos especializadas.

Los escritores mexicanos asumieron el reto de incursionar en una narrativa que hiciera uso de los recursos del cine, pero llevaría varias décadas lograr su afinamiento técnico. En México este recorrido puede notarse en la literatura de la revolución con *Los de debajo* (1915) de Mariano Azuela, pasando por Martín Luis Guzmán con *La sombra del caudillo* (1929), hasta llegar a José Revueltas quien, según nuestras indagaciones lograría una técnica más sofisticada para el montaje y la narración de la luz, esta técnica aparece en la novela *Los días terrenales* (1949) y en el texto dramático dispuesto en tres actos titulado *El cuadrante de la soledad* (1950). Con estas obras, Revueltas tradujo o trasladó el aparato estético del cine a la literatura y al teatro como no lo habían logrado los escritores de su tiempo.

La singularidad de la técnica de Revueltas consiste en construir una trama (*mythos*), que narra la función y el impacto de la luz sobre las cosas como si se tratara de un personaje que está en la obra, desde que inicia hasta que termina. La construcción narrativa de los efectos de la luz sobre los cuerpos y las cosas produce espacios y ambientes en los cuales los personajes conviven con ella, de modo que la presencia de la luz a lo largo de estas obras configura y estructura en la narración, a esta técnica narrativa es a la que denominamos más adelante fotoplasticidad narrativa.

³² Sobre la historia del cine mexicano véase Emilio García Riera. *Historia del cine mexicano* (1986).

2.4 La luz en el *mythos*

Así pues, en la escritura narrativa y dramática, no se narra la luz por lo que es sino por lo que hace en el mundo, no se describe su esencia material y aun cuando parece ser así, en fragmentos de otras manifestaciones literarias o míticas, lo que sucede en realidad es que describen su proceder o la sucesión de sus impactos sobre los cuerpos y los objetos, algo que en sí mismo ya constituye un relato. Lo que se cuenta de la luz es la historia del modo en que se impacta con los múltiples materiales del mundo. Narrar la luz es en realidad describir el orden de su encuentro con el mundo material, la manera en que se impacta con un rostro, lo recorre y abandona: narrar la luz es tramar su aparecer mediante el *Mythos*.

La palabra *mythos* en su significación griega refiere el carácter narrativo y textual de un relato, no sólo denota un “ensamblaje” sino también un ordenamiento de distintas partes, los relatos no sólo dan cuenta del orden del mundo exterior a ellos sino que además están ensamblados según un orden interior. Para definir mejor el término griego seguimos a Paul Ricoeur, quien afirma que, aunque *mythos* “Aristóteles designa esta composición verbal con el término *mythos*, que se traduce por ‘fábula’ o por ‘intriga’: ‘llamo aquí *mythos* al ensamblaje [*sunthésis* o, en otros contextos, *sustasis*] de las acciones cumplidas” (Ricoeur, *Del texto a la acción* 17). Ricoeur abunda al respecto:

Aristóteles entiende que esto es más que una estructura, en el sentido estático de la palabra: es una operación (como lo indica el sufijo *-sis* de *poiesis*, *sunthésis*, *sustasis*), es decir, la estructuración que exige que se hable de puesta-en-intriga más que de intriga y ésta consiste principalmente en la selección y combinación de acontecimientos y acciones relatados, que convierten a la fábula en una historia "completa y entera" (1450 b 25), que tiene comienzo, medio y fin. (17)

Llegado este punto, podemos pensar en importancia de los aparatos estéticos en la transformación del modo de contar historias, una transformación que tuvo particular énfasis en la construcción de la trama, destacando algunos elementos más que otros. En el caso de la literatura mexicana estas transformaciones pueden seguirse en Mariano Azuela y su modo de construir narraciones de grandes panorámicas, o en caso de Martín Luis Guzmán en la construcción de un ambiente lleno de luces y reflejos. Pero ya en el caso particular de José Revueltas, la influencia de los aparatos técnicos, particularmente el cine, tuvo un especial impacto en la construcción de la trama en sus relatos, cuya disposición (*dispositio*)³³ es realizada teniendo en cuenta los efectos de la luz en lo narrado. Si el *mythos* ha de entenderse como un ensamblaje, como “la selección y el encadenamiento de los acontecimientos y de las acciones narradas”, entonces el *mythos* que nos interesa destacar es el que se construye para describir acontecimientos y acciones de la luz. Así podemos afirmar que la luz también realiza acciones que forman parte del tejido de la trama de mismo modo que los diálogos e incluso las acciones de los personajes. Ambos responden al proceder mimético de la narración encaminado como *poiesis*, y esto se debe a que en los componentes del *mythos* no hay sustancia y accidentes, sino elementos múltiples que se articulan para construir “la representación que hace posible la presencia” de la obra. (Déotte, *¿Qué es un aparato estético?* 122)

2.5 La condición estructural de la luz en el relato

En nuestra propuesta la luz es un elemento que estructura tanto la novela *Los días terrenales* como del texto dramático *El cuadrante de la soledad* por contar con las siguientes características: **a)**

³³ Aquí evitamos referirnos a la retórica clásica en su *dispositio* propia, y nos referimos a *dispositio* como la traducción latina del término *oikonomía*, que significa administración de la casa, porque de esta manera nos parece que se mantiene la relación *oikos-polis*; al respecto es importante señalar que actualmente es conocida la versión latino-castellana de este término como “administración”. (Ver Giorgio Agamben. *El reino y la gloria*, 2008: 18).

porque ambas obras presuponen la oscuridad para el manejo de intensidades y variaciones lumínicas narradas, en ese sentido son como un “relato arrancado de la oscuridad” (Loiseleux, *La luz en el cine* 10). **b)** Teniendo la oscuridad como fondo para estetizar las descripciones lumínicas destaca que la función de la luz, narrada por lo que hace sobre los objetos, es “la de dar sentido” a lo descrito “mediante el modo en que ilumina el tema y por la atmósfera emotiva que genera, haciendo que los seres y objetos aparezcan no sólo bajo su aspecto estético más favorable” al relato, “sino también con plena coherencia” lógica que produce credibilidad (Deotte, 4). **c)** Determina el ritmo interno del relato, es decir la sensación de avance y lentitud, **d)** proporcionando atmósferas (*settings*) a cada capítulo o acto, objetivamente en cuanto iluminación descrita pero también subjetivamente en cuanto a los ambientes emocionales o metafóricos que produce.

Así pues, la novela o el texto dramático puede entenderse como la construcción de un conjunto de *lightscares* que estructuran los otros elementos de la narración: personajes, tiempo, etc. El término sintetiza la expresión “landscape of light and darkness”, que refiere a que “La apariencia del mundo es determinada por los cambiantes *lightscares* caracterizados por las sombras en una relación entre cosas, personas y luz.” ([Mi traducción] Bille & Sorensen, *An anthropology of luminosity* 267)

2.6 Diferencias entre la novela y el texto dramático

Ahora bien, respecto a la diferencia entre *El cuadrante de la soledad* y *Los días terrenales* es necesario puntualizar algunas singularidades que distinguen a cada uno en tanto género artísticos. Como se sabe el texto dramático está destinado a su puesta en escena, de manera que su textualidad está determinada por el espacio escénico y su representación por los actores, en cambio la novela es un texto acabado y cuyo destino es la lectura. Al no determinarse la novela a la espacialidad

técnica de lo teatral goza de posibilidades de abstracción y narración de ambientes, detalles o lugares, pensamientos e introspecciones que la escena teatral no permite. Además, el papel del narrador y su empleo como informante de los procesos internos de los personajes y los objetos, es difícil de utilizar en el teatro en donde la fluidez de acciones en escena hace acontecer la representación. Así pues, el teatro, al que se destina el texto dramático que aquí estudiamos, está comprendido como un escenario a cierta distancia con el público que hace imperceptibles los detalles ínfimos del rostro o de algunos gestos de los actores o actrices. Por todo esto las variaciones entre el texto dramático y la novela no deben darse por obvias.

El cuadrante de la soledad está destinado a un escenario donde sólo son perceptibles los movimientos corporales y los cambios evidentes que pueden ser seguidos por el espectador, cambios de luces, claroscuros y sombras, diálogos, movimientos o desplazamientos de los actores, etc. En este sentido la función estructural de la luz en el teatro puede obviarse o ser menos evidente si no se tiene en cuenta que el teatro utiliza la iluminación para crear atmósferas o *settings* en cada acto y, que la obra en su totalidad, puede ser claramente un conjunto de iluminaciones que conjugadas en luminosidad diferenciada bien pueden comprenderse como lo que denominamos aquí un *lightscape*. Esto último parecería evidente, de no ser por dos factores importantes. En primer lugar, es necesario traer a cuenta que en el desarrollo de la obra dramática de José Revueltas hay un proceso de transformación en la técnica teatral usada para la construcción de los textos, proceso en el que ejerció diversas estrategias para el montaje o yuxtaposición de los espacios complejos en *Israel* (1947); luego utilizó la construcción de espacios simples -como fue la habitación en una casa que ambientaba *Los muertos vivirán* (1947)-, pero realizando el montaje de dos temporalidades: la epifánica y la apocalíptica. En estas obras citadas la iluminación no tiene un papel tan central como lo llegará a tener en *El cuadrante de la soledad* (1950).

En segundo lugar, en *El cuadrante*, a diferencia de las otras obras, no hay telón entre actos porque son sustituidos por luces que se encienden y apagan haciendo aparecer y desaparecer de la escena diferentes espacios de un sólo escenario. Además, las medias luces producidas por un quinqué que aparece en varias ocasiones funcionan para dar un tono de intimidad o secrecía al drama, así como el recurso de las voces que surgen de la oscuridad añadiendo un ambiente emocional (*setting*) a la obra, de este modo, la iluminación se convierte en la obra no sólo en un marcador del tiempo sino también del ritmo o ritmos con los que avanza la obra como un *lightscape*, cumpliéndose así lo escribe Eli Sirlin:

[...] la luz -con su lenguaje propio- interviene en un espacio y nos emociona o nos cuenta una historia. Puede constituirse en acción dramática sin la presencia de actores. Así como en un atardecer o en un amanecer el sol es el protagonista de la acción, lo veamos o no, la luz puede ser actor. Su acción transforma todo lo que vemos. (*La luz en el teatro*, 2005: 7)

Por todo esto, la luz no sólo es parte de la ambientación, sino que se convierte en acción y personaje cuyo proceder está anotado en las didascalias de *El cuadrante de la soledad*. Todas estas características permiten decir que “Se trata de una pieza muy compleja y variada, casi cinematográfica, con múltiples escenarios y abundancia de pequeñas tramas entrelazadas. (Blanco, *José Revueltas* 37)

En el caso de la novela *Los días terrenales* las condiciones del devenir entre luz y oscuridad son distintas a las del texto dramático. La novela permite ejercicios de introspección complejos en los personajes que son expuestos por el narrador, pero también la descripción de elementos metafóricos adjudicados al ambiente que pueden notarse en expresiones como “penetrar con la mirada como un cuchillo negro hasta el fondo mismo de las aguas” o bien “una ráfaga de luz hirió el interior de

la celda” (10-11;231). Además, es posible encontrar acercamientos a la mirada como “La luz de las hogueras se reflejaba en su ojo imprimiéndole un movimiento giratorio extrañamente completo y monstruoso, de ciento ochenta grados, aunque el ojo en realidad estaba inmóvil y duro” o bien “el momento en que la flama del fósforo iluminó el rostro de Bautista, desde abajo, marcando sus pómulos con gruesas líneas” (24;58). Todas estas expresiones de alta abstracción o detalles físicos muestran una técnica que resultaría difícil utilizar en el lenguaje teatral y que por tanto son evitadas por Revueltas en el texto dramático. De este modo la descripción de la luz y los gradientes lumínicos tienen funciones mucho más detalladas en la novela que en el teatro, pero también funciona como *setting* que puede observarse en el transcurso del primero, segundo y tercer capítulo de la narración, durante la noche oscura, pero donde no faltan iluminaciones que muestran aspectos esenciales para el relato. Pues como afirma Jacques Loiseleux:

Representar la noche [...] siempre ha planteado un delicado problema de interpretación. Una imagen de la noche nunca será otra cosa que una visión interpretada por una luz que la representa, la sugiere o la sublima. Ya sea en exteriores, en decorado natural o en estudio, no hay imágenes sin luz, por lo que siempre es necesario iluminar, incluso para evocar la noche... (*La luz en el cine* 38-9)

Con técnicas distintas, tanto en el texto dramático como en la novela, la dialéctica luz-oscuridad funciona no sólo como ambientación de los espacios sino creando el espacio mismo, así como la conjunción con el marcador temporal como sucede en el caso de retardar el amanecer permaneciendo en penumbras descritas durante los tres primeros capítulos de la novela, mientras que en el teatro al inicio se maneja como una iluminación constante para luego intercalar los cambios de escenario mediante encendidos y apagados de luz blanca. Ahora bien, en la novela

como en el texto dramático se trata de texto, es decir la luz aparece descrita y no físicamente. Esto le da una condición fantasmagórica o espectral dado que se trata de una dialéctica luz-oscuridad que no es visible. Se trata en ambos casos de una presencia invisible o una presencia evocada de la luz. En todo caso lo que debe ser destacado es que se trata de una construcción estética (*poiesis*) a partir de la evocación de los efectos y del impacto de la luz sobre las cosas y los cuerpos.

III. Lugar desde el que se habla: algunos presupuestos teóricos y conceptuales

En la entrevista con José Guilherme Merquior Sergio Paulo Rouanet, realizada en 1971, Foucault señala que la *Arqueología del saber* “no es ni una teoría ni una metodología” en sentido estricto sino “algo así como la designación de un objeto: una tentativa de identificar el nivel en el cual debía situarme para hacer surgir los objetos que había manipulado durante mucho tiempo sin saber siquiera si existían, y por ende sin poder nombrarlos” (*¿Qué es la arqueología?* 267). Si nos detenemos en este texto para analizarlo con detenimiento podremos encontrar los elementos que resultan fundamentales, el énfasis recae en la importancia de “identificar el nivel” el observador porque es justo en y desde ahí donde se da la posibilidad de lo que él llama “hacer surgir los objetos” analizados; es importante notar que esos mismos objetos no había surgido propiamente, en el entendido de que a pesar de haberlos trabajado desde tiempo atrás no había logrado saber de su existencia y, por lo tanto, tampoco les había asignado un nombre. De modo que tanto el surgimiento como el nombre de los objetos depende, sobre todo, de la posición de quien realiza el análisis, de la perspectiva o el punto de vista. Líneas más adelante Foucault enfatiza la importancia del punto de vista, y señala que al escribir libros como *Historia de la locura* o *El nacimiento de la clínica* “creía que creía que las particularidades que encontraba estaban en el propio material estudiado y no en la especificidad de mi punto de vista”, de ahí que *La arqueología del saber* fuera el intento, señala Foucault, “de precisar el lugar exacto desde donde hablaba,” una

...cierta manera de examinar los hechos que me hizo ver que, en una cultura como la de Occidente, la práctica científica tiene un surgimiento histórico, comporta una existencia y un desarrollo históricos y siguió una serie de líneas de transformación, con prescindencia -hasta cierto punto - de su contenido. Había que dejar de lado el problema del contenido y la organización formal de la ciencia e investigar las

razones por las cuales esta existe o, en un momento dado, una ciencia determinada empezó a existir y asumir unas cuantas funciones en nuestra sociedad. Ese es el punto de vista que procure definir en *La arqueología del saber*. Se trataba, en suma, de definir el nivel particular en que debe situarse el analista para poner de relieve la existencia del discurso científico y su funcionamiento en la sociedad. (*¿Qué es la arqueología?* 268)

De Foucault hemos aprendido dos lecciones importantes, en primer lugar, la importancia del punto de vista hace posible la emergencia de los objetos y por ende su denominación; en segundo lugar, el desplazamiento del énfasis en los contenidos y voltear a mirar las condiciones discursivas de posibilidad por las cuales la ciencia literaria sobre la obra de Revueltas existe y adquirió el comportamiento y las funciones que la caracterizan en la sociedad actual.

El cambio paradigmático entonces surge no de intentar probar una nueva teoría y su correspondencia con la obra de Revueltas, sino de encontrar la singularidad de una obra y exponerla descriptivamente. Dicho de otro modo, no nos interesaba probar si en la obra de Revueltas se podrían encontrar ejemplos de lo que Foucault dice en *Vigilar y castigar*, tampoco era nuestro objetivo ejemplificar el modo en alguna teoría sobre el cuerpo es probada en los relatos revueltianos, ejercicios tales nos parecían en la mejor de las situaciones, estudios de caso literarios para este o aquel postulado filosófico, pero en el peor de los casos se trata del intento por dotar de colorido literario a la filosofía y reduciendo a la literatura como incapaz de producir conocimiento. El peligro de utilizar este método de trabajo es no sólo reducir la literatura al papel de ilustradora de postulados filosóficos, sino que también convierte la investigación académica literaria en parasitaria de la filosofía, toda vez que el pensamiento y conocimiento que se produce en las obras

de literarias queda reducido y hasta eliminado, porque sólo aparece como confirmación de lo propuesto filosóficamente como acto de pensamiento.

Aunque el objetivo de esta investigación no es demostrar el tipo de conocimiento que produce la literatura, ni los mecanismos que despliega en esa producción, sí tomamos como punto de partida el hecho de que la singularidad de lo literario produce conocimiento de orden abstracto, técnico e inclusive un conocimiento del tipo que Michael Polanyi llamó “conocimiento tácito”.³⁴ Asumir como punto de partida que la literatura produce conocimiento nos lleva, sin embargo, a proponer que ese conocimiento no puede permanecer aislado para conservarse, sino que precisamente en el diálogo e intercambio con otros modos de conocimiento puede conocerse mucho mejor, de ahí que esta investigación no sea un ejercicio que sostenga la idea de la literatura por la literatura sino que se apoya en autores y disciplinas diversas.

Señalar esto es importante dada la necesidad de explicitar las condiciones por las que una investigación se encuentra atravesada pero que, al mismo tiempo, son condiciones que pocas veces quedan explicitadas en los materiales finales o productos y no obstante, son determinantes. Estudiar la obra de Revueltas ofrece ciertas complejidades que atañen a lo que se ha expuesto en las páginas anteriores, en primer lugar, hay una tendencia en el modo de analizar su obra que al mismo tiempo constituye el *corpus* donde están ofrecidas las líneas generales desde las que puede ser analizada. Hay criterios que, si bien no se han decretado como canónicos, es verdaderamente difícil escapar de ellos una vez que alguien ya se ha involucrado en las lecturas. Puede decirse que leer la obra de Revueltas produce cierta experiencia, pero una vez que se tiene acceso a los estudios sobre su obra se puede tener la impresión de encontrarse en dos universos diferentes, en el segundo caso es

³⁴ Se trata de un concepto ampliamente analizado hoy en los estudios sobre modo de conocimiento y fue introducido en 1966 por Michael Polanyi, puede consultarse, sobre todo, el libro *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday & company, 1966.

posible observar con mediana facilidad que estos estudios tienden a girar sobre su biografía y vida comprometida políticamente, de ahí que sea difícil imaginar pensar la obra desde otra perspectiva que, sin dejar de dar importancia a la militancia, elija observar otros elementos en la escritura. Después, del peso de la biografía de Revueltas, suponiendo que alguien elige otros métodos de estudio, está la posibilidad de elegir entre los estudios culturales, de género, sobre el cuerpo, la sociedad punitiva o la microfísica del poder, etc. Otros acercamientos teóricos, como los estudios del espacio que abanderan el denominado giro espacial, podrían presentarse como alternativa, pero ciertamente uno de los grandes problemas es la imperceptible situación en la que las alternativas están dadas y uno tendría que elegir de entre ellas la que mejor se adapte a la obra que se pretende estudiar, lo que frecuentemente termina en adaptar la obra a la teoría que se tiene disponible. Este es uno de los problemas con los que esta investigación tuvo que enfrentarse pero que, finalmente, tuvimos la oportunidad de dar un paso lateral y analizar de otra manera la obra de Revueltas.

Lo central para nosotros no era apuntar a lo que ocurre en la conciencia de los personajes sino lo que ocurre en el terreno de la descripción y la estructura de las obras, y aunque en teoría esto es característico de los estudios literarios hay una fuerte tendencia a partir de la narración para adentrarse de inmediato en una posible interioridad de la narración y de los personajes, ubicada frecuentemente en una dimensión semántica, es decir en una dimensión del signo. Esta vuelta a interioridad, a privilegiar lo interior sobre la superficie, también es una práctica frecuente en ciertas ramas de la fenomenología que en el caso de le estudio del fenómeno de la luz y la iluminación recurren al análisis introspectivo asumiendo que luz y oscuridad son equivalentes de los estados de conciencia. Para nosotros la importancia no recae en los procesos que se ponen en marcha a nivel psicológico o neuronal en los lectores, tampoco en lo que habría ocurrido en la mente del autor, para nosotros la importancia está en el análisis de las relaciones entre la luz y la oscuridad, así como lo que ocurre en el cruce de este relacionar de componentes de la narración, de ahí que nuestro

interés sean precisamente los modos de aparecer de la luz, y aunque esto de alguna manera es cercano a los intereses y procedimientos de la fenomenología, por ocuparse fenómenos, es decir por su modo de aparecer, también asumimos que no estamos ante un fenómeno visual sino uno de tipo narrativo que debe atenderse en su enunciación sin asumir su función simbólica de inmediato, o al menos no como primera opción de análisis.

3.1 La problemática de la historia y la emergencia del ambiente

Sin embargo, no debemos ignorar que quizá la importancia dada a la biografía de Revueltas tiene relación con estilo interpretativo que no trabaja sólo y únicamente con la enunciación, sino que se ve impelido a recurrir a la historia, ya como modo de argumentar verdad o como un paso necesario para la reconstrucción de sentido. Y todo esto es importante, porque asumir como centro de interés la enunciación no significa olvidar la vida del autor, sino colocarse en una instancia o nivel donde la singular es el modo de enunciación en su modo de darse, lo que probablemente sea en realidad una preocupación por el espacio más que por la historia, pues como señaló el propio Foucault:

La gran obsesión del siglo XIX fue, como sabemos, la historia: temas del desarrollo y de la paralización, temas de la crisis y del ciclo, temas de la acumulación del pasado, gran sobrecarga de los muertos, enfriamiento amenazante del mundo. El siglo XIX encontró en el segundo principio de la termodinámica lo esencial de sus recursos mitológicos. La época actual sería más bien quizá la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y de lo lejano, de lo contiguo, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vía que se despliega a través de los tiempos que como una red que enlaza puntos y que entrecruza su

madeja. Acaso se podría decir que algunos de los conflictos ideológicos que animan las polémicas actuales se desarrollan entre los piadosos descendientes del tiempo y los encarnizados habitantes del espacio. (Foucault, *Espacios diferentes* 431)

Pero el interés por el espacio, suponiendo que así fuera o así pudiera clasificarse, no significa desde nuestra perspectiva un tipo de evolución o progreso, sino un modo en que nuestro tiempo alterna el pensamiento histórico para diversificarse en conjuntos de interés localizados. Pero si bien no es la historia sino el recurrir a una instancia externa lo que nos parece debe ser puesto en cuestión, o al menos ser puesto en entre paréntesis, para dar lugar a un modo de reflexión que se ocupe del espacio como localización de un modo de enunciación narrativa que atienda el modo de construir mediante la descripción y estructuración, eso no significa aún que la puesta esté puesta en el llamado giro espacial. Al respecto no debemos ir demasiado rápido, pues la idea de espacio ha de ser puesta en cuestión en el terreno literario, sobre todo porque para nosotros esto también ha creado la idea de que el espacio es algo accesorio y que la importancia verdadera de un relato sólo recae en los personajes. Para nosotros no hay espacios en la literatura –con todo y que sea complicado deshacerse de un término tan caro de amplia tradición– lo que hay son ambientes donde tiene lugar una forma de vida construida en la narración. Lo construido en la narración no son espacios, sino ambientes. Asumimos junto con Tim Ingold que las acciones humanas y de cualquier ser vivo no ocurren en el espacio sino en determinados ambientes, y son ambientes los que son habitados y no la abstracción que conocemos como espacio.³⁵

³⁵ Véase Tim Ingold. *Contra el espacio: lugar, movimiento, conocimiento*. (2015). También puede consultarse del mismo autor *Ambientes para la vida* (2012). La discusión puede ser ampliada de manera interesante hacia caminos abiertos por esta investigación teórica, por ejemplo, podría decirse que la diferencia entre el concepto de contexto y el de ambiente es de dos tipos, el primero es de tipo abarcativo-comprensivo, puesto que contexto no se refiere a las posibilidades de crear vida como el ambiente. Un ambiente es aquél donde la vida puede ser posible o no, se trata de un conjunto de condiciones que permiten o inhiben el desarrollo y manutención de la vida y existencia, incluso de ciertos tipos o formas de vida o existencia. El segundo aspecto tiene que ver con un cierto tipo de carga ideológica, pues contexto normalmente es referido a aquello que funciona como marco de las acciones verdaderamente

Ciertamente en el concepto de espacio está implícito que en el espacio existen condiciones diversas y que el concepto obvia más que ignorar, sin embargo, en el caso de la literatura nos parece altamente necesario especificar que lo narrado y el modo en que es narrado construye un ambiente donde tiene lugar una serie de elementos y objetos, incluido lo humano y lo animal, donde cobran vida narrativa las historias. Como la vida en la biología no curre en el espacio sino en determinados ambientes como resultado de la interacción y cohabitación de formas de vida, minerales, vegetales y una gran diversidad de organismos microbianos, insectos, etc., en la narrativa las historias contadas no ocurren en el espacio vacío, para que sucedan es necesaria la construcción de un ambiente que combine diversos elementos, así sea con una cantidad de rasgos enunciados mínimos. Lo más inmediato es pensar que la luz ilumina el espacio porque su actuar siempre ocurre en el espacio y, más específicamente, en lugares determinados, pero eso no tiene en cuenta que en los ambientes no sólo basta que exista una conjunción de elementos para que la vida del relato ocurra, además es necesario que existan condiciones propicias que la permitan, es decir, es preciso que existan un mínimo de condiciones armónicas. Estas condiciones armónicas o coordinadas son necesarias en la literatura, los ambientes son parte de eso que frecuente se llama atmósfera.

3.2 Nada por ver

La narración de lo que puede denominarse visualidad, es decir de aquello que ha sido percibido mediante el sentido de la vista y luego ha sido puesto por escrito mediante oraciones y párrafos para construir un relato, ha sido tradicionalmente ubicado en el campo de lo visual propio de la

importantes, en este caso sería contexto de las acciones y palabras de los personajes, puesto que estas últimas resultan las más importantes de la escena o relato. En nuestra opinión, el término contexto reduce la importancia vital o dramática de la fábula, es decir del tejido de la historia, de ahí que ambiente sea un término más adecuado para referirnos a lo que constituye el ambiente vital que hace posible la vida de la historia, obra o relato.

imagen en general y de la imagen literaria en particular. Sin embargo, esta clasificación un tanto apresurada parece más responder a las preocupaciones de nuestra época, invadida por los medios de comunicación y dispositivos mayoritariamente visuales, una época inscrita en paradigmas visuales que pretende abarcar todo reduciendo la posibilidad de pensar fuera de estos. Tales paradigmas no toman en cuenta la singularidad de la literatura al dejar de lado el hecho de que lo narrado como una experiencia visual puede nunca haber existido en la realidad y, si acaso hubiera existido, la narración no es una copia fiel de esa imagen captada de la denominada realidad, pues hay en lo literario un proceso mimético y una operación ficcional estética. Esta operación ficciona el relato de lo visto, es decir, ficciona en la narración la idea de un haber visto que busca hacer creíble.³⁶ No es por tanto el interés de esta investigación remitir a momentos específicos en la vida real que dieron lugar a las narraciones como si en aquellos momentos se hubieran captado específicamente los fenómenos narrados en la literatura. Aún si la matriz es biográfica la literatura se yergue como independiente de la realidad de donde nace:

La realidad se trasluce por medio de la novela, más no es un reflejo directo sino una visión articular, un “constructo” donde el autor dirige y otorga sentido a la realidad, pues el autor no es un espejo, más bien un diseñador y constructor de sentidos y significaciones [...] El autor capta el movimiento de la realidad, y evidentemente no la retratará de manera precisa o exacta como si fuese una cámara fotográfica sino que la ordenará, la organizará dentro

³⁶ Ficción, por su etimología, derivada de *fictio* y acción, puede ser entendido como un proceder fingido, pero no es necesariamente una definición por la que debemos optar. Tampoco, como podría suponerse de algunas traducciones del término *mimesis*, ha de suponerse que la ficción es un suplemento de la realidad o bien una imitación. Lo que pretendemos con la término ficción es la producción que puede surgir o no de lo que denominamos realidad, pero que se caracteriza por ser coherente y consistente consigo misma creando una realidad, de ahí que “La retórica clásica tiene como criterio de medida de la ‘ficción’ su oponente, la imitación (mimesis); y todas las discusiones sobre las licencias que se pueden conceder a los narradores se encasillan bajo la rúbrica de lo verosímil. Las desviaciones de la verosimilitud pueden servir para una clasificación de los tipos literarios.” (Segre, Principios de análisis del texto literario 250). Del mismo libro de Segre véase la sección dedicada a la ficción, pp.249-267.

de su mente para otorgarle un sentido, y para captar lo que de esa realidad le interesa mostrar para construir el mensaje y discurso de su obra. La virtud de la literatura consiste en que el autor puede jugar con los elementos y darles un toque realista, a pesar de ser completamente ficticios. (Martínez, 2010: 6)

El autor pudo haber visto y vivido, pero al decidir dejarlo por escrito entran en juego operaciones de tipo técnico concernientes a la escritura que precisan de habilidades y herramientas sin las cuales el proceso de construcción sería. El proceso mimético en la literatura no es una simple imitación de la realidad, como se ha interpretado frecuentemente, sino un proceso de construcción donde entran en juego procesos técnicos, contextos y experiencias propias de quien o quienes lo ejecutan. La reproducción técnica en serie podría ser el modelo que mejor represente una lógica de la copia de la copia, pero en el caso de la literatura la técnica sólo reproduce en copias lo que primero fue creado como obra literaria. Lo central en todo caso, para nosotros, no es si el autor ha vivido primero lo que después ha escrito como imitación, sino el modo en que construye su narración y el proceso que experimenta para lograr el desarrollo y manejo de una técnica. La pregunta entonces no es si el autor ha vivido o, incluso con más precisión, si ha visto lo que narra, sino más exactamente cómo narra sus historias, cómo desarrolla su técnica, cuáles son las estrategias que despliega en las diferentes etapas de su obra y, finalmente, cuál es, si lo hay, el punto más logrado de ese desarrollo.

Puede notarse que el problema de lo visual en la literatura, o más específicamente de la imagen visual narrativa, no se resuelve bajo el argumento de la realidad literaria y la realidad vital del autor, pues incluso si el autor no ha vivido o experimentado en la realidad de su vivencia aquello que narra, queda abierta la idea de la posibilidad de que la narración pueda *hacer ver* mediante la narración, dar a ver, siguiendo la tradición que de la retórica en su modo de evocación descriptiva

denominada *ekphrasis*,”el término griego que significa descripción, *ekphrasis*, era el término retórico usado para referirse a la evocación verbal de personas, lugares, edificios, u obras de arte. Como recurso retórico, la *ekphrasis* se basaba en el poder de las palabras” (Alpers, *El arte de describir* 198). Pero hoy en día la idea de *ekphrasis* se vuelto problemática, como lo ha señalado Michael Riffaterre, puede ser un tipo de “ilusión”. (*La ilusión de ekphrasis*, 2000: 161)

Habría que evitar asociar de modo inmediato y automático —como suele suceder— la descripción de percepciones visuales con el hecho de que esa descripción produzca una imagen. Tal asociación impide el análisis y la comprensión de un proceso técnico que ocurre como mediación entre la imagen vista o imaginada y su descripción, esta operación es equiparable a lo que ocurre cuando alguien que puede ver intenta describir lo visto para alguien que vive en el mundo de ciegos, o bien cuando alguien que puede imaginar una escena intenta describirla y hacerla tan vívida para alguien más. Como hemos expuesto líneas atrás, sea que fuere imaginado o sea que fuere visto con los ojos, el proceso de descripción para comunicarlo intentará aportar elementos suficientes e incluso estratégicos para que logre ser comprendido. En cualquier caso, el receptor no tendrá una imagen visual ante sus ojos, sino una serie de elementos que, aunados a su experiencia, estado de ánimo y una serie de factores más, conjuntará para armar una imagen probable de lo que se le quiere transmitir.

Con la literatura ocurre algo similar, con la ventaja de que el autor puede desarrollar una técnica narrativa, pues cuenta con el tiempo para hacerlo toda vez que está a salvo de la inmediatez de la conversación cara a cara, donde la selección, síntesis y conjuntos de objetos o características pueden reunirse y administrarse para su construcción. En cualquier caso, el receptor, o lector, aparecerá ante la obra literaria como si habitara el mundo de ciegos, sin poder ver con los ojos aquello que ficcióna ser una imagen visual. La confusión que asocia *ekphrasis* con imagen, a veces asumida cómodamente, olvida que en el esfuerzo por comunicar lo imaginado o visto puede ocurrir el error

o el fracaso, donde no se logre transmitir los elementos importantes o fracase el proceso de selección de los elementos compartidos. Olvida también que la transmisión positiva que se supone debería ocurrir, dado el también asumido matrimonio entre las palabras y las cosas, llegan a un quiebre cuando las palabras se deslizan entre el significado y el significante. Por todo esto la idea de una imagen literaria no parece adecuada para analizar la obra de Revueltas cuando lo que nos ocupa es la construcción de las descripciones donde la luz que opera su aparición sobre el mundo del relato, toda vez que la luz no es solitaria y se hace acompañar por la oscuridad y sus tonalidades, texturas, colores y, todo este conjunto, produce en el relato la posibilidad de escenas de contraste lumínico, profundidad de campo, brillos y modificaciones de las formas.

Pero habrá que insistir una y otra vez en que, para nosotros, todo lo que aparece en la narración es pura descripción que puede servir para alimentar la imaginación, pero no es en ningún momento nada que puede ser visto con los ojos, lo pensado no es visto. Así, la alimentación de la imaginación podría producir –bajo ciertas circunstancias– la posibilidad de imaginar lo narrado, alimentado ciertamente por experiencias previas de la visión que encaminen a una nueva experiencia imaginada. Alimentar la imaginación con elementos estratégicamente planeados y dispuestos por el autor puede tener un efecto planeado en las personas que habitualmente gozan de la vista, pero ciertamente no será un efecto único, las estrategias de lectura y los contextos culturales, así como experiencias personales tendrá un factor determinante.³⁷ Con todo, la operación de alimentar con

³⁷ Incluso en el caso de la ejecución en acto del sentido de la vista sería difícil la uniformidad de visión en un grupo, entre culturas o bien en diferentes contextos y épocas. Esto lleva a Michael Baxandall a proponer la idea de la “percepción relativa”, que explica de la siguiente manera: “Un objeto produce, por reflexión, una cierta distribución de luz en el ojo. La luz entra en el ojo a través de la pupila, es filtrada por el lente y proyectada en la pantalla al fondo del ojo, la retina. En la retina hay una red de fibras nerviosas que pasan la luz a través de un sistema de células hasta varios millones de receptores, los conos. Estos son sensibles a la luz y al color, y reaccionan trasportando información sobre luz y color al cerebro. [...] Es en este punto donde el equipamiento humano para la percepción visual deja de ser uniforme para todo el mundo. El cerebro debe interpretar los datos brutos sobre luz y color que recibe, y lo hace por medio de mecanismos natos y por medio de otros que son resultado de la experiencia. [...] Pero cada uno de nosotros ha tenido experiencias diferentes, por lo que cada uno tiene ligeramente diferentes conocimientos y capacidades de interpretación. De hecho, cada uno procesa las informaciones de su ojo con un equipamiento distinto. (*Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*, 1978: 45)

descripciones a la imaginación puede tener similitudes entre personas que gozan de la vista y de quienes habitan la ceguera, ambos se ven forzados a imaginar lo que no han visto, lo que no ven.

Aunque esta investigación puede funcionar de alguna manera para tender puentes entre lo visual y lo literario no es nuestro objetivo para seguir; por otro lado, realizar una discusión teórica en torno a la teoría de la intermedialidad señalando las relaciones entre la imagen visual y la narración nos aleja de igual forma de nuestro centro de interés. Nos interesa, sobre todo, situar teóricamente nuestro material a estudiar, por tanto, nos interesa dejar claro el modo en que comprendemos la literatura que estudiamos en las siguientes páginas como un fenómeno escrito en el cual no buscamos imágenes como si algo fuera dado a los ojos, a la vista, y en su lugar comprendemos a la literatura como algo susceptible de ser imaginado gracias a los elementos aportados en las descripciones y el relato como totalidad. Imaginable en el mismo sentido en que podría imaginar alguien que no puede ver y que en cambio piensa ver, pero nunca asumiendo que se puede ver pensar. La experiencia de lectura, entonces, es hasta cierto punto una experiencia de la ceguera. Pero esto probablemente es también la experiencia de la escritura en tanto que procede sin ver, avanza sin ver construyendo el relato, sólo imaginando, incluso ahí donde se elaboran esquemas y diagramas previos a la redacción final de la obra literaria.³⁸

Con todo, el caso de Revueltas es complejo, dado que como sabemos, sus textos se nutren en buena medida de experiencias vividas por él mismo, esto significa que al menos deberíamos asumir que se trata de relatos miméticos que proceden de la realidad vivida. Sin embargo, habría que insistir en que las experiencias del autor no sucedieron en centenas de páginas, no sucedieron tampoco bajo un esquema de ruptura temporal ni fueron escritos conforme los hechos ocurrían bajo ciertos tipos de luz que anotó detenidamente. Las obras que estudiamos, con todo y nutrirse de las

³⁸ Véase Jacques Derrida, *Artes de lo visible* (2013), en particular el capítulo “Pensar hasta no ver”, pp.53-79. De hecho, el tema del ver de ciegos es un tema central en la obra de Revueltas, tanto que merece una investigación aparte.

experiencias del autor, han sido mediadas por una operación estética y una operación técnica de la escritura, ambas obligadas para conseguir plasmar en una distribución de páginas y capítulos estructuradamente un punto de inicio, intermedio y un final. Esta operación y esta técnica es la que pretendemos analizar en las páginas siguientes.

3.3 Fotología y fotoplasticidad

Si la literatura entonces es hasta cierto punto un ver de ciegos, en tanto el autor procede sin ver los ambientes que construye y en tanto el lector avanza sin ver lo que imagina, también es verdad que es necesario que un autor atienda con atención los fenómenos que desea comprender para luego describirlos económicamente, que mediante la elección de elementos o piezas y su ordenamiento estratégico. En el caso de *Revueles* el ambiente cinematográfico le permitió observar las funciones o comportamientos de la luz y la oscuridad bajo ciertas condiciones, para luego ser trasladadas a la práctica de la narración literaria. Si bien *Revueles* no vio al narrar los lugares que narraba, debió observar previamente los modos de acontecer de la oscuridad y la luz.

Por lo anterior, en esta investigación usamos el término fotología atendiendo a su etimología, *foto-logía*, como el estudio de la luz. Entendemos que quien realiza un estudio de este tipo se ocupa de observar el comportamiento de una o varias fuentes de luz en determinadas condiciones, también se ocupa de estudiar los tipos de oscuridad y, desde luego, la relación que se pone en juego en los diversos tipos de iluminación existentes o posibles. La fotología comúnmente se asocia a la fotografía por la importancia de la iluminación para su realización, pero podríamos ampliar su campo de aplicación si concedemos que no ha sido privativo de la fotografía y que en cambio ha sido usada, de diversas formas y bajo variados nombres, prácticamente en todas las culturas de que tenemos noticias. A esto se debe en gran medida que Hans Blumenberg se refiera a la metáfora de

la luz como una “metáfora fundante” o como parte de las “metáforas de fondo” que devienen explicativas de otros fenómenos como el del conocimiento en la caverna de Platón (Ver *Paradigmas para una metaforología 141-71*). La fotología, en tanto estudio, es una operación que comúnmente antecede a la narración pero que en la práctica podría ocurrir en cualquier momento, incluso en la narración misma de donde pudiera surgir aprendizaje fotológico, sin embargo, con el fin de tener claridad en la terminología usada en las páginas siguientes, limitamos el uso del término fotología a un estadio previo a la narración del texto, como ese momento en el que el autor, en este caso José Revueltas, dedicó tiempo a estudiar el fenómeno lumínico de manera teórica o práctica.

La fotoplasticidad en cuanto a su etimología, *foto-plasticidad*, como ya será ampliado en páginas anteriores, se refiere al modelado de la luz, lo que significa la posibilidad de modelar la acción de la luz en la narración indicando su tipo fuente, dirección y ubicación. La fotoplasticidad ocurre en el momento de la narración, narrar la luz y la oscuridad implica la elección de estrategias y técnicas para lograr el modelado deseado según que forma parte del ambiente y momento específico, pero también que forma parte de la totalidad de la historia contada dando estructura fundante. Corresponde también a la fotoplasticidad la creación de un fondo oscuro que pueda ofrecer resultados favorables a la creación de algunos ambientes iluminados, así como a la narración del movimiento de la luz para destacar mediante contraste el modo en que aparece sobre los cuerpos y los objetos, sin embargo, con todo, la oscuridad no es el único campo de acción para la fotoplasticidad narrativa porque también el modelado de la luz cenital del sol en la narración ofrece posibilidades que son aprovechadas en algunas obras de Revueltas. Existe, además, la posibilidad de yuxtaponer luz contra luz y luz bajo otra luz, como encontraremos que ocurre en algunos textos de nuestro autor. Pero es importante también destacar que la fotoplasticidad narrativa, en tanto modo de narrar o producir una historia o determinado momento de la historia, requiere el desarrollo de una técnica que permita disponer de las estrategias y elementos que hagan

posible la creación de ciertos ambientes hábil y correctamente graduados, que sean propicios a cada situación en la novela, logrando verosimilitud y coherencia lumínica a lo largo de una historia. A este respecto la fotoplasticidad narrativa atañe no sólo a la creación de escenas o momentos de una obra donde la luz y la oscuridad sean los personajes protagonistas, también es componente esencial y estructurante de una obra. Es de suma importancia tener en cuenta que cada cuento, novela o drama teatral, propone un tipo de relaciones entre la luz y la oscuridad en gestos mínimos o extensos, incluso ahí donde realiza creación narrativa de sombras de cuerpos, árboles, objetos o edificaciones; estas relaciones lumínicas entre luz y oscuridad precisan de coherencia mínima para conformar capítulos, secciones u obras enteras, coherencia que viene de mantener un efecto durante el tiempo necesario. Lo escrito por director de fotografía Jacques Loiseleux para el cine es válido también para la narración:

La luz tiene otra función: la de dar sentido a la imagen mediante el modo en que ilumina el tema y por la atmósfera emotiva que genera, haciendo que los seres y objetos aparezcan no sólo bajo su aspecto estético más favorable, sino también con plena coherencia para cada película. (*La luz en el cine* 3)

Tanto el cine como en la narrativa es necesario señalar que la creación de una estructura final o de obra terminada depende no sólo de una especie de naturalismo lumínico en el apego a una lógica diurna o nocturna, sino de la estructura final deseada que incluso puede contener rupturas o saltos producidos por el efecto de montaje o de contrastes. Dicho de otra manera, la coherencia que la obra literaria adquiere una vez terminada no depende de su naturalidad y de la utilización de un solo efecto sino de la organización, disposición o economía que el autor o autora pretenda según su creatividad o capacidades técnicas con la fotoplasticidad narrativa. Y conviene en este momento insistir en que la fotoplasticidad es una técnica narrativa donde la luz cobra especial importancia para el desarrollo de la obra, que van más allá de iluminar espacios o servir de escenario para la

realización de acciones, de este modo la narración de la luz debe ser entendido como la construcción de un personaje.

IV. Fotoplasticidad narrativa en la obra de Revueltas 1929-1942

La revisión de algunos de los cuentos y relatos escritos antes de 1942 permite observar que la narración de la luz y los colores está presente desde los primeros escritos literarios de Revueltas, y que mucho antes de su incursión en el cine como guionista y adaptador puede encontrarse en su obra un manejo de la fotoplasticidad narrativa, aunque sus características iniciales distan de lo que ocurrirá después de su entrada de lleno en el ambiente cinematográfico mexicano. La revisión de una etapa poco nada explorada en la obra del escritor mexicano tiene como finalidad ofrecer constancia de que la preocupación por la importancia de la luz y la oscuridad aparece desde la primeras obras del escritor comunista y marxista que fue José Revueltas, preocupado por la creación de una estética narrativa que diera cuenta de la importancia de los ambientes en los relatos y, sobre todo, lograr una técnica para la creación de esos ambientes que puede englobarse bajo el título fotoplasticidad narrativa.

En las páginas siguientes nos proponemos realizar un recorrido desde las primeras obras literarias inéditas de Revueltas, como *El parricida* y *Mujeres*, que hoy se conservan en copias mecanografiadas o manuscritos, revisaremos también las dos versiones existentes de *El quebranto*, el cuento y la novela rescatada, pasando por *Lugares de negación*, una versión de *El quebranto*, hasta llegar puntualmente a *Los muros de agua* y *El luto humano*. En este recorrido pretendemos estudiar y exponer las características de la fotoplasticidad en cada una de las obras seleccionadas con el objetivo de realizar una exploración por los vestigios que nos permitan re-construir los estratos, a la manera de una arqueología, buscando vestigios primarios de lo que ha llegado a ser una obra extensa. Pretendemos pues, recorrer un conjunto seleccionado de obras de Revueltas para mostrar los estratos que dieron lugar al desarrollo de una técnica ocupada de la luz y la oscuridad que aquí denominamos fotoplasticidad narrativa.

En José Revueltas encontramos no sólo a un hombre que observa la naturaleza para comprender sus dinámicas, se trata de un autor que estudia con atención los modos en que la luz puede modificar lo que damos por sobreentendido de la ciudad, el campo y aquello que poder ser llamado naturaleza, lo que en la cotidianidad no ponemos en duda ni esperamos que cambie: el cuerpo humano, la forma de las calles y los objetos, todo aquello que se ofrece a la mirada. Para llegar a la apreciación de la luz como fenómeno tuvo una importante influencia de la cinematografía a la que Revueltas era aficionado desde la infancia, de ahí aprendió a poner atención al modo en que el cine dispone de los juegos posibles entre luz y oscuridad para crear escenas y los ambientes que las componen. Esto era el principio de los que ahora podemos llamar fotologías, estudios de la luz y por supuesto de su relación con la oscuridad, resultado de las fotologías en *Los muros de agua* encontramos elementos nuevos que Revueltas ponen en práctica, tales como la profundidad de campo, las distorsiones de la visión producidos por la luz directa, la interacción de luces, oscuridad y sombras, así como la apertura de enfoque, movimientos u operaciones propias de la cámara cinematográfica y fotográfica. Todos estos fenómenos asociados al sentido de la vista, vinculados a la creación de estados de ánimo logrados narrativamente. Narrar lo visible no significa reproducir imágenes de la vida real en la literatura, sino producir imágenes en la narración, una narración que no se ofrece a los ojos sino a la imaginación. Imaginar ver algo o, en palabras de Jacques Derrida, pensar ver, es lo propio de lo que ocurre en la narración como forma efectiva de su operación, una especie de ver de ciegos que sin posibilidad de mirar pueden guiarse por piezas, elementos o pistas narradas, contadas en la historia, sin que los ojos tengan más operación que seguir los signos literales y las palabras que conforman.

Seguir la línea cronológica de los escritos literarios de Revueltas nos permite observar y analizar las características de sus exploraciones sobre la fotoplasticidad narrativa, así aunque en *Mujeres* esta aparece de modo incipiente como contraste entre dos situaciones, una de “cosas

desquiciadoras” y otra de “abierta y limpia primavera”, su construcción no alcanza a ser extensa en el relato ni la relación luz, oscuridad y colores alcanza a ser objeto de un detallar específico, como sí sucederá en obras posteriores. Entre los logros de *Los muros de agua* está su capacidad de lograr una drástica especialización del relato, que hace depender de sus desplazamientos espaciales.³⁹ Si *Los muros de agua* está constituida estructuralmente por la espacialidad entonces como se construye el espacio, mediante la iluminación.

Si bien en los primeros capítulos nocturnos de *Los muros de agua* encontramos la construcción de fenómenos propios de la iluminación, como la profundidad de campo, deformaciones, alteraciones y formas producidas por el encuentro de luz y oscuridad, ya para los siguientes capítulos encontraremos capítulo diurnos donde el énfasis recae en una efectualidad narrativa de la mirada, y donde la mirada de los personajes va determinando los espacios que aparecen de modo deíctico, aquí, allá, atrás, adelante, etc., Lo visto por los personajes por una parte, y lo que puede ser visto por la voz narrativa por otra. Esto no significa que la narración no haga uso de otros mecanismos como la simbolización, la semejanza y el símil, que son usados intercaladamente. Otro aspecto importante de la novela es que la expresividad de emociones en los personajes recae frecuentemente en los rostros y sus detalles descritos [puede describirse al menos unos cuatro para poner de relieve este aspecto] como la noche de bodas de Matías en un recuerdo de Ramón el Gendarme “Temblaba como un azogado, las venas del rostro parecían estallarle y un latir frenético le bailaba en las sienes. [...] La muchacha corría por el cuarto, llena de repugnancia pero sin alterarse, con el ceño fruncido y la respiración bronca.” (*Los muros de agua* 106) La expresividad de los rostros se vuelve capital en los personajes que juegan un papel relevante en la novela, desde el primer capítulo hasta el final.

³⁹ Ver la idea de la "espacialidad en la forma" que presenta Javier Duran en *Cronotopia y marginalidad discursiva en Los muros de Agua de José Revueltas* (1996).

4.1 *El parricida* (1929), la aparición del contraste y la funcionalidad

Sabemos que José Revueltas escribió *El parricida* gracias a una entrevista que le hiciera Ignacio Hernández en 1976 titulada *José Revueltas: balance existencial* y publicada posteriormente en *Conversaciones con José Revueltas*.⁴⁰ Al ser interrogado sobre sus primeras narraciones el autor responde:

-Casi no podría decirlo. Lo primero que hice fueron unos cuentos un poquito fantasiosos. Trabajaba yo en una imprenta, de aprendiz. Entonces formé la primera plana de una novela llamada *El parricida*, que después desarrollé. Por aquí la tengo todavía en los caracteres de entonces. Era una novela de tipo ruso. Ocurría en Petrogrado. Una historia de terroristas: Iván Petrov —imagínese— era el protagonista y andaba metido en anchetas subversivas. Su padre, agente del zar, llegaba súbitamente a aprehenderlo. En la trifulca de la aprehensión Iván Petrov mataba a su padre. De ahí el nombrecito. (Hernández, 175)

Aunque no es claro a qué se refiere cuando dice “después desarrollé”, parece señalar que tiempo después volvió a esta historia para revisarla, lo que puede confirmarse con los documentos que se encuentran en el archivo del autor, donde aparece un manuscrito del cuento firmado y también un texto mecanografiado, ambos sin data, lo que nos impide colocarlo en la línea cronológica en la vida de Revueltas con precisión.⁴¹ Philippe Cheron considera que fue “Escrito en la adolescencia, probablemente antes de 1929”, meses antes de haber estado preso por primera vez en la correccional para menores. Fue antes de cumplir quince años, si nos atenemos a lo dicho por

⁴⁰ *Conversaciones con José Revueltas* es un conjunto de entrevistas realizadas al autor y fueron publicadas y compiladas originalmente en 1977 por la Universidad Veracruzana, aquí nos referimos a la reedición de 2001, a cargo de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, publicada por Editorial Era.

⁴¹ Al referir al archivo del autor siempre nos referimos al José Revueltas Papers albergado en la Universidad de Texas en Austin en la Colección LLILAS Benson.

Revueltas sobre esa primera aprehensión a causa de un mitin en el Zócalo de la Ciudad de México: “Tenía yo como quince años; bueno, todavía no los cumplía. Fui a pasar mi cumpleaños a la correccional.” (Hernández, 176). Lo cierto es que se trata de un texto revisado tiempo después con intención literaria y al que seguramente habría hecho correcciones. Aunque, como bien señala Cheron en *El árbol de oro*, la primera versión impresa “se perdió para siempre”, pero el hecho de que Revueltas lo recuerde “casi cincuenta años más tarde” significa que “Aquel primer ensayo tuvo que representar algo para él, puesto que lo recordaba claramente al final de su vida”. (2014: 43)

Según Cheron, con *El parricida*

Revueltas revela ahí su vocación de escritor, pero anuncia también al militante revolucionario obrando en la clandestinidad para el bien de la humanidad, [...] Ahí encontramos los temas de la subversión, la conspiración, la lucha contra el poder, la violencia y el crimen; y esboza ya el de la cárcel del error. Todos serán desarrollados más tarde, pero no cabe duda de que el tema dominante de sus primeros balbuceos literarios es el del encierro físico y mental. (43-4)

Aunque habría algunos elementos para polemizar esto último afirmado por Cheron, conviene concentrarnos en que el cuento en cuestión muestra en ciernes el interés de Revueltas sobre la narración de la luz y la oscuridad, aunque ciertamente la historia de los personajes, sus diálogos, pensamientos y acciones, constituyen primordialmente la historia contada. Se trata de un cuento, de la revisión posterior que disponemos, que no recurre a la fotoplasticidad narrativa, pero sí parece preocuparse por la importancia del contraste entre los ambientes y el modo en que puede en ellos tener lugar la interacción de luz y oscuridad, por lo que funciona claramente como un punto de partida para analizar el desarrollo de la esta técnica narrativa el autor mexicano.

El parricida inicia construyendo narrativamente una ambientación a partir de la iluminación o la oscuridad, porque parece que el centro del interés no está en los detalles del ambiente donde se

desarrollan las acciones, sino en una descripción general que se ocupa en construir un estado de ánimo:

Una gran agitación conmovía a Rusia, el hambre dejaba sus huellas abatimiento y zozobras sobre el pueblo ruso, a los campesinos les habían quitado sus tierras, y en Rusia donde todo el pueblo vive de la labranza, el despojo de tierras fue un golpe muy rudo para los campesinos, que pedían a gritos la devolución de sus tierras y la rebaja de los impuestos. (1)⁴²

Siguiendo la narración encontramos en párrafos adelante que “La Rusia roja empezaba a formarse, apenas estaba en embrión. En pleno Moscú había un centro de conspiración contra el mal gobierno”, este centro del que habla el relato es descrito primero en su parte superior externa:

Era una apacible casa por fuera, por dentro era un verdadero antro de conspiración. Un vasto salón con muchas bancas, grasientas y mugrosas, en posición horizontal y un subterráneo debajo de ese salón, era la única composición de esa casa. (2)

Luego la descripción se ocupa de una suerte de pasadizo propio de la ciencia ficción que permite descender y llegar a un lugar subterráneo, oscuro:

La puerta del subterráneo estaba en la pared, tan bien disimulada que se tendría que tener conocimiento de su existencia para poder dar con ella. Se oprimía un botón y la puerta giraba, permaneciendo abierta el tiempo necesario para dar paso a una persona; luego había una escalera de caracol que conducía hasta el fondo del subterráneo, que era de la misma amplitud que el salón de arriba. (2)

⁴² Aquí analizamos y citamos la única versión existente, hasta donde sabemos, de *El parricida*, que se encuentra en la caja 9, folder 11, del archivo José Revueltas Papers, de la Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin.

Después de introducir la idea de “el fondo del subterráneo” nos da a conocer el primer atisbo fotológico, es decir del proceder de la luz y la oscuridad, sin llegar todavía a mostrar el empleo de una técnica de fotoplasticidad narrativa o de alguna técnica singular (2). Dicho de otra manera, aunque muestra interés por la relación luz-oscuridad aún no llega a desarrollar una técnica que vaya más allá de señalar la existencia de una fuente de iluminación que contraste con la oscuridad.⁴³ Así podemos ver en el párrafo siguiente:

Todos los conspiradores entraban con una linterna sorda, de esas que se ponen en la cintura pendientes del cinturón de los mineros para entrar a las minas; esto era una precaución bastante útil, pues se podría dar el caso que algún impertinente entrara, debido a la gran oscuridad, con una cerilla encendida, entonces se produciría la catástrofe y volaría Moscú... (2)

La introducción de la “linterna sorda” de los mineros y las minas en el relato, funciona como contraste de “la gran oscuridad” que se vuelve creíble porque antes se describe un predio dispuesto en una especie de capas a las que es necesario atravesar para llegar al punto central, aunque esto no está elaborado extensamente en la narración. La función de la linterna es la de ser otra puerta que permite abrir un mundo antes sumergido en la oscuridad, pero Revueltas no se ocupa de la narrar el modo en que la linterna abre el mundo de la visión, sólo anuncia la linterna y asume su acción iluminadora sobre el espacio y los objetos,⁴⁴ es así que sin anunciar la mediación o acción

⁴³ Para la distinción entre fotoplasticidad y fotografía véase el capítulo anterior.

⁴⁴ La linterna que utiliza baterías aparece después en *Los muros de agua*, siendo descrita en su modo singular de iluminación, lo cual nos indica que Revueltas fue atendiendo a las características de cada fuente de iluminación y su tipo de luz, señalando el modo en que estas producen su característica luz, dando lugar a una realidad distinta de las formas y los cuerpos. En cambio, en *El luto humano* lo que encontraremos son lámparas de combustible usadas por el cura y por Cecilia, es notable que las linternas de baterías no tienen lugar en la historia. En *Los días terrenales* lo que encontraremos son antorchas, fogatas, velas, pero tampoco hay linternas, apenas dentro de una casa una lámpara de pie que está encendida.

de la luz comienza enseguida una descripción de lo que habita el espacio compuesto por diversidad de objetos existentes que no es descrita tanto en sus detalles propios como en sus funciones:

En el subterráneo había una verdadera y valiosa colección de artículos dinamiteros; había relojes que a una hora determinada estallaban, levantándole la tapa de los sesos a su desafortunado poseedor, había paraguas que al abrir se explotaban convirtiendo a simples pedazos de carne humana a los desdichados que los abrieran, había también unos magníficos puros, con el sello de la mejor fábrica, que al poco rato de prendidos estallaban dejándolo a uno sin cabeza, y era tal el número de la objetos a la vista inofensivos que más de cuatro de los que se tomaban por verdaderos observadores y jactanciosos detectives se habría engañado ante el admirable trabajo de los conspiradores rusos. (2)

Sin detalles que aporten información sobre las características de los objetos, y sin la descripción de los efectos de la luz, puede notarse una estrategia de construcción del relato donde priman las oposiciones o contrastes caracterizados semánticamente por las dicotomías afuera/adentro, arriba/abajo, luz/oscuridad y tranquilidad/agitación, esta última identificable no sólo al inicio del relato sino desde el epígrafe que lo antecede, atribuido al propio José Revueltas: “La libertad de ideas conduce al progreso, pero no a la paz.” (1)

4.2 *Mujeres* (1936), los contrastes y los colores

Mujeres es un cuento sobre lo que ocurre en un salón de belleza, donde la propietaria, las clientas y las empeladas, son precisamente mujeres.⁴⁵ La historia del trabajo rutinario en el salón es dinamizada por una empleada rebelde y problemática, que rompía los moldes del estilo de vida femenino y puritano de la época, a ella se le denomina Concha. Un buen día a Concha pide permiso bajo el pretexto de la muerte de su abuela, era mentira, sólo pretendía convencer a la dueña del salón de belleza y así lograr pasar el fin de semana con su novio.

Concha era un problema andando. En todo mentía en grande y pequeña escala. Sólo tenía una confidente a la que decía la verdad: Lucha. Y Lucha estaba enterada de que el cielo era muy azul esa semana. De que las mañanas eran claras y límpidas. De que la vida era joven, fuerte y feliz como una moza de campo. Y de que Concha iría toda la semana, y toda ella, a pasarla con su novio en una casita de Tizapán de las Flores. Claro, Lucha no le dio ningún consejo, fuera del que, todos los días, al despuntar las mañanas, le diera besos y flores a su novio. (3)

Pero esta construcción narrativa donde participan los colores, flores, el cielo y la luz matinal, puede notarse como una germinal fotoplasticidad narrativa. En la historia contada, luego de aquél encuentro con su novio durante “tan abierta y limpia” primavera, llegó el invierno y Concha resulta encinta, “ya no puede” y sus compañeras de trabajo observan su débil estado de salud dada la cercanía del parto. Lucha, su confidente, pide permiso para llevarla a una clínica donde pueda ser atendida de inmediato, la dueña responde “Pues no, no hay permiso, hasta mañana. Que aprenda”,

⁴⁵ *Mujeres* es un texto mecanografiado de diez páginas localizado en la caja 9, folder 12, del archivo José Revueltas Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin.

produciendo la indignación del “rebaño” de trabajadoras de la belleza que se rebela contra ella y se unen a su afligida compañera, que antes tenía en los ojos ese “brillo especial” y que ahora se encontraba “mortalmente pálida”, para llevarla a la clínica (4;9). Lucha reclama justicia:

¿Nos está prohibido el amor? ¿Y el amor con todas sus consecuencias? ¿Quieren que seamos infecundas, muertas, acabadas? ¿Nos quitan el derecho de dar vida? ¿Nos roban el derecho de dar belleza a nuestra existencia, nosotros [sic], que damos belleza a pobres seres que no pueden tenerla nunca? (9)

Luego de pronunciar sus cuestionamientos, Lucha tomó un pedazo de tela roja y exclamó “Nos vamos a la huelga muchachas. Tres meses antes y tres meses después del parto, con goce de salario, eso pedimos...”, luego de eso las empleadas bajaron las cortinas de acero mientras sonaba música de Agustín Lara en la radio, abordaron un auto donde enseguida daba a luz Concha, así ocurría la “maternidad triunfante”; entre tanto “Sobre las cortinas de acero quedó prendida la mata roja, que ahora se había transformado en bandera.” (10)

En *Mujeres* es una historia interesante para comprender algunas líneas representativas que distinguen la obra de José Revueltas, líneas, desde luego, que no permanecieron inmóviles sino expuestas a transformaciones variadas y dinámicas. Esas líneas son, entre otras, la fotoplasticidad narrativa, es decir la importancia de la luz en una relación dialéctica con la oscuridad y los colores, el asunto político de las historias incluso ahí donde parece que la vida cotidiana no parece dar lugar a la politización.⁴⁶ A su vez, en cada una de estas líneas, que precisan de diversas estrategias y técnicas narrativas para ser construidas, es notable el empleo de un elemento disparador de la

⁴⁶ Habría que dejar constancia aquí que Revueltas es un pensador político en todo derecho, pues es capaz de politizar la vida cotidiana, y este procedimiento abre una vía de investigación importante en su obra, que deberá ser atendido con más atención analítica.

historia, dicho elemento es una situación de injusticia sobre la salud de Concha, la mujer embarazada, que indigna a Lucha y a sus compañeras, generando así una sinergia de elementos entre los que se incluyen objetos, música y colores, como ocurre al momento de proclamar la huelga de las mujeres obreras con la bandera roja y música de fondo de Agustín Lara sonando en la radio. Esta politización tomará otras estrategias más complejas como ocurre en el caso de la introducción narrativa de la memoria y la historia en novelas posteriores, como *El luto humano* y *Los muros de agua*.⁴⁷

Aunque ni en *Mujeres* ni en ninguna otra de las obras de Revueltas, la fotoplasticidad narrativa opera aislada de la historia contada, es necesario destacar que su función tanto como la politización de las historias, precisa de técnicas narrativas y estrategias cuya transformación se aprecia a lo largo de la obra del autor mexicano. En el caso de *Mujeres* los elementos son construidos mediante una secuencia de contrastes, así lo trágico o terrible da lugar a lo esperanzador y alegre, así el primero de los elementos es una noticia triste, la solicitud de días libres por parte de Concha, basada en la mentira de que “su abuelita había muerto en Toluca” y que “Ella -Concha- tenía que ir a consolar a su madre; a rezar; a llevar flores a su tumba, a cien mil cosas que originan en todos los casos o en su mayor parte, la muerte de una abuelita” (2). Aunque se trata de una mentira expuesta presenta una carga simbólica importante de tristeza que corresponde a la muerte de un ser querido; además, esta mentira se une a la sensación de la dueña de salón de belleza, “la Señora” parece pensar que para ese momento ya “Habrían ocurrido tantas cosas desquiciadoras” (3). Así tanto la mentira de la muerte de la abuela como las cosas desquiciadoras enmarcan la aparición del párrafo que describe el sentir de Lucha, la miga y confidente de la Concha, quien sabía toda la verdad, sabía que esta en realidad no velaría a nadie ni consolaría a su madre, sino que pasaría una semana

⁴⁷ Ver Edith Negrín. *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura narrativa de José Revueltas*. México: UNAM-COLMEX, 1995.

con su novio, por eso el contraste de la muerte con el imaginario de la confidente: “Lucha estaba enterada de que el cielo era muy azul esa semana. De que las mañanas eran claras y límpidas. De que la vida era joven, fuerte y feliz como una moza de campo.” (3)

La operación del contraste entre lo triste y lo alegre, de lo nublado y oscuro contrastado con la claridad de las mañanas, es parte del dinamismo de la historia contada, de ahí que más adelante se utilice para explicar que la primavera amorosa de Cocha se convertiría en invierno, “Sucedieron las estaciones, y como dicen los poetas, después de la radiante primavera, vino el crudo invierno”, que, por cierto, era “insoportable”, pues Concha tenía que hacer lo “terrible” y lo “torturante” para ocultar su embarazo resultante de aquella semana con su novio (7-8). Enseguida esta situación angustiante es salvada por la protesta de Lucha contra “la Señora” ahora llamada “la vieja”, la exigencia de prestaciones y la declaración de huelga transformando una simple manta roja en una bandera. “Nos vamos a huelga, muchachas. Tres meses antes y después del parto, con goce de salario, eso pedimos...”, ocurre también la “maternidad triunfante” de Concha (10). Por tanto, como puede notarse, la operación de contraste para la dinamización de la historia es un elemento presente en *Mujeres*, fechado en mayo de 1936, cuando Revueltas cuenta con 22 años de edad. Es notorio también que el contraste no sólo se utiliza en lo referente al dentro/fuera del salón, sino que la luz del día es opuesta a la tristeza, invierno es opuesto a primavera y los colores son contrarios a la ausencia de color, ayudando a construir situaciones desesperadas frente a situaciones esperanzadoras que no abundan en características de sus respectivos ambientes, es decir no abunda en los detalles de los objetos que pueblan el espacio.

Esta operación de los contrastes, que puede encontrarse desde *El parricida* no desaparecerá en las obras posteriores de Revueltas, pero será sometida a transformaciones importantes y se aplicará a una gran cantidad de situaciones que no sólo atañen a la fotoplasticidad narrativa, sino a situaciones de los más diversos tipos que van de lo sentimental, lo referente a los sentidos, como

al olfato, el oído y desde luego las situaciones políticas de partido y las políticas de la vida cotidiana. Conviene destacar que, aunque no los abordaremos en esta investigación, la operación de contrastes cubre una amplia diversidad de situaciones narrativas sobre todo por tratarse de la esencial operación dialéctica buscada y cultivada por Revueltas. Además, de la operación contrastes, en *Mujeres* encontramos también otra de las características que acompañan la obra literaria de Revueltas, el gusto por el detalle, esto es por encontrar el sentido y función de algunas características que podrían pasar desapercibidas si el narrador no destaca en ellas información que no sólo resulta útil para la historia contada, sino que añade complejidad a los personajes, situaciones y ambientes. Se trata de detalles que concentran en sí mismos un mundo y disponen estéticamente el relato, tal es el caso de la descripción de la mano de “la Señora”:

¡Con su mano –Ah! Su mano, iba a dejarla de lado y no referirme a ella: su mano era genial. Dedos pulidos, suaves redondeces, uñas resplandecientes y hermosas. Mano de una señora dueña del Salón de Belleza. Mano que era anuncio andando. Con su mano, repito[,] dio la vuelta al botón del radio para escuchar alguna canción.⁴⁸ (3)

La mano materializa y concentra toda una disquisición sobre la clase social, expone la situación de la patrona frente a las empleadas, se trata del detalle que revela alguna complejidad del personaje y que se añade otros que la historia misma despliega uniendo su cuerpo y su modo de vida indefectiblemente a una política, que la narración crea al mismo tiempo que la expone:

⁴⁸ Encontramos aquí, por primera vez la aparición de un narrador con capacidad de enunciarse como un yo, tal y como encontraremos algunos años más tarde en *El luto humano*. Se trata además de un narrador que asume su posición sin ficcionarla como podemos notar en la expresión “iba a dejarla de lado y no referirme a ella” y “repito”, ambas son expresiones donde explícitamente aparece el narrador como sujeto de la historia.

La Señora tuvo que pasar frente al espejo, y para no traicionarse en sus costumbres, se miró la cara apreciando sus bellezas. “Sí; un poco descuidada hoy.” Enseguida pensó en Concha.⁴⁹ Recapacitó en la facilidad con que obtuvo el permiso de parte para faltar ¡una semana! Y esto a cambio de nada. Absolutamente nada. Era desolador. “Le descontaré la semana, claro está.” Su figura seguía a pesar de todo, inmobilizada en el espejo. “Acabará por tener arrugas en los ojos”. (3)

Observemos que la Señora y los detalles de su cuerpo, su mano, sus ojos, son colocados junto a una situación laboral de Concha, es decir sus gestos físicos y sus expresiones quedan dentro de una política anclada a la clase social y las condiciones laborales. Estéticamente, también, es notoria la operación del contraste de elementos como operación técnica, cuyo fin es destacar detalles estratégicamente seleccionados con el fin de politizar lo narrado, una operación que se mantiene activa en la obra de Revueltas, aunque desde luego introducirá novedades según la historia contada. En lo sucesivo, Revueltas practicará la construcción de los ambientes en sus historias a partir de la producción de contrastes lumínicos y detalles, logrando unificarlos a una trama política que no siempre está relacionada con modelos de partido político, sino de políticas de la vida cotidiana que, en ocasiones, enlazan firmemente con la política de partido, pero en otras tantas adquieren su propio camino.

⁴⁹ Existe una similitud fonética entre nombres y también una oposición simbólica entre este personaje llamado Concepción, Concha, que concibe o da a luz y la niña muerta que aparece muy al inicio de *El luto humano*, llamada Encarnación, Chona, Chonita.

4.3 El fondo oscuro y la luz directa: *Foreign Club* (1937).



Imagen aérea del Foreign Club en 1934, hoy parte del Campo Militar 1-H⁵⁰

Foreign Club es un cuento escrito durante una sola noche de 1937, aquella misma noche cuando su entonces esposa Olivia Peralta le entregara como regalo una máquina de escribir Remington. El título y la historia giran en torno a “Un club de la clase alta que el presidente había ordenado cerrar por considerarlo superfluo y ocioso” (Peralta, *Mi vida con José Revueltas* 46). Peralta recuerda el momento en aquella noche cuando Revueltas se dispuso a escribir por primera vez en una máquina de escribir propia:

Yo me escurrí en silencio y al ver su febril actitud tecleando sin descanso me retiré de puntillas a leer. Desde la cama advertía sus diferentes expresiones de angustia,

⁵⁰ Fuente Pinterest, <https://www.pinterest.com.mx/pin/379498706080742421/>

tecleando sin cesar; usaba sólo un dedo de cada mano, pero lo hacía muy rápido. Me quedé dormida al amanecer y, al despertar, triunfante me entregó las cuartillas escritas: «Léelo, a ver qué te parece.» Yo fui siempre su primera lectora. Había escrito el cuento que se titula «Foreign Club». [...] Lo llevó inmediatamente al periódico *El Nacional* y en seguida se lo publicaron, saliendo premiado.” (*Mi vida con José Revueltas* 45-6)⁵¹

Según Fuentes Morúa “Esta narración” que encontramos en el cuento, “evoca las importantes luchas que dieron los choferes” por sus derechos, de hecho se trata de un relato que comienza en los momentos previos al estallamiento de la huelga de trabajadores pertenecientes a ese sector, describiendo el ambiente primero, luego a un líder y su comportamiento en dentro del distinguido club, enseguida narra los movimientos que ocurren al exterior del bar mientras se prepara el estallamiento de la huelga, detonada por el alza en el precio del combustible promovidas por el líder sindical.⁵² La huelga estalla violentamente cuando rompen los cristales de los autos estacionados a las afueras del club, pero su duración es corta porque casi de inmediato es reprimida por el ejército y la policía. Como en *Mujeres la Señora*, aquí en *Foreign Club* aparece el líder sindical con un modo de vida que lo aleja a un polo opuesto de la clase trabajadora, pero aquí la

⁵¹ El manuscrito de *Foreign Club* que se encuentra en archivo de la Universidad de Texas en Austin caja 9, carpeta 16, termina con la data “México D.F. Diciembre de 1937”, este manuscrito permite dudar sobre el hecho de que hubiera escrito en un sola noche y directamente en la máquina de escribir sin borrador previo, y puede suponerse que el manuscrito habría sido anterior al mecanografiado. Sin embargo, también es probable que el manuscrito hubiera sido elaborado con posterioridad para correcciones del original.

⁵² Este cuento como otros escritos literarios de Revueltas responde a hechos y experiencias reales de Revueltas, como sostiene Jorge Fuentes Morúa: “Esta narración evoca las importantes luchas que dieron los choferes. Tanto Benita Galeana, como Valentín Campa, han rememorado el enfrentamiento sangriento entre los taxistas y los fascistas mexicanos. La evocación de Benita Galeana contiene pasajes donde hasta militantes amputados de alguna pierna emplearon sus muletas para combatir a los fascistas. Es particularmente importante el testimonio de Galeana, tanto porque ella fue compañera de Manuel Rodríguez, chofer de taxi y camarada de Revueltas, como porque mediante su texto pueden palpase los sucesos históricos que dan sustento a "Foreign Club".” (Véase *José Revueltas y su época. Elementos para una historia intelectual*, 417)

huelga termina en una terrible represión y el aparente asesinato de los huelguistas, un giro trágico que no había aparecido en los relatos anteriores.

Los contrastes en este último cuento son contruidos no sólo mediante la vida del líder frente a los huelguistas, acompañada por el contraste de espacios dentro y fuera del club, los huelguistas trabajadores fuera/dentro el jefe sindical, también mediante la descripción de luz y oscuridad de un modo más extenso que en *Mujeres*.⁵³ *Foreign Club* será el comienzo de una larga exploración sobre la construcción de la oscuridad y su uso como materia prima, de modo tal que podemos decir que desde este punto el relato será “arrancado a la oscuridad”, produciendo una técnica que aparecerá en las obras posteriores de Revueltas y, en asociación con esta, la experimentación de variadas tonalidades lumínicas y la vinculación orgánica de la oscuridad con el silencio, contrario a lo ocurrido en los cuentos más tempranos (Loiseleux, *La luz en el cine* 10). Así pues, la construcción efectiva de ambientes poblados de elementos que caracterizan y dan personalidad al espacio donde las historias tienen lugar, pero estos elementos no son sólo objetos, la luz y la oscuridad mantienen una condición promiscua con todos elementos del relato, en este caso con el silencio.

Un tabique nos separa de la noche, de las calles sin luz y de un silencio que se desparrama por el exterior como un aceite espeso y sofocante, notable a fuerza de ser claro, preciso, de contornos exactos, alucinante. Pero no. No es una falta de luz en lo absoluto, sino de manchas de claridad indecisa, lacerantes en el centro y que

⁵³ Jorge Fuentes Morúa ha señalado con precisión la importancia de este contraste como un modo de conflicto social propuesto por Revueltas: “El conflicto social queda planteado de manera indudable, en tanto los transportistas preparan una masa consistente de combate que rebasa el horizonte de sus intereses particulares revistiendo su lucha de humildes taxistas y choferes de un significado nacionalista; de este modo el proletariado revueltiano adquiere perfiles históricos pues sus intereses rebasan el egoísmo individual o de grupo: ‘¡Abajo el imperialismo!’ ‘¡Viva la huelga!’”. En tanto en el club nocturno un personaje, al parecer un próspero burgués ya entrado en años, reflexiona entre sorbo y sorbo a su ‘highball’, sobre su propuesta para alzar los precios del combustible y la gasolina, ya aceptada por el Consejo Petrolero”. (*José Revueltas y su época...*, 416-17)

van desfalleciendo sin embargo en los extremos, hasta desvanecerse por último como una marea lenta, sonámbula, junto a los muros. (*Foreign Club*, 157)

En este párrafo que da inicio al relato encontramos una conjunción de elementos como la noche, la calle, la oscuridad y el silencio casi sólido, enseguida aparecen las “manchas de claridad indecisa” con mayor intensidad al centro aunque degradadas en los contornos, manchas que terminan por “desvanecerse” en las paredes (157). Estos elementos donde la luz y la oscuridad funcionan como materiales para producir una forma es lo que hemos denominado fotoplasticidad narrativa, y que aparece aquí por primera vez en la obra de *Revueltas* de un modo técnicamente afinado y preciso, aquí la luz se ha convertido en materia y personaje que tiene trayectoria, movimiento y comportamiento singular e identitario. Siendo lo que es en acto, la luz se convierte en el índice de la atmosfera que logra relacionar los elementos que constituyen el ambiente, como la calle, el silencio y la noche oscura. En este fragmento también puede notarse el trabajo a partir de los contrastes producidos entre los ambientes, no sólo anclados a la luz y la oscuridad cruda, sino a la complejidad de elementos que los conforman. La calle como exterior frente al interior de una habitación, ambos espacios convertidos en verdaderos ambientes que pueden “determinar estados de ánimo tan diferentes, sensaciones tan radicalmente distintas” y, al mismo tiempo, que pueden unirse en cualquier gesto: “Una sola mirada por la venta y ya nos sentimos divorciados radicalmente de este interior tan cálido y tan humanamente especial. ¡Qué asombro de la frontera irreductible! ¡Qué poca distancia física y qué gran, qué inmensa, qué fantástica separación!”. Los ambientes determinan la existencia de dos formas-de-vida⁵⁴ que llegan a ser opuestas, “Afuera

⁵⁴ Uso el término forma-de-vida en el sentido que Giorgio Agamben da a este término, como “Con el término forma de vida” entiende “una vida que no nunca puede ser separada de su forma, una vida en al cual *nunca es posible aislar* algo así como una vida desnuda [...] Una vida que no puede ser separada de su forma es una vida para la cual, en su modo de vivir, se trata del vivir mismo y, en sus vivir, se trata ante todo de vivir [...] Por esto constituye de inmediato la forma-de-vida como vida política.” (*Medios sin fin*, 13-4 [Cursivas mías]) La importancia de este término es que no

están los hombres”, adentro, en el cuarto, “perdidos en el sueño lento”, están los rostros sin dimensiones definidas. (157-8). La tenue luz exterior y la oscuridad interior adquieren aquí adquiere aquí, con sus posibilidades para definir u ocultar los bordes, la capacidad de producir figuras gracias a su respectivo modo singular de hacerlas aparecer.

En un ejercicio de producción de contrastes, a la oscuridad de la noche con la que inicia el cuento le son añadidos anhelos de luz clara y plena emitidos por la voz narrativa: “¿qué será mañana? ¡Si al menos todo fuera de día, bajo la luz del sol...! ¡Pero en la noche...! No se verá ni la sangre misma. Nada más será un correr cálido por el cuerpo” (158). Luego continúa con la descripción de los detalles lumínicos de ese mundo desplegado en la historia, ahora es un ser vivo quien brilla, es “La gran calva redonda y reluciente” del líder sindical que “responde con exactitud a los reflejos de las luces, exactamente igual como responde las perillas niqueladas de las grandes escaleras, inmóviles y eternas.” (159). Los contrastes entre la luz y la oscuridad conforman el ambiente cuando durante el traslado de los huelguistas el transporte avanza desde “Las casas grises y manchadas de la ciudad” hacia “la blancura insolente y envidiable de los bungalows de las colonias residenciales”, y conforme se acerca el momento del estallamiento de la huelga en la noche oscura, el relato ofrece más que contrastes una elaboración de los efectos de la luz sobre el edificio del club y sobre los cuerpos de los huelguistas, haciendo aparecer el edificio al tiempo que hace desaparecer a los cuerpos: “Bañado de luz, esbelto y bruñido, único, aparece el *Foreign* ante nuestros ojos. Hay que detenerse. Al detenernos ya sólo somos un haz alucinante y fantasmagórico de sombras cinematográficas” (162). Estas líneas no sólo permiten reconocer la importancia de la descripción de la luz en este relato, sino que además permite notar la precisión con que la voz narrativa asume la posición direccional de la fuente de luz artificial y su efecto al transmutar a los

desliga la política de la forma-de-vida, y que reconoce el actuar como una constitución de esa vida, así los ambientes que coadyuban a esa forma-de-vida adquieren especial relevancia en la literatura revueltiana.

cuerpos en un “haz fantasmagórico de sobras cinematográficas”, para este punto la luz se ha convertido en un elemento central del relato que con su fondo oscuro participa y transforma el ambiente en su materialidad y corporalidad, produciendo también emotividad. (162).⁵⁵ Aquí la alusión al modo de mirar del cinematógrafo se hace aún más directa e ineludible, una alusión que Revueltas no volverá a utilizar al menos hasta *Los días terrenales* (1949) y *El cuadrante de la soledad* (1950).

El ruido que aparece a continuación del silencio original se convierte en un ruido “sin piedad” que primero es apenas audible pero que “Poco a poco se hace más claro, más distinto”, luego aparece por vez primera el efecto de una luz directa, direccionada frontalmente a los ojos y cuerpo de los huelguistas, operación mediante la cual se convierte en luz cegadora: “en la oscuridad, como rasgaduras feroces, los reflectores nos hieren en la propia carne poniéndonos sombras por delante, inutilizándonos. Es la policía. Pero no ella solamente. También los bomberos. Y los soldados.” (163). Y ahí mismo, “Entre las sombras se perciben los destellos de las fornituras”, la represión policial es ejecutada y disparan, golpean y brota sangre, el relato destaca en las últimas líneas la pérdida de la última esperanza de luz y color: “El cielo parpadeante, azul, de oscuro raso, se nos nubla.” (164).

En *Foreign Club* aparecen una serie de innovaciones a nivel narrativo, por ejemplo, en esta historia contada aparece una transformación importante en la voz narrativa, que se asume como parte de la historia y luchando al lado de los huelguistas, distinguiéndose de los que están dentro de la casa colocándolos en la tercera persona del plural. Los huelguistas y la voz narrativa son parte del nosotros y distinguido claramente por el uso frecuente del “nos”, una colectividad que da forma

⁵⁵ En este punto conviene precisar la diferencia entre nuestra investigación enfocada en la técnica estética y aquellas posturas teóricas apegadas a los Estudios Culturales, interesadas sobre todo por la aparición de la cámara cinematográfica y fotográfica en la historia contada, o la utilización del cine como escenario donde los personajes realizan acciones, para nosotros lo fundamental es la técnica ejecutada aquí como fotoplasticidad narrativa.

protagónica al relato. Otras innovaciones son las que ocurren en cuanto a la producción de efectos de luz contruidos sobre el fondo oscuro de la noche, lograda a partir de la narración de la luz actuando sobre los objetos y cuerpos surgidos de la oscuridad, aparece aquí la luz indirecta y sobre todo directa o direccionada en diferentes intensidades y tipos de luz: las manchas de luz del inicio, la cabeza calva con brillos, reflectores dirigidos al edificio del club y luego a los huelguistas, el brillo de las fornituras y finalmente el cielo parpadeante. Además de esto, en diferentes momentos del relato encontramos ocasiones en que la luz no es un instrumento de visibilidad sino una manera de producir ceguera, de transformar la mirada que observa detalles en una mirada ciega, algo sin duda que será desarrollado y ampliado en la obra de Revueltas. Todas estas innovaciones técnicas continuarán en la obra de Revueltas, adquiriendo matices específicos en cada historia o trama, seguirán siendo expuestas a la experimentación para la producción de relatos a partir de contrastes y detalles que funcionan como ambiente, una estética de las historias que siempre son politizadas.

4.4 Las formas de luz, la opacidad y la noche: *El quebranto* (1938)

La primera novela de Revueltas titulada *El quebranto* fue terminada entre febrero y junio de 1938, sabemos por sus cartas que para inicios de julio ya trabajaba en otra novela, probablemente el primer capítulo de *Esto también era el mundo* o quizá *Los muros de agua*.⁵⁶ Una vez terminada la novela fue enviada a Efraín Huerta, con quien Revueltas había comenzado una amistad tiempo atrás y quien a su vez redactó una reseña titulada “El mundo del quebranto”, fechado en mayo de ese mismo año,⁵⁷ ahí escribía que “En ‘El quebranto’, Revueltas nos obliga a entrar en el mundo más doloroso y terrible que existe”, se trata del reformatorio para varones que “No es otra cosa que densa niebla de rutina, repulsivo vaho de monotonía y perversidad, aliento de esclavitud y cinismo, siempre detonante cinismo lo que se respira en las puertas y en el interior de los reformatorios” (Huerta citado en Revueltas, *Las cenizas* 301). Huerta logra captar uno de los logros más importantes que a nuestro parecer tiene la novela, la creación de un ambiente que puede ser descrito por la vía de los colores: “En los reformatorios el joven queda partido por la mitad, para toda la vida incompleto, con un trozo mínimo de espíritu, media sonrisa y un solo ojo para no ver más que el color gris.”; y continua indicando, “entramos” al reformatorio con Cristóbal, “un hombrecito sensible y espiritual”: “Primero la luz insinuante contra la inerte opacidad ‘que nos tiñe la carne de cosas inexpresables’. Se llega a un lugar de negación” (302). Puede notarse que Huerta destaca las características de la construcción del ambiente en *El quebranto* y destaca en estas últimas líneas el modo en que la luz y la opacidad están vinculadas al cuerpo llegando a conformarse como unidad orgánica.

⁵⁶ Véase *Las evocaciones requeridas I* p.161. Carta de José Revueltas a Olivia Peralta del 2 de julio de 1938.

⁵⁷ Publicado en *El nacional*, 16 de mayo de 1938, reproducido en *Las cenizas (Obra literaria póstuma)*, pp.301-2. Citamos la edición de la *Obra Reunida 4, Obra Varia I*, publicada por Ediciones Era y CONACULTA.

La copia de la versión que tuvo en sus manos Efraín Huerta fue robada a Revueltas en Guadalajara, Jalisco, lo sabemos por una carta escrita a su esposa el 8 de diciembre de 1939: “Llegué sin novedad. Lo único lamentable hasta ahora es que robaron la maleta con *todos* mis originales, inclusive ‘El quebranto’ corregido.” (*Las evocaciones I*, 188). La primera versión, o mejor dicho el borrador de la primera versión de la novela, fue conservado por Olivia Peralta quien fuera entonces esposa del autor y son albergados actualmente en la Universidad de Texas en Austin, ahí se encuentra disponible el manuscrito y su versión mecanografiada. Esta misma versión fue publicada en *Las cenizas (Obra literaria póstuma)*.⁵⁸ Este llamado borrador fechado en febrero-marzo de 1938 es una versión diferente de aquella que tuvo en sus manos Efraín Huerta, pues es posible constatar como bien señalan los editores de las obras completas de Revueltas, su hija Andrea y Philippe Cherón, que “Los fragmentos de la novela que cita Efraín Huerta en su artículo no corresponden a la versión del borrador (y tampoco a la del cuento incluido en *Dios en la tierra*) pues él los había extraído de la copia corregida y definitiva que desapareció” (*Las cenizas*, 302). Sabemos también que el autor reelaboró parte de la novela extraviada para crear un cuento que apareció en la colección *Dios en la tierra*, al que tituló también *El quebranto*, fechado en abril de 1939 que, no obstante, sería un giro que se aleja considerablemente de la novela tanto por su trama como por “la diferencia en el tratamiento” (303). Con todo, estas versiones diferentes de una misma historia constituyen un lugar privilegiado para comprender el modo en que Revueltas experimentó en torno a la fotoplasticidad narrativa, sobre todo en la parte inicial de ambas versiones, donde se encuentran dos diferentes tratamientos aplicados a la narración de la luz, diferentes modos de fotoplasticidad.

⁵⁸ Aquí citaremos la edición de la Obra Reunida publicada en 2014. El manuscrito y su versión mecanografiada se encuentran en el archivo José Revueltas Papers, Caja 10, Folder 6. Luego de cotejar la versión impresa con los documentos existentes en el archivo encontramos que la publicación no realizó alteraciones y es apegada.

La primera versión que hoy tenemos como borrador de 1938, es decir la versión rescatada por Olivia Peralta y que difiere de la versión que tuvo Huerta en sus manos, ofrece una narración que no sólo se vale de los contrastes de la luz y la oscuridad para crear ambientes o escenas en las historias contadas, no se trata sólo del cielo primaveral frente a situaciones desagradables como en *Mujeres* de 1936, en *El quebranto* de 1938 podemos encontrar que continúa en desarrollo la técnica que aparece brevemente al inicio de *Foreign Club* desde luego implicó un análisis fotológico, es decir un estudio del comportamiento de la luz en determinadas circunstancias de la noche, para poder dar forma a la narración mediante la descripción ordenada y selectiva de cada uno de los elementos que la componen, esto es para producir la narración de la luz. Recordemos que en *Foreign* la voz narrativa indica al inicio que “las calles sin luz” no son sólo un modo simple de oscuridad, “No es una falta de luz en lo absoluto” más bien se trata “de manchas de claridad indecisa, lacerantes en el centro y que van desfalleciendo sin embargo en los extremos, hasta desvanecerse por último como una marea lenta, sonámbula, junto a los muros” (*Foreign Club*, 157). Ahora bien, el análisis fotológico precede a la escritura y a su diseño, toda vez que lo que aparece en la narración no es tanto un estudio o análisis del comportamiento de la luz *in situ* (fotología), sino el ejercicio descriptivo del comportamiento de la luz construido con elementos seleccionados y dispuestos para producir el ambiente emotivo y material deseado. A este ejercicio técnico de crear un ambiente a partir de la luz y la oscuridad es, como ya fue señalado páginas atrás, a lo que le damos el nombre de fotoplasticidad narrativa.⁵⁹

Lo ocurrido en *Foreign Club* respecto a la fotoplasticidad, creemos que por primera vez en la obra de Revueltas, tiene aquí continuidad y desarrollo experimental importante, que puede notarse en el párrafo inicial de las dos versiones de *El quebranto*, el borrador y el cuento, pues aunque

⁵⁹ Algunos cuentos de Revueltas aparecen fechados también en 1938, como *El colegio alemán* y el fragmento de novela *Esto también era el mundo*, recogidos en *Las cenizas*.

tienen un inicio similar son apreciables dos tratamientos significativamente distintos en cuanto a la fotoplasticidad narrativa. El borrador de 1938 aparece como sigue:

Puede tratarse de una disposición concreta de la luz que se sitúa en determinadas condiciones, bien dejándose resbalar insensible y cobardemente o bien aludiéndose en insinuaciones insospechadas. Más estoy seguro que no es la luz solamente; o mejor, que ni siquiera es la luz, sino el cerebro, algo mental que tiene corporeidad sensible, apreciable a todo el multiforme tacto de que estamos formados. Esto mental y terrible consiste en que el aire es opaco. La opacidad es dondequiera una connotación física perfectamente delimitada. [...] Porque opaco quiere decir punto muerto del color, un alto seco, donde no hay sonidos ni tonos, ni gradaciones de ninguna especie, sino una uniforme ausencia donde todo se quema sin llamas, sin alegría, sin fuego. (33)

Puede notarse de inmediato que en este inicio de la novela se concentra en el comportamiento de la luz como ocurría en las primeras líneas de *Foreign Club*, pero lo que podemos distinguir en este fragmento citado es que la luz ya no aparece como manchas de claridad que desvanecen como marea lenta en los muros y, aunque continúa la idea del movimiento lento, se trata de una luz que como materia espesa resbala en modos insospechados. Si la luz adquiere la materia y lentitud del silencio en *Foreign*, aquí la luz se enfrentará a su contrario, no a la oscuridad sino la opacidad que opera de modo contrario difuminando lo existente y produciendo un ambiente que no puede ser sino una gran mancha amorfa, una gran mancha compuesta de manchas pequeñas con bordes degradados, produciendo la ausencia de tonalidades de color, de contrastes, líneas y figuras.

Aunque tanto en *Foreign* como en el borrador de la novela *El quebranto* todo parece estar ubicado en un cierto estado mental puesto en duda, de ahí la expresión en aquél: “Pero no. No es

una falta de luz en lo absoluto, sino de manchas de claridad indecisa”, mientras que aparece el señalamiento de un proceso perceptivo cerebral en el borrador de la novela: “Más estoy seguro que no es la luz solamente; o mejor, que ni siquiera es la luz, sino el cerebro, algo mental”, aquí el distanciamiento reflexivo aparece como ejercicio necesario para alcanzar cierto escape de la atmósfera que envuelve y confunde al pensamiento, el sujeto narrador pone en marcha la duda metódica cartesiana o negación de la negación hegeliano marxista, ejecutada para escapar del engaño perceptivo y lograr la comprensión de lo percibido por sus sentidos visuales y auditivos, el ejercicio de lo que Revueltas denominó siguiendo a Hegel “el pensamiento que se piensa” (*Foreign*, 157; *El quebranto*, 33; *Sobre Thomas Mann*, 624). Una vez lograda la claridad de pensamiento, es posible para la voz narradora describir un contraste que no ocurre simplemente entre la oscuridad y la luz, sino también en su contraste con la opacidad.

El estudio de la luz, el análisis fotológico, aportó materiales para la narración de la luz, la oscuridad y la opacidad en el relato, materiales contribuyeron a desarrollar una técnica propia de la fotoplasticidad narrativa que, desde *Foreign Club* ha alcanzado un punto donde la luz ya ha dejado de ser la simple oposición simbólica a la oscuridad y la tristeza, para encontrar una relación dialéctica con las formas. Dicho de otra manera, la fotoplasticidad dio lugar a la creación de formas y su contrario, un tipo de ceguera, un mundo borroso o incluso amorfo. Todo esto puede notarse con más precisión si comparamos el inicio de las dos versiones disponibles, el párrafo antes citado del borrador fechado febrero-marzo de 1938, y la reelaboración que fue publicada como cuento en *Dios en la tierra*, fechada en abril de 1939 y que citamos a continuación:

En algún tiempo la luz se dejó caer, rodando, sin precipitaciones, hasta quedar arrinconada aquí como si se tratara de una materia líquida y gruesa. Los focos permanecen encendidos, encerrando a la noche dentro de los límites exactos de las

cuatro paredes. Nadie podría decirnos si afuera anima aún la luz del sol, aunque apenas apuntaba el crepúsculo hace unos momentos. Nadie podría decirnos si de pronto terminó el día y ha principiado la verdadera noche. Sabemos, sí, que la noche de aquí dentro es un poco inventada, un poco malignamente inventada; hay en su ser físico, en su presencia, como algo consciente capaz de accionar, de pensar, de urdir palabras y temores.⁶⁰ ¡Dios mío! ¿Si se habrá caído todo, si todo no será ya solamente tinieblas y ceguera? ¿Si ocurrió lo más siniestro y más catastrófico y del mundo no quedan sino estatuas y cenizas? Aquí se detuvo la noche tremenda. Hemos traspuesto sus umbrales. Si en algún sitio de la tierra habría de comenzar la noche —comenzar en su sentido más palpable y sensorial y mental—, éste es ese sitio. Aquí acaba y principia todo. Aquí están estos focos encendidos. Allá, el día, el sol y la esperanza ... (102)⁶¹

La extensa pero necesaria cita ayuda a mostrar que las diferencias entre la versión de 1938 y la de 1939 son sustanciales, sobre todo porque en la primera comienza con la luz como poseedora de una “disposición concreta” que se deja “resbalar” para luego pasar a la ausencia de formas en la “opacidad”, mientras que para la segunda versión la luz se deja “caer, rodando, sin precipitaciones” como “materia líquida y gruesa”; luego de señalar la materialidad espesa y casi sólida de la luz, el relato despliega una operación novedosa en la obra de Revueltas al crear oposición entre dos tipos de luz, luz contra luz, la de los focos de la noche al interior del edificio y la luz del sol que exterior al edificio es esperanza, se trata de dos tipos de iluminación que producen un efecto distinto sobre la oscuridad de la noche, una que la produce y otra la disipa: “Aquí acaba y principia todo. Aquí

⁶⁰ La noche aquí parece acercarse a las características de animal y conciencia humana a veces atribuidas a la conjunción del río, la noche y la tormenta en *El luto humano*.

⁶¹ Citamos la edición *Obra Reunida, Tomo 3, Relatos Completos* publicada en 2014 por Editorial Era y CONCAULTA.

están estos focos encendidos. Allá, el día, el sol y la esperanza ...” (102).⁶² Y como la fotoplasticidad (*photos-plásticos*) no puede existir sin que exista también una noctología (estudio de la noche)⁶³ con sus consecuentes estudios de las tinieblas (*tenebris*), la oscuridad (*obscuritas*) y las sombras (*umbris*), al sumir que existen diferentes tipos de luz lo que se infiere al señalar la fotoplasticidad es que el tratamiento de la luz trae consigo un modo de plasticidad de la noche, de los sin luz o sombrío en diferentes circunstancias, y que el conocimiento y desarrollo de una técnica propia adecuada permitió a Revueltas construir ambientes a partir de distintos tipos de iluminación o la ausencia de esta, pero también la posibilidad ya explorada anteriormente porque aquí cobra especial relevancia, la mirada impedida, ciega: “¿Si se habrá caído todo, si todo no será ya solamente tinieblas y ceguera?” (102).

Lo que encontramos en *El quebranto* y sus versiones referidas es la confirmación de que lo iniciado en *Foreign Club* continua un camino de experimentación poética ligada al cuidado de la iluminación y la oscuridad, que muestra no sólo la observación cuidadosa sino también de la voluntad de creación de ambientes dependientes de la dialéctica que no sólo produce en el relato diferencias luz/oscuridad según la fuente lumínica, sino también que ésta misma dialéctica puede producir variaciones de tono en los colores, texturas y formas o deformaciones según su intensidad, tipo y ubicación. Las dos versiones de *El quebranto* exponen las pruebas y ejercicios para alcanzar una técnica narrativa que, si bien aún estaba en ciernes y pasando por un proceso de experimentación de prueba y error, permiten mostrar la tendencia que madurará en textos más

⁶² Una de las muchas hojas blancas donde Revueltas hizo apuntes para la novela, conservados también en el archivo, aparece una con el título “*El quebranto*” que tiene la anotación autógrafa: “La luz. Cierta opacidad del aire.” Cfr. Caja 10, folder 6.

⁶³ Aunque *fotología* es una palabra compuesta de términos griegos, dimos un giro utilizando el término *noctología* al apegarnos al latín *noctis* para nombrar la noche y el griego *logos* para referir a su estudio, sin embargo, de mantenernos usando términos griegos el término adecuado para noche sería *Níz*, de tal modo que el nombre griego del estudio de la noche sería *nizología*.

extensos donde será posible construir una estructura fotoplástica o fotomodelada⁶⁴ más compleja, como el caso de las novelas *Los muros de agua*, *El luto humano* y *Los días terrenales*, donde, como veremos más adelante, podemos encontrar estructuras muy distintas aunque conservan elementos ubicables desde este punto de la trayectoria de nuestro autor.

Conviene pues agregar un ejercicio más sobre una versión de *El quebranto*, con el fin de señalar que la fotoplasticidad fue una opción elegida frente a otras posibilidades narrativas, y enfatizar que fue una técnica que el autor fue construyendo a lo largo de diferente que existe un manuscrito señalado como parte primera o capítulo uno *El quebranto*, queremos mostrar que tanto la novela de 1938 como el cuento de 1939 difieren radicalmente de otra versión no publicada por Revueltas titulada también *El quebranto* (Man-A),⁶⁵ muy probablemente se trata de la primera versión del cuento publicado en *Dios en la tierra*, en cuyo inicio no utiliza recursos propios de la fotoplasticidad narrativa, sino una técnica que se basa en la descripción estratégica de algunos detalles característicos del movimiento anatómico que genera un trago de saliva. Descripción que aparece justo en las primeras líneas que en otras versiones serían dedicadas a la opacidad del aire y la materialidad espesa de la luz:

Exactamente el trago de saliva se hizo sentir detrás de las orejas, al pasar por la garganta, en el interior de esas pequeñas protuberancias, de esas cáscaras de nuez junto al cráneo, duras y precisas, una fricción de goznes, el suave y lubricado ejercicio de la muesca que hace girar el cilindro de una pistola cuando se tira del

⁶⁴ Fotoplasticidad y fotomodelado son en realidad dos términos idénticos, como habíamos indicado anteriormente, el significado de *photos* es luz y el de *plastikós* es modelado, la diferencia no corresponde entonces a su etimología sino al uso y énfasis que a través de la historia del arte se le ha dado a términos derivados de plasticidad y plástico, asociados siempre la operación artística sobre los materiales que dispone. En cambio, el término modelado se refiere a un espectro más amplio de operaciones que salen de los límites del arte. Aunque aquí usaremos ambos términos como sinónimos daremos preferencia al primero con el fin de ubicar el trabajo de Revueltas en el terreno de lo artístico.

⁶⁵ Llamaremos a esta versión Manuscrito A, y nos referiremos a esta con la abreviatura Man-A para distinguirlo de las demás.

llamador, una cosa muy firme y clara –llena de peligros también, llena de riesgos–
 [...] sintió miedo de que así fuese en efecto... (*El quebranto* Man-A)⁶⁶

Si bien aquí no entra en juego el ejercicio de la fotoplasticidad, podemos, no obstante, identificar el modo en que Revueltas era capaz de narrar una secuencia de movimientos minúsculos unidos por una acción común, un modo de narrar donde el detalle y la selección de elementos le permiten construir una fracción del relato haciendo que adquiriera dimensión dramática un trago de saliva. Pero no sólo eso es importante, este párrafo también nos muestra una cierta voluntad de colocar a la mirada, y a cierto modo singular de mirar con encuadre, a la zona detrás de las orejas y a la garganta, como si la narración ejercitara la práctica de focalización en primer plano⁶⁷ para ponerla en otras obras en relación con la fotoplasticidad.⁶⁸ Aún con todo esto, es preciso señalar que esta versión, en cuanto a este primer párrafo, presenta diferencias tan radicales respecto de las otras que no sería posible asignarle una relación a primera vista si no fuera porque en esta primera página, en la esquina superior izquierda y entre paréntesis, aparece escrito por puño y letra de Revueltas el título de *El quebranto*. Ahora bien, que esta versión no hubiera sido desarrollada o incluso que en su momento hubiera sido desechada porque el autor prefirió las versiones que desarrollan y ejercitan la fotoplasticidad al inicio y otras partes del relato, puede indicarnos la importancia que el autor da entre 1938 y 1939 al ejercicio técnico o artístico de la narración de la luz, trabajada como una materialidad en el relato para construir ambientes unificados con las historias contadas.

⁶⁶ Caja 10, folder 6. El manuscrito que citamos presenta varias tachaduras e inserciones a mano que por fortuna son identificables. Aquí transcribimos el texto sin tachaduras y manteniendo las inserciones en su respectivo lugar.

⁶⁷ Según la definición de primer plano que ofrece José Luis Sánchez Noriega en *Historia del Cine*, un “Primer plano, es el encuadre de un rostro, tiene una gran fuerza dramática y se emplea para expresar la interioridad del personaje, ya que permite que el actor la muestre con una gestualidad delicada.” (30)

⁶⁸ Esta primera página tiene dos epígrafes en el ángulo superior derecho, uno sobre otro, el de más arriba aparece tachado y no lo referiremos aquí, mientras que el otro que no está tachado evidencia la centralidad de la mirada: “No que los mirara propiamente; adivinándolos, más bien. Como habitantes de Marte, la cabeza cactácea, llena de espinas, prietas y pavorosas.” (*El quebranto* Man-A, 1)

El ejercicio y experimentación de una técnica para la fotoplasticidad narrativa tuvo una relevancia importante, para ampliar la comprensión de este fenómeno, es necesario considerar que los diferentes esquema de trabajo muestran que para *El quebranto* y sus diferentes versiones Revueltas parece haber ocupado tiempo en el estudio y ejercicio de posibilidades de la luz narrada puesta en contraste con la oscuridad, es decir de las posibilidades de la luz y de la importancia de pensar el modo de hacerla emerger dramáticamente de la oscuridad. Al mismo tiempo de pensar la relación indisoluble entre la oscuridad y la luz parece haber pensado otros modos de narrar las posibilidades de la mirada y su negatividad que parecer ser, al menos hasta *El quebranto*, lo *indetallable e indistinguible*, sin bordes. La oscuridad en este caso sería la condición necesaria para que la luz sea posible pero lo opuesto a lo que la luz produce, la visibilidad, no es la oscuridad simplemente –que tiene tantas tonalidades– sino un efecto de ceguera. Respecto a esto existe un caso más que debemos agregar a los ya revisados, porque parece coincidir con la versión de la novela rescata de 1938 (publicada en *Las cenizas*) y con el cuento de 1939 publicado en *Dios en la tierra*, pero a diferencia de estas versiones le fue dado un título diferente: *Lugares de negación*. Se trata de una versión mecanografiada no publicada por Revueltas y albergada en el mismo archivo José Revueltas Papers, Caja 10, folder 6. Según la anotación que encontramos en la portada del mecanografiado se trata de un “CUENTO”, así es denominado, cuya fotoplasticidad narrativa parece haber sido más extensa y enfocada en la materialidad de la luz y el modo en que lo contrario a la luz afecta la percepción de los cuerpos y figuras:

Puede tratarse de esa disposición concreta de la luz, cuando se sitúa en determinadas condiciones ya sea dejándose resbalar insensible y cobardemente, o bien aludiéndose en insinuaciones por completo imprevistas, *lo que hace aparecer las cosas de esta manera. Lo que hace de los cuerpos masas indeterminadas, lejanas a*

pesar de encontrarse a poca distancia; lo que impregna todo de irrealidad y sueño.

Más también —y en esto no existe contradicción alguna— puede no ser la luz solamente. O mejor, ni siquiera la luz misma, entendida esta, naturalmente, como un fenómeno estrictamente físico. Será quizá el cerebro; un efecto mental tangible, de corporeidad precisas y apreciable al unánime tacto de que estamos formados.

[Cursivas añadidas] (*Lugares de negación*, 1)

La luz aparece aquí como una materia que con su presencia es capaz de crear un ambiente porque “impregna todo”, pero si seguimos el orden de la narración encontraremos que comienza por un aspecto visual, “hace aparecer las cosas de esta manera”, y ese hacer aparecer ocurre de maneras “imprevistas”, afectando tanto las formas de los objetos que pueblan el espacio como a los cuerpos, al grado tal que en la corta distancia aparezcan como “masas indeterminadas” (1). Pero debido a organicidad del ambiente, en tanto fenómeno que se compone de múltiples elementos, entre las posibilidades que plantea la voz narrativa para comprender la opacidad está algo localizado en “el cerebro”, algo interno “mental” de singular factura “tangible” que puede percibirse por el “unánime tacto”. Luz, cerebro, lo mental y el tacto llegan a ser una sola cosa con la opacidad y, en su conjunto, con los cuerpos:

La cuestión es que nos encontramos sumergidos en un estanque de pensamientos contradictorios y amargos, y esto para lo cual no encontramos calificativos; esto que posiblemente sea solo algo mental y terrible consiste en el aire —precisamente el aire y no otra cosa—, es opaco: agudamente opaco, dramáticamente opaco. (1)

La organicidad del ambiente se hace patente en cuanto queda establecida la relación entre lo “mental”, “el aire” y la opacidad, pues esta, nos explica a continuación, no es una “categoría física” sino “un elemento hecho de corazón”, de “lágrimas”:

Opacidad inerte, inmóvil, que nos tiñe la carne de cosas inexpresables, a quienes no podríamos calificar con las corrientes palabras de melancolía, angustia o la aún más grave de locura. [...] Lo diabólico estriba en que tal opacidad –opacidad que como queda dicho no consiste en ella misma sino quizá ¡ay! En el imponderable sedimento del corazón humano— es un fenómeno universal, obligado, inalienable, de estos lugares. (1)

Si analizamos con atención, desde la primera línea de *Lugares de negación* hasta el párrafo que acabamos de citar, podemos encontrar una técnica que busca producir la relación orgánica entre los elementos que componen el ambiente, desde la luz hasta el corazón humano quedan captados en la escena inicial que da lugar a la historia de lo que ocurre en los lugares de negación, los reformatorios para menores. Esta técnica para crear un todo orgánico es algo que seguiremos encontrando en la obra de Revueltas y, según nos interesa destacar en esta investigación, aparece vinculada en la gran mayoría de las ocasiones a la relación luz-oscuridad. Pero lo más destacable en estos fragmentos que acabamos de citar es que podemos identificar la exploración técnico-narrativa que Revueltas ha realizado hasta este punto temprano de su carrera como escritor, lo que en primera instancia muestra que, en efecto, la fotología y la *noctología*, sintetizados en la fotoplasticidad narrativa, constituyen una parte central de su ejercicio de escritura artística y que, a su vez, constituyen un lugar privilegiado para encontrar transformaciones en su técnica narrativa que experimenta transformaciones y experimentación identificable en su producción literaria a lo largo de su vida.⁶⁹

⁶⁹ No podemos dejar de mencionar que al revisar esta última versión podemos constatar la enorme posibilidad de que esta, bajo el título *Lugares de negación*, sea total o completamente la novela que en algún momento hubiera sido titulada *El quebranto*, toda vez que aquí podemos encontrar la expresión referida a la opacidad “que nos tiñe la carne de cosas inexpresables” citada por Efraín Huerta en su artículo en *El nacional*. Ver la obra ya citada: José Revueltas. *Las cenizas*, 302.

V. La primera novela publicada, *Los muros de agua* (1940)

Una de las críticas que hizo mella temprana en la recepción que tuviera la obra de Revueltas ha sido sin duda la de James East Irby, hecha en una etapa donde los estudios sobre la obra de Revueltas apenas iniciaban. Y es que por aquél entonces la academia parecía tener menor importancia que las columnas periodísticas, y aunque eso no cambiaría en los años posteriores, sí pudo hacerse de un lugar social un sector cultural vinculado a las universidades, sector que ciertamente formaba una clase y un estatus social. La aparición de esta clase social académica y junto con ella la aparición de un público de lo académico, permitió que las opiniones vertidas por Irby en una tesis de maestría se convirtieran en referente de una cultura donde lo comunista se llegaría a convertir, por la propaganda mexicana y estadounidense, en la categoría central de las investigaciones realizadas sobre la obra de Revueltas. El entonces joven norteamericano con veinticinco años, entregó la tesis en 1956 para obtener el grado de Maestro en Letras Españolas y la tituló *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. Tiempo después Irby se instalaría como profesor en la Universidad de Princeton donde llegará a ser reconocido como Emérito.

Es importante reconocer que las afirmaciones que encontramos sobre la vida y obra de José Revueltas en la tesis de Irby pudieron ser también opiniones que de alguna manera estaban presentes en ciertos grupos del ambiente universitario y que, por tanto, eran compartidas por los propios académicos mexicanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cuyos parámetros de lo que era una <<verdadera literatura>> determinaba sus preferencias y sus distancias con Revueltas. Sin entrar en los detalles cuyo desarrollo implicaría una investigación sociológica sobre la construcción de la clase académica en México durante la primera y segunda mitad del Siglo XX,

es preciso retomar las opiniones de Irby sobre *Los muros de agua* para mostrar la importancia de las expectativas de quien ejerce la crítica o estudio de una obra.

El caso de Irby es significativo porque se trata de una de las críticas que buscan en Revueltas la influencia de Faulkner pero, desviando su camino, descubre que apenas hay en el autor mexicano ciertos rasgos faulknerianos llenos de errores y vicios, para luego convertir la misma obra de Revueltas en el escenario y material ideal para ejercer todo un ejercicio de censura moral, descalificación estética y ninguneo artístico. La operación del tesista estadounidense era simple, los vicios son localizados en Revueltas mientras que las virtudes son propiedad exclusiva de Faulkner. Las obras de Revueltas, según Irby, mezclan “la confusión del periodo posrevolucionario se combina con ciertos traumas sufridos por el autor en el curso de sus actividades políticas – encarcelamientos, torturas, humillaciones, brutalidades e injusticias experimentadas o presenciales” (112), lo cual no sino una manera diferente de sostener lo que aproximadamente un lustro antes había sido señalado como “una literatura de extravío”.⁷⁰ Irby esperaba o hubiera preferido que Revueltas escribiera novelas de desarrollo, donde los personajes crecieran y maduraran tomando decisiones o mostrando de alguna manera “desarrollo interno” (113). Para el estadounidense, a pesar de las intervenciones filosofantes que Revueltas introducía en sus novelas, “su falta de intelectualismo y esteticismo, del crudo y primitivo vitalismo de sus pinturas” sólo logran afectar al “al lector de una manera directa, emocional”. (114)

Quizá por lo apresurado de su crítica Irby comete algunos errores notables en su trabajo, por ejemplo, señala que “En la primera escena de *Los muros de agua*, se nos presenta el grupo de

⁷⁰ Quien usó la expresión fue Enrique Ramírez y Ramírez, camarada comunista de Revueltas y uno de los líderes a quien este admiraba. El texto en cuestión fue publicado con el título *Sobre una literatura de extravío*, primero en periódico *El popular* y después en *El nacional*, ambos en 1950, véase al respecto Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones*, 329-340; y sobre todo el artículo puede encontrarse en la edición crítica de *Los días terrenales* a cargo de Evodio Escalante publicada en 1992, p.337-351.

presos encerrados en un vagón del ferrocarril, rodeados por la oscuridad y la tormenta”, y no advierte en ningún momento que el ferrocarril aparece también más adelante (116). Pero dejando este error de lado, nada pequeño para quien ha estudiado con cuidado la obra, volvamos a lo que el autor estadounidense opinaba sobre la historia contada en esta novela, pues para él los sucesos que la componen “jamás llegan a constituir una trama o una historia orgánica, son meras anécdotas que, por la acumulación de hechos tremendos, forman el cuadro infernal de degradación y miseria que es esta novela.” Probablemente para Irby la literatura tendría que ser más apta para tener efectos pedagógicos para las generaciones biempensantes, probablemente para él sería necesario hablar de temas edificantes como los que pueden ser introducidos en las novelas de desarrollo, pero lo cierto es que Irby no puede soportar la producción estética horriblista. Lo aterroriza el horriblismo revuelto, lo nubla lo bajo de los fondos, lo escandaliza la perversión al grado de no ver y no querer ver las virtudes de la novela:

Los tipos que pueblan sus páginas (excepción hecha de los comunistas, que son las víctimas valientes, pero extrañamente pasivas de sus verdugos) son verdaderas sabandijas humanas –morfinómanos, homosexuales, sifilíticos, sádicos, prostitutas, locos, pervertidos, degenerados–, quienes se mueven entre escenas de la más abyecta inhumanidad, repletas de detalles sucios y repelentes, narrados con gran torpeza. (116)

Páginas más adelante se queja de la insistencia de Revueltas respecto a que “los antecedentes de los personajes se reducen en casi todos los casos a un mismo núcleo de sexo y perversión”, es que lo más seguro es que las expectativas de Irby pretendían otra novela y otro autor que no le generara tanta aversión, debido a su gran sensibilidad para la carga emotiva que producían las escenas narradas, sin embargo, cuando leemos la novela no encontramos esas escenas tan escandalosamente

abyectas como las que describe (116). De hecho, son pocas las escenas que describen detalles porque en la mayoría de los casos quedan solamente sugeridos o, como sucede en el cine, están fuera de cuadro. Probablemente el temblorino, personaje sifilítico, le causara asco al estadounidense, pero fuera de su enfermedad que podría atraer los juicios de la moral más severa, no presenta una conducta pervertida o sádica, parece más bien un personaje enfermo y de carácter disminuido, quizá por eso mismo de poca energía. Las mujeres prostitutas en la novela nunca aparecen en escenas de perversión que abunden en detalles y de hecho más bien recorren un camino de constricción donde reflexivamente buscan la certeza y el amor verdadero. En todo caso, sin necesidad de hacer una larga lista de casos en los que parece equivocarse el estadounidense o cuando menos caer en imprecisiones graves, las escenas detalladas en la novela son pocas, aunque al parecer de gran impacto, al grado de llevar a Irby a señalar que más que las otras novelas de Revueltas, “*Los muros de agua* parece ser la creación de una sensibilidad traumatizada”, de “morbo afán” por mostrar “un deseo masoquista”. (116-7)

Irby dice “no encontrar” en la “obra evidencias de una visión marxista”, pero sí parece conceder en lo general para la obra de Revueltas “la creación de un ambiente denso y agobiante” que produce el angustiante sueño y la irrealidad de “una escena cinematográfica filmada con cámara lenta”, lograda gracias al “tono emocional determinado sobre a los personajes y las situaciones” construido mediante “el oscuro moverse entre varios puntos de vista narrativos en el tiempo y el espacio” (112;115). Sin embargo, luego de calificar *Los muros de agua* como una obra traumatizada y pervertida o abyecta, por alguna extraña razón para Irby esta influencia cinematográfica en las escenas y puntos vista no opera positivamente en la novela, pues los sucesos narrados “jamás llegan a constituir una trama o una historia orgánica”, al crítico estadounidense le hubiera gustado que Revueltas lograr un “flujo coherente” en una estructura clásica caracterizada por un “comienzo, un medio y un fin”, evitando la “parálisis ante ciertos temas e imágenes”, aunque no especifica ningún

caso y tampoco ofrece ningún ejemplo ni en la novela ni fuera de ella. Según su opinión la novela se compone “de episodios sueltos alrededor de un débil hilo central” sin “una significativa relación causa efecto”, además el autor interrumpe la historia con “escenas arrancadas del pasado”, y según él la “múltiple perspectiva temporal no obedece a un riguroso plan de descubrir las raíces más profundas de una realidad como en las novelas de Faulkner, sino a aquella misma visión estrecha” de “sexo y perversión”. (118)

La opinión de Irby se muestra arraigada a la expectativa de una literatura moral y pedagógica creada bajo el esquema de la denominada novela de la formación o del desarrollo, de ahí que proponga como deseable que la obra de Revueltas adquiriera “una visión más amplia y positiva” y que, por consiguiente, lo que le parece negativo tenga para él un carácter “sórdido y repugnante” (117; 118). Esto explicaría también que Irby no concediera en la realidad, como sí lo hizo con Faulkner y con Onetti en esa misma tesis, la posibilidad de que la narrativa revueltiana estuviera influida por la forma de narrar cinematográfica, por la alteración de los puntos de vista, movimientos y estética, así como cortes y montajes, de tal manera que es difícil entender qué entiende por lo que él denomina “escena cinematográfica” cuando no tiene en cuenta la técnica del montaje, los diferentes tipos de planos y los cambios de ritmo (115). Al mostrar que los cambios de puntos de vista y la múltiple perspectiva temporal le parecen mal aplicados, el estadounidense parece sugerir que lo que esperaba que la influencia cinematográfica operara aderezando una moral pedagógica sin producir cambios sustanciales en la forma de narrar clásica.

Y aunque la tesis de Irby hizo escuela en México, al grado de que aún sin saberlo sus seguidores siguen repitiendo sus afirmaciones de 1956 en nuestros días, es posible demostrar que el autor no tuvo la posibilidad de estudiar la estética cinematográfica de *Los muros de agua* y no contaba con las herramientas técnicas para comprender una obra que para su tiempo resultaba innovadora por la introducción de innovaciones narrativas provenientes del cine adaptadas en la fotoplaticidad

narrativa, los planos y la lógica de la cámara cinematográfica, además de la provocativa aparición de historias cruzadas que convergían a propósito de lo ocurrido por la persecución de las ideas comunistas. Aunque la tesis de Irby sobre Revueltas está marcada por un juicio moral sobre los personajes, la opinión negativa sobre Revueltas parece ser la divisa de los estudiosos norteamericanos de la segunda mitad del siglo XX, pues en la misma línea John Brushwood en su libro *México en su novela* señala:⁷¹

Los muros de agua, de Revueltas, trata de un grupo de presos y de sus opiniones izquierdistas. Es una novela floja, porque ocurren muy pocas cosas y las ideas expresadas son muy monótonas. Sin embargo, como ocurre siempre con Revueltas, su protesta está firmemente basada en su deseo de comprender el sentido de la vida del hombre. (1973: 383)

Como puede verse en la última línea, para Brushwood, la condición humana y la indagación por el sentido de la vida del hombre representado en sus personajes, pero aún más, para él lo destacable de esta novela es precisamente que “el autor se interesa en ellos, fundamentalmente, en su simple calidad de personas.” (52) Como puede notarse, tanto en Irby como en Brushwood, lo que se vuelve central en las novelas de Revueltas es su tratamiento de los personajes en tanto condición genérica del hombre, pero mientras Irby rechaza la aparición de personajes abyectos Brushwood parece considerar importante la intención de indagar en el sentido de lo humano. Pero los dos autores están de acuerdo en la mala calidad literaria de Revueltas, aunque difieren en cuanto a su talento artístico, pues a diferencia de Irby para Brushwood “José Revueltas, uno de los escritores más comprometidos y más capaces artísticamente de México” aunque “después de varios intentos no

⁷¹ El libro de Brushwood fue publicado en 1966 en su primera edición en inglés, su versión en castellano aparecería hasta 1973 editada por el Fondo de Cultura Económica, México.

ha conseguido componer la novela que según muchos es capaz de escribir. [...] La impresión que nos deja una novela de Revueltas es la de que el autor se extravía y no es capaz de cumplir cabalmente lo que se propuso.” (51). La problemática para ambos autores parece estar, entre otras cosas, en lo que pretendían encontrar en la obra del autor mexicano y que al buscar únicamente satisfacer sus expectativas no fueron sensibles ni estéticamente receptivos a la propuesta revueltiana, tanto a nivel técnico-narrativo como a nivel temático, cayendo en la descalificación de lo que no comprendían por estar instalados en una lógica que centraba a lo humano, al hombre, como centro de gravedad idealizado de toda producción literaria. Una lógica que idealizada que Revueltas no compartía y por tanto no se ocupaba en cultivar. Ambos críticos norteamericanos no comprendieron la obra de Revueltas dado que buscaron en ella algo que la obra nunca ofreció y, pese a esto, tanto el libro de Brushwood como la tesis de Irby han sido las matrices de la recepción de la obra de José Revueltas en México e incluso en el extranjero durante la segunda mitad del siglo XX. Afortunadamente, al mismo tiempo han ido surgiendo grandes estudios sobre la obra del autor mexicano que han permitido reconocer que aún no es posible reducir su obra a una indagación sobre la positividad humana y que su riqueza estética tiene mayores alcances.

5.1 Ver y no ver: oscuridad y luz

Como en fotografía, la novela es un gran angular, mientras que el cuento es mirar el objeto a través de una lente menor, a veces sumamente pequeña, como miniatura... (Revueltas. *En México faltan críticos que ayuden al desarrollo de la novela*, 2001: 32)

Los muros de agua es la historia en trece capítulos de cinco comunistas que inicia con su traslado a las Islas Marías para luego narrar su llegada e integración al modo de vida de ese penal. Marcos, Ernesto, Prudencio, Santos y Rosario son los nombres de personajes que más que fervientes comunistas aparecen como cuerpos golpeados y aterrados por lo que experimentan, el pasmo y miedo marcan sus psicologías, apenas logran asomar en ellos otras emociones como el enamoramiento y la rabia. Desde su traslado y hasta su llegada son víctimas de la violencia e inhumanidad propia de los espacios que niegan de todas las maneras posibles la dignidad y en los que los sujetos más ruines y criminales se hacen de un espacio privilegiado. Los personajes llegan a las islas en medio del pasmo para ser sometidos a trabajos forzados, sometidos a las relaciones que les imponen las autoridades, relaciones que parecen estar en una condición primitiva y sustraídas de toda noción de derecho y en donde impera el abuso y explotación. Las autoridades disponen de la vida y cuerpos de los habitantes de la isla, esa es la condición de los comunistas, incluida Rosario a la que el subteniente Smith ha reclamado como prenda que le corresponde por derecho y que piensa utilizar para sus sádicos placeres. Prudencio colapsa ante la extenuante carga de trabajo físico, les asignaron doble jornada por el hecho de ser comunistas y acusados de cometer delitos políticos. Ernesto, Marcos y Santos se debaten calladamente por amor de Rosario, pero sin

poder evitar las dinámicas que ponen a prueba sus más sagrados principios de hermandad entre camaradas.

Ya hemos visto que *Foreign Club* (1937) marca un quiebre en la estética de la obra literaria revueltiana, también hemos visto que *El quebranto* (1938-1939) en sus diferentes versiones se convirtió en el lugar experimental de la fotoplasticidad narrativa produciendo varias versiones que enfatizaban o agregaban elementos que otras omitían, sin embargo, manteniendo en la mayoría de ellas al inicio la construcción del ambiente mediante efectos producidos por la luz, opacidad y la mirada. Pero todos estos textos que hasta ahora hemos revisado son cortos, y esto pudo haber sido un impedimento para desarrollar diferentes ambientes dentro de la misma historia, de hecho, es importante recordarlo, el trabajo más cuidadoso y detallado sobre la fotoplasticidad en estas obras lo encontramos al inicio, en los párrafos iniciales. Desde luego que encontramos la fotoplasticidad a lo largo de las historias contadas, como mostramos en *Foreign Club*, pero es de particular interés el modo de construir los inicios de cada historia donde la luz es narrada o modelada a partir de su materialidad. En cambio, en *Los muros de agua*, una novela más extensa que las versiones que tenemos de *El quebranto*, encontramos diferentes estrategias y técnicas narrativas para la producción de luz y oscuridad. Se trata de una obra que ya experimenta con las alteraciones del tiempo y espacio a partir de las interacciones de la oscuridad y la luz, sin limitarse a los tiempo del reloj ni al día o la noche para enmarcar en ellos las actividades de sus personajes, en su lugar el espacio producido emerge de la fotoplasticidad, los capítulos mantiene una tiempo presente pero los recuerdos cruzan sin impedimento el día, la noche y llegan al amanecer para proyectar sobre el espacio y el presente una alteración. El recuerdo, aparece aquí como un mecanismo que coadyuva a la alteración espaciotemporal como en un montaje de tipo cinematográfico.

La historia está ambientada en espacios singulares, por eso la importancia del ver y no ver marca la novela entera, desde el no ver en la oscuridad, ver parcial o deficientemente formas determinadas

por una cierta iluminación o algún modo de oscuridad, hasta ver con cercanía y claridad suficiente las arrugas y detalles de un rostro. Ojos y rostros se presentan en numerosas ocasiones como una especie de condensaciones de la personalidad o complejidad psicológica de los personajes. Estamos frente a la obra de un autor que estudia con atención los modos en que la luz puede modificar lo que damos por sobreentendido de la ciudad y lo que en la cotidianidad no ponemos en duda ni esperamos que cambie: el cuerpo, las calles y todo aquello que se ofrece a la mirada. Para la apreciación de este fenómeno tuvo una importante influencia de la cinematografía, es decir el modo en que el cine dispone de los juegos posibles entre luz y oscuridad para crear escenas y ambientes que las componen. Resultado de las fotografías en *Los muros de agua* encontramos elementos nuevos que Revueltas pone en práctica, tales como la narración de lo que podría ser un efecto de profundidad de campo,⁷² las distorsiones de la visión producidos por la luz directa,⁷³ la interacción de luces, oscuridad y sombras, así como la apertura de cuadro,⁷⁴ movimientos u operaciones propias de la cámara cinematográfica y fotográfica. Todos estos fenómenos asociados al sentido de la vista, vinculados a la creación de estados de ánimo logrados narrativamente. Narrar lo visible no significa reproducir imágenes de la vida real en la literatura, sino producir imágenes en la narración, una narración que no se ofrece a los ojos sino a la imaginación. Imaginar ver algo o, en palabras de Jacques Derrida, “pensar-ver”, es lo propio de lo que ocurre en la narración como forma efectiva de su operación, una especie de ver de ciegos que sin posibilidad de mirar pueden guiarse

⁷² La profundidad de campo permitiría la descripción de profundidad de la mirada del narrador o los personajes, es decir una mirada que no sólo alcanza a captar lo más cercano, sino que puede mirar desde un punto cercano hasta uno más alejado. Este efecto en el cine “Se utiliza en especial para dar el tono dramático psicológico.” (Barreneche, 1971: 225)

⁷³ Se refiere a la colocación de una fuente lumínica de modo directo al objeto. Una luz indirecta busca producir sombras menos duras o marcadas.

⁷⁴ La apertura de cuadro tiene que ver con lo que puede haber en un cuadro visual, a mayor apertura mayor espacio abarcado y si es menor se limita lo que se integra al cuadro. Esto da lugar a lo que conocemos como planos en el ámbito cinematográfico, un plano general o abierto será aquél donde es posible captar un espacio extenso donde los personajes puedan ser observados a lo lejos como figuras pequeñas, mientras que un plano detalle, mucho más cerrado que el anterior, sólo permite ver un detalle del rostro de un personaje o bien de detalles de algo que se pretende enfatizar.

por piezas, elementos o pistas narradas en la historia, sin que los ojos tengan más operación que seguir los signos literales y las palabras que conforman. (Derrida, *Artes de lo visible* 56)

Si bien en los primeros capítulos nocturnos de *Los muros de agua* encontramos la construcción de fenómenos propios de la iluminación, como la profundidad de campo, deformaciones, alteraciones y formas producidas por el encuentro de luz y oscuridad, ya para los siguientes capítulos encontraremos capítulo diurnos donde el énfasis recae en una efectualidad narrativa de la mirada, y donde la mirada de los personajes va determinando los espacios que aparecen de modo deíctico, aquí, allá, atrás, adelante, etc., Lo visto por los personajes por una parte, y lo que puede ser visto por la voz narrativa por otra. Esto no significa que la narración no haga uso de otros mecanismos como la simbolización, la semejanza y el símil, que son usados intercaladamente. Otro aspecto importante de la novela es que la expresividad de emociones en los personajes recae frecuentemente en los rostros y sus detalles descritos, como el caso de Ramón el gendarme de quien “Su edad era indefinible sin duda a causa de los pocos dientes y las numerosas arrugas” o como cuando aparece en un recuerdo del mismo Ramón la noche de bodas de Matías donde “Temblaba como un azogado, las venas del rostro parecían estallarle y un latir frenético le bailaba en las sienas. [...] La muchacha corría por el cuarto, llena de repugnancia pero sin alterarse, con el ceño fruncido y la respiración bronca.” (*Los muros de agua* 106) La expresividad de los rostros se vuelve capital en los personajes que juegan un papel relevante en la novela, desde el primer capítulo hasta el final. Esta manera de acercarse a los rostros para crear a partir de ellos intensidad dramática coincide con la operación del primero y primerísimo plano cinematográfico, aquél consiste en “el encuadre de un rostro” y éste en ser un “plano detalle” porque “recoge un fragmento del rostro o cualquier detalle” normalmente de una “duración breve”. (Sánchez, *Historia del cine* 30)

5.2 El paso gradual de la luz a la oscuridad

Los dos primeros capítulos están ambientados en la oscuridad, en ambientes inhóspitos que paralizan a los personajes y los mantienen expectantes de lo que a cada segundo ocurrirá, Revueltas ha construido para estos un ambiente donde la novedad se ofrece como terrible amenaza. En el primero la tensión es construida por la ausencia de cosas visibles, la imposibilidad de saber dónde están y hacia dónde van. No pueden ver rostros, ni figuras a su alrededor; esta mirada impedida o mirada ciega es acentuada gracias al procedimiento del contraste que Revueltas ya había experimentado en obras anteriores, aquí expuesto en el breve párrafo inicial de la novela, un párrafo que resulta capital para exponer la construcción de contrastes entre lo visible y lo invisible y, al mismo tiempo, comprender los elementos singulares que los caracterizan.

¿A qué lugar podría ser? El reloj amarillo, de la torre, los árboles, aparecieron como un rompecabezas, como un haz de tarjetas, desarticuladas, y luego todo quedó oscuro, impenetrable y silencioso dentro del carro, cuya puerta sonó con ruido de cadenas. Más tarde ya no eran sino los edificios de la ciudad, entrevistados por la estrecha claraboya; edificios de erigida ceniza, rectos, unitarios, pues ya no había esquinas y todo se había tornado un muro, una calle sola y larga, cargada de infinito.

*(Los muros de agua, 29)*⁷⁵

Este párrafo, corresponde al momento inicial en que los comunistas son introducidos al transporte sin ventanas ni luz que los llevará a un primer destino, la estación de ferrocarril, punto de conexión para llevarlos al puerto. Es una escena que marca el inicio de la distinción entre lo visible y lo no-visible, donde las formas múltiples de la luz frente a la homogeneidad de la oscuridad contrastan

⁷⁵ A menos que se indique lo contrario citamos la segunda reimpresión, realizada por Ediciones Era y la Cámara de Diputados, 2020.

para luego producir un ambiente donde domina el no color y donde las mínimas apariciones de luz parecen intensas porque producen una visibilidad singular, según las determinaciones físicas que corresponden al tipo de luz disponible.

El momento del cierre de la puerta del camión con cadenas determinó al cambio drástico de ambientes, como si hubiera clausurado la luz y con ellos reducido hasta su mínima condición el sentido de la vista al grado de producir un tipo de ceguera. La luz, el color y las formas iniciales son dejadas atrás para ingresar a un espacio de oscuridad que aumenta gradualmente su intensidad y profundidad. El paso de la oscuridad inicial a una más intensa es informando lo visto a través de una forma distinguible –geométrica quizá– y al mismo tiempo un espacio desde el cual es posible mirar al exterior, una claraboya en el techo del camión. El tiempo transcurrido que encontramos en la expresión “Más tarde”, un tiempo emotivo que en realidad es distendido por la tensión dramática, va diluyendo en la oscuridad la geometría de la claraboya, que poco a poco se va haciendo indistinguible porque las formas descritas en las líneas iniciales se van diluyendo dentro de los bordes de la estrecha geometría esa ventana superior, que es el único camino que los ojos encuentran hacia el exterior donde pueden ver los edificios de la ciudad, aunque ya sin colores vivos, sin bordes, sólo como “erigida ceniza, rectos, unitarios, pues ya no había esquinas y todo se había tornado un muro”, la calle había perdido las dimensiones y sus límites, quedando “sola y larga, cargada de infinito.” (29). Debe destacarse que el contraste producido entre formas diversas definidas y la homogeneidad de un muro gris sin bordes, es una operación narrativa que muestra la distinción y la importancia que Revueltas da a las formas descritas en el relato, sobre todo en las que se pretende crear la ficción de estar describiendo una imagen vista por los personajes o la voz narrativa al tiempo que esta imagen se va diluyendo en la oscuridad; en realizar esta operación Revueltas hace notorio también el conocimiento que tiene de las condiciones necesarias para la visión humana, la importancia de las líneas por el modo en que coloca bordes, texturas y colores

en contraste para dar sentido a lo visible y lo no-visible, esto es, lo visto y no visto dentro de la narración;⁷⁶ todo esto muestra también que el autor está ocupado de una técnica narrativa que introduce al texto la “ilusión” de la experiencia visual.⁷⁷ Todo esto en conjunto hace evidente la estudiosa manera con que el artista mira al mundo mientras se ocupa de lograr una técnica narrativa capaz de producir premeditadamente efectos de oscuridad y luz, así como los múltiples gradientes y contactos entre ellas que producen colores y formas.

La técnica narrativa que vemos en operación en algunos capítulos y algunos fragmentos de *Los muros de agua* es una que se ocupa de desarrollar lo iniciado en *Foreign club* y continuado en *El quebranto*, enfáticamente lo concerniente a lo que se ve y lo que no se ve o, dicho con precisión, lo visto y no visto por los personajes y por el narrador. Esta distinción entre lo visible y lo no visible es de capital importancia porque a partir de 1941 esta técnica estará presente en la narrativa

⁷⁶ Aunque es muy probable que Revueltas hubiera adquirido conocimientos de sobre la importancia de los bordes para la visión humana, y aunque para esta investigación no indagamos ese tema en particular, sí hay, en cambio, evidencia de cuadernillos de estudio y notas de apuntes resultado de sus estudios sobre temas de psicología que realizaba por propia iniciativa, incluso en algún momento incentivados o sugeridos por Olivia Peralta antes de contraer nupcias con el autor; es muy probable que dada su labor pedagógica como profesora estuviera relacionada con estos temas científicos, así lo muestra una carta que José Revueltas le escribe desde Morelia, Michoacán fechada el 19 de diciembre de 1936 donde le compartía los temas que estudiaba: “Así que no pienses que he dejado de estudiar. Nada. Me he entregado con verdadera pasión. [...] He leído un artículo en *Le monde Médical* que supongo te interesará leer por referirse a cuestiones psicológicas, a la cuales eres tan afecta –somos. ‘La acción de las toxinas en la alienación mental desde el punto de vista psicoanalítico’, por A. Marie. Habla sobre cómo los tóxicos (el alcohol y las drogas) tiene la facultad de estimular el ‘automatismo cerebral’ inconsciente o subconsciente, o sean los actos involuntarios y automáticos del cerebro. Para comprobar la cosa hace una serie de explicaciones histológicas, describiendo las leyes sobre el particular, sobre la base de la disposición de las células cerebrales. Algo verdaderamente apasionante. Llegando a México te lo presto, pues me voy a robar la revista. (Está en español, así que no temas.)” (*Evocaciones requeridas I*, 121-2). Esta y otras evidencias de su interés en la neuropsicología no sólo de la visión sino también del reflejo, aparecen en la caja 47 folder 8 del archivo José Revueltas Papers, en un cuadernillo sin fecha con notas sobre el libro de “Rubinshtein” titulado “Objeto, problemas y métodos de la psicología”, ahí aparecen algunas notas que parecen escritas por Revueltas que atañen a lo que desarrolla en sus novelas “La realidad exterior se refleja en el cerebro mediante un mecanismo fisiológico” o bien “El pensamiento y la conciencia como actividad de la materia. En el principio fue nada más excitabilidad.” (1); una nota que aparece en la siguiente página parece completar el trasfondo teórico-psicológico de que aparece en sus obras como realidad ofrecida a los sentidos “La realidad exterior y las influencias externas condicionan el mundo psíquico del hombre, pero no en una forma directa y automática, sino en la acción recíproca entre el hombre y el mundo exterior a través del progreso de la transformación de éste.” (2) Esto sin duda abre nuevas vías para reflexionar sobre la apreciación de Jorge Fuentes Morúa sobre la impronta sobre los sentidos humanos que habría dejado en Revueltas la lectura de los manuscritos de 1844 del joven Marx. Véase su tesis doctoral *José Revueltas y su época. Elementos para una historia intelectual* (1997).

⁷⁷ Sigo en esta idea de ilusión a Michael Riffaterre en su texto *La ilusión de écfrasis*, publicado en *Literatura y pintura* de Antonio Monegal (2000).

revueltiana, y la encontraremos en *El luto humano* y *Los días terrenales*, además de varios de los cuentos producidos durante el periodo que va de 1941 a 1950, como *Noche de epifanía* y *La hermana enemiga* entre otras donde la oscuridad se convierte en un fondo propicio para la producción de luces tenues o bien dirigidas a un punto específico, colocadas en lugares precisos para producir formas o transformar lo que se suponía conocido, incluso revelar con deformaciones, sombras duras y suaves, así como vistas fragmentarias producidas por la luz, lo que los ojos a plena luz del día son incapaces de mirar.⁷⁸

5.3 Luces en la oscuridad

Afuera, observa el narrador, el carro avanza sobre una lluvia de ensueño, lluvia cuyo fin parece ser “dar más luz a la ciudad y acentuar sus tonos claros”, como si sus reflejos ayudaran a salvar lo que queda de luz ante el avance de la profunda noche. Dentro del carro, para los comunistas no había posibilidad de ver y permanecían envueltos en miedo, la realidad para ellos ahí dentro era “como un fardo pesado”:

ya por la estrecha claraboya podía verse sólo una mancha inexpresiva y sin estrellas, y abajo, en los neumáticos, había nacido un tacto misterioso que palpaba la superficie brusca y desconocida, el agua espesa, el sitio desolado por el fango, hollado por la soledad de las cosas lejanas. (*Los muros de agua*, 30-1)

La claraboya es el último resquicio de la pobre visibilidad que contrasta, como mancha inexpresiva sí, pero todavía distinguible de la oscuridad al interior del carro acompañada de silencio. De pronto

⁷⁸ Esta técnica será reflexionada teóricamente después en *Lugar del cine en el arte* (1946-1947), un texto que se incluye en *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, donde distingue las imágenes objetivas de las abstractas, para él “objetivas”, son aquellas que pueden llevarse a la pantalla, es decir “cinematográficas”. (21)

una voz de mujer, la de Rosario rasga el silencio: “¿A dónde nos llevan?”; en ese momento, entre la palpable angustia y miedo de los demás:

En la oscuridad del carro —ahora sí completa, sin resquicios— se oyeron los movimientos gruesos, abultados, del sargento, que protestaba por aquella pregunta indebida. Luego, inimaginablemente, el golpe:

—¡Cállese, vieja jija de tal...! —a Rosario. (31)

La oscuridad completa y sin resquicios era percibida, sentida, como sin límites, igual que el miedo de los transportados:

No podía verse nada. El sargento era del tamaño de las tinieblas y todos se encogieron, esquivando las cabezas como si una mano plural fuese a caerles encima desde luego. Después respiraron fuerte, sin detenerse, a la carrera, como a punto de llorar. Era, quizás, un llanto inverso, un llanto hacia las entrañas, hacia esas otras tinieblas interiores donde las lágrimas, acaso, no harían tanto daño. (32)

La oscuridad ha quedado gradualmente instalada como ambiente en el relato, pero la instalación fue gradual, comenzó con las formas y los colores, pasó por los grises intermedios y llegó finalmente a la oscuridad “completa” donde “no podía verse nada”; en este último punto se mezcla con el miedo haciendo imaginar que “el sargento era del tamaño de las tinieblas” porque no tenían límites visibles. Pero una vez logrado este ambiente con fondo impenetrado por la luz, la voz del narrador nos cuenta de una fuente de luz dura que produce sombras marcadas,⁷⁹ trémula porque es

⁷⁹ La dureza de la luz en iluminación se caracteriza por producir sombras determinadas y oscuras, tal y como las que la voz narrativa nos describe.

producida por fuego, de intensidad alta primero y segundos después disminuida, a la altura de la boca y casi en posición *nadir*, esto es, surgiendo del extremo bajo del rostro:⁸⁰

El sargento rasgó la caja de cerillos y después de una chispa azul pudo verse aquel rostro desencajado, tenebroso, que trataba de imponer su dominio. Las mejillas le colgaban a ambos lados y los ojos miraban en torno como perseguidos y, al mismo tiempo, capaces de perseguir tenazmente, hasta la locura. (32)

El sargento es visto por el narrador, pero a su vez este nos informa sobre lo que ven los ojos de Ernesto, justo durante la efímera chispa inicial intensa que tienen los cerillos al encender: “En un relámpago —al encender la chispa de luz el sargento— Ernesto pudo observar la figura de Rosario. Estaba inclinada, el mentón sobre el pecho, terca, sin llorar.” (32). La construcción de este primer capítulo es relevante porque Revuelas construye la relación de la luz y la oscuridad gradualmente y en secciones hasta hacer aparecer creíblemente la chispa de cerillo que abre la visión. Así, el contraste luz/oscuridad/luz permite notar un ejercicio de fotoplasticidad narrativa donde la luz no sólo produce los efectos específicos de cada momento de la escena, también funciona como una estructura que organiza el drama de lo relatado en el primer capítulo, es decir, adquiere una función estructurante gracias a una iluminación lógica sostenible que constituye los ambientes donde se desarrollan las acciones y que, al mismo tiempo, esos ambientes están vinculados a los estados de ánimo efectivamente vividos y experimentados por los personajes. Puede decirse que se trata de escenas cinematográficamente planeadas por secuencias de iluminación que, en este caso, han sido narradas estratégicamente. Por todo esto es importante hacer notar los cambios lumínicos ocurridos

⁸⁰ La posición *nadir* es una posición de iluminación utilizada en la fotografía y en cinematografía, se refiere a la luz que surge de la parte baja apuntando hacia arriba, muy usual en las imágenes para dar un tono de horror gracias a la abundancia de sombras que produce, particularmente en el rostro.

y su importancia en el relato, así la llegada del carro de traslado a su destino después de un tiempo sólo conocido por los cambios de luz y la llegada de la oscuridad permite la emergencia de un nuevo ambiente, ahora la oscuridad comienza un nuevo contacto con la luz:

Los prisioneros del carro, ante esto, aguardaron, quién sabe por qué, a que una luz, una luminosidad se insinuase por la claraboya aclarando los enigmas y disipando la angustia. Era preciso. Era preciso que sobre los corazones quebrados por la desolación, por el desprecio, cayese la luz, se abriese una bahía de transparencia donde los ojos pudieran cerrarse con tranquilidad, esperanzados en algo nuevo y lejos de las sombras.

De súbito las voces cesaron, separadas de lo orgánico por unas tijeras descomunales y carentes de ruido, por unas tijeras de goma. En seguida, sobre los charcos, el caminar de unas botas rompió pastosamente, igual que las pezuñas insomnes de las bestias nocturnas. (33-4)

La claraboya continúa siendo el índice de los cambios lumínicos esperados, es el filtro que permite la posibilidad de ver, como la posibilidad de luz. Pero adentro la oscuridad queda unida al silencio hasta que una voz de autoridad dio la orden “¡Que salgan!”, pero afuera continuaban las tinieblas en una nueva convivencia con la lluvia, los charcos como espejos y algunas fuentes de luz:

Afuera llovía, en efecto. Una lluvia pareja y penetrante, como cortina. El paisaje era de tinieblas que se superponen unas sobre otras, como escalones a cuyo pie estallaba, de sangre amarilla, un farol. Y en torno del farol —de los faroles— una caravana harapienta, sucia, como si las tinieblas fuesen, en realidad, de pasta negra, y los hombres se encontraran cubiertos por materias oscuramente impermeables y

sombrías. Alrededor de las caravanas, las tinieblas, como un océano, eran capaces de movimiento, y en el fondo de ellas, como en una bodega de cadáveres, había rostros, centenares, miles de rostros femeninos que gemían, que estaban ahí, en un ritual extraño donde el dolor era primitivo e impotente. (34)

Las luces de los faroles son fijas y ubicadas desde una parte alta apenas pueden disipar las tinieblas parcialmente, su forma es circular y apenas iluminan las materias sombrías de las que estaban hechos los hombres, la pasta de las tinieblas son tan profundas y gruesas que la luz de los faroles no es suficiente para revelar los detalles en la oscuridad. Sin embargo, aunque esta luz amarilla localizada en círculos no es similar a la luz de día, tiene la cualidad de producir un efecto dramático importante en la historia pues en primer lugar genera el efecto de amplitud y profundidad de campo, es decir, la aparición de las luces de los faroles da pie a la construcción de capas de profundidad de la escena y otras capas de amplitud de visión hacia arriba. Las “tinieblas que se superponen unas sobre otras, como escalones a cuyo pie estallaba, de sangre amarilla, un farol” permite imaginar que hacia arriba del farol aún hay un espacio que se caracteriza por su densidad oscura, un espacio que además es diluido en su densidad en la parte cercana al farol. Luego el narrador genera la idea de un espacio circundante con la indicación “Y en torno del farol —de los faroles—”, para darnos a conocer que la luz no es el límite, pues a los lados de la fuente lumínica hay elementos en “caravana” apenas tocados por la luz, en los que la vista es incapaz de ver detalles quedando figurados como “materias oscuramente impermeables y sombrías”. Pero todavía aparece un nivel de profundidad más allá, “Alrededor de las caravanas”, donde las tinieblas parecen tener movimiento dado que la luz sólo alcanza para hacer visible más las siluetas como manchas oscuras, justo aquí es donde las tinieblas revelan un estrato más profundo aún en la expresión “en el fondo

de ellas”, y es ahí donde pueden distinguirse las formas “como en una bodega de cadáveres” y la voz narrativa nos dice que “había rostros, centenares, miles de rostros femeninos que gemían”. (34)

Logrado lo anterior, es decir al lograr amplitud y profundidad de campo en la escena, también es lograda la creación de un ambiente, esto es de un espacio con elementos que generan la tensión dramática necesaria para que el ambiente anterior encuentre una transición. Este ambiente oscuro, en el que se introducen gradientes lumínicos gracias a la luz de los faroles, no permite la visibilidad suficiente, de ahí que los hombres a cargo de la cuerda —nombre que se le daba al grupo trasladado a las islas marías— tuvieran que usar una fuente adicional de luz artificial, las linternas. Estas son una variante respecto de los tipos de luz que hasta ahora el narrador había enunciado, primero apareció brevemente la luz del día, luego la chispa azul del cerillo y la luz amarilla de los faroles. Comparadas entre sí por intensidad y posición, puede comprenderse la potencia abarcante de la luz natural mientras que la luz del cerillo es trémula, móvil, localizada y dura; la de los faroles no trémula pero también es localizada y no alcanza a disipar las tinieblas, acaso logran producir un efecto de siluetas sin detalles, de ahí que se haga necesaria y justificable una fuente de luz dirigida o direccionada y capaz de revelar detalles para producir efectos que involucran otros elementos del ambiente, como los charcos producidos por la lluvia:

Los hombres de tejano se desdibujaban con las linternas; aparecían como si unos cristales convexos los revolviesen, les partieran la silueta a la mitad, quebrando las piernas en los charcos, y el torso, el pecho, las cabezas, sobre la concavidad inenarrable del cielo.

No se veían sus rostros. Sólo frente a ellos las cinco caras pálidas del «grupo político», cegadas por la luz.

Los hombres de tejano tenían una máscara inexpresiva, sin facciones, y de esa máscara brotaban insultos, órdenes. (36)

La luz de las linternas tiene forma, es móvil y por tanto puede dirigirse a diferentes puntos, es movida a voluntad haciendo que los reflejos de los charcos hagan un juego de espejos que reflejan el cielo y los cuerpos fragmentados, una especie de ilusión óptica por la refracción lumínica. Al ser dirigidas hacia el frente las linternas hacen que lo que queda atrás sea un punto ciego donde la mirada del narrador deviene casi totalmente ciega, sabe que los rostros están localizados en las siluetas, pero no alcanza a distinguir sus facciones. Tampoco la mirada de Ernesto logra encontrar detalles según lo que el narrador informa: “Ernesto dirigió una mirada tonta, vaga, lastimera, a los hombres sin rostro” a los que la oscuridad les hacía ver como si tuvieran una máscara, y una de ellas, “La máscara del hombre grueso”, les “arrojó gotas de saliva” (36;37). El ambiente creado por Revueltas para este momento es de ceguera parcial y angustiante en los comunistas, pero el medio en el que se desarrolla la historia es creado por esas miradas enceguecidas por las linternas y la noche, no sólo en la angustia y el deseo de ver, también por la imposibilidad de la mirada.

El narrador mira toda la escena desde su punto de vista, habita e interpreta el ambiente que habitan los personajes, mira también a través de los ojos de los comunistas, experimentando la oscuridad y la luz como ellos, de ahí que no sólo sepamos lo que no ven debido a la mirada obstaculizada o mirada imposible en la oscuridad, también sabemos lo que ven parcial y desfiguradamente. La mirada en su proceder va siendo interpretada desde que experimentan los personajes, como el caso de Ernesto, a quien

la figura de Rosario le aparecía como algo muy lejano, que no podría alcanzar nunca, como algo que flotaba, vaporosamente, encima de las cosas. Empero, todo lo pensaba distante y no solamente a ella. En el fondo carecía de fuerzas para imaginar las cosas

próximas y para percibir si la vida misma existía. Era imposible darse cuenta, en realidad. Todo estaba envuelto en la confusión, en el silencio, aunque al mismo tiempo los hechos aparecían precisos y el transcurrir del tiempo era extraordinariamente sustantivo, individual, como si la vida se observase con otros ojos pedidos en préstamo a una persona espantosamente despierta. (37-8)

La mirada de Ernesto comienza a producir fenómenos que rebasan la condición de la mirada convencional y cotidiana, producidos quizá por una alteración psicológica derivada de las condiciones extremas en las que se encuentra.⁸¹ Por eso puede ver la figura de Rosario “como algo que flotaba, vaporosamente” y lo hacía en una manera singular “por encima de las cosas”; de inmediato sabemos que no era solo a ella, porque precisamente estamos ante una mirada que parece haberse desprendido de cierta parte de la conciencia, y lo que percibe mantiene un índice que muestra su deficiencia. En ese momento sabía que no podía imaginar cosas próximas, que no percibía la vida misma y no captaba la realidad. Esta mirada, capaz de dislocarse entre la conciencia y la confusión visual, tampoco encontraba elementos en el sonido que le permitieran asirse de un criterio distinto a la mirada para lograr armar esa realidad deficientemente percibida por la mirada de Ernesto, todo estaba sumergido en el silencio.⁸² Pero lo singular es que, no obstante, la experiencia del tiempo se mantenía extraordinariamente lúcida, como si los ojos captaran el tiempo, como si la vida estuviera siendo observada en realidad por “con otros ojos pedidos en préstamo a una persona espantosamente despierta.” (38). Justo en estas últimas líneas del párrafo encontramos un gesto⁸³ pocas veces utilizado en la obra de Revueltas, un gesto que apunta la existencia de la

⁸¹ Estas propensiones a las alucinaciones visuales aparecen, como veremos más adelante, en *El luto humano*.

⁸² La relación de la oscuridad con el silencio aparecerá nuevamente al inicio de *Los días terrenales* (1949).

⁸³ Entendemos gesto en el sentido que Giorgio Agamben da al término: “The gesture”, escribe en *Medios Sin fin*, “is the exhibition of a mediality, it is the process of making a means visible as such” (Agamben Citado en Murray & Whyte, *Agamben Dictionary*, 81)

cámara cinematográfica como ojo, cine-ojo capaz de captar lo que se escapa a la mirada humana. El cine-ojo para Dziga Vertov es la mirada plena anclado en una especie de conciencia maquina, un ojo capaz de captar los hechos de la realidad y por tanto a la verdad.⁸⁴

Los componentes del ambiente construido por Revueltas en este punto del relato tienen estrecha relación con el sonido y el silencio, con la conciencia y la no-conciencia del tiempo, pero, sobre todo, con la posibilidad o imposibilidad de la mirada donde no hay bordes ni límites precisos:

Por encima de las corolas negras que eran los sombreros, no lejos, avanzaba una masa rítmica, espesa, de otros deportados. Pero lo asombroso era que todo aquello transcurría en silencio, como si se tratara de un ballet donde no debe hablarse y donde la vida se reduce a signos, a visualidad pura. De aquella multitud verdadera no podía saberse nada, ni sus dimensiones, ni su sonido; nada, excepto que venía marchando, como en un duelo singular. (38)

Ver por encima de las corolas supone una posición particular de la mirada, que no es precisamente la posición desde donde están los comunistas, por esa razón es pensable que esa mirada en

⁸⁴ Dziga Vertov pensó su cine cuando este arte aún no estaba sonorizado, para él la ocupación principal del cine debería ser la realidad y no la actuación de los personajes, su preocupación sería “Organizar un universo, no audible, sino visible” que debería a su vez abandonar la teatralidad de impostura y volcarse a construir el cine ojo (*Kino-glaz*), como él lo llamaba, que sería el enfrentamiento de la cámara a realidad de los hechos como un ojo mecánico capaz de ver lo que el ojo humano ni siquiera percibe, para Vertov “El objetivo era la verdad. El cine ojo, el medio.”, “El cine-ojo (*Kino-glaz*) entendido como un medio (y un instrumento) para registrar la vida, el movimiento, los sonidos, pero también para organizar estas grabaciones por el montaje.” (Vertov, *El cine ojo* 51; 137; 10). “El <<cine-ojo>> es el cine desciframiento del mundo visible, e igualmente del visible, por el ojo desnudo del hombre.” (99) Pero Vertov va más allá, llegando a un punto que se conecta con el párrafo citado de *Los muros de agua*, donde Ernesto parece psicológicamente afectado y con una percepción igualmente alterada: “La <<psicológico>> impide al hombre ser tan preciso como un cronómetro, pone trabas a su aspiración a emparentarse con la máquina [...] La incapacidad de los hombres para mantenerse nos avergüenza ante las máquinas”; y añade sobre el modo en que concibe su trabajo: “nosotros emparentamos a los hombres con las máquinas, nosotros educamos hombres nuevos”; a partir de aquí puede comprenderse que el ojo verdaderamente consciente sea el de la máquina cinematográfica, el cine-ojo. (*El cine ojo*, 16-7). Sobre la admiración de las máquinas y la tecnología de parte de las vanguardias mexicanas véase Rubén Gallo. *Máquinas de vanguardia. Tecnología, arte y literatura en el Siglo XX*. Trad. Valeria Luiselli. México: Sexto Piso, 2014.

particular se desprenda del grupo hacia arriba para emular la visión de una cámara cinematográfica. Esta mirada, al subir, se deslinda de las linternas que paradójicamente limitan la visibilidad de los comunistas, y al deslindarse logra tener al fondo la luz de los faroles con iluminación localizada y escasa. La visión es limitada pero no ciega o no es totalmente impedida, por eso el narrador insiste en que reina la “visualidad pura” dado el ambiente silencioso que no arroja sonidos de cosas vivas (*Los muros de agua*, 38). Comparado con el viaje donde la visibilidad se había limitado a la claraboya por unos instantes para después quedar invadidos de oscuridad, aquí la visualidad se ha convertido en una forma de sobrevivencia, al permitir que los observadores no se pierdan una vez más en una masa sin bordes ni líneas:

Las linternas que estaban con los cinco prisioneros, las linternas que hacían del rostro de Rosario una figura exaltada, de líneas puras y ojos fulgurantes, giraron de pronto para caer sobre una vía de ferrocarril donde aparecieron los carros-caja, rojo oscuros, claveteados de tablas, como cuando se transportan animales.⁸⁵ (38)

El ruido de una voz infantil suplicante rasgó el silencio en medio de la oscuridad y de inmediato atrajo sobre sí la luz vigilante de uno de los guardias; no reveló aquello que la luz buscaba sino la forma de la luz:

—¡No me lleven, por Dios...! ¡Por Dios, mis jefecitos...!

Era un hombre. Una voz de hombre

⁸⁵ El giro de la linterna semeja a un giro de la visualidad o de la visión, un giro de la mirada, que aparecerá también en *El luto humano* en los ojos y rostro de Cecilia y Úrsulo.

La linterna del jefe no se hizo esperar para caer sobre el carro de donde partían los gritos. Su círculo de luz subía y bajaba, revisando, a tiempo que la propia exclamación brutal:

—¡Callen a ese jijo de la tiznada...! (39)

Porque la luz no sólo revela y produce formas visuales, también es una forma visible, de modo que la ausencia de formas, bordes y líneas, anunciadas y estratégicamente colocadas en el relato, componen la parte de la técnica narrativa con que la luz es construida de forma verosímil por Revueltas. En medio de la oscuridad sin bordes, donde hasta el momento ha sido ambientada la historia contada encontramos que la luz no revela nada, sólo se mueve como forma pasando sobre una masa amorfa e impenetrable, justo ahí donde la orden del jefe se introdujo en medio del silencio y donde la voz narrativa no describe lo visible, sólo nos informa de lo sucedido en la oscuridad por sonidos y sensaciones vibrantes, como habitando la ceguera:

La orden rebotó en el viento hasta llegar a los esbirros diligentes, negros, que estaban junto al carro-caja. Por un segundo aún la queja se escuchó, pero inmediatamente fue suplantada por algunas cosas bruscas que ocurrían allá dentro, por algunos movimientos radicales, sin misericordia, que la dejaron asfixiada como bajo una montaña de trapos. (39)

Este modo de narrar lo que ocurre en la oscuridad, lo que puede llamarse la narración de la experiencia de la ceguera, ha requerido de un trabajo de síntesis de lo que Revueltas había ejercitado hasta este punto de su carrera de literaria, que sólo es posible atribuir —a falta de documentos y otras fuentes de información— a su afición por el cine y el ejercicio de la escritura poniendo a prueba técnicas propias que, desde luego, para este momentos parecen tener una

claridad teórico-dialéctica importantísima a juzgar por la dialéctica luz-oscuridad, sonido-silencio y temporalidad-atemporalidad.⁸⁶

Normalmente Revueltas se ha leído desde una lógica humanista que sólo considera la historia contada en cuanto acciones para o desde los personajes, existe un dominio casi total del antropocentrismo en la crítica literaria, pero al prestar atención a los ambientes narrados y su modo de producir una estética notamos enseguida que no son simples escenarios o paisajes utilizados por el autor como decorado, se trata de un ejercicios estético que modela la forma-de-vida de los cuerpos y los objetos de la historia contada. La fotoplasticidad no es un decorado, es lo que hace posible que ocurra la vida o cierto modo de vida con el que está unido orgánicamente. En este sentido es de vital importancia que seamos sensibles a la “continuidad lumínica” de las escenas y a su capacidad de mantener un efecto lumínico adecuado para cada grupo o cada personaje a fin de hacer que exponga o efectualmente más de lo que puede decir con palabras (Lioseleux, *La luz en el cine* 36). El ambiente es, precisamente, el medio vital de cada personaje y en esta primera parte de *Los muros de agua* esto se hace patente. Lo que hasta ahora hemos visto es el modo en que una vez creada una estética de la oscuridad producida a partir de una economía de lo narrado, esto es que narra menos descripciones ahí donde la luz es escasa, pero anula la descripciones del entorno precisamente donde la luz es inexistente. En este último caso la mirada de los personajes y el narrador se vuelve ciega y no ofrece descripciones para conocer el mundo que habitan, en aquel caso la mirada es parcial o impedida y sólo es posible conocer elementos, bordes o manchas opacas. En todos los casos es mantenida una coherencia impecable con la fuente lumínica, así cuando elige fuego para iluminar como en el caso del cerillo, así cuando elige la linterna y los faroles, etc. La

⁸⁶ Sobre la formación teórica de Revueltas véase la que a nuestro juicio es la más importante investigación se hubiera realizado sobre este aspecto de Revueltas: Jorge Fuentes Morúa. *José Revueltas. Una biografía intelectual*. México: UAM-Miguel Ángel Porrúa, 2001.

coherencia con la fuente lumínica ofrece a su vez credibilidad al ambiente y solidez a la confirmación de los personajes cuyos rasgos psicológicos son expuestos, así como sus emociones en un rasgo, un gesto o bien un modo de observar propio de su personalidad o carácter en la circunstancia determinada. Todo esto evidencia el cuidado que Revueltas pone en la coherencia de la iluminación y la oscuridad que describe para sus ambientes en cada una de las escenas.

5.4 De la oscuridad a la luz del día

La construcción del ambiente oscuro que da lugar al primer capítulo de *Los muros de agua*, entre cuyas características se encontraba la ausencia de bordes o límites que permitieran distinguir elementos, continúa en el capítulo segundo donde los presos son introducidos en un espacio mucho más grande pero igualmente sin límites, un ferrocarril donde reinaba la ceguera:

El vagón de ferrocarril donde fueron arrojados no tenía límites, no tenía dimensión alguna. Porque durante aquella noche todo sucedía como en el infinito, sin paredes y sin estrellas. En el interior del vagón se podía caminar, a la ventura, durante un siglo entero, ya que no existe nada más vacío y eterno que la ceguera. Y el mundo estaba ciego, ausente de ojos, mientras la lluvia, golpeando, batiendo, era llorada ¡quién sabe!, por fuerzas inconmensurables, acaso por turbios ojos celestes de ángeles, allá arriba.⁸⁷ (41)

El vagón da ocasión a que Revueltas opere lo que se convertirá en una característica de sus narraciones, la elaboración de una relación orgánica entre los elementos que pueblan el espacio y

⁸⁷ La metáfora de los ojos es utilizada nuevamente en *El luto humano* para referirse a la tormenta “Úrsulo salió entonces a la noche, sujetándose el jorongo, y experimentó la impresión de haber penetrado en un gran ojo oscuro, de ciego furioso.” (*El luto humano*, 1983, 15)

los personajes, creando un ambiente como interdependencia vital que en ocasiones aparecerá indizado o evocado metonímicamente por la condición mental o algún signo que vincula el entorno con el cuerpo, construyendo así una totalidad. Y es precisamente aquí donde la vinculación entre el ambiente y los personajes se hace aparecer en la historia contada, precisamente dentro de este vagón donde se encontraba Rosario, donde su cuerpo y su mente se fusionaban con ese espacio sin límites:

Rosario cayó hasta el rincón. Sola. Más sola aún porque su cuerpo perdió las fronteras y se tornó también de oscuridades, ignorado. La oscuridad, no obstante, le removía cosas primitivas, ahí, en el fondo, en las paredes más inferiores del recuerdo. (41)

Que un cuerpo pierda las fronteras observables significa que en primera instancia que la mirada se ha vuelto ciega, ya no distingue los bordes de los cuerpos, ni los límites del espacio habitado, todo el ambiente se ha tornado una gran mancha oscura, el narrador omite descripciones de lo visible y se concentra en un recuerdo de Rosario que ha quedado perdida en el rincón oscuro. Las tinieblas que primero aparecen con un carácter descriptivo no pierden su carácter simbólico y son potenciadas al ser asociadas con tristeza y sufrimiento, justo cuando el pensamiento lograba huir del vagón por la memoria reavivada por “cierto olor de agua”, pero esta huida del pensamiento la llevaba a otras “tinieblas pobladas de seres antiguos” de su infancia y era también un rincón oscuro con olor de agua sucia donde había sido arrojada antes como ahora. Su pasado y su presente quedaban fundidos a su cuerpo por efecto del ambiente que habita. La rememoración de Rosario,

un *flashback*,⁸⁸ al tiempo donde recibía maltratos de la hermana de su madre (42-41).⁸⁹ Al final del *flashback* volvemos al presente oscuro y nos enteramos que los compañeros de Rosario iban en el mismo vagón de tinieblas impenetrables, “¿Están ahí?”, fue el sonido que ella lanzara para generar vida en la oscuridad; “aquí estamos”, contestó Marcos, luego tomaron conciencia de que iban a las Islas (44). Es importante notar que la función simbólica de la luz no desaparece en ningún momento en el relato, como vemos en el caso de Rosario, que buscaba afanosamente “un rayo de felicidad”, como si lo alegre tuviera semejanzas con el modo de aparecer de un rayo de luz y, en sentido opuesto, a la oscuridad con el dolor:

¡Qué vida absurda, llena de desgracias! Procuraba buscar en su existencia algo alegre, algo que hubiese sido alentador y optimista, y no encontraba nada. Todo había sido oscuro y doloroso, sin un rayo de felicidad. Si acaso en la infancia, muy lejos, alguna alegría confusa, ya olvidada, irresponsable, que aún no se sabía tal de una manera íntegra y consciente. Pero después de esto sólo desgracia tras desgracia, dolor tras dolor. (45)

Esta técnica narrativa para la creación de ambientes donde lo sin límites y sin bordes caracteriza a la oscuridad envolvente será retomada en obras posteriores como en *El luto humano* y el primer y último capítulo de *Los días terrenales*, lo mismo ocurre con el modo de introducción gradual y estratégica de fuentes lumínicas, aunque desde luego introducirá novedades importantes para 1947.

⁸⁸ El *flashback* es un término cinematográfico usado para referir la introducción de elementos pasados que afectan o que inciden en la historia contada, según David Bordwell “representa acontecimientos en el argumento en un punto más tardío que aquel en el que ocurren en la historia. El *flashback* puede representar acontecimientos que ocurrieron antes del primer suceso representado en el argumento: se trata de un *flashback* externo. [...] De forma alternativa, el *flashback* puede ser interno, es decir, puede desarrollar acontecimientos que ocurren dentro del límite temporal del propio argumento, tras el suceso inicial representado.” (*La narración en el cine de ficción*, 78)

⁸⁹ Esta historia de Rosario ocupa varias páginas de la novela, encontramos que este es el germen de lo que más tarde se desarrollará en *La hermana enemiga*.

Una de las fuentes lumínicas que aparecerá con variaciones en algunos de sus relatos posteriores a *Los muros...* es la que emana del cigarro y el cerillo, elementos que aparecerán en diversos momentos de la obra de Revueltas como en *El apando* y otra vez *Los días terrenales*. Para el capítulo segundo de *Los muros de agua*, mientras el tren de vagón oscuro avanza, se “oían correr las tinieblas a sus lados” cuando un hombre les invita a fumar, como si estas fueran “las primeras palabras humanas, tibias, llenas de consuelo”: —¿No quieren fumar, jóvenes...? (47)

Recordemos que el capítulo primero de la novela al interior del transporte donde “No podía verse nada” y hay un sargento “del tamaño de las tinieblas”, y es justo en medio de esta oscuridad donde la luz del cerillo permite la visibilidad iluminando partes del rostro del “sargento” quien “rasgó la caja de cerillos y después de una chispa azul pudo verse aquel rostro desencajado, tenebroso, que trataba de imponer su dominio. Las mejillas le colgaban a ambos lados y los ojos miraban en torno como perseguidos y, al mismo tiempo, capaces de perseguir tenazmente, hasta la locura” (32). Contrario a este momento del capítulo primero, donde el cigarro y la luz están asociados a un sujeto tenebroso que es parte de los cuerpos policiales del Estado, en la escena del capítulo dos ambientada en otro lugar oscuro ya descrito desde la experiencia de Rosario, encontramos los elementos contrarios, una oposición dialéctica, y aparece el criminal llamado Gallegos quien es un figura solidaria, haciendo que el acto de fumar sea parte ya no de una autoridad tenebrosa sino de un acto de solidaridad entre semejantes. El énfasis, cuando el sargento fuma, primero recae en la llama o luz del fósforo y luego en la lucecilla del cigarro encendido que todavía permite rasgar las tinieblas de las que los personajes son parte orgánica desde el momento en que sus cuerpos entraron al vagón del ferrocarril:

Algo les equilibraba —a Marcos, Ernesto, Santos, Prudencio— con las piernas en compás, mientras oían correr las tinieblas a sus lados. Junto a ellos, silencioso,

fuerte, un hombre. Había subido un poco antes, cuando un grupo de jefes lo llevó hasta el carro.

¿Qué dijo? Dijo las primeras palabras humanas, tibias, llenas de consuelo:

—¿No quieren fumar, jóvenes...?

Los cuatro volvieron el rostro sorprendidos, mientras un fósforo alumbraba ya la mandíbula saliente y la nariz de águila.

—¡Gallegos...!

El famoso asesino sonrió, como con melancolía:

—Para servirles... —dijo.

Fumaron y guardaron silencio. La lucecilla roja del cigarro les coloreaba el rostro por un instante y después todo volvía a la sombra. (47)

Esta luz parece funcionar dialécticamente y de modo positivo respecto a la inexistencia de un rayo de alegría en la vida de Rosario y la oscuridad del ambiente dentro del ferrocarril, pues esta mínima e insignificante luz proveniente del tabaco que se consume en cenizas ilumina el espacio que antes los había devorado, así hubiera sido por un instante. Es importante señalar que uno de los recursos utilizados para la escenificación los momentos que señalamos asociados a la luz del fósforo y el cigarro, tiene que ver con una técnica narrativa que ha logrado producir acercamientos descriptivos a los rostros el manejo del primer plano y descripciones sobre partes específicas del rostro que introducen el primerísimo plano. Aunados a estos dos planos, elementos bien conocidos en el cine, debemos señalar lo que tenemos aquí es, la reducción de la profundidad de campo, es decir, que gracias a la oscuridad la descripción no tiene profundidad y se limita o que concentrada lo que aparece más próximo a la mirada, una operación que ya habíamos encontrado en *El quebranto* con la introducción de la opacidad. *Los muros de agua* será un lugar privilegiado para encontrar

primeros, primerísimos planos y profundidad campo, aunque de este tema habrá que ocuparse en otro trabajo más extenso.

La aparición de Gallegos con la fuente de luz y con la humanidad que representa, cambia la iluminación del vagón del ferrocarril, aunque vuelva enseguida a su condición oscura. Pero enseguida los movimientos del asesino solidario alertaban a los guardias en el vagón cuya lámpara luminosa enfocada era capaz de empequeñecer los ojos del asesino:

De entre los tablones, el jefe de escolta enfocó su lámpara:

—¿Qué haces, Gallegos?

Los ojos vivaces —sin duda la parte más mala de aquel hombre— se contrajeron por la luz:

—¡Nada, mi jefe...!

Este «nada» le sonó mal al jefe de escolta y ya no apartó la linterna encendida.

La voz asustada del jefe brotó de las tablas:

—¿Qué vas a hacer, Gallegos...?

Entrecerrando los párpados, heridas las pupilas por la luz, sin comprender aquella interrupción desconsiderada,

Gallegos replicó:

—¡Nada, mi jefe...! Si sólo quería...

«... Sólo quería», hubiese querido agregar, «darme cuenta de cuando se detenga el tren...» (47-8)

Como un ciclo ambientado en la oscuridad construida desde el inicio del segundo capítulo, ubicada en un vagón de ferrocarril, la narración pasa por momentos de donde es posible enterarnos de que la mirada del narrador y de los personajes alcanzan a observar detalles gracias a la aparición de luz

provenientes de tres diferentes fuentes lumínicas, una trémula y fugaz producida por el fósforo, otra tenue y minúscula proveniente del cigarro encendido y, finalmente, otra que es producida por la linterna del jefe de los guardias; no obstante el relato vuelve como cerrando el ciclo ya ejecutado en el capítulo pasado, aquí cavando en la noche profunda como un abismo, reforzando así el dramatismo de la historia.

Desde su rincón, Rosario observaba detenidamente las siluetas monstruosas. ¿Eran veinte o cincuenta los soldados? ¿Eran mil? ¡Si la noche, siquiera, tuviese menos intensidad y menos fondos...! Porque noches de una naturaleza así, tan profundas, tan sin estrellas, son abismo para el dolor y para que ocurran las cosas irreparables.

(50)

Rosario es capaz de ver o comprender la profundidad de campo celeste, a pesar de la mirada impedida por la oscuridad, casi ciega, pero sin dejar de ser una forma de mirar que se abre paso con una mínima luz, mostrando que la noche tiene la particularidad de tener profundidad, porque la noche tiene fondos e intensidad, es profunda como un abismo. La visión de Rosario dirigida a esta profundidad de la noche sin duda alude a la posibilidad de ver algo a la distancia y a cierta sensación de perspectiva. Generando la idea de movimiento al abrirse paso entre las siluetas monstruosas de los soldados para terminar obteniendo el establecimiento de una mirada que recorre desde el punto de observación hasta el punto más lejano del cielo sin estrellas, a un abismo.

Hacia el final del segundo capítulo, sumergido en su presente narrativo en la oscuridad casi absoluta sólo interrumpida a veces por el cigarro y la lámpara o una luz general como al párrafo anterior, encontramos nuevamente la introducción de recuerdos. El capítulo uno es un presente constante que gradualmente se hace oscuro, aparece una luz de cerillo para luego recuperar iluminación tenue y limitada de los faroles y las linternas. Si colocamos estos dos capítulos, uno

junto a otro según su ubicación en la novela, podemos encontrar que están contruidos con una estructura lumínica similar, casi duplicada sobre un ambiente oscuro, sin embargo, los tratamientos respectivos en su fotoplasticidad los hacen mantener diferencias. Además de esto debe destacarse que a nivel estructural de la novela estos dos capítulos conforman un ambiente oscuro frente al tercer capítulo que de pronto, sin previo aviso, pero manteniendo la continuidad de la historia contada, es ubicado sobre la cubierta de un barco donde la luz del sol sobre el mar afecta directamente sobre los cuerpos y objetos para no dejar más rastro de la oscuridad.

5.5 La aparición de la luz natural: la mirada y los detalles

Aunque *Los muros de agua* no muestre aún la ruptura temporal y diegética por la vía de la fotoplasticidad narrativa como la que aparece en obras escritas años más tarde, sí podemos encontrar aquí desplegados una importante número de recursos disponibles para narrar la luz y la oscuridad, como la ya revisada construcción gradual de oscuridad y la también referida aparición de fuentes lumínicas, además de estos también podemos encontrar un importante juego de contrastes apoyado en el choque luz-oscuridad como productor de formas lumínicas. Estos contrastes ponen especial atención a la fuente lumínica, y es que precisamente la oscuridad y las fuentes lumínicas son los dos grandes pilares de los que se vale Revueltas en los dos primeros capítulos de la novela en cuestión; y no obstante, para el tercer capítulo la fuente lumínica cambiará radicalmente para situarse en un ambiente diurno, con sol de la costa y con el sol en un punto cenital.

El ambiente de la plena luz del día sobre una embarcación reclamará otras estrategias narrativas de Revueltas, ya no sería verosímil sólo apostar por la ausencia de bordes y límites, ni por la aparición de una luz como la de las cenizas del cigarro, por tanto la estrategia narrativa de revueltas

ejecuta la explosión descriptiva de los detalles que constituyen el ambiente del que son parte los personajes. La descripción de los rostros en los dos primeros capítulos oscuros o nocturnos estaba sometida a los mínimos detalles que la luz artificial y dirigida permitía mirar, como el caso de las linternas, los faroles o la luz de los cerillos, ahora la situación muy diferente. Los detalles más ínfimos de los rostros se convierten en la manera de adentrarse en las personalidades y psicologías de los personajes. Una serie de detalles nos abre este tercer capítulo diurno, que describe lo visto por el narrador en los rostros de los mariguanos: “Las lenguas gruesas, cuyos poros se habían aumentado inmensamente, relamieron los labios cenizos y secos.” (54). La oscuridad de los capítulos anteriores no permitía al narrador ni a los personajes mirar más allá de lo que las luces permitían, pero ya en estos momentos la situación ha cambiado, el ambiente en la superficie del barco aparece bajo un “sol tórrido que acentuaba el cielo, afirmando su azul.” Bajo esta luz, este sol, esta superficie, los cuerpos y sus ropas quedan expuestos a la mirada del narrador y de los personajes, como cuando el Chato es quien mira y el narrador informa de lo mirado:

Se detuvo frente al grupo, las piernas abiertas, sin saber cómo principiar. Sus ojos habían perdido esa irritante virtud de mudar de expresión a cada momento; hoy eran unos ojos casi dulces, estremecidos, cuyos reflejos derramábanse, sin maldad, sobre cuanto los rodeaba.

—Señores comunistas... —comenzó.

Los «políticos» miraron con asombro la figura de El Chato. Ahí estaba frente a ellos el gigantón insolente, el caudillo, con un rostro desusado, casi humilde, en los límites mismos de la cortesía. (55)

Estamos ante una escena que emplea el montaje para crear una idea, en el primer plano narrativo aparecen los siguientes elementos: “frente al grupo”, “piernas abiertas”, “ojos”, “reflejos”,

produciendo como síntesis o resultado del efecto de presencia de un cuerpo, que a su vez expresa la seguridad de la postura frente al grupo.⁹⁰ Revueltas ha seleccionado los componentes del cuerpo, las piezas que darán identidad y carácter al personaje, las piernas abiertas por ejemplo denotan una postura radicalmente diferente respecto de la postura del joven extraño que revisaremos a continuación. En el otro plano narrativo los otros personajes sentados mantienen como centro la figura física de El Chato a quien “miraron con asombro”, frente a ellos apareció el “gigantón insolente”, ellos pueden mirar su “rostro desusado” (55). Como puede notarse, lo que logra la mirada de los comunistas es aumentar la información sobre la figura del primer personaje, del que ahora sabemos las características de su rostro y ni su estatura que miran asombrados. La primera parte es relatada desde la mirada del narrador, desde su punto de vista que funciona como una cámara que comienza en un plano general o plano entero para luego pasar a un primerísimo plano donde enfoca los ojos. La segunda parte es relatada desde el punto de vista del grupo comunista y el proceder es semejante, pasa de un plano entero (cuerpo entero) a un primer plano (el rostro).⁹¹ En la historia que tiene lugar sobre la cubierta del barco y bajo los rayos del sol, los ojos y la mirada forman parte central de la experiencia de la luz, los ojos miran su entorno y los ojos son vistos como signos de la personalidad y situación de cada personaje, son los que ofrecen lo que ven como información y son los que añaden dramatismo en diferentes momentos de este capítulo. Otro ejemplo es la aparición de El Marquesito el joven extraño:

El Chato detuvo su mirada sobre algo que logró llamar su atención de una manera poderosa: frente a él, sobre unas cuerdas, estaba un joven extraño. Permanecía con

⁹⁰ H. U. Gumbrecht, *Producción de presencia. Lo que el significado no consigue transmitir*. México: UIA, 2005.

⁹¹ Tomando en cuenta esta escena entre El Chato y los comunistas, es probable que tenga razón Linda C. Gualda cuando escribe que “A key difference between literary discourse and film discourse is quantitative: it is almost always small in the film (a single plane, for example) is something very big in the literary text (a phrase or sentence long), and vice versa, to what is big in the film, can equal a small element - as a word - in the literature.” (*Literature and cinema: link and confrontation*, 211)

la cabeza entré las rodillas ocultando el rostro y sus manos, cruzadas hasta casi llegar a los hombros, se crispaban de vez en vez oprimiendo la carne como si el sujeto fuese víctima de agudos e intermitentes dolores. (60)

La mirada del narrador se coloca en perspectiva de un primer plano cinematográfico, es decir encuadrando un rostro, así que cuando el Chato habló al muchacho, “—¡Eh, tú valedor...!”:

El muchacho dio un terrible salto y levantó el rostro trémulo y desencajado. Era un rostro de una palidez cadavérica, que amarilleaba en los bordes dando la desagradable impresión de estar saturado de nicotina, como si por fumar excesivamente el humo alterara su ruta normal para, en cambio, derramarse por la cara dejando una huella sucia y maloliente. (61)

Las descripciones de lo visto y no visto son determinantes en la novela, y en los capítulos donde la luz de día ilumina las escenas es la mirada de los personajes la que dirige la narración, como puede verse en los párrafos citados donde la mirada del Chato orienta lo que sabemos del relato. Esta elección de la mirada para guiar el modo en que la historia es construida o narrada parece una operación que busca lograr los efectos del modo singular que tiene para proceder la cámara cinematográfica adaptado a la narración en una forma deíctica: aquí allí, arriba, abajo, enfrente y atrás.⁹² El narrador funciona como una cámara que observa detalles, realiza acercamientos a los rostros, nos informa de los tipos e intensidades de luz, los colores y las formas producidas, detallando el color de piel, los ojos, las arrugas y la forma de la nariz. El narrador, como una

⁹² Recordemos lo señalado por Antonio Ansón: “Un primer resultado formal, pues el modo y el estilo de escribir guiones cinematográficos influyó de manera directa en la manera de hacer literatura por el uso del presente de indicativo, forma deíctica de la imagen por antonomasia, frases nominales, o indicaciones espaciales propias del guion que empiezan a utilizarse en textos exclusivamente literarios.” Pero también la fotografía tiene un rol importante, porque “La fotografía enuncia, es deíctica, señala, muestra, cuenta desde la individualidad del yo, expresión máxima de la modernidad. La literatura moderna nace con la literatura del yo.” (*Literatura y artes visuales* 10;59)

cámara, expone además de su propia mirada aquellas miradas de los personajes y sus rostros, de modo tal que hace manifiesto el acto de narrar la mirada como sucede en el caso del capítulo cuatro, donde Rosario ya instalada en el camarote de la embarcación llamada Progreso nos lleva con su mirada como nos llevaría una cámara cinematográfica:

Rosario giró la mirada en su entorno examinando el estrecho camarote y una litera sucia y revuelta, la única que estaba ahí, con unas mantas grises, de soldado. Por la claraboya alcanzó a distinguir el puerto –Manzanillo, tan pequeñito, como de juguete– y más tarde, a medida que el barco avanzaba produciendo un ruido particular, los muelles blancos, higiénicos, modernos, de la California Standard Oil. (71)

Como puede ya notarse, la mirada se desplaza primero sobre su entorno inmediato haciendo una panorámica de reconocimiento sobre la habitación, luego desde el interior del camarote se dirige al exterior lejano a través de la claraboya como una cámara en desplazamiento como efecto del movimiento del barco, mientras mira trae a la presencia lo observado a la distancia, la profundidad de campo gana terreno de tal modo que puede ver Manzanillo “tan pequeño como un juguete” para luego avanzar y ver los muelles blancos de la petrolera tocados plenamente por los rayos de sol. (71)

Observaciones finales

En *Los muros de agua*, encontramos un texto con una extensión superior a lo que hasta ese momento había sido escrito por Revueltas, una condición que no debe pasarse por alto porque sólo gracias a esta posibilidad de extensión fue posible desarrollar la construcción narrativa de una fotoplasticidad que precisa de la oscuridad profunda y sin posibilidades de visión para hacer

aparecer la descripción de los efectos de la luz en forma creíble, se trata de una luz creíble porque es narrada con diferentes estrategias aunque su intensidad es mínima. Una de las estrategias es la ficcionalización del acercamiento, es decir del primer y primerísimo plano, como ocurre en el caso de la iluminación del fósforo y del cigarro encendido, o la ficción de la luz fija y limitada como la de los faroles, incluso la direccionalidad de la luz como ocurre en el caso de las linternas.⁹³ El conocimiento de los modos de iluminación y su relación directa con las fuentes lumínicas aparece también aquí al introducir capítulos contruidos en ambientes diurnos iluminados por el sol y en espacios abiertos amplios, capítulos que aparecerán luego de haber narrado una intensa oscuridad como produciendo un contraste todavía más intenso, una operación diferente de los contrastes entre la luz artificial y la oscuridad, los capítulos diurnos permiten encontrar elaboraciones más amplias de las múltiples formas y fenómenos captables por la mirada que se producen en determinados ambientes y situaciones. Dicho de otra manera, en *Los muros* pasamos del contraste entre luz y oscuridad donde el fenómeno de lo visto y no visto es descrito por el comportamiento de ambos fenómenos, a la abundancia de los detalles vistos como fenómenos y formas bajo la luz del día, una novela donde Revueltas se dirige a lo que es visto y no visto por el narrador y los personajes para producir un juego de escenificaciones cuidadosamente narradas desde la perspectiva técnica cinematográfica.

⁹³ Sobre el término ficción o ficcionalización remitimos al capítulo ya citado de Cesare Segre sobre el tema en *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985. pp.247-267.

VI. La fotoplasticidad y la mirada: *El luto humano* (1943)

La novela de 1943, según la data del propio autor, fue escrita en la capital del país entonces llamada Distrito Federal, entre diciembre de 1941 y agosto de 1942, había pasado poco más de un año de haber escrito *Los muros de agua* en octubre de 1940. Durante ese tiempo, incluso desde antes, Revueltas ejerció la escritura periodística prolíficamente, escribió artículos para la *Revista Futuro* y se vuelve “ruletero” en el periódico *El popular*, “Se les dice así a los que cubren las ‘fuentes’ de los que descansan. Entonces dije ‘que suave, mano, para conocer las fuentes’. Yo cubrí de todo: Hacienda, Secretaría del Trabajo, Presidencia. Hasta la nota roja”, escribía “las treinta y dos cuartillas del día. Y también las formaba. Una plana diaria. Amaba mucho mi oficio”, -recuerda Revueltas en una entrevista-, “Bueno, después del periódico llegaba a mi casa a escribir cuentos”, apuntaba (Hernández, 2001: 177). Entre los cuentos a los que se refiere está con mucha probabilidad *El remordimiento*, y algunos otros publicados póstumamente en *Las cenizas*, pero sobre todo parece referirse a algunos cuentos que aparecieron en la colección *Dios en la tierra*. Durante este periodo de aprendizaje y trabajo periodístico, como señalan Cajero y Ugalde en *La marea de los días* (2018), es probable que hubiera adquirido los materiales que tendrían forma final en *El luto humano*, pero ciertamente los materiales que la componen cuentan con una procedencia muy diversa, que provienen incluso de un periodo fuera de las fechas que datan la novela según el autor; y es que todo parece indicar que cuatro meses después de haberla terminado, justo en diciembre de 1942, tuvo lugar un suceso impactante a tal grado que Revueltas sintió necesidad de integrarlo al relato. Esto ocurrió, según lo relata su entonces esposa Olivia Peralta, cuando visitaron Oaxaca:

Lo que le afectó muchísimo [a José], e incluso lo relata en una de sus novelas (*El luto humano*), fue lo que presenciamos una mañana en una iglesia. Los dos, él y yo,

llegamos a Santo Domingo. El templo estaba solo. Visitábamos el coro cuando oímos provenientes de abajo desgarradoras lamentaciones; al asomarnos quedamos sumamente impresionados al ver a un viejo indígena de pies descalzos agarrarse con desesperación a los barrotes de la reja de uno de los altares del lado izquierdo. La manta que lo cubría estaba hecha jirones, había dejado su raído sombrero de palma a un lado y asido a la reja con desesperación, clamaba a gritos en su lengua imprecaciones dolorosas a juzgar por su dolor infinito que le hacía derramar lágrimas abundantes. José abatido, musitaba con tristeza: «Pobre pueblo nuestro, tan miserable y desamparado». Toda la tarde permaneció sombrío. (Peralta, *Mi vida con José Revueltas* 58)

Revueltas trabajó de modo literario este suceso y lo integró a la novela escrita mientras laboraba en el periodismo, y aunque no tenemos detalles o las razones por las que lo integró, podemos suponer que lo consideró importante al grado de incluirla en una novela que ya había dado por terminada cuatro meses atrás. Esta escena quedó literariamente integrada en la novela alcanzando una significativa intensidad dramática; de hecho, toda la novela refleja gran parte de la intensidad emotiva con la que fue trabajada, pues mientras la escribía nuestro autor “Hasta de comer y de dormir se olvidaba”, cuenta Peralta. Adicionalmente la escritura de *El luto humano*, al menos de varios de sus fragmentos, parece haberle implicado un desgaste emocional intenso. (70)

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 temor 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. (71)

La mezcla entre una escritura que lo llevaba a una experiencia emocional intensa y la escritura periodística pudo producir un giro en la narrativa que había experimentado en *Los muros de agua* y algunos cuentos que había escrito hasta ese momento, como *Dios en la tierra* y *El remordimiento*, novela y cuentos con un matiz narrativo que se ha denominado realismo en la obra de nuestro autor. Un realismo, podemos decir, basado principalmente en la puesta en escena de lo visto y no visto que fuera introducido ya en *Los muros de agua* y que se transformaría experimentalmente hacia un estilo donde la referencias a lo visto y no visto por el narrador y los personajes son principalmente poéticas y construidas a partir del montaje o yuxtaposición de opuestos. Un giro que podría tener relación con su experiencia como periodista en *El popular* por aquel tiempo, pues atendiendo a lo que cuenta Revueltas a modo de anécdota, hubo un cambio editorial respecto de la nota roja: “Por cierto, el director un día me encargó cambiar el estilo de la nota roja. Darle un giro literario, no sensacionalista. Me encargaron la página entera.” (Hernández, 177).

Esta tendencia hacia lo literario en el periodismo tuvo repercusiones en su narrativa, pues se alejó del lenguaje tendiente a lo periodístico de *Los muros de agua* para poner a prueba un modo de narrar más alejado del periodismo o la crónica y acercarse más a una narrativa de corte poético con un juego de temporalidades y de cambios de ritmo que hace a la narración más exigente para el público. Y es que *El luto humano* puede denominarse una novela poética, aunque las restricciones de los géneros pocas veces se permitan esta posibilidad, y lo es de un modo más enfático que lo escrito hasta ese momento por nuestro autor, pues se trata de una novela que sin dejar el terreno de la narración de lo visto y no-visto logra adentrarse en el terreno de lo poético; al respecto tiene razón Evodio Escalante en cuanto a que “la novela *El luto humano* de José Revueltas tiene la densidad y el lirismo que sólo puede existir en una obra maestra,” maestra porque “disuelve las fronteras convencionales entre sujeto y objeto, entre narrador y personajes, entre prosa narrativa y prosa poética.” (Escalante, *El luto humano de José Revueltas*, 139)

La posición del narrador tiene diferentes momentos, va de ser observador que habita el punto de vista de los personajes para luego volverse externo a la historia, incluso hace incursiones dentro de la historia asumiendo una presencia poética desde la primera persona del singular, un narrador indisciplinado que en variadas ocasiones hace que su mirada se vuelva transparente haciendo el complicado rol de ocupar/dejar aparecer los ojos de sus personajes para mirar en su lugar, desvaneciendo así la dualidad entre lo interno y lo externo.⁹⁴ *El luto humano* es una novela con una importante “audacia de sus recursos” pero como ha señalado Evodio Escalante, es preciso poner atención

...sobre todo en lo que se refiere al libérrimo empleo de la instancia del narrador, quien entra y sale del relato *ad libitum*, es decir, sin obedecer a nadie más que a su soberana intuición, dentro de una estrategia proteica que disuelve las fronteras convencionales entre sujeto y objeto, entre narrador y personajes, entre prosa narrativa y prosa poética. Entre saber contingente y saber absoluto. (Escalante, *El luto humano de José Revueltas* 139)

Es fundamental el reconocimiento de la función del narrador, sobre todo cuando parece que la crítica funciona como un sistema de vigilancia del correcto proceder literario, sin embargo se hace necesario también plantear la posibilidad técnica que da lugar a la aparición a la instancia del narrador con estas características, es decir, abrir la posibilidad técnica de la influencia del proceder y modos de mirar de la cámara cinematográfica en la presencia y función de la instancia del

⁹⁴ Quizá es un error, y esto deberá traernos una discusión posterior de hondo calado, el atribuir la función narrativa a “el narrador” con género masculino e incluso una imaginada voz masculina. Esto se debe a que hemos asumido ciegamente que la voz narrativa corresponde al autor José Revueltas. Pero hemos dado poco o nulo crédito a la posibilidad de una voz narrativa no masculina y, por tanto, no se han realizado investigaciones que toquen el tema. Aunque un asunto como este rebasa los límites de esta investigación dejamos constancia de la necesidad de llevar a cabo exploraciones que nos lleven a una discusión más amplia en torno a este y otros asuntos pendientes por estudiar en la obra de Revueltas.

narrador en *El luto humano*. Y es que el narrador que funciona “*ad libitum*” en algunos momentos se muestra cercano en su proceder al modo en que se conduce una cámara que ejerce su aparecer sin precisar anunciar o advertir su presencia. Esta posibilidad de un narrador cinematográfico puede abrir algunas alternativas para comprender este tipo de narración, pues habrá que recordar que una buena parte de la crítica la ha evaluado desde modelos literarios clásicos la operación del narrador y desde la cual éste no puede o no llega a ser más que el resultado de la falta de formalidad metódica requerida por las bellas letras. Pero, no obstante, estamos ante un narrador indisciplinado cuya libertad nos apabulla y demanda que estemos dispuestos a pensar más allá de los límites disciplinarios de la crítica literaria, asumiendo que el cine ha influido más de lo que hemos concedido a Revueltas como marxista y comunista, que también fuera amante y en algún momento parte creativa de la industria cinematográfica mexicana en su llamada Época de Oro.

La función del narrador aparece como un modo técnico y particular de observación que el cine instauró, a su vez, a partir de las condiciones técnicas que la cámara permitió, haciendo que el resultado del montaje sean escenas diversas creadas a partir de diferentes puntos de vista, localizaciones y enfoques, conformando lo que llamamos un *filme*. Y no es que la literatura desconociera los puntos de vista, aunque acostumbraba anunciar transiciones entre ellos y justificarlos ante el lector, pero hay una característica fundamental en el modo de contar historias que el cine instauró, la aparición del montaje como recurso que no ofrece explicaciones al espectador y que logra producir valores nuevos mediante sus modos de contar una historia, el juego de puntos de vista, encuadres y planos para la creación de *filmes* dirigidos a crear un tipo de experiencia en el espectador. Al respecto conviene recordar a Revueltas:

Ya ningún novelista se atrevería a poner en uso, por ejemplo, los procedimientos transitivos empleados por Balzac cuando nos trasladaba de un capítulo a otro con palabras (la cita es más bien inventada por quien esto escribe, pero es una cita real),

con palabras, repito, de esta guisa: "como recordará el amable lector, dejamos a la prima Lizbeth en los instantes en que", etcétera. La novela moderna se ajusta cada vez más a una técnica que excluye el desarrollo lineal característico del siglo XIX. Ahora el novelista busca la simultaneidad del acontecer, donde todos los elementos están al servicio de ese acontecer sin que, desde luego, tal hecho se advierta.”
(Revueltas, *Problemas del guion cinematográfico* 58)

La aparición del modo de contar historias del cinematógrafo determinó y produjo la creación de un nuevo público y una cultura del espectador,⁹⁵ pero la introducción de las innovaciones técnicas en la narrativa no ha tenido al misma suerte, pues en lugar de surgir análisis de las innovaciones técnicas introducidas en la narrativa, es decir en los modos de estructuración y funcionamiento de las instancias propias de la narración en relación con el cine, lo que ha ocurrido es el estudio de las apariciones explícitas del cine y la fotografía en las historias, metodológicamente marcado por los llamados *Cultural Studies*, dirigidos a buscar una sala de cine en la historia, una película vista por los personajes o bien la alusión directa del narrador o los personajes a determinada película o artefacto cinematográfico.

Pero los procedimientos que Revueltas introdujo en el modo de narrar historias, es decir algunos procedimientos que habría tomado de la cinematográfica y que adaptó a la literatura con pleno conocimiento de las determinaciones materiales de cada ámbito artístico, posibilitó no sólo la emergencia de transformaciones en el modo de proceder de la instancia del narrador y otros aspectos de la historia en general que pueden calificarse como como “audacia de recursos”, como ha señalado Escalante. Pero lo que aún no hemos logrado en México es la creación de un tipo de

⁹⁵ Esta cultura ha sido estudiada desde la llamada teoría de la posición del sujeto, de cuyo devenir David Bordwell ofrece una síntesis apretada en su artículo *Los estudios contemporáneos sobre cine y las vicisitudes de la Gran Teoría* (1998)

crítica literaria que permita la comprensión y explicación de los cambios técnicos introducidos en la narrativa, no en los temas sino en el modo de narrar, desde otras artes pero en particular desde la cinematografía.⁹⁶ Este no deja de ser un caso que debe extrañarnos en cuanto al modo de relacionarse con los cambios tecnológicos desde las disciplinas humanísticas en general y la crítica literaria en particular, no sólo porque ha ignorado la aparición de, nada más y nada menos, la técnica cinematográfica con todo lo que esto causó en todos los ámbitos de la cultura, sino porque, como hemos señalado anteriormente, el propio Revueltas fue un autor confeso en cuanto a su pasión cinematográfica, además de contar con una importante producción de guiones y adaptaciones cinematográficas.

Las funciones del narrador han sido una de las problemáticas que más ha ocupado las páginas de quienes estudian *El luto humano*, sin embargo, parece que sigue siendo una función difícil de atrapar en una definición conceptual, precisamente porque en esta novela atendemos a la aparición de un narrador que hace converger la prosa y la poética, así como la técnica narrativa y la cinematográfica. Estamos ante una novela que desde la voz narrativa organiza una estructura básica que puede ser dividida en pasado y presente, donde la fotoplasticidad caracterizada por la luz y la oscuridad son administradas de manera compleja y no binaria, logrando así diversos tipos de oscuridad narrada y de iluminación artificial. La aparición de la luz natural mediante la introducción de los recuerdos en el plano presente logra producir montajes o yuxtaposiciones lumínicas que contrastan con la ficción de las tonalidades logradas en diferentes gamas de luz artificial y los diferentes ambientes oscuros descritos por el narrador en el plano pasado. Encontramos pues un cuidado puntilloso en la narración sobre los tipos de iluminación, las fuentes

⁹⁶ A este respecto conviene señalar que los estudios intermediales han intentado hacer acercamientos a este tipo de investigación, véase el artículo de Irina Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality* (2005), pero debe observarse que es extensa que la producción al respecto.

lumínicas descritas y los espacios donde actúan, aunque pocas veces el relato expuesto por el narrador se detenga en la descripción detallada del efecto de la luz en los espacios y los cuerpos según su ubicación y tipo, prefiriendo la mayoría de las veces la interpretación y descripción poético-subjetiva de los fenómenos ocurridos. El plano pasado y presente son estructurados y relacionados a partir del narrador que nos da a conocer mediante descripciones objetivas o poético-subjetivas lo que mira, lo que sabe y lo que recuerda. Habrá que destacar que en esta novela encontramos el ejercicio de la mirada descrito de un modo impresionista, pues más que describir un objeto o fenómeno buscando objetividad se ocupa de transmitir impresiones emotivas a través de montajes poético-subjetivos. Con todo, no debe ignorarse la importancia otorgada a la mirada, pues aquí, como en ninguna otra obra de Revueltas escrita hasta 1943 o incluso quizá más que en las obras posteriores, se encuentran tantas exploraciones y exposiciones sobre los modos en que el narrador puede hacerse aparecer exponiendo el acto de ver y ser visto que ocurre en los personajes, cuya función como portadores de la mirada da lugar no sólo al ver y ser visto, sino también a la mirada impedida, obstaculizada o ciega. El narrador también tiene un yo que hace aparecer en algunas ocasiones, pero más que presentarse como yo aparece como “portador de una mirada” transparente, que llamamos así dado que logra convencer de que su mirar propio se desvanece cuando funciona como un dar lugar prioritariamente a lo visto por los personajes.⁹⁷ (Sotoichita, *Ver y no ver* 51)

Esta función del narrador ha llevado a consenso respecto a que se trata de un narrador omnisciente, sin embargo, para nosotros, tomando en cuenta la estructura de la novela y el proceder de la instancia del narrador, podemos decir que por sus características técnicas se trata de un narrador que tiene más relación con la cámara cinematográfica en su modo mirar y su

⁹⁷ La función e la cámara como un yo transparente está presente en la teoría de Dziga Vertov “Nosotros definimos la obra cinematográfica en dos palabras: *el montaje del <<Yo veo>>*.” (*El cine ojo*, 47)

comportamiento narrativo, en la medida que su narración da a conocer lo visto y no visto por sí mismo y por los personajes.⁹⁸ Un narrador complejo que ve al que mira y puede mirar también lo mirado, que incluye lo que ve como parte de la historia e interviene en primera persona poéticamente para introducir fragmentos en la narración que funcionan a manera de montajes y cortes que producen contrastes y cambios de ritmo en la historia contada.

6.1 Visto y no visto: la función narrativa de la mirada

El tiempo narrativo, la descripción de la iluminación y la oscuridad convergen desde la descripción de lo visto y la impresión que eso ha causado en el narrador, de ahí la importancia de prestar atención a que el presente de la novela esté construido en un ambiente nocturno y con lluvia, primero en un interior donde hay luz mediante velas, pero luego pasa a un espacio exterior donde la luz ya no tiene lugar. Los personajes habitan un presente que oscila entre ambiente iluminados con luz artificial y ambientes oscuros donde la visión llega a ser imposible o limitada, un presente desde el cual van trayendo recuerdos que son dados a conocer por el narrador, cuya omnisciencia de la historia y mirada singular dan sentido a la narración.⁹⁹ Edith Negrín, en *Entre la paradoja y la dialéctica*, es quien ha realizado uno de los trabajos pioneros y más extensos sobre las funciones del narrador en esta novela, se trata de un minucioso análisis de la funciones simbólicas y sociológicas de la importancia del interior y el exterior en la narración, así como otros aspectos de

⁹⁸ El campo-contracampo se construye en el proceso de edición de una película, articulando dos tomas a modo de espejo, donde dos personajes se miran o bien un personaje miran principalmente en un momento de diálogo, así personaje A mira a personaje B y viceversa. También suele ser utilizado, entre otras muchas maneras, cuando un personaje mira algún objeto y el objeto parece devolverle la mirada.

⁹⁹ Ejerciendo funciones de campo contra campo (Deja saber lo que mira y a veces lo miramos o nos informa sobre a él) pero también se convierte en una mirada que piensa y expresa sus reflexiones poéticas. Para nosotros sin embargo se trata de un narrador cinematográfico, a veces transparente o imperceptible y a veces se hace presente poéticamente. Véase la discusión que Elba Sánchez Rolón en *Cautiverio y religiosidad en El luto humano de José Revueltas* ha propuesto para esto.

tipo histórico y biográfico que según su argumentación inciden directamente en la novela. En la obra citada Negrín afirma que la mirada del narrador es la que organiza el relato,

En el plano del presente, subrayado por el uso de indicadores temporales --"hoy", "ahora", etc.--, los acontecimientos están ordenados por la mirada distanciada y totalizadora del narrador omnisciente, en 3a. persona. La continuidad de los hechos narrados es constantemente interrumpida por escenas retrospectivas, los recuerdos de los personajes. [...] Así el eje único que constituye el plano del presente es cruzado por -varios ejes que corresponden a la memoria de los personajes¹⁰⁰ y que, en conjunto, constituyen el plano del pasado. (*Entre la paradoja y la dialéctica* [Tesis], 1991: 44)

Esta afirmación de Negrín parece irrefutable, porque señala aspectos cuya existencia pueden verificarse en la novela. Es posible, no obstante, hacer algunas puntualizaciones, porque entre las novelas de Revueltas escritas hasta 1950, es *El luto humano* la novela donde más se teoriza y experimenta sobre la mirada, y esto ocurre desde las más diversas perspectivas, que pueden agruparse en dos grandes tipos: la mirada y la mirada impedida. Es posible decir que estos dos tipos de mirada reúnen, cada uno, a su vez, una importante diversidad de modos de aparecer; de ahí que sea posible argumentar que la mirada no es monopolio del narrador a lo largo de la novela, pues es compartida por los personajes en algunos momentos, son modos de la mirada donde además de narrar lo visto mediante diferentes gradientes lumínicos, incluyen a la mirada impedida o limitada y la mirada ciega. La mirada del narrador no sólo ocupa el punto de vista de los personajes sin advertencia previa, también funciona como una observación de segundo orden que observa a su

¹⁰⁰ Se trata sin duda de la introducción del *FlashBack* (una especie de recuerdo repentino) cinematográfico en la narrativa.

vez la miradas¹⁰¹ de los personajes,¹⁰² es decir, que no sólo observa a los personajes que describe, observa en específico sus modos de observar y sus observaciones, tal como ocurre al inicio de la novela, donde el narrador no narra lo que ve sino lo visto por la mirada estupefacta del personaje Úrsulo mientras espera la muerte de Chonita, su hija.

La muerte estaba ahí, blanca, en la silla, con su rostro. El aire de campanas con fiebre, de penetrantes inyecciones, del alcohol quemado y arsénico, movíase como la llama de una vela con los golpes de aquella respiración última —y tan tierna, tan querida— que se oía. Que se oía: de un lado para otro, de uno a otro rincón, del mosquitero a las sábanas, del quinqué opaco a la vidriera gris, como un péndulo. La muerte estaba ahí en la silla. (*El luto humano*, 1983: 11)

Sin embargo, pese a que es identificable con una experiencia visual, lo que este primer párrafo de la novela describe no es precisamente lo visto, sino un conjunto de elementos que acompañan a un objeto atribuido a un espacio: “La muerte estaba ahí, blanca en la silla, con su rostro”, pero el narrador no se ocupa de dar a conocer cómo es esa muerte, sólo sabemos que ocupa un lugar “ahí”, “en la silla”, tiene color y “rostro”; estos últimos, vistos con cuidado, conforman los elementos del montaje que da lugar a la aparición narrativa de la muerte, es el montaje de elementos adversos que sólo adquieren sentido por colocarse en una acción común, generando la ficción de que algo ahí

¹⁰¹ Para Alfonso Mendiola, quien parte de la Teoría de Sistemas de Niklas Luhmann, “sólo es posible observar cuando operamos una distinción, el mundo o lo real previo a toda distinción es inobservable, o mejor dicho invisible”, de modo que una observación de segundo orden, es decir “una observación de observaciones”, funciona como un modo en el cual, “al realizarla descubrimos la contingencia de la observación de primer orden” es decir, al realizar la observación de segundo orden se historiza “la primera observación” (*Retórica, comunicación y realidad* 48-9). De este modo la introducción de la instancia narrativa como observador de segundo orden produce que el mundo se convierte en tema que queda relativizado, contingente y susceptible de explicación, por tanto de una descripción.

¹⁰² Es digno de destacar en ese sentido que el personaje Natividad es conocido desde las diferentes perspectivas de los otros personajes, desde sus puntos de vista, como lo anotó “La narración nos revela a un dirigente popular, según lo vieron diferentes personajes de la novela.” (Brushwood, *México en su novela* 52) Natividad fue visto y conocido por los personajes, no por el narrador.

aparece como si se trata de una descripción visual con más detalles y elementos. Se trata de un montaje estratégicamente diseñado para que los elementos ofrecidos (“muerte”, “ahí”, “silla” y “rostro”) al ser puestos en relación produzcan un efecto *psico-emotivo* que los sintetice en una imagen mental, efecto sintético que hacer creer que la descripción ofreció más elementos y detalles de los que en realidad ofrece (*El luto humano* 11). Lo que Revueltas ponen en juego aquí es un hábil manejo del montaje de piezas “que hábilmente yuxtapuestas logran en el espectador el impacto requerido” (Revueltas, *¿Qué es el cinedrama?* 144). Esto es más comprensible si atendemos a lo anotado por Revueltas sobre esta técnica particular:

...la estructura interna del montaje, por lo que a ella respecta, consiste en la combinación, yuxtaposición e interpenetración de valores diversos, a efecto de obtener un todo armónico que represente algo más que sus partes, es decir, un todo que sea un resultado cualitativo general diferente al valor cuantitativo particular de los elementos que lo integran. (*Lugar del cine en el arte*, 25)

Muerte, blanca, silla, rostro, son los valores diversos que al ser combinados o yuxtapuestos en torno a una “una acción común”, mientras que el “resultado de un montaje, es decir, el resultado de una combinación, de una yuxtaposición de valores diferentes” es la producción de “un valor nuevo” (26). La presencia de la muerte, o la idea de la muerte que nos hacemos no es el resultado sólo de la descripción de lo visto, sino del estratégico montaje conceptual de elementos que arrojan como valor nuevo la idea de la muerte “ahí en la silla”. (*El luto humano* 11)

Este primer párrafo permite analizar otros componentes importantes, pues la mayor parte se ocupa de dar a conocer un elemento no visible, compuesto narrativamente de un montaje subjetivo: “El aire de campanas con fiebre, de penetrantes inyecciones, del alcohol quemado y arsénico”, la conjunción de esos elementos para describir la escena busca producir o transmitir más una

impresión subjetivo-emotiva que una imagen objetiva, impresión apoyada también en la descripción de movimiento del aire, sólo identificable por el sonido del viento al pasarse como un péndulo en la habitación fúnebre, de un lado a otro. Lo único indicado deícticamente, lo visto “ahí”, es la muerte “en la silla”, afirmación inicial y final del párrafo que, sin embargo, no ofrece más elementos para su identificación que el color, sabemos que es “blanca” y que tienen “rostro”, pero nos informa de un rasgo adicional de su cuerpo, sus ojos o vestimenta (*El luto humano* 11). Un poco más adelante nos damos cuenta de que el personaje que tiene estas visiones, acompañadas de sensaciones y sonidos, es precisamente Úrsulo, quien luego de que la muerte abandona la silla para entrar en el cuerpo de la niña experimenta una sensación de estupor. Sin embargo, la mirada de Úrsulo no es anunciada, el narrador es transparente y no dice algo así como que Úrsulo está mirando algo, esto se revela con el avance del relato.¹⁰³

La importancia del párrafo inicial de la novela radica en su capacidad para crear la ficción de la visión, abonando a la convicción de un ambiente narrativo habitado por la muerte, compuesto por la silla, el viento, el quinqué, la vidriera, el mosquitero y la cama. Elementos todos que pueblan la escena, –incluso es posible afirmar que la muerte hace aquí su aparición de un vez por todas en la historia dando sentido al luto anunciado en el título de la novela, sin que eso implique aún que estemos al tanto de los detalles físicos de la muerte, sin que sepamos dónde y cómo están dispuestos los objetos en el espacio ni sus características como si se ofreciera en un gran plano general acompañando de sonidos y movimiento, con el único objetivo de crear la idea o sensación de espacio entre los objetos.¹⁰⁴ La escena descrita no precisa detalles, porque se trata de un montaje

¹⁰³ Cuando mencionamos transparencia nos referimos a la posibilidad que tiene el narrador de hacer pasar su presencia como un punto ciego de la narración, es decir una presencia que puede hacerse olvidar o pasar desapercibida debido a que su función se concentra en describir el mundo que lo rodea, pero nunca se describe a sí mismo y no anuncia que todo es producto de su mirada.

¹⁰⁴ El plano general es la manera en que la cámara capta un espacio abierto y donde regularmente pueden observarse personajes en el paisaje, es decir, es exactamente lo opuesto a un primerísimo plano o un plano detalle. “El plano general, que hace del hombre una silueta minúscula, Reintegra a éste en el mundo, lo hace víctima de las cosas y lo

donde los elementos que lo componen, gracias a su conjunción en la escena logran producir la conclusión sintética de que se trata de una habitación iluminada. Todo esto es logrado por Revueltas en sólo un párrafo inicial.

Ya establecido el espacio de la habitación, con la muerte en el centro de la escena gracias a un proceder semejante a un *stablishing shot* cinematográfico,¹⁰⁵ el desplazamiento de la mirada del narrador continúa dotando de cuerpo a la mirada que hasta ahora hemos conocido sin saber de dónde viene, pues cuando pensamos que era el narrador quien está mirando a la muerte nos enteramos que la mirada proviene de un cuerpo o fisonomía que llega a hacerse presente gracias a la aparición de otra mirada, la de Cecilia, quien al mirar hace aparecer en el relato al hasta ahora innominado Úrsulo: “volvió el rostro hacia él con una expresión aguda, inteligente de pesar.”

La escena se hizo insoportable y él esperaba ya el estupor que todo aquello le causaría, la tontera terrible que se iba a meter dentro de su cerebro después. Entonces no pudo reprimir una mirada para ver si aún estaba ahí, en la silla; pero había desaparecido. Quizá nunca estuvo sentada, con su rostro blanco, y todo fue una visión; mas lo cierto era que, visión u otra cosa, había desaparecido. (11)

Úrsulo mira a la silla y Cecilia mira a Úrsulo, las miradas conforman el ambiente sin que por eso el narrador hubiera ofrecido descripción alguna de la fisonomía de él o ella, ambos tienen nombre, ver y ser vistos los trae a la presencia. Respecto a lo visto por los personajes hasta ahora lo único

"objetiviza"; de allí que haya una tonalidad psicológica bastante pesimista, una atmósfera moral más bien negativa, pero a veces, también, una dominante dramática exaltante, lírica y hasta épica.” (Marcel Martin, *El lenguaje del cine* 44)

¹⁰⁵ Con *stablishing shot* se hace referencia a un plano que busca ofrecer al público información sobre múltiples factores o elementos que componen el ambiente donde se desarrollan los hechos, por ejemplo “In Griffith’s representation of Civil War battle scenes in *The Birth of a Nation*, for example, Griffith begins his sequences with establishing shots, extreme long shots of the battles which provide the spectators with a panoramic view of the entire scene.” (Marilyn Fabe, *Closely Watched Films An Introduction to the Art of Narrative Film Technique* 32)

que sabemos es que la muerte con “su rostro blanco” sin detalles ya no está en la silla y todo parece indicar que ha sido una “visión” evanescente que no sólo es uno de los modos de la mirada, sino que además añade complejidad a la dialéctica del ver y no ver (11). Este juego de lo visto y no visto por Úrsulo, o de lo visto por Cecilia sin que aparezca descripción de lo que ve, es sin duda una decisión narrativa de Revueltas que otorga mayor importancia a la construcción de un ambiente dramático emotivo partiendo de la selección de lo que se da a conocer al lector. Ahora bien, la mirada del narrador es una mirada compleja, pues al revisar el funcionamiento de las miradas que dan lugar al espacio y a la presencia de los personajes, puede reconocerse su posición como observador de primer y segundo orden, es decir que observa y pero también observa las observaciones.

La escena inicial de la novela se compone de un juego de miradas que ocurre dentro de la casa, Cecilia ve a su hija muerta y a Úrsulo, este ve a su hija y a la muerte, pero el narrador se ocupa en más ocasiones de ofrecer características emotivas de la mirada de Cecilia: “Se volvió para mirar a su marido con ojos resueltos y bárbaros”, “los ojos bárbaros de su mujer”, llenos de “condena en la mirada”, “En los ojos de su mujer sí existía esa vida eterna”, pero en todo estos casos no hay detalles sobre el brillo de sus ojos, el color o la forma, tampoco de la vestimenta o el color de la piel, sólo contamos con descripciones generales que exponen el estado emotivo del acto de mirar (12-3).¹⁰⁶ El drama guiado por el juego de miradas alcanza momentos de intensidad, sabemos que Úrsulo ha cambiado su percepción de los colores, ya no ve a la muerte blanca desde que “permaneció fijo en su lugar mirando con atontada pena a la verde, a la azul muerte de la silla”; la mirada también gira, pues “tornaba a mirar las durísimas mandíbulas de su mujer, que parecía creer en Dios con ellas y con su calidad de huesos cerrados” (13-4). En algún momento Úrsulo cambia

¹⁰⁶ En *Los muros de agua* ocurre un girar de la mirada “Rosario giró la mirada en su entorno examinando el estrecho camarote y una litera sucia y revuelta, la única que estaba ahí, con unas mantas grises, de soldado.” (2020: 71)

el lugar desde el que ejerce la mirada, ya no mira hacia la silla porque decidió moverse y ocupar “la misma silla donde estuvo la muerte, para observar [desde ahí] todavía a su mujer, que había encendido unos cirios”, ocupar el punto de vista de la muerte. (14)

6.2 Fotoplasticidad: montaje de luz y oscuridad

Para producir la oscuridad la voz narrativa es coherente con las posibilidades del ambiente que describe, así en el exterior donde tiene lugar la tormenta y la noche, no indica nada que aparezca visto por Úrsulo hasta que llega al cercado que desconoce y que resulta ser el de la casa de Adán, su enemigo mortal. La oscuridad es construida o configurada como una lógica de la mirada impedida, como un tipo de “tematización de la obstaculización de la mirada”, la noche se presenta como algo que obstaculiza la mirada, esta es una estrategia que no sólo quiere destacar que los personajes han dejado de mirar a su alrededor, sino que además se trata de la omisión de la información de lo visto en las historia produciendo en el lector una conexión mimética con la historia contada, entre personajes y sujeto lector, pues ni el personaje ni el lector tiene información de lo visto, sólo existe el patente conocimiento de que la mirada se encuentra impedida, tanto personajes como el sujeto lector habitan un mundo sin detalles, sin bordes, ilimitado y donde la visión no alcanza a obtener información suficiente para crear un mundo (Hills,1995: 23; 31). Cuando la oscuridad se hace presente para los personajes el derecho del lector a saber lo que se ha visto queda difuminada, los personajes son hasta ahora el principal filtro que le permite obtener información de lo visto, como si lo que ocurriera fuera un intercambio mimético de papeles en la lectura. Revueltas juega con la paradoja del ver y no ver, de lo visto y no visto por el narrador y por los personajes para crear un ambiente que habitará también el lector por efecto de la mimesis lectora.

Para continuar con el análisis de la construcción del primer capítulo, donde tienen lugar los primeros montajes relacionados con la construcción del ambiente oscuro exterior frente a la iluminación creada al interior de la casa, volvamos a la escena de donde la mirada de Cecilia funciona como eje de un montaje interior-exterior. Ahí “Después de amortajar el cuerpo, la mujer se sentó en un banquito y quién sabe por qué parecía de rodillas, pidiendo perdón, al tiempo que veía la frente encendida del cadáver. Encendida por una luz que le salía. Dios santo, si estaba muerta.” (*El luto humano*, 14). Esta luz fantástica es precedida por una afirmación del narrador que había sido anunciada con anticipación “afuera había norte y tempestad” y luego reiterada “Afuera soplabla el norte”, justo antes de describir el momento lumínico del cadáver. No obstante, este montaje que se puede notar es construido mediante la yuxtaposición del norte y la tempestad del exterior y la aparición de la luz en la frente del cadáver, todavía encuentra un componente adicional que hace que adquieran más contraste entre sí; y esto ocurre cuando la voz narrativa señala características del exterior: “El norte daba golpes sobre la noche. Y el cielo no tenía luz, apagado, mostrando enormes masas negras que se movían espesamente, nubes o piedras gigantescas, o nubes de piedra” (14). Al acercarnos a los componentes del montaje podemos notar con mayor precisión los elementos que lo conforman. Por un lado, lo que ocurre al interior de la casa: “Amortajar el cuerpo” “se sentó en un banquito” “de rodillas” “veía la frente encendida”, “una luz que le salía”; por el otro, lo que afuera sucede y que no es visto por los personajes sino por la voz narrativa: “norte y tempestad” “golpes sobre la noche” “El cielo no tenía luz” “apagado” “masas negras” “nubes de piedra”.¹⁰⁷ Las palabras que utiliza Revueltas tienen una función poética consistente, de ahí que también estén hábilmente seleccionadas según su sonoridad, por ejemplo

¹⁰⁷ En su tesis doctoral Edith Negrín hace notar que hay una cierta relación respecto a la luz que sale del rostro de esta niña con la una imagen descrita en *Semblanza* de Silvestre Revueltas, y que fue escrita por el propio José, ahí escribió: “entrecierra los ojos, escuchando algo que los demás no podemos escuchar y su rostro se ilumina, se apaga, resplandece, sufre inimaginablemente (v26, 290).” (Citado por Negrín, *Entre la paradoja y la dialéctica* [Tesis] 209.)

“la frente encendida” en contraste con “el cielo no tenía luz”, o el contraste emotivo entre la acción de “amortajar el cuerpo” y la de golpear señalada en “El norte daba golpes sobre la noche” (14). Nótese de igual manera que aquí encontramos otro montaje de opuestos que se encuentra en las acciones, pues mientras Cecilia amortaja el cuerpo (ella-el) el norte daba golpes sobre la noche (el-ella), que deja al descubierto lo inverso de las relaciones pues, mientras ella realiza la acción equivalente al cuidado del cuerpo muerto, el norte golpea a la noche.

El montaje a partir del contraste de componentes que refieren luz frente a otros que refieren oscuridad nunca aparece desligado de la trama, no es paisaje ni decoración para las acciones que realizan los personajes como si estos fueran lo más destacable de la historia contada y en ellos quedara concentrado todo lo que la historia tiene para ofrecer. El montaje no sólo incide en las acciones de los personajes, también contribuye a crear los ambientes que dan sentido a las acciones, así el ambiente angustiante que venimos analizando produce que, dentro de la casa, la mirada de Cecilia a su vez su vez es vista por Úrsulo, tenga un cambio emotivo y de comportamiento que se hace más enfático: “Ya no decía nada con los ojos —de pronto vacíos, fijos— su mujer, ahí como un baúl de llanto; sólo una absurda soledad la envolvía con su velo húmedo”; y el ambiente exterior a la casa sigue siendo contraste al interior donde existe iluminación y es posible ver, donde además prima un ritmo calmo creado por la lentitud en los desplazamientos de las miradas de los personajes y el inicial movimiento pendular del viento (14). Afuera existe un mundo que no conoce la calma, que golpea, sin posibilidades de ver, sin luz, de magnitudes colosales o monstruosas, según el párrafo que aparece enseguida: “Y Dios golpeando el cielo, la terrible bóveda oscura, sin estrellas” (14).

Que la narración hasta este punto funciona mayormente a partir de las miradas de los personajes puede confirmarse en que a partir de este momento la mirada de Cecilia gira para ver y vuelve a cambiar emotivamente:

Cecilia volvió su rostro maternal (tan maternal que ya de pronto él, Úrsulo, era como su propio hijo, como su propia hija, de mirada oscura y extraños párpados mortales):

—Ten cuidado con el río. Le tengo miedo —dijo.

Y después:

—Si puedes traes parafina. Y un poco de mezcal, o si no, alcohol... (14-15)

La advertencia casi amorosa de Cecilia y el encargo de las mercancías aparecen al momento en que Úrsulo se dispone a salir del interior de la casa para adentrarse en lo que hasta ahora había sido el exterior, no visto por los personajes sino por la voz narrativa, otro ambiente al que la mirada de Úrsulo se disponía a encontrar. Salir del interior de la casa se convierte en la exposición a ese colosal ambiente cargado de las tinieblas, de “nubes de piedra”, “bóveda oscura” sin forma y sin límites (14). El momento de salir se vuelve inevitable, como si Úrsulo se hubiera resistido a abandonar el seno hogareño, tiene que salir y esta salida es paradójicamente un ingreso a un ambiente descomunal:

Úrsulo salió entonces a la noche, sujetándose el jorongo, y experimentó la impresión de haber penetrado en un gran ojo oscuro, de ciego furioso.¹⁰⁸ La arena se revolvía entrándole por los rudos zapatos y presionando sobre las agujetas hasta casi reventarlas. Era una arena como si el viento se hubiera vuelto sólido y sus extrañas materias, su vivo oxígeno, también se hubieran muerto, dispersándose en piedra múltiple e infinita. «¡Si aquí hubiese un cura...!», lamentóse, pues era preciso

¹⁰⁸ Edith Negrín ha encontrado aquí, en la imagen del gran ojo oscuro, una figura teológica. “Los personajes sienten sobre sí la presencia vigilante de un ojo superior [...] una especie de tangible ausencia” que “en tanto que una instancia divina, trascendente, domina la acción de la novela en la forma paradójica de presencia-ausencia si l nultáncas”. (*Entre la paradoja.... [Tesis]* 11)

atravesar el río —cruzarlo, hacer una cruz— para internarse en el poblado donde estaba la iglesita. Arena y agua furiosas en la noche. (15)

El relato no pierde oportunidad para señalar algunas características del recorrido realizado por Úrsulo en medio de la noche donde “Caminaba a la ventura, sin orientarse, con gran abandono, confiado en quién sabe qué para llegar al río”, confianza torpe pero inevitable para un recorrido que se vuelve “un retorno a los orígenes” (15-16):

Tropezó con un cercado en medio de la abrumadora oscuridad. ¿Qué? ¿Dónde estaba? El viento en su derredor, de agua, gemía, sordo y arbitrario. Entonces Úrsulo sintió que, de tan triste, de tantas y repetidas ideas como tenía en la cabeza, había extraviado el camino. (16)

Lo monstruoso e informe, donde Úrsulo se había introducido como en un ojo oscuro, no era sino la negra noche oscura a orillas del negro el río, una noche en que nada podía verse, donde la mirada quedaba impedida no sólo por la noche sino por su imposibilidad para reconocer los bordes o las líneas que marcan los límites de una forma u otra, pues todo se había vuelto una gran mezcla ya sin límites precisos: el río fuera de su cauce, la tormenta que mezclaba viento con agua, la noche en su oscuridad fundiendo el agua con el aire y la tierra. Al pedir ayuda Úrsulo puede entrar a la casa de Adán donde encontramos un nuevo modo de aparecer de la oscuridad, pues al interior de la casa la oscuridad parece más clara que al exterior, pero no sabemos qué tipo de iluminación tiene (quinqué, lámpara o vela) ni su ubicación. Sabemos, sin embargo, que “Ahí dentro todo era de tierra sin muebles” y algunas otras mínimas cosas ordenadas “un metate antiguo, prieto, como iguana” y un techo de donde cuelgan “trozos de carne seca de res, llenos de humo, con su color humano, indígena, de cobre”, aquí no sólo hay orden, las cosas tienen un lugar propio, su forma y

color son visibles, lo que contrasta con el caos exterior que impide totalmente la mirada. (*El luto humano* 17)

Las miradas continúan siendo uno de los materiales primordiales para la narración, no sólo la mirada del narrador sino las miradas de los personajes narradas desde la observación de segundo orden del narrador que interpreta y significa poéticamente. Dentro de la casa emerge nuevamente la mirada como un elemento importante del relato en contraposición de la imposibilidad de ver en el exterior: Adán “miraba los hombros tristes, acabados, de Úrsulo, que tenía la cabeza inclinada y los ojos espesos de amarga ternura” (17). Enseguida, en este mismo encuentro entre los dos enemigos mortales, las miradas de los tres personajes de la escena ocurrida al interior de la casa durante la noche dinamizan el drama:

Se odiaban tal vez, y ya juntos, el uno frente al otro, no había palabras, sino un mirarse indefinido, impenetrables los ojos ciegos. [...]

Úrsulo levantó los ojos, pero no descubrió nada en los de Adán, pues nada había, sólo el tezontle lejano de una raza, antigua como el viento. «Adán, el hijo de Dios. El primer hombre».

—¡Vamos

La mirada recelosa de loba, el cuerpo de loba, el vaho de loba de la mujer, intentó una prevención, un gesto:

—Tu machete, Adán...

Adán la miró y quién sabe qué decían sus ojos de piedra que entraron por la mujer como un cuchillo. (17)

El juego de miradas al interior de la casa de Adán, mientras el caos oscuro exterior espera en su calidad de materia prima –de fondo oscuro dramático, que va dando forma e intensidad al relato,

mientras que el narrador funciona precisamente como un cámara que sigue con atención a sus actores, una cámara que de tan transparente a veces logra pasar inadvertida. Es importante que la narración nos ofrece una interpretación de las miradas, y si bien transmiten emociones y significados indisociables de lo simbólico, también es cierto que nada sabemos sobre lo que miran los personajes. Sabemos que miran ojos, pero esos ojos son descritos a partir de sus características emotivas o expresivas y no en sus características en tanto parte de un rostro. Se trata de lo que Revueltas clasificaba como imágenes narradas que distan mucho de la objetividad, es decir de ser cinematográficas, pues el “mirarse indefinido”, los “impenetrables ojos ciegos” que se miran entre sí sin mirar algo objetivo sino “el tezontle lejano de una raza”, “La mirada recelosa de loba” y los “ojos de piedra que entraron por la mujer como un cuchillo” transmiten intensidades emotivas pero no algo que sea objetivo descrito por el narrador, se trata de miradas que, al ser interpretadas por el narrador, es decir significadas, se convierten en una impresión emotiva dentro del drama narrativo. (17)

6.3 Las escenas de luz en los recuerdos

Una vez creados los elementos descriptivos para generar una oscuridad creíble, el reto que enfrenta Revueltas es introducir efectos lumínicos en la narración. Esto lo resuelve de dos maneras destacables, la primera de ellas es la instrucción del recuerdo desde los cuales son rememorados momentos plenos de luz para los diferentes personajes en donde introduce alguna fuente lumínica cuyos efectos son descritos a veces de modo objetivo y a veces de modo simbólico o no objetivo. Elba Sánchez Rolón en su libro *Cautiverio y religiosidad en El luto humano de José Revueltas* (2005) es quien ha dedicado más espacio a lo que ella denomina “el comportamiento de la luz”,

ahí analiza la función simbólica de los modos en que aparece la luz y su relación con la oscuridad, en la historia contada (51). Para ella:

En *El luto humano* la oscuridad funciona como un símbolo fundamental del encierro. La categoría luz tinieblas establece una oposición entre espacios abiertos y cerrados; continuamente se relaciona la luz con la esperanza y la libertad [...] y la oscuridad se vincula con el acabamiento, la soledad y la desesperación. (42)

La interpretación que la autora hace es del todo verificable en la novela, pero para nosotros el conflicto está en que el modelo hermenéutico que tiene como correlato lo simbólico frecuentemente se desborda a sí mismo, cayendo en la reducción de la técnica empleada en los fenómenos narrativos, debido a la fuerza de la signatura de lo simbólico; esto ocasiona que se pierda del horizonte de investigación, precisamente, la riqueza técnico-estética de la construcción narrativa.¹⁰⁹

Al respecto en *Freud: una interpretación de la cultura* de Paul Ricoeur encontramos una discusión importante, pues aquí surge el problema del pansimbolismo de Ernst Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas*, pues para este el símbolo constituye “la composición de todas las ‘funciones meditaizantes’ en una función única que Cassirer llama das Symbolische. Lo simbólico designa el lugar común de todas las formas de objetivar, de dar sentido a la realidad” (13). Esto hace comprender que, si el problema de lo simbólico es tan proclive a desbordarse como interpretación de fenómenos religiosos, como sucede a menudo con la interpretación de la obra de Revueltas, es precisamente porque “Lo simbólico es la mediación universal del espíritu entre nosotros y lo real;

¹⁰⁹ Cuando nos referimos la signatura de lo simbólico entendemos que se trata de una predeterminación o predisposición de ciertos temas, elementos y aspectos en la literatura para ser interpretados de modo simbólico, y que es complicado salir de esta signatura haciendo posible interpretar o pensar de otra manera que no sea simbólica, porque precisamente la signatura es la que da orden pensable a determinados elementos y hace coherentes los temas. Sobre el tema de la signatura véase Giorgio Agamben. *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama, 2008. Agamben sostiene en este libro que la signatura es equivalente al discurso según lo entiende Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*.

lo simbólico quiere expresar ante todo el carácter no inmediato de nuestra aprehensión de la realidad”; de ahí su rendimiento en la historia de las religiones (13). Pero esto sin duda esta manera de abordar el símbolo es, para Ricoeur, “Una definición demasiado amplia”, que no deja de asomar el “trascendentalismo kantiano”, porque “Si llamamos simbólica a la función significante en su conjunto, ya no tenemos término para designar el grupo de signos cuya textura intencional reclama la lectura de otro sentido en el sentido primero, literal, inmediato” (13-14). A partir de la problemática amplitud posible de lo simbólico, Ricoeur señala lo siguiente: “Restrinjo, pues, deliberadamente la noción de símbolo a las expresiones de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sus sentidos múltiples”, quebrando así “el principio de unidad advertida por Cassirer en todas las funciones significantes” (15).

Cuando todo es un símbolo la pregunta por la técnica tiende a olvidarse,¹¹⁰ como si la narración aurática no tuviera procedimientos técnicos sino una producción que sólo concierne al genio del autor que llega directamente a la publicación.¹¹¹ Este es un asunto que atañe a toda una tradición crítica hermenéutica que ha dominado el análisis literario en México en los últimos años y, a partir de esta, una buena parte de estudios de la obra revueltiana ha sido estudiada.¹¹² No obstante, aunque

¹¹⁰ Al respecto en el mismo texto sobre Freud, Ricoeur advierte atinadamente sobre esta insistencia de la pansimbolismo como problema hermenéutico: “la concepción del símbolo en fenomenología de la religión, por ejemplo en Van der Leeuw, Maurice Leenhardt y Mircea Eliade; ligados a los ritos y a los mitos, esos símbolos constituyen el lenguaje de lo sagrado, el verbo de las “hierofanías”; ya se trate del simbolismo del cielo, como figura del altísimo y de lo inmenso, de lo poderoso y lo inmutable, del soberano y el sabio, ya del simbolismo de la vegetación que nace, muere y renace, del agua que amenaza, limpia o vivifica, esas innumerables teofanías o hierofanías son una fuente inagotable de simbolización. Pero tengamos cuidado, esos símbolos no se inscriben junto al lenguaje como valores de expresión inmediata, como fisonomías directamente perceptibles; es en el universo del discurso donde esas realidades adquieren dimensión simbólica. Si bien son elementos del universo los que llevan el símbolo —Cielo, Tierra, Agua, Vida, etc.— es la palabra —palabra de consagración, de invocación, comentario mítico— la que dice la expresividad cósmica gracias al doble sentido de las palabras tierra, cielo, agua, vida, etc. La expresividad del mundo llega al lenguaje por medio del símbolo como doble sentido.” (Ricoeur, *Freud...* 17)

¹¹¹ Véase Sandra Hernández, *Experiencia del libro y profanación de la mística del autor* (2021).

¹¹² Entendemos hermenéutica aquí como un modo o método desde el que es analizado y construido el sentido de una obra, un método que hace preguntas específicas sobre las funciones del narrador y los personajes.

no compartimos esta premisa teórica, es necesario reconocer que entre los estudiosos y estudiosas que utilizan este modelo interpretativo hemos encontrado importantes aportaciones para abrir otros caminos de la crítica y desde luego reflexionar sobre lo ya expuesto, para tener la posibilidad de realizar giros y adecuaciones, porque desde luego toda investigación está abierta y a la espera de ser continuada o desarrollada. Al respecto, la investigación de Sánchez Rolón, nos ayudará a mantener un diálogo que permita apuntar nuestro distanciamiento interpretativo pero al mismo tiempo reconocer en su trabajo señalamientos importantes.

Creemos que es necesario analizar desde otra perspectiva los diferentes ambientes creados en la novela, para mostrar que no hay en todos los casos una “oposición” espacial, pues la aparición de la luz no está limitada a espacios abiertos ni cerrados, como tampoco la oscuridad aparece solamente en lo exterior. Más allá de una posición binaria lo que Revueltas propone en su novela parece ser una serie de gradientes lumínicos que para producir ambientes con diferentes niveles de oscuridad y de luz. En la novela hay modos de iluminación que al mismo tiempo pueden denominarse modos de oscuridad, así como existe oscuridad creada mediante la ausencia de luz. Pero la oposición radical luz-oscuridad aparece pocas veces, por ejemplo, cuando en el primer capítulo Úrsulo sale de su casa y “experimentó la impresión de haber penetrado en un gran ojo oscuro, de ciego furioso”, justo el momento en que la puerta fue umbral para entrar a la tormenta oscura donde no hay visibilidad, o cuando en el capítulo seis un hombre busca confesarse con el cura y el ambiente de la escena es de oscuridad profunda de tal modo que el hombre “No se veía la ventana de tan sin estrellas que estaba todo, y la voz, ahí”; luego de confesarse, “El hombre desapareció dentro de la noche sin estrellas. Era una noche profunda.” (15; 72). Encontramos también el momento en que Calixta sale de la casa donde se vela el cuerpo de Chonita al comenzar la creciente de río que produce la inundación, justo cuando “De un salto brusco e insensato arrojóse sobre la puerta, lanzándose hacia la tempestad. Sin transición alguna desapareció en medio de las

sombras.” (44). Puede notarse incluso que las diferentes maneras de describir el “gran ojo oscuro, de ciego furioso”, “una noche profunda” y “las sombras”, introduce ya un rasgo diferencial en cuanto a su composición, de modo que aunque existe la “oposición” a la que se refiere Sánchez Rolón en los casos señalados, esta no es la norma en la novela, de hecho una afirmación así deja fuera todo la fotoplasticidad de la obra con su gran cantidad de matices producidos a partir de lo que llamamos gradiente lumínico o bien, gradiente de oscuridad. Sánchez Rolón refiere un fragmento como prueba de la “oposición”:

Cuando un vendaval lleva luz y es como más clara su furia, menos ciego su impulso, el corazón no se sobrecoge de vacío ni de nociones infinitas. Presiente un lejano golpe de esperanza. Pero cuando en la noche el viento se desata y sus mil cadenas baten en la tierra, el espíritu vuelve a sus orígenes, a sus comienzos de espanto, cuando no había otra cosa que tremendos anticipos de gemidos. (*El luto humano*, 15-16)

Según la autora, aquí hay una operación simbólicamente activa, pues “la luz representa una posibilidad” y “la oscuridad, representada en la noche entera, del alma y de los elementos, implica un espacio cerrado donde las cadenas sujetan al hombre” (*Cautiverio y religiosidad* 42).¹¹³ Ahora bien, tomando en cuenta que la interpretación de la autora está explícitamente preocupada por lo simbólico, conviene detenernos para puntualizar que aunque ella propone una dualidad luz positiva-oscuridad negativa, para ella “en *El luto humano* la luminosidad positiva funciona más bien en la dimensión interior y no tanto como relación entre el clima y la temática de los hechos”

¹¹³ Aunque no es nuestra intención señalar minucias relacionadas con la interpretación, puede notarse que Sánchez Rolón interpreta “mil cadenas que baten la tierra” como “cadenas sujetan al hombre”, sujeción que puede ser posible en una interpretación alegórico-simbólica pero que no necesariamente está en el verbo batir del fragmento citado de la novela. Ver pp.42-43

(43). Esto es, podemos sintetizar, que tanto la luz como símbolo de positividad como la oscuridad como negatividad, se refieren a una condición psicológica y moral de los personajes y no tanto al ambiente exterior. Sin embargo, una interpretación de este tipo, aunque es consecuente con algunos fragmentos del relato, todavía no considera la importancia estético-narrativa de los gradientes lumínicos ni los diferentes tipos de oscuridad, queda en deuda con la complejidad estos representan. Pero la autora advierte que considera inviable simplificar las relaciones luz-oscuridad asumiendo que tiene la misma función simbólica en el presente y pasado narrativo pues, según ella, “existe un vínculo complejo entre los sucesos de los dos planos [pasado y presente] y el comportamiento de la luz” (43). Respecto a este punto es importante destacar lo que señala la autora:

La crítica ha querido simplificar la relación atribuyendo la luminosidad al plano [pasado], a fin de valorarlo como algo positivo. Por ejemplo, Rabadán destaca una constante climática en el pasado: noches claras días soleados. [Y] lo considera positivo por su transparencia climática y porque enmarca acciones y caracterización del héroe, Natividad. Sin embargo, la perspectiva de la trama niega esta positividad así como la polaridad que establece Rabadán entre presente y pasado narrativos. [...] Existe un distanciamiento entre los acontecimientos y la luminosidad del pasado narrativos que dificulta su correspondencia simbólica y su valoración.¹¹⁴ (43;44)

La autora es cuidadosa en señalar, además de lo anterior, “una gran distancia temática de los hechos correspondientes al plano pasado y la luminosidad como símbolo positivo”; señala, muy atinadamente a nuestro parecer, que “La luminosidad del pasado no implica mejores

¹¹⁴ Se refiere a Antoine Rabadán, en *El luto humano de José Revueltas* (1985)

acontecimientos, hay una separación entre los sucesos y el paisaje”, no obstante, concede que aún en el plano pasado “la luz vinculada a Natividad es símbolo de una esperanza agónica, y la oscuridad de Adán es en realidad el engaño y la ceguera que siempre acompañan al personaje.” (*Cautiverio...* 44; 51). Estas afirmaciones son sin duda las que pueden dar lugar a una investigación sobre la complejidad de la luz y la oscuridad, sobre todo si se atiende a los gradientes lumínicos más que como zonas intermedias y se le asume como parte de la cadena de ambientes vitales que el relato estructura para dar sentido al actuar de los personajes. De ahí que el luto humano puede interpretarse sólo como un juego de símbolos sino como una estructura fotoplástica que construye y se vale de los ambientes lumínicos con sus gradientes, para producir no sólo un telón de fondo de la historia sino ambientes en el mismo sentido ecológico del término, donde ciertos modos de vida, ciertas emotividades vitales, pueden tener lugar.¹¹⁵

Rolón dedica algunas páginas a mostrar que, en efecto, es complicado asignar un rol positivo a la luz en el plano pasado constituido por los recuerdos porque hay una buena cantidad de casos que no permiten esta afirmación,¹¹⁶ porque para ella “El comportamiento de la luz previene ya la derrota de la esperanza y funciona de la misma forma que la luminosidad climática generalizada en todo el plano pasado”, pues ella sostiene que

la relación compleja entre acontecimientos y luminosidad en el pasado no pueden reducirse a una categoría absoluta de luz/positividad y tinieblas/ negatividad. En el plano pasado la luminosidad climática es discordante con la ‘oscuridad’ de acciones y personajes. (*Cautiverio y religiosidad* 52)

¹¹⁵ Véase Tim Ingold. *Ambientes para la vida* (2012).

¹¹⁶ Véase *Cautiverio y religiosidad*. pp.42-52.

Pero en cuanto al plano presente reitera que “en el caos de las tinieblas y el plano presente la relación sí puede simplificarse si bien no hay camino de regreso hacia la luz: las tinieblas son el último punto del recorrido”, la autora cita la novela para afirmar que en el presente narrativo “ya no poder haber progreso hacia la luz”, de este modo es categórica al afirmar que “la oscuridad es símbolo de lo negativo pero no antecedente de lo positivo, ya que la esperanza termina con ella y no hay vuelta atrás.” (52)

En las interpretaciones simbólicas las polaridades son analizadas con especial cuidado, pues ofrecen especial rendimiento, en cambio los gradientes y los matices se mantiene elusivos para este modelo en particular porque son considerados contenido decorativo de la historia, apenas llegan a tener condición de paisaje. De ahí que no se considere que, en la ficción narrativa, incluso para hacer oscuridad es necesaria la dialéctica de la luz y la oscuridad. Este fenómeno de la producción de la oscuridad está muy presente en las artes como la fotografía y el cine, de tal manera que todo modo de luz implica la creación de un tipo singular de sombras y todo modo de oscuridad implica cierto tipo de luz.¹¹⁷ Una complicación que opera como telón de fondo en *El luto humano de José Revueltas* de Rabadán y en *Cautiverio y religiosidad* de Sánchez Rolón, es que para su modelo interpretativo el funcionamiento de la luz es binario, asignable a una función donde la luz y la oscuridad sólo funcionan de una manera simbólica, Sin embargo, lo que habría que rescatar del modo revueltiano de escribir es precisamente la complicada prevalencia de la dialéctica, pues aunque existen escenas o momentos en que al luz aparece positivamente, quizá los más, ciertamente también aparece negativamente o en situaciones no esperanzadoras; y lo mismo pasa con la oscuridad, véase por ejemplo el momento en que le enemistad de Adán y Úrsulo queda suspendida y no obstante los dos se arrojan en una solidaridad tensa a caminar hacia el río en medio de la

¹¹⁷ Véase Jaques Loiseleux, *La luz en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005.

tormenta y la oscuridad; también puede verse el final de la novela donde habiendo pasado la noche oscura y la tormenta, a pesar de que está cercano el amanecer, tiene lugar la tragedia en un lugar alto, el techo de la casa, donde quienes abrían sobrevivido a la inundación mueren devorados por los zopilotes.

6.4 La creación de los gradientes lumínicos

Uno de los procedimientos técnicos más importantes y notorias realizados por Revueltas en *El luto humano* es la reducción drástica del uso de los primerísimos planos que realizó en *Los muros de agua*, para concentrarse casi totalmente en los planos generales. No obstante, mantiene la descripción de la mirada, lo visto y no visto, como en *Los muros...*, con la extensión de la mirada impedida o la mirada ciega que aquí tiene un mayor énfasis dado el ambiente oscuro que determina el presente de la historia.

En el primer capítulo, al que le hemos prestado mayor atención hasta el momento, la luz es una presencia reconocida pero no descrita, es particularmente destacable que la escena primera del capítulo uno anuncia fuentes lumínicas como los cirios y el quinqué, pero la voz narrativa no describe nada relacionado con los efectos de la luz sobre los cuerpos y los objetos, tampoco el efecto de la luz sobre la habitación en general. La fuente lumínica de la escena funciona porque, como sabemos, es posible la visión descrita en la historia, hay visibilidad, hay objetos y la visión ocurre, pero el tipo de luz que se dispersa sólo es intuible, de ahí que su posible movilidad, intensidad y posición, así como las penumbras producidas por el fuego del quinqué o los cirios, no son tenidos en cuenta y ni los personajes ni el narrador se detienen para apreciar o describir el modo en que interactúa esa iluminación con los elementos que pueblan el espacio. Pero hay otros casos en los que la luz adquiere matices, sus modos de aparecer son descritos y como ocurre en el

momento en que Adán planea asesinar a Natividad, donde el fondo oscuro de la noche le permite ver la casa de Natividad y algunos rasgos de la luz, como su color y las sobras:

Adán erró por la noche urdiendo aquella muerte. Tinieblas magníficas donde caminaba como en el espacio. Y ahí dentro de las tinieblas el homicidio, idéntico. Dos horas quizá. Allá lejos miró la casa de Natividad y dentro una luz amarilla, de petróleo, filtrándose. Las dos sombras, Cecilia y Natividad, se movían, y la risa fresca, de seres vivos en absoluto, vibraba desde la casa. «Ésta es la ocasión. Se encuentra ahí», se dijo, y partió en busca de sus cómplices. (*El luto humano* 164)

Lejos, a distancia propia de un plano general, alcanzó a ver dentro a causa de una luz amarilla producida por petróleo, en un mechero quizá, que producía dos sombras en movimiento. La escena es construida con sólo pocos elementos, pero la luz tiene una función dramática importante que no sólo contrasta con su entorno oscuro, sino que produce la estética cálida de hogar. Es una luz con sus sombras, que pocas veces tiene lugar en la novela y que en conjunto con la risa anuncian la presencia viva y vibrante de Natividad y Cecilia. Esta fotoplasticidad de la escena como momento lumínico, adquiere mayor énfasis e identidad si tomamos en cuenta la escena que aparece enseguida, donde se muestra otro interior con ambiente diferente y donde la mirada está impedida, la mirada es ciega, apareciendo otra estética con importante intensidad dramática. Por su brevedad, quizá la escena oscura más intensa del drama narrativo, una escena donde el narrador narra sin ver, negando su propia posibilidad de mirar y negando también su omnisciencia:

Al llegar a su casa lo sorprendió el vaho —tan sólo el vaho— de la Borrada, que en la puerta, sin otra luz, lo aguardaba.

—¿Eres tú? —preguntó Adán con miedo.

—Sí —repuso la voz grave.

De la emoción, del miedo, Adán hubiese querido pegarle, protestar en alguna forma, pero todo era en extremo pavoroso para no someterse a la hembra invisible y llena de poder. Al contrario. Arrodillárase frente a ella, consternado, abandonado, solo en el mundo, para demandar perdón. Era el miedo. Un miedo sin límites.

—No enciendas —suplicó—. No vayas a encender...

E iba a agregar: por favor, pero se contuvo.

Entraron en la choza.

Ahí la perdió.

—¡Borrada! ¿Dónde estás?

El vaho próximo, tangible —si estaba junto a él, como sobre su rostro—, repuso:

—¡Aquí! —y era un aliento irreal, del otro mundo y sin embargo existente, con volumen dentro de las tinieblas.

—No enciendas —volvió a repetir Adán, pues tenía un miedo salvaje de ser descubierto en sus propósitos aun por ella misma.

—Mira —comenzó, pero la Borrada lo interrumpió. Loba. Animal amoroso.

—No necesitas decirme —dijo con una claridad fantástica—. Vas a matar a Natividad...

—Sí —musitó Adán, y estaba tembloroso, arrodillado en efecto, castañeteando los dientes.

—No lo mates... —pero ya esta vez era lejanísima y sin aliento.

—¡Borrada! ¡Borrada!

—No lo mates...

Venía desde muy lejos, desde regiones pretéritas. Adán comenzó a buscarla a tientas a través de la choza. Ella podía ver en la oscuridad, como diosa, y quién sabe en qué sitio se encontrara, en qué parte del mundo. «¡Borrada! ¡Borrada!».

—¡Aquí estoy! —sintió otra vez el vaho sobre la frente.

—¿Por qué te fuiste?

—No. No me he movido...

¿Mentía? En todo caso ella era la dueña, ahora. Estaba en su reino.

Adán buscó los cerillos en cada rincón de la ropa que traía puesta, en la camisa, en los pantalones. Después de un siglo hizo un poco de luz.

Ahí estaba la hembra. No ella, la de hacía un instante. No ella, la del vaho, la bestia, la loba. Curvada sobre sí misma, en la miseria, lloraba, los verdes ojos fosforeciendo de lágrimas. (164-65)

En estas últimas líneas cuando Adán logra hacer “un poco de luz” puede ver, y lo que ve es el cuerpo curvado de la Borrada, puede ver que lloraban sus ojos de color verde. Aquí es una de las pocas ocasiones que la voz del narrador ofrece detalles después de la aparición de la fuente lumínica, sabemos de la posición del cuerpo de la mujer, del color de sus ojos y del brillo que en ellos producían las lágrimas. Detalles que emergen después de haber estado en completa y eneguedora oscuridad para Adán, aunque la Borrada podía ver en las tinieblas. La intensidad dramática que tiene lugar en la oscuridad total, donde sólo el sonido de las voces tiene lugar omitiendo la experiencia visual, es acompañada por la incertidumbre de que la Borrada pudiera ver aún en la oscuridad; pero la aparición de la luz marca la transición o transformación de la mujer, que al encender el cerillo se desvanece junto con la oscuridad, y termina curvada sobre sí misma, derrotada y llorando, como una diosa que de pronto se hiciera mortal a su pesar.

Las escenas que son descriptivas eluden los detalles objetivos, prefiriendo mostrar impresiones emotivo-subjetivas a partir del montaje de lo poético, como el caso del inicio del segundo capítulo donde aparecen Úrsulo y Adán frente al cura. Se trata de una escena donde podríamos pensar en la posibilidad de un acercamiento similar a un primerísimo plano desde la mirada del cura, pero donde la mirada no puede ver en la oscuridad los ojos de Adán, sólo las formas protuberantes del rostro, como la frente y los labios. En el siguiente fragmento podemos encontrar un ejercicio descriptivo enfocado en detalles como los ojos y los labios:

Pequeño, ligeramente desconfiado, el cura miraba con atención a los dos hombres, sin comprenderlos, tan iguales y diferentes a la vez. Adán sin ojos, el rostro feo, huidiza la frente, el pelo duro y brutal. Úrsulo impenetrable, recogido. Los labios tenían en ambos una manera de no expresar nada, carentes de sensualidad, pero simultáneamente gruesos y bellos. Tan sólo bocas fuertes, esculpidas, cubriendo la apretada dentadura de elote. Sin ojos. No se les veían, en efecto, hundidos, y espesos: piedras ágiles, secas, vivas y afiladas; piedras que podrían cortar y también ver en la noche, pues en ella estaba su origen y más que ojos eran una sombra helada.

(El luto humano 22)

Nuevamente el juego de miradas y de recursos en torno a la luz y la oscuridad convergen en un sugerido primer plano que ocurre en la narración de los recuerdos, donde además se manejan gradientes lumínicos que involucran a una fuente lumínica y sus efectos en las sombras y los rostros. Se trata de la escena donde Calixto asalta la casa donde trabajó siendo niño. Ya siendo revolucionario entra para robar y el lugar parece estar vacío, aunque en realidad todos sus habitantes están escondidos. La casa está oscura en su interior y es de noche al exterior. Al entrar

Calixto da órdenes a sus soldados y aparece visible de una mujer que gracias a una antorcha puede ver rostros, y aquí aparece también la forma de la luz producida por el fuego:

—¡Eh, tú, tráete una luz!

El hachón iluminó junto al pilar grave de la arcada el cuerpo de una mujer que intentaba ocultarse. En cuanto pudo ver los rostros aquellos, decididos, de mandíbulas bárbaras, empezó a sollozar:

—¡No me maten...! —llevándose las manos al pecho.

Era una anciana deplorable, aterrorizada. En su torno el hachón dibujaba un círculo irregular, alumbrando las baldosas. Más lejos presentíase el patio, grande, solitario. —¡Llévame al gabinete del patrón, abuelita! —dijo Calixto, como con ternura. (97)

La forma circular que la luz hacía en las tinieblas al hacer contacto con las baldosas, es un momento de contacto de la luz con los objetos que pueblan el espacio, uno de los pocos caso en la novela donde el contacto de la luz con los objetos es descrito por la voz narrativa. Ahora bien, aunque son pocos los casos en la novela donde son descritos los efectos de la luz sobre los cuerpos y los objetos, es posible encontrar otro momento dentro del recuerdo, donde tiene lugar el encuentro, diálogo y despedida entre Adán y Natividad:

Los ojos de Natividad se ensombrecieron por un segundo.

Una idea le cruzó en esos instantes por la mente, extendiendo sus alas negras.

—A menos que sea a traición... —silbó como para sí.

Pero aquello fue obra de un instante. La sombra se disipó al punto y otra vez con la sonrisa en los labios Natividad prosiguió su camino.

Había un tono tan particular en la pradera, que Adán no sintió deseos de reemprender la marcha. La viveza del aire, su claridad, como que anunciaban un cambio en la vida. Tonos color de rosa y opalescentes se vertían con gracia en sucesivos escalones o mezclándose, y los rayos del sol eran finísimas agujas pictóricas. La figura de Natividad había desaparecido en la hondonada próxima y todo aquello, la luz purísima, ese otoño del día que es la tarde poco antes del crepúsculo, la frutal atmósfera madura, contribuyeron a que Adán experimentase con mayor fuerza la sensación de su fracaso. (114-15)

Se trata de una escena que produce afectación sobre el personaje Adán, cercana a una imagen objetiva donde puedan apreciarse los efectos de la luz sobre los cuerpos y objetos, en cambio la luz es sugerida con sus tonos coloridos y las finísimas agujas de luz que llegaban al algún punto, pero sobre el terreno, el cuerpo o el objeto, no sabemos nada. Pero en cambio tenemos la descripción de algunas formas de la luz, su procedencia, sus colores, la claridad del aire y la indicación de que la luz es purísima. Todo esto es lo que conforma la frutal atmósfera madura donde Adán experimenta el fracaso y Natividad continúa su marcha.

Hay otras escenas específicas que a nuestro parecer podrían mostrar otros modos en que tiene lugar la fotoplasticidad de las escenas lumínicas, se trata de una escena donde sabemos la ubicación de la luz en relación con el personaje, sabemos también la manera en que tiene contacto o cae sobre los objetos en el espacio y el modo en que la mirada del personaje registra lo sucedido. Se trata de la construcción de imágenes objetivas en esta novela:

Reemprendió la marcha en sentido opuesto al que había tomado Natividad y de esta suerte, el sol, que ya comenzaba a caer, quedó a sus espaldas. Un fenómeno singular se desarrolló entonces ante su vista. Los rayos del sol, cayendo sobre las pequeñas y lejanas casas de

enfrente, dábanles extraordinaria perfección y plasticidad, como si atrás de ellas fuese a nacer la aurora. De un golpe perdía el crepúsculo su sitio, y un amanecer increíble, en el lado opuesto a donde el sol caía, alteraba las nociones. Caminar con el sol a la espalda era, paradójicamente, ir a su encuentro, y el hombre podía seguir este espejismo insensato, dirigiéndose, no a su salvación, sino a las tinieblas; no al día sonoro y creador, sino a la noche del miedo y la ceguera, pero creyendo siempre ir en busca de la luz. (*El luto humano* 115-16)

VII. Intermedio: una teoría estética en Revueltas (1939-1947)

También por aquellos años que nos interesa estudiar en la obra de Revueltas podemos encontrar trabajos dispersos que en realidad eran avances para una técnica estética, en donde pensaba la interconexión de las artes a las que caracterizaba por compartir el mismo proceder, es decir consideraba a las artes diferentes por el medio material del que proceden y donde son expuestas, pero similares en cuanto a procedimiento con el que el artista trabaja, lo que explicaría parcialmente al paso teórico y luego práctico de la literatura al cine y del cine a la literatura. Las obras que hasta ahora hemos analizado, sobre todo aquellas como *Los muros de agua*, *El luto humano* y desde luego *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad*, podrían encontrar aquí algunos de los procedimientos centrales, pero en todo caso sí es posible encontrar su proceder respecto al tratamiento de entidades adversas que deben dar paso a una síntesis armónica que se manifiesta en la obra pero tiene objetivos emocionales sobre el lector o espectador.

En los escritos que presentamos puede notarse que la preocupación estética de Revueltas antecede a los escritos publicados en el volumen dieciocho de sus obras completas *Cuestionamientos e intenciones*, y que hasta ahora ha sido considerado el volumen que contiene

trabajos sobre estética. Reflexiones de este tipo las encontramos al menos desde 1940 y con un desarrollo posterior ocurrido entre 1946 y 1947, cuando Revueltas trabajaba en una teoría mimética ocupada entre otras cosas de los procedimientos utilizados por las artes para generar una obra. Se trata de una teoría de los procedimientos, expuesta en textos breves pero de valor elevado para nosotros por exponer las ideas estéticas cercanas a *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad*. Como veremos se trata de dos textos con diferencias considerables en cuanto extensión, en los cuales podemos comprender la teoría estética que relaciona a la literatura con el cine y otras artes, de modo que la relación que anunciamos entre su hacer cinematográfico y las obras que estudiamos en lo que respecta a la *fotoplasticidad*, puede quedar de alguna manera sustentada.

El primero es un texto breve que data de 1940, *Cinematógrafo y capitalismo*,¹¹⁸ donde expone algunas ideas que serán recogidas y trabajadas en otro texto redactado entre 1946 y 1947, titulado *Lugar del cine en el arte*¹¹⁹ un texto sobre teoría estética donde analiza el proceder, contenido y propósito de la creación artística, recorriendo las similitudes entre pintura y cine, fotografía, así como poesía y literatura; el segundo ciertamente tiene más alcances que el primero por su extensión y temas abordados. Ambos textos han sido descuidados seguramente por encontrarse dentro de su producción relacionada con el cine que, como hemos señalado, ha sido uno de los aspectos negados y poco estudiados en la obra de nuestro autor. Revueltas los incluyó dentro de *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* (1965),¹²⁰ algo sin duda interesante dado el hecho de que

¹¹⁸ Los editores añaden esta nota sobre el origen de este texto con un título ligeramente distinto, "Cine y capitalismo", que apareció en *El Popular*, año II, t. II, n. 679, 11 de abril de 1940, primera sección, pp. 3 y 4.

¹¹⁹ Los editores de las Obras Completas agregan a este capítulo una extensa nota que reproducimos en su totalidad: "Lugar del cine en el arte" apareció por primera vez en *Cultura Soviética* (revista del Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-Ruso) n. 36, octubre de 1947, pp. 40-49. Según una nota de esa revista, es el texto de una conferencia leída por su autor en el palacio de Bellas Artes con motivo de la exhibición de la película soviética *La gran decisión*. No obstante, según otros documentos, esa misma conferencia (por lo menos, con el mismo título) fue leída por Revueltas el 19 de septiembre de 1946, en un Seminario de Asuntos Cinematográficos organizado por la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. (Revueltas, *El conocimiento...* 167-8)

¹²⁰ La edición de 1965 fue realizada por la UNAM, mientras que la edición citada en adelante corresponde a la edición de editorial Era de 1981.

Revueltas no solía retomar sus trabajos anteriores sin antes realizar un intenso trabajo de análisis y evaluación, quizá los retomó por tratarse de planteamientos todavía vigentes en su teoría estética. Por la razón que fuere, *Cinematógrafo y capitalismo* y particularmente *Lugar del cine en el arte*, se nos presentan hoy como un manifiesto sobre la mimesis en diferentes sentidos, pero lo que nos interesa destacar son algunos procedimientos técnicos como la economía o el despojo de los materiales accesorio o no imprescindibles, la síntesis de los contrarios, el montaje y el ritmo.

7.1 Relación y unidad de las artes

Prueba del enorme interés de Revueltas en el cine es que para 1940, cuando todavía no adviene *Los muros de agua*, aparece *Cinematógrafo y capitalismo*, donde Revueltas había puesto por escrito una idea clara sobre su concepción de arte: “El arte” escribe “es, la facultad de expresar dentro de ciertas condiciones, variables a lo largo de la historia, el sentimiento”, una definición a la que resulta difícil añadir correcciones y que dista del pesimismo, puesto que como veremos más adelante la mantiene hasta finales de la década de los cuarentas (113). Esta facultad de expresar un sentimiento, bajo ciertas condiciones, “no rechaza ningún vehículo, no vuelve la espalda a ningún medio”, pues tiene como objetivo el hombre, no la emancipación como objetivo inmediato ni la denuncia como cartel frontal; tiene como “su misión esencial” no otra cosa que “expresar al hombre y que el hombre se encuentre en él, es una misión constante, invariable; es una ley de la naturaleza como puede serlo la ley de la gravedad.” (*Cinematógrafo y capitalismo* 113)

Y puede verse que desde 1940 estaba interesado en conceptualizar la unidad de las artes cuando señala ahí también que entre “las diversas formas materiales de comunicación que tiene el arte [...] no se pueden establecer categorías ni preeminencias”, para Revueltas ninguna “trabaja a costas de la otra, y sería absurdo, si no monstruoso, suponerlo.” Es importante notar que un par de meses antes de la redacción de su primera novela publicada y seis años antes de *Lugar del cine en el arte*,

sostiene que “el arte es uno y la ciencia es una; que el hombre y sus atributos esenciales son unitarios, monísticos.” (*Cinematógrafo y capitalismo* 113). Pero luego, cuando publica *Lugar del cine en el arte* (1946) Revueltas da un paso más, y aquel arte comprendido en 1940 como “la facultad de expresar dentro de ciertas condiciones, variables a lo largo de la historia, el sentimiento-”, le añade en 1946 características técnicas: “Puede decirse que el arte lo es en tanto condensa en una síntesis armónica la realidad de donde nace.” (17). El énfasis en 1946 recae en la técnica de condensación, mientras que en el anterior en una “facultad” casi, se entiende, natural humana. Pero la técnica que aquí está en juego no busca una “síntesis” como resultado de sumas y restas por eso advierte:

Sin embargo, la síntesis que el arte conjunta jamás puede concebirse como un puro proceso de comprensión o como una suma aritmética de cantidades homogéneas. En este sentido el arte es un fenómeno de transformación de la cantidad en calidad. [...] la síntesis que el arte representa implica la combinación de lo opuesto, la fusión de valores encontrados; <en una palabra, cierto tipo de monstruosidad, casi como si fuera una especie de incesto que el artista consume con la naturaleza>. (*Lugar del cine... 17*)

Es posible que la síntesis de los opuestos nos recuerde a Hegel, pero en esta ocasión es San Agustín quien ofrece la mejor explicación: “Al intentar una definición de lo que es poesía, San Agustín tuvo una verdadera "revelación" dialéctica cuando dijo que "consiste en la unidad, como todo lo bello", esta idea de unidad es interpretada por Revueltas desde su perspectiva hegeliano-marxista precisando aquello que entiende por unidad, pues “el concepto de unidad como atributo definidor de la belleza debe tomarse en su aceptación antónima, esto es, como síntesis monística de entidades adversas entre sí, como condensación unitaria que hace interpenetrarse los valores opuestos y

reduce las categorías contrarias a lo uno.”(17;18). Desde esta perspectiva, “el principio mecánico en que el cine se basa: la sucesión intermitente de imágenes estáticas” es el ejemplo de lo que puede considerarse “una síntesis dialéctica. De dos valores opuestos: inmovilidad-movilidad” que “hace surgir un valor nuevo dentro del cual están condensados, identificados, los contrarios: *la dirección del movimiento*” (18). Por sus condiciones mecánicas de proceder y por su producto final, el cine logra para Revueltas la categoría de “<arte sintético puro>”. (19)

Pero esto no significa que para Revueltas las demás artes estén en condición de inferioridad respecto al cine, aunque sea este por sus condiciones mecánicas ejemplar, pues considera que la “síntesis dialéctica”, “síntesis monística de entidades adversas”, es característica de todas las artes. Enseguida se enfoca en las producciones o productos de cada una de las artes para ejemplificar su igualdad:

Las "imágenes" del cinematógrafo, si se toma la palabra imagen en su sentido más general y abstracto, como un cierto género de representación del conocimiento, no son diferentes, en esencia, desde el punto de vista de la estética, a las imágenes de la poesía, la pintura o la novela. El procedimiento ordenador es el mismo; el sistema, digamos, de transustanciación de los elementos, no difiere: el pan y el vino se convierten en cuerpo y sangre merced a un idéntico milagro emocional. (*Lugar del cine... 19*)¹²¹

La idea de un milagro emocional parece entenderlo Revueltas como el milagro que ocurre cuando en el acto litúrgico de los sacramentos el pan y el vino ordinarios son convertidos en cuerpo y

¹²¹ Hay hasta cierto punto cercanía entre las ideas de Revueltas y las de Alfonso Reyes, también comparten el uso de conceptos como el de “intensión estética” usado por Revueltas algunas ocasiones, puede deberse a que los escritos son contemporáneos, véase *Deslinde* (1997), con textos correspondientes a 1940-1944.

sangre de Cristo mediante la operación del oficiante o ministro, ahí como en el arte sucede una transubstanciación de los elementos, en eso consiste el milagro de la transustanciación según la tradición católica, semejante a la operación artística donde ocurre el milagro emocional. Estas alegorías, más que metáforas teológicas y litúrgicas empleadas por Revueltas, ayudan a comprender el procedimiento mimético: el paso de un estado de la materia real a uno igual de real por el proceder artístico que sólo el artista puede operar.

Aunque lo anterior parece ya haber dejado claro lo que Revueltas considera que es el arte, la transformación intencional de un material de la realidad a otro artístico cuyos fines son mover los sentimientos, agregará ejemplos en diferentes procedimientos de las artes para, al mismo tiempo, agregar algunos conceptos centrales. Así agrega los siguientes versos de Quevedo:

Decir puede este río,
 si hay quien diga en favor de un desdichado
 el tierno llanto mío ... (*Lugar del cine...* 19)

Y comenta, “Hay en estos versos, como en toda obra de arte, esa misteriosa dualidad que el talento creador imprime a todo lo que toca, esa mágica dualidad de carne y espíritu que cobran las cosas cuando las encanta la varita de virtud del arte.” (19) Enseguida Revueltas explica a lo que quiere llegar con las metáforas del misterio y la magia generados por el talento y la virtud:

Quevedo ha escrito palabras, pero el encanto, la magia, la verdad en suma, radican no en las palabras dichas, sino en las escuchadas, en las que el artista no escribió pero que nuestro espíritu oye al leer sus versos. Aquí entonces, como en el cine moderno -nada importan los tres siglos que nos separan de Quevedo-, una imagen nos insinúa, nos descubre otra, la imagen secreta, la

imagen verdadera, la que en su literalidad no pueden darnos los vocablos.”

(19)

Esta idea de una “imagen verdadera” expuesta por el arte como lo que “nuestro espíritu oye” del poema, la operación artística que selecciona las palabras busca producir un efecto en el que escucha cuando las palabras se hacen sonido. Es decir, el arte está destinado a ser una construcción que se producen con materiales seleccionados para efectuar algo en su receptor, ahí es donde la carne y el espíritu se encuentran, por eso para nuestro Revueltas la función que el arte tiene ante la humanidad no es “bosquejar mundos posibles”, sino “evocar y esclarecer el mundo verdadero” que “el arte revela”, “ése que, sin decirlo, sin pronunciarlo, sin oírlo, se escucha con los puros sentidos del corazón, porque el arte usa las cosas visibles y audibles para mostrar las cosas invisibles e inaudibles.” (*Lugar del cine...* 19-20)¹²²

7.2 Revelación del mundo verdadero

La función del arte para Revueltas es revelar, sacar a la luz, mediante la transformación de la realidad modelándola artísticamente en una síntesis monística de los opuestos, y es como resultado de un trabajo artístico. Por eso, “Lo que estaba oculto y escondido sale a la superficie y el visible río del poema –de Quevedo– ha descubierto el invisible río del llanto del poeta. Milagro puro”, y luego añade “Dice Pascal: “las palabras, diferentemente ordenadas, tienen diferentes sentidos; y estos sentidos, diferentemente ordenados, producen diferentes efectos”.” (*Lugar del cine...* 20). Lo que plantea es, en suma, que el trabajo de revelación que el arte realiza consiste entre otras cosas

¹²² Nuevamente las ideas de Alfonso Reyes aquí podrían tener un eco ligero: “la literatura no busca la prueba, sino la demostración”. (Reyes, *Deslinde* 198)

en un procedimiento ordenador de las palabras o los materiales con los que trabaja el artista, de ahí que “La yuxtaposición de imágenes y de términos espaciales que la poesía usa, no es diferente a la que aplica el cinematógrafo,” de ahí que un texto pueda descomponerse cinematográficamente y una película pueda ser poética (20). Debe entenderse que por su respectiva “plasticidad” las artes comparten el “procedimiento para interpretar y transformar lo real que se ofrece a su respectivo tratamiento.” (21); de ahí que en la poesía pueda realizarse montaje de la misma manera que en el cine y en las demás artes. El cine no “se parece” a las demás artes en esto o en aquello, su “relación” es “una relación de identidad” (22), es decir una identidad en el procedimiento ordenador para interpretar y transformar mediante el cual operan, dado que “responden a las mismas leyes estéticas” (24) que producen la transustanciación de los elementos para generar un “idéntico milagro emocional”. (19)

Revueltas ofrece algunos ejemplos del trabajo cinematográfico, va mostrando cómo “la síntesis que realiza el arte al condensar, en una sola unidad, el tiempo y el espacio” puede producir “movimiento”, pero dicha síntesis -insiste Revueltas-, “no consiste en una suma aritmética sino en una verdadera trasmutación de calidades,” en esto consiste el trabajo artístico donde “la realidad será tratada artísticamente con una cámara, con un pincel o con una máquina de escribir.” (22-23)

7.3 El montaje de adversos

Revueltas agrega un procedimiento técnico que ortodoxamente podría ser considerado propio del cine, el montaje, pues el montaje es precisamente una síntesis dialéctica, síntesis monística, condensación unitaria. Pero ¿qué quiere decir con “un montaje”? Revueltas responde claramente: “es decir, el resultado de una combinación, de una yuxtaposición de valores diferentes que, unidos,

arrojan un valor nuevo.” (*Lugar del cine...* 26). En el cine, insiste Revueltas, el montaje aparece de manera clara y simple, a diferencia de las demás artes.

Las demás artes no trabajan con trozos de película, es cierto, pero encuentran el equivalente de esos trozos en los colores, los sonidos, los versos, las proporciones, los volúmenes. Cada uno de estos elementos es un factor del montaje y su ordenación sistemática está regida por leyes precisas, pues dentro del montaje no cabe el axioma aritmético de que el orden de los factores no altera el producto, sino precisamente al contrario. [...] Es posible decir entonces que el montaje tiene su propia gramática. [...] El uso adecuado, que puede ser todo lo libre que se quiera [...], la gramática del montaje, dará como fruto, o una película, o un cuadro, o un poema, o una sinfonía, o una novela, también adecuados. (*Lugar del cine...* 26)

En la pintura mexicana es Siqueiros, más que ninguno, quien aplica los principios del montaje cinematográfico, aunque lo aplique “tan solo, como un montaje de movimiento”, aunque en la mayoría de sus trabajos no logró convertirse en “lo que debe ser, esto es, un fenómeno emocional intelectual.” (27). No obstante, Revueltas añade que Siqueiros sí logra este último fenómeno en *Cuauhtémoc contra el mito* y es a partir de este que ofrece ejemplos de lo que considera síntesis por el montaje, pues ahí “el movimiento de la pintura no se muestra aislado ni como un simple alarde técnico, sino como parte de un conjunto a la vez dramático y lleno de ideas”, esta obra “es la síntesis de un destino humano profundo y cósmico” a partir del uso correcto de elementos que exponen fuerza y sangre en contraste con la iluminación:

El caballo monstruoso; la lanza sangrienta en el costado de un inconcebible Cristo trágico y lleno de furia, que solo es Cristo por la herida; la cruz católica cargada de augurios tenebrosos; el cielo violento, pero aquí y allá con la *iluminación casi romántica de una inesperada poesía*; y, finalmente la tierra redonda y definitiva como una sorprendida matriz llena de asombro y amargura: todo el cataclismo de la Conquista, pero, no obstante, siempre algo más. Algo más que no es la conquista, ni el despojo ni la ruina de un pueblo. El episodio histórico de pronto se reduce a un simple punto de arranque; un pretexto más o menos grandioso; se olvida y entonces nace lo eterno: ya no es Cuauhtémoc, ahora es el hombre. (*Lugar... 27-8*)

El movimiento no radica en la pintura como si esta fuera una película, sino en la disposición de materiales por parte del artista que proponen una secuencia en la pintura que debe ser seguido con la vista, como un camino que debe recorrer la mirada, en esto estriba el movimiento.

La selección de elementos es fundamental, es necesario seleccionar valores antitéticos u opuestos para el montaje para generar una síntesis armónica, lo que no siempre es logrado porque puede suceder en una obra que “su autor no quiso proceder con honradez hacia la realidad”, como sucedió en ocasiones a José Clemente Orozco, quien según Revueltas “miró la trágica función de [*El Circo contemporáneo*] a través de un solo agujero.” Pero no deja de señalar la capacidad de Orozco en otras de obras, donde selecciona los elementos clave como materiales de un “maestro que sabe descubrir el símbolo preciso y la significación oculta y verdadera de las cosas a través de una férrea honestidad y una gran rectitud”, por ejemplo en “*Alegoría de la mexicanidad* donde logra generar emociones de tipo “universal y tan humana, tan no localista” gracias al “milagro del arte cuando sabe descubrir las síntesis más acabadas y expresivas mediante la yuxtaposición, el

montaje, de valores fundamentales.” (29). Según Revueltas, Orozco “soluciona la contradicción tiempo y espacio, no por medio de la supresión de alguno de sus términos, sino por la interrelación de ellos hasta obtener una nueva calidad, unitaria, monística.” La interrelación sintética “trastorna los símbolos haciéndolos decir más de lo que solos y por ellos mismos pueden decir o lo han dicho demasiado” (30). El efecto es claro: “Intranquiliza, desasosiega, contagia de aprensión y oscuro miedo la *Alegoría* oroquiana, como si uno mismo pudiera ver, estremeciéndose, lo que su creador ha visto más allá de nuestros ojos mortales”; el resultado de la obra de Orozco es que queremos saber más, nos hacemos preguntas “¿Quién entonces vence a quién? ¿Qué es México? ¿Es el matrimonio de lo que vuela con lo que se arrastra? ¿O es únicamente la negación de todo vuelo? Inútil preguntarlo”, pero todo esto es logrado por Orozco con “la genial combinación de estos elementos enemigos” que le permiten “descubrir y expresar un concepto humano general, antiguo y moderno”. (*Lugar...* 30)

[...] la culminación del montaje, la síntesis del total de la yuxtaposición. Como se ha visto a través de los ejemplos citados, el salto milagroso de la materia al espíritu, de la imagen al concepto, sólo puede darlo el arte en tanto se apoya en los hechos esenciales de la realidad. No en toda la realidad, sino únicamente en lo más significativo y válido de la realidad. [...] de esos detalles, hay uno que es tan característico, que pinta a todo el personaje, hasta el punto que todas las descripciones accesorias que se añadan a ésta tendrían como único defecto el impedir que el espíritu aprehendiese claramente el rasgo que comunica la impresión de toda su fisonomía-. (32-33)

La obra de arte depende de la rigurosa economía y abandono de lo accesorio, porque

El arte es una discriminación continua de elementos inútiles, y “Justamente la duda más dolorosa del artista es aquella que se le presenta en los momentos de elegir sus materiales. [...]La realidad es abigarrada, múltiple, contradictoria y confusa. Para orientarse en la selva de los hechos y las cosas, aparte del instinto, la intuición, se necesita un método que obre como reactivo químico para mostrarnos cuál es metal precioso y cuál burda falsificación. [...] el arte [...] obliga no a la transcripción servil de la realidad, sino a la creación de una realidad nueva.” (*Lugar..* 33)¹²³

Otro ejemplo económico y sintáctico sin artificios innecesarios es *El sepulturero* de Orozco, donde opera su asombrosa “capacidad de síntesis para descubrir nuevos valores de universalidad,” y “la doble naturaleza del montaje, primero como procedimiento, es decir, como método” o yuxtaposición de opuestos y “segundo como resultado, es decir, como síntesis.” (30-31)¹²⁴

El sepulturero _de Orozco nos muestra un hombre que duerme recostado en la tierra que ha extraído de la fosa; la tierra forma una colina sombría y apagada como el sordo rumor de los contrabajos en una orquesta; la pala, vencida y en descanso cae sobre el torso del sepulturero. mientras éste abandona las piernas en el interior de la tumba abierta. Esto es todo. (31)

¹²³ Esta noción de la realidad no está en *Deslinde* de Alfonso Reyes, para él la realidad está ahí como si la dejara al sentido común.

¹²⁴ Aquí ya es notoria la diferencia con Alfonso Reyes, para quien se trata de combinaciones y no de necesariamente de opuestos para lograr una síntesis: “No lo dudéis: si el poeta pudiera robar, en algún rincón de los abismos, elementos extraños a la realidad, los usaría de preferencia para construir su poema. Descendería, como en Baudelaire, *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*, asegurándose así el privilegio de edificar por su cuenta otro universo. El poeta se conforma, a falta de esto, con los viajes al país de la fantasía, al sol y a la luna, a los infiernos; y en otro orden menos episódico, al vasto almacén de los datos naturales, para barajarlos de otro modo, en sus infinitas combinaciones, permutaciones y combinaciones, procurando nuevas presencias que sacudan la gastada sensibilidad de los hombres. Tal es el efecto del contraste estético, única ventana intuitiva hacia el misterio”. (Reyes, *Deslinde* 199)

Pero esta economía es altamente complicada porque aquí “La imagen sustantiva del montaje está compuesta, rigurosa, simple y precisa, por dos elementos comprendidos dentro de uno solo; el primero es el hombre que duerme y el segundo los pies de ese mismo hombre que caen sobre la fosa abierta” y está rodeado de imágenes complementarias. Ha logrado unir las piezas necesarias para el montaje y crear una imagen “fosa más pala, más hombre, más colina, igual a sepulturero” mientras “las dos piezas del montaje fueron reunidas por cuanto a su valor conceptual: sueño más pies que cuelgan sobre la tumba igual a vida y muerte.” (*Lugar...* 31) Según Revueltas este mismo montaje, a partir de piezas elementales, sería posible en el lenguaje del cine o bien en el de una novela.

7.4 El ritmo en las artes

El ritmo, como el montaje, ha sido una técnica poco o mal considerada como procedimiento artístico de Revueltas en sus novelas y dramas, particularmente en *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad*. Frecuentemente el ejercicio del ritmo como continuidad o ruptura en sus obras no ha sido considerada como propias de la obra intencionalmente colocadas ahí, en su lugar las rupturas o variaciones de ritmo han sido asumidas por algunos críticos como evidencia que la novela está mal hecha o mal armada, construida con piezas insertadas a golpes de martillo. Al respecto Revueltas expone:

Generalmente se confunde la noción de ritmo cinematográfico con la noción de tiempo, esto es, lentitud o rapidez de la acción, brevedad o extensión de las tomas. Este error se debe quizá a un traslado excesivamente mecánico de la acepción que en música tiene la palabra [donde] el tiempo representa para el ritmo musical un principio básico e imprescindible. En el cine ocurre

de modo diferente. Si bien es cierto que el ritmo cinematográfico no puede prescindir del tiempo -movimiento de los personajes y duración de las tomas-, no está, en modo alguno, determinado por él; en cambio el movimiento de los personajes y la duración de las tomas sí están determinadas por el ritmo a la vez que por el tema, la trama y el contenido de la obra. (*Lugar...* 35)

Enseguida Revueltas pregunta:

¿Qué es, entonces, lo que determina el ritmo cinematográfico? La voz latina *rhythmus*, quiere decir, precisamente, *fluir*. Puede decirse entonces que la *fluencia* de una obra cinematográfica es lo que constituye su ritmo. Basta una representación o una imagen falsas para que la película "brinque", como se dice en el *argot* cinematográfico, o sea para que se interrumpa la *fluencia* y el ritmo se rompa. (35-36)

Revueltas termina su escrito apuntando algunas precisiones sobre el cine y su relación con el ritmo:

El gran desarrollo del arte cinematográfico presagia una cada vez más alta depuración del ritmo. Es realmente en este principio ordenador donde radica la fuerza creadora del cine. El ritmo representa ese sentido mágico que permite al artista inventar sus materiales antes de comenzar la realización de la obra y tener esos materiales dispuestos para que desempeñen su

cometido en la concepción general, en el gran todo armónico que se ha propuesto. El ritmo ha sido creado por los dioses.” (*Lugar...* 36)¹²⁵

Podríamos decir, sintéticamente, que la selección de materiales clave de la realidad con la que puede construirse una obra es el principio económico fundamental del montaje, un principio que tiene que ver con la materia prima con la que se encuentra en primer lugar el talento y la técnica del artista. Estos materiales que funcionan como opuestos producen la conjunción de elementos adversos que trabajados artísticamente llevaran a una síntesis, ya sea en la obra o bien en la emoción del espectador o lector. Así, la doble naturaleza del montaje, como método o conjunción de adversos y como síntesis se echa a andar, pero de la mano de un diseño previo en la producción del ritmo de la obra, lo que demanda una visión total de la obra y del funcionamiento en esa totalidad de cada una de las partes, dicho de otra manera, el ritmo de la totalidad dependerá del tipo de organización que se de las partes. Aquí tendrían lugar preguntas como ¿Dónde colocar tal o cual escena y cómo ha de ser narrada? ¿Qué se pretende producir colocando este capítulo junto al otro? ¿Cuáles capítulos o escenas irán la final o al inicio?

Lo más destacable sin duda es que esta idea del ritmo y del montaje originalmente pensada para el cine de la época, o al menos desde la materialidad del cine como unión de pedazos de película, es trasladada por Revueltas a la novela y al teatro, donde la disposición de los materiales antes de comenzar la realización de la obra le permitió pensar la posibilidad de la creación de un *flujo* a partir de montajes, así lo muestran sus anotaciones y procedimientos que él relató, “Primero anoto

¹²⁵ Pueden encontrarse aquí grandes diferencias entre la estética de Revueltas y la de Lukács -contrario a lo que piensa Jorge Fuentes Morúa en *José Revueltas y su época* p.517-, mientras para aquél gracias al ritmo es posible “inventar sus materiales” para tenerlos “dispuestos”, para Lukács, que se propone hacer frente a las concepciones de la estética burguesa mediante su teoría del reflejo: “hay que subrayar el escueto hecho de que todo uso del ritmo fuera de su concreta forma de manifestación inmediata en un determinado trabajo es ya el reflejo de lo que efectivamente cumple en la realidad. [...] Aquí se ve la conexión de nuestras dos afirmaciones: que el ritmo es un reflejo de la realidad objetiva y que procede del trabajo” (Lukács, *Estética I. La peculiaridad de lo estético* 279). Así, aunque la noción de trabajo se mantiene en ambos autores no sucede así con la idea del ritmo como reflejo.

el material que tengo a mi disposición, generalmente lo reestructuro”, o los que sabemos que realizaba para la diagramación de sus capítulos gracias a los cuadernos de trabajo que todavía pueden encontrarse en su archivo personal, resguardado en la Universidad de Texas en Austin. (Revueltas, *Autobiografía* 275)

Parece claro también que Revueltas coloca el trabajo artístico más allá de las funciones denotativas del lenguaje, y de desliga del realismo en el que se le ha encasillado en los últimos años a propósito del *Prólogo a Los muros de agua*, por lo tanto abandona la idea del arte como reflejo de la realidad, o quizá sea mejor decir que abandona la realidad para producir otra mediante las estrategias del montaje como conjunción de adversos y síntesis, además de la economía y del ritmo para producir un fenómeno emocional e intelectual.¹²⁶

Pero queremos destacar que la idea de la conjunción de elementos adversos en la que consiste el montaje nos proporciona elementos para pensar la conjunción luz-oscuridad en las obras que estudiamos, específicamente para comprender el modo en que se van produciendo estas dialécticas y cómo van produciendo síntesis. También nos hace posible comprender el sentido de que esta misma dialéctica sea utilizada como elemento que converge en la construcción del ritmo. No obstante, tanto el montaje como el ritmo pueden comprenderse como fenómenos estructurales o estructurantes, que si bien en las artes denominadas visuales pueden ubicarse aquí o allá, en el caso de la lo textual escrito tiene la singularidad de que además de ser estructural aparece como descripción. Esto significa que tener claridad sobre la operación del montaje y el ritmo nos ayudan a comprender el proceder de lo que enfrentamos, pero todavía no resuelve del todo el fenómeno de la descripción de la luz y la oscuridad a nivel narrativo en un fragmento o escena. Sobre todo,

¹²⁶ José Manuel Mateo ha desarrollado investigaciones importantes al respecto, véase por ejemplo “La poética de Revueltas: más allá del prólogo a *Los muros de agua*”. Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata. *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. México: BUAP, UNAM, M.A Porrúa, 2007. 224-246.

teniendo en cuenta que la luz-oscuridad es producida precisamente a partir de una selección económica de los elementos clave para la producción emotiva y de los espacios narrados, pero dichos elementos se traen la presencia con palabras. Pensar en el proceso descriptivo construido con palabras mediante el que se produce el fenómeno luz-oscuridad en un medio no visual como es la literatura, que difiere de la pintura, el cine y la fotografía, nos lleva también a colocar el énfasis en dos elementos centrales de lo que hemos llamado fotoplasticidad narrativa: a) como modelación descriptiva de ambientes y espacios mediante la exposición de detalles objetivos o subjetivos y b) como elemento estructurante y rítmico del todo armónico que es la obra como mundo, ya sea *Los días terrenales* o *El cuadrante de la soledad*. El montaje y el ritmo pueden comprenderse claramente como un nivel estructural, pero no debe olvidarse dentro del relato no basta con mencionar que hay luz, para hacerla aparecer y trabajarla plásticamente con palabras, es necesario el detalle descriptivo.

VIII. Luz y la oscuridad en *Los días terrenales* (1949)

Los días terrenales fue publicada hacia finales de año por editorial Stylo en 1949, y comenzó a circular hasta 1950 entre los camaradas de Revueltas o al menos hasta este año comenzó a ser leída, esto puede afirmarse por algunas reacciones publicadas.¹²⁷ La novela adquirió popularidad negativa a raíz de la crítica realizada por Enrique Ramírez y Ramírez donde la calificaba de “literatura de extravío”, por promover una tendencia existencialista del pensamiento en sentido contrario al realismo que promovía el socialismo de la época. Revueltas no era para ese momento miembro del partido comunista, había sido expulsado años atrás, pero se mantenía cercano al círculo de amistades que hizo en el partido, particularmente cercano a su admirado amigo Ramírez y Ramírez. El éxito comercial de la novela no llegó, pero además de eso las críticas recibidas impulsaron a Revueltas a tratar de retirarla de circulación, aunque sin lograr que el editor accediera; no obstante, a pesar de que siguió a la venta esa primera edición de la novela no logró ventas en librerías.

A consecuencia de todo esto, *Los días terrenales* quedó marcada por aquella polémica y circunscrita a un debate entre ideologías que, según esto, definía y explicaba el sentido y estética de la novela. Una novela que no podía ser considerada sino el reflejo del debate y la crítica comunista entre correligionarios. Las polémicas encapsularon a la novela y produjeron que los procedimientos artísticos o técnicos que ahí tenían lugar quedaran olvidados o simplemente ignorados por ser considerados de menor relevancia o carentes de posibilidades artísticas. Este fenómeno no deja de ser interesante, en tanto que explica la recepción de la novela de parte de la crítica como una novela apegada a los cánones del realismo socialista, aunque se le reconociera al

¹²⁷ Las reacciones pueden encontrarse en un apéndice de *Cuestionamientos e intenciones*, así como en la edición crítica de *Los días terrenales* editada por Evodio Escalante.

mismo tiempo una tendencia crítica en la zaga. Interesante también porque la crítica realizada por sus camaradas comunistas en 1950 precisamente acusaba a Revueltas de haber abandonado los cánones del realismo dictado desde el entonces socialismo de vanguardia, que pugnaba por crear mundos felices y comprometidos con la clase obrera, expurgando la desesperanza de sus páginas. Ahí donde la crítica encontraba realismo socialista, los camaradas de la época encontraban traición a ese realismo. En este ir y venir de la recepción de la novela conviene recordar los postulados de la Teoría de Recepción, según los cuales,

el libro, como operación comunicativa, se realiza en el momento de la recepción. Es decir, toda afirmación verificable sobre el sentido de un libro depende del horizonte de expectativas de los lectores. Por ello, los enunciados sobre la interpretación de un texto son siempre relativos a una comunidad de lectores. Dicho de manera más clara, no es posible afirmar que el texto dice algo independientemente de una comunidad de lectores. (Mendiola, *Retórica, comunicación y realidad* 13-4)

Desde luego esto ha ido haciéndose más complejo con el paso del tiempo y con la proliferación de los estudios sobre la obra de Revueltas, pero hay una tendencia aún existente que no deja de asociarlo con el realismo socialista, sobre todo cuando se trata de enfatizar la pobreza estética y literaria de sus obras. Otras tendencias recurren a ese realismo para explicar sus procedimientos ideológicos, pero logrando señalar sus innovaciones en el campo de la literatura mexicana. Pero más allá de esos dos modos de recepción es importante señalar que la novela ha sido analizada mayormente bajo una cierta lupa que determina a buscar datos biográficos e ideológicos y no tanto la técnica artística que se despliega en sus páginas, de ahí la importancia de recuperar la figura de Revueltas artista, creador de procedimientos técnicos que le permitieron hacer de la novela el terreno de la introducción de estrategias que hasta entonces era propias del cine, particularmente

del montaje, de la forma de la mirar de la cámara, así como la importancia estructural y descriptiva de la luz en cada historia contada. Volver a *Los días terrenales* mas allá de la polémica ideológica nos permitirá apreciar el trabajo artístico que en ella se despliega.

Los días terrenales fue publicada el mismo año en que la Comisión Nacional de Cinematografía publicó el guion que Revueltas realizó para el filme *La otra*, este fue con el que se hiciera acreedor al premio Ariel a la mejor adaptación. Pero *Los días terrenales* no fue escrita el mismo año de su publicación, a juzgar por las notas y apuntes que pueden encontrarse en el archivo José Revueltas,¹²⁸ algunos de sus personajes y una parte importante de la historia, incluso algunos detalles aparecidos en algunos capítulos de la versión final de la novela habrían aparecido anteriormente en un relato que no fue publicado, titulado *El cielo entre cactus* en 1944. El plan de una novela siguió en la mente y trabajos de Revueltas continuando con los esquemas y las notas para 1946 haciendo que para 1947 hubieran estado listos y prácticamente terminados la mayoría de los materiales para su elaboración. Y aunque sin duda la fecha en que se originaron los materiales puede rastrearse en un periodo de cinco años, en cambio la fecha de versión definitiva de la novela es ubicada en 1948, atendiendo a las fechas dadas por el propio José Revueltas en una entrevista a Miguel Ángel Mendoza en 1949 donde Revueltas señala: “el año pasado [1948], en que dejé de ganar siete meses, que fue el tiempo que dediqué a escribir mi novela *Los días terrenales*”, sin embargo, es muy probable que, si bien la redacción total de la citada novela no estaba lista para 1947, sí contaba ya la mayoría de avances importantes a tal grado que la copia mecanografiada entregada a su amigo Efraín Huerta está fechada en agosto de este año (Mendoza, 2001: 23-24). La copia mecanografiada es propiedad del archivo de la familia de Efraín Huerta y la conocimos gracias a una fotografía de la portada, misma que tiene en la dedicatoria autógrafa

¹²⁸ El archivo José Revueltas Papers está organizado por Cajas. Los diversos documentos, notas y apuntes a los que nos referimos están ubicados en la caja 5, 6, 70 y 71.

colocada en la parte superior la fecha de “agosto de 1947”, mientras que la fecha mecanografiada al final de la página indica el año de 1948 o 1946, pero es ilegible el último dígito. Sin embargo, en el archivo *Jose Revueltas Papers*, caja 6, folder 4, se encuentra una copia mecanografiada con anotaciones y también tiene como fecha 1947.¹²⁹

Los días terrenales es la historia de un grupo de comunistas que tienen como líder a Fidel, un hombre abyecto y sin capacidad crítica, un ser cuasi mecánico que sólo sigue a pie juntillas los lineamientos del partido y su comité central, este tiene como pareja a Julia, con quien procreó una hija que aparece muerta muy al inicio de la novela. Los integrantes del partido trabajan cada uno en algún frente organizado y dirigido por Fidel. La historia va mostrando poco a poco la caducidad de los principios que guían al líder y la manera en que en el transcurso de la historia cada personaje va logrando abrir sus horizontes ideológicos liberándose de la ortodoxia que no sólo es de Fidel sino del liderazgo asumido por Comité Central del Partido Comunista. En la historia, es Gregorio quien termina siendo segregado del partido y luego apresado en una celda oscura donde todo parece indicar que sufrirá castigos enormes o morirá. La historia es relativamente simple, pero la riqueza de esta novela está en que su historia está construida en múltiples ambientes o escenarios que dependen de la iluminación descrita en cada ocasión, ambientes que al ser puestos en conjunto como capítulos y luego relacionados a su vez con otros capítulos van creando una estructura lumínica sin precedentes en la obra de Revueltas y quizá también en la literatura mexicana de su tiempo. Estamos pues ante una novela donde la fotoplasticidad ha sido previamente reflexionada no sólo en el campo de lo literario a partir de la influencia de Martín Luis Guzmán sino también a partir del trabajo cinematográfico de Revueltas, trabajo que no existía aun cuando fue escrita *El luto humano* o *Los muros de agua*. Con *Los días terrenales* convergen varios elementos guiados

¹²⁹ Véase también la nota filológica en *Los días terrenales*. Edición crítica coordinada por Evodio Escalante. Madrid: Archivos CSIC, 1991. pp. XXVII-XXIX.

por una técnica cinematográfica adaptada a la literatura, pero sobre todo plenamente anclados en la materialidad y condicione propias de la literatura, sin pretender que la letra escrita se convierta en una suerte de pantalla cinematográfica. Esta conciencia material determinó las posibilidades de ese lenguaje cinematográfico en el medio impreso y bajo los recursos propios de la literatura, de ahí la singularidad e importancia de esta novela publicada en 1949, en el momento cumbre de la vida artística dentro del cine mexicano que tuvo José Revueltas.

Aunque la pasión cinematográfica de Revueltas que provenía desde su muy temprana infancia lo llevó a introducir técnicas propias de la narración cinematográfica una vez que comenzó su camino en la escritura literaria, es importante señalar que es entre 1946 y 1950 que José Revueltas realiza algunas transformaciones en su narrativa donde ejercita un manejo del ritmo narrativo en el que la descripción de la luz y la oscuridad tienen un papel central en la historia contada. Esto desde luego no es una técnica del todo nueva en Revueltas, pues como hemos visto la había venido ejercitando desde sus primeros escritos, sin embargo en el periodo que abarca la creación de *Los días terrenales* la diégesis o el desarrollo del relato es construida decididamente a partir de una estructura de intensidades lumínicas y de oscuridad, pero también existen descripciones de componentes básicos de los efectos de la luz, esto es, de aquello que la luz hace a lo que toca, transforma, revela, destruye y hace emerger. Todo esto, dicho de otra manera, equivale indicar que la descripción de la luz es narrada justo en su contacto con las cosas del mundo, creando la singularidad fotoplástica de las escenas haciendo posible que cada capítulo cuente con su propia identidad lumínica que, a su vez, hace posible que la conjunción de capítulos forma una estructura unitaria que puede comprenderse como unidad de los diversos e incluso adversos, operada mediante la técnica del montaje. Para construir esta narrativa el autor de *Los días terrenales* desarrolló una técnica para describir los gradientes lumínicos a partir de planos cinematográficos que ciertamente ya iniciada en *Foreign Club*, pasando por *El quebranto* y *Lugares de negación*,

Los muros de agua y *El luto humano*, gracias a esta técnica producía diversos ambientes a lo largo de la historia, se trata de una gradación de la luz y la oscuridad, donde el encuentro o distancia entre estos dos posibilitan efectos de presencia que Revueltas maneja excepcionalmente. La singularidad de *Los días terrenales* es que logra hacer depender la historia completa de la estructura lumínica en la que construye secuencias tenebrosas, como sucede al inicio del primer capítulo de *Los días terrenales*, y también construyendo secuencias plenas de luz, como sucede al inicio del capítulo siete, una técnica ciertamente no para de transformarse y adaptarse, al grado tal que la veremos en una ejecución excepcional en produciendo los cambios de escena con juegos de iluminación en *El cuadrante de la soledad*, donde, son producidas las que podríamos llamar, usando el título de un libro de David Bordwell, *Figuras trazadas en la luz*.¹³⁰

Esta fotoplasticidad narrativa es característica de la técnica literaria revueltiana, dado que a partir de la luz construye ambientes y posibilidades para sus personajes que alcanzan su síntesis en la afectación de quien ejecuta el acto de leer sus textos, pero también al tiempo de la puesta en escena del drama. El gradiente lumínico o la intensidad de iluminación construida en la narración es utilizada para mostrar no sólo los estados de conciencia y la enajenación, o los estados de ánimo para crear tensión dramática, sino para denunciar la represión ejercida por las ideologías, la enajenación y el Estado. Así, por ejemplo, el personaje positivo llamado Gregorio en *Los días terrenales* termina en una celda oscura, mientras que otros personajes negativos tienen momentos plenos de luz. La tesis y antítesis oscuridad/luz o luz/oscuridad funcionan como el ejercicio dialéctico de la estética revueltiana y donde las síntesis logradas nunca son parciales sino siempre impuras, mixturas que revelan aspectos ocultos de la realidad. Se trata, pues, del “mundo verdadero que el arte revela”. (Revueltas, *El conocimiento cinematográfico* 20)

¹³⁰ Se trata de un texto del que no contamos con versión castellana por lo que traducimos su título del portugués: *Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema* (2005).

8.1 La fotoplasticidad estructurante

Como ya quedó señalado antes, la fotoplasticidad narrativa consiste en la producción (Heidegger) o representación (Deotte) de la luz en el medio escrito, mediante la narración o el relato, y tiene dos funcionalidades básicas en el caso de *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad*: funcionan a nivel macro como estructura de ritmo-montaje (estructurante) y su nivel micro que es la descripción de los detalles (*Descriptio*). Proponemos aquí analizar primero la función estructurante para enseguida dar su justo lugar al análisis de la *descriptio* en un análisis de cada capítulo.

Los días terrenales tiene una estructura fotoplástica singular que podemos resumir como sigue: el presente diegético de los primeros seis capítulos es oscuro, aunque a diferentes niveles y maneras porque cuenta con diferentes fuentes de iluminación artificial, todas ellas a partir del fuego y, no obstante, hay que contar con la función intradiegética de los recuerdos narrados en pasado desde el color del relato ofreciendo momentos llenos de luz y colores que van contrastando con el presente gris, sombrío o tenebroso del presente. Nuevamente se trata de un contraste mediante el montaje entre dos elementos opuestos, el presente oscuro donde aún no amanece por ser las cuatro de la madrugada y el pasado soleado, luminoso y lleno de colores. Así la oposición pasado-presente está caracterizada por los opuestos luz-oscuridad. El capítulo siete representa una ruptura en cuando a las atmósferas de los anteriores capítulos, pues está cargado de narraciones de los efectos de la luz al tocar los cuerpos; este capítulo expone la más alta floración de un día soleado, con cielo despejado de medio día y con un ambiente que choca con el de los capítulos anteriores, pero en particular con del capítulo anterior inmediato que ocurre en un basurero y en oscuridad casi absoluta. La oposición fotoplástica creada entre la estética del capítulo seis y el siete compone un montaje de opuestos que por la vía del contraste enfatiza el ritmo que la novela había manejado

durante los seis capítulos anteriores y, al mismo tiempo, abre una estética diurna que se mantiene hasta el final del capítulo octavo, para nuevamente volver a la oscuridad radicalizada, siendo ya absoluta, en el capítulo nueve. El capítulo siete opera, entonces, un cambio de estética fundamental, pues rompe la estética de la oscuridad y cambia el horario que hasta ese momento se había mantenido en el presente diegético para ubicarlo ahora en un medio día soleado; cambiando también la estética de los recuerdos narrados en pasado, que a partir de aquí tendrán lugar ya no en días soleados sino por las noches y en lugares cerrados, con lo que nuevamente estamos ante un montaje de opuestos tanto de tipo espacial, interior-exterior, como de tipo temporal, pasado-presente, y desde luego de carácter fotológico, luz-oscuridad. El capítulo siete cambia también los ambientes, el espacio del río y el cuarto pobre o el basurero de los capítulos anteriores, para ubicarse en una casa de la llamada burguesía mexicana, con amplios ventanales, rodeados de arte y comodidades inexistentes para los militantes comunistas de los seis capítulos anteriores. Llegando al capítulo ocho, el más extenso de la novela, encontramos que los indicadores del tiempo presente del relato, referencias horarias como el reloj desaparecen y en su lugar encontramos una mixtura de las estéticas anteriores donde el día con sol en un punto alto y luminoso son los indicadores de horario, pero en contraste las escenas son construidas en espacios sombríos, grises y nuevamente pobres. Uno de los lugares donde los personajes se ubican es un patio sombrío y desde ahí miran detenidamente a su alrededor en un proceso de descubrimiento que va dando lugar a la *descriptio* fotoplástica que resulta de lo visto por el narrador y los personajes, aquí los recuerdos ocurren respecto a días luminosos o bien respecto a las noches, confirmando así el carácter de síntesis o mixtura fotoplástica que tiene el capítulo. Finalmente, en el capítulo nueve, aparece un ambiente de tinieblas donde ya no existe ningún tipo de orientación horaria ni de referencia al calendario, pues en la celda la visibilidad del narrador y del personaje resulta imposible, y esto impide que la narración describa algún detalle u objeto, en cambio indica la imposibilidad de orientarse si no es

por el tacto de un ambiente desconocido. El capítulo y la novela terminan cuando un rayo de luz surge de golpe al abrir la puerta de la celda.¹³¹

La fotoplasticidad estructurante de los capítulos como la hemos descrito puede hacerse más inteligible en la novela si pensamos en un ejemplo alterno en el cine:

Tomemos como ejemplo “El sacrificio” de Andrei Tarkovsky. En esta película, desde casi su inicio hasta aproximadamente la mitad de su extensión, el nivel de luz va descendiendo tenuemente, de manera imperceptible, como cuando la luz del día baja lenta cuando el cielo está nublado. En un determinado momento un actor da cuenta de la falta de luz y “enciende” [una] luz artificial. Ese cambio lumínico es el que en realidad da cuenta de la falta de luz anterior. Establece un antes y un después, y coincide con el contexto catártico de la película. De no haber existido ese cambio, podríamos haber llegado al final de la película en un continuo adaptarse al oscuro creciente, y toda la historia hubiera tenido otro significado. Se hubiera contado otra historia. (Sirlin, *Apuntes de clase* 13)

Así como el cambio en la iluminación en *El sacrificio* de Tarkovsky produce no sólo la apertura de una nueva estética lumínica, sino que produce en el espectador el descubrimiento de haber estado el tiempo anterior transcurrido en las penumbras y oscuridad, así los seis capítulos en *Los días terrenales* son contrastados por la aparición de la luz en el capítulo séptimo de la novela, donde se redescubre por contraste la situación de oscuridad en la que se había estado, ofreciendo en

¹³¹ Philippe Cheron hace una interpretación simbólica de este fragmento, como una “Situación límite, umbral extremo que le permite —al personaje de la novela— acceder a un momento último de revelación antes de enfrentarse a la muerte. Está iluminado y el narrador lo indica con toda claridad en los últimos renglones de la novela: “una ráfaga de luz hirió el interior de la celda”, esto es, de su conciencia” (*El árbol de oro: José Revueltas y el pesimismo ardiente. Fondo de Cultura Económica, 2014*. Epub). Cheron señala, en la misma línea simbólica, que el “pesimismo ardiente” es “su permanente búsqueda de un destello de luz en las tinieblas de una realidad que es contraria al hombre” (*Ficción y encierro*, 2007: 223)

cambio un día soleado y lleno de erotismo. De la misma manera se entiende nuevamente el cambio ocurrido en el capítulo nueve, donde llega a un punto de oscuridad total.

Los matices y construcción de la luz se aprecian mejor si presentamos una secuencia de algunas variables de la fotoplasticidad narrativa en la novela, donde pueden notarse incluso en escala ascendente si tomamos tres diferentes secuencias, correspondientes a tres distintos momentos de la obra, en las que se puede notar de manera gradual la construcción de una trama que surge de las tinieblas hasta llegar a una secuencia plena de luz. El capítulo primero de la novela comienza con:

Noche, tinieblas, rotundo vacío. Todo igual. Lo negro y lo impermeable, sí, pero distinto sin aquella ansiedad de hacía unos minutos puesto que esa negación del color, esa insólita ausencia de cosas vivas, de la noche [...]. (10)¹³²

Después de esto aparece el capítulo cuarto:

Gregorio veía con un miedo muy diáfano, y simultáneamente con una especie de incierta cólera [...], cómo iban apareciendo poco a poco, a la luz de las hogueras y antorchas, el rostro y el cuerpo de ese fantástico conde de Orgaz. (74)

Más adelante, en un recuerdo ubicado en el capítulo sexto, el relato no escatima al narrar la luz y sus efectos sobre los seres y objetos:

La blancura de las nubes era intensa, bárbara sobre el insolente azul del cielo, donde la limpidez de la atmósfera parecía hacer girar la cadena de montañas con una lentitud inaprehensible a los ojos pero que se adivinaba como con el corazón, como con quién sabe qué finos y ocultos instrumentos de la sensibilidad.

¹³² Citamos a partir de este párrafo y hasta que se indique lo contrario, la edición José Revueltas. *Los días terrenales*. México: Era, 1979.

El blanco vestido de Rebeca, agitado por el viento, era una incruenta llama de un claro fuego que ardería suave y calladamente, con una tibieza palpitante. Bautista la tomó de la cintura derribándola con suavidad sobre la grama, bajo un pirul que en seguida proyectó el lento alternar de luz y sombra de sus ramas sobre el encendido y anhelante rostro de ella. Este oscilar de las sombras daba a los ojos de Rebeca una intermitencia de destellos [...] (135).¹³³

Revueltas tiene el cuidado de asegurarse en ese capítulo un fondo oscuro, valiéndose diferentes omisiones y detalles que incluyen al reloj que no logra marcar las cuatro de la mañana como indicador de un ambiente de oscuridad del cual surgirán los objetos y los cuerpos desde de la narración de formas y figuras a partir del contacto con la luz. Tiene sentido que en los primeros seis capítulos el reloj sólo marque el transcurso de quince minutos, mientras que, en los siguientes capítulos, el siete y ocho, no hace surgir de la oscuridad a los cuerpos y objetos situados a la luz del día, al contrario, aquí serán las sombras y los matices los que surgen de un ambiente iluminado. La novela entera es el periplo de la luz en una particular relación con la oscuridad; así lo novelado comienza y termina con oscuridad sin narrar detalle o color alguno, como si se tratara de una historia arrancada de la oscuridad.

Es importante recordar que este desplazamiento estético entre la luz y la oscuridad había sido advertido por José Manuel Mateo cuando se refiere a la muerte de la niña Bandera y el impacto que esta produce en el personaje llamado Bautista en *Los días terrenales*:

Quizá por eso le resulta tan significativo [a Bautista] y a la vez enigmático que Bandera hubiese muerto a la diez de la mañana, como acotó Julia cuando lo tuvo

¹³³ Este fragmento de la historia guarda relación estética y técnica con lo narrado en el primer capítulo de *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, ambos caracterizados por la luz que se filtra por las hojas y ramas de un árbol en un día soleado.

enfrente, recién llegado al cuarto. De hecho, la analepsis que relata el momento de la muerte, comienza con una descripción de la luz matutina, plena de: “azules y rosas... verdes floridos... transparente cobalto”. Ningún signo de “soledad” ni “sufrimiento”, nada fatal podía inferirse de esos “colores tan contrarios a la muerte” (LDT: 44). Así, frente a la oscuridad descrita al principio del capítulo, que encierra una cierta potencia de vida, la luminosidad del día naciente esconde la condición mortal y la materializa en un cuerpo femenino e infantil de apenas unos meses. (*La libertad y el otro*, 2010: 94)¹³⁴

Luego añade: “Oscuridad y luz, nocturnidad y diafanidad matinal serían de este modo apariencias con sentidos no sólo opuestos sino inestables, tan lábiles como los signos en el lenguaje o los gestos del rostro, que a un tiempo [...] dan la impresión de mostrar sentimientos [...] cuando en realidad se trata de simples reflejos, de reacciones automáticas sin sentido” (95). Sin embargo, Mateo no llevará más allá estas y otras puntualizaciones similares respecto a la luz que sin duda atañen a la fotoplasticidad del relato que es construida dialécticamente. A continuación, haremos una revisión del primer capítulo de *Los días terrenales* para mostrar con detalle los efectos luminosos que van componiendo el desarrollo de la trama. Son básicamente tres momentos que pueden mostrar la fotoplasticidad narrativa puesta en acto por Revueltas.

¹³⁴ Hacemos referencia a la tesis doctoral albergada en el repositorio de la UNAM y que tiempo después, con algunas modificaciones, fue publicada bajo el título *En el umbral de Antígona: notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*. México: Siglo XXI, 2011.

8.2 Fotoplasticidad y ritmo narrativo

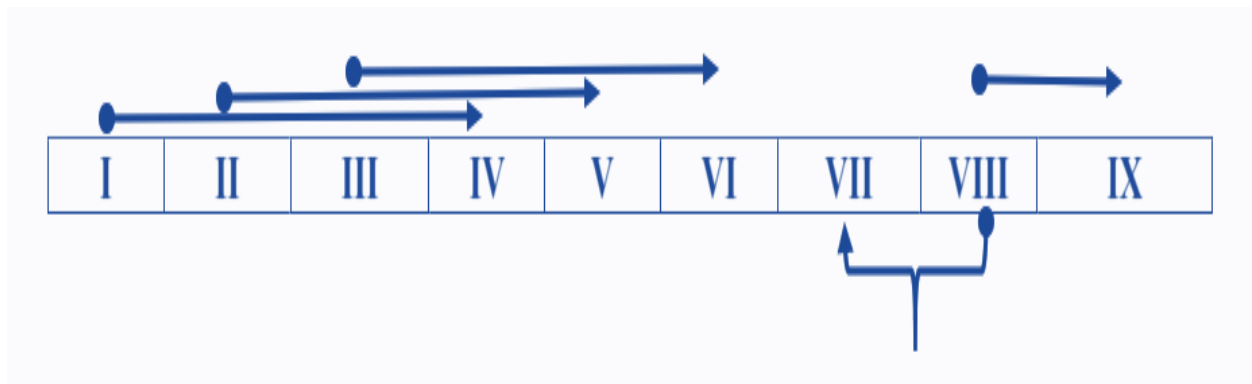
La estructura capitular de la novela no está construida para ser un relato en forma clásica de principio a fin con inicio, nudo y desenlace, y donde la secuencia de los capítulos sea uniforme del primero al último. Aquí Revueltas ha procurado construir algo distinto, disponiendo sus materiales para lograr un ritmo diferente. Digamos, del modo más preciso posible y atendiendo a la definición que el propio José Revueltas ofrece, que aquello entendemos por ritmo de una novela es su construcción y secuencia, el modo en que se disponen las partes para lograr una experiencia en el lector o espectador, el ritmo parte del reconocimiento de que, a diferencia de la aritmética, aquí el orden sí altera el producto. Es facultad del artista el manejo del ritmo narrativo, la disposición de las partes y la entrega de información sobre lo relatado y, de hecho, es posible que sea el manejo del ritmo donde encontramos uno de esos aspectos donde puedan ser apreciada la destreza de los artistas.

En la siguiente tabla (Tabla 1) encontramos en la parte superior la secuencia del relato, donde la punta circular de la flecha indica el origen del relato y las puntas indican el capítulo donde tienen continuidad. La historia iniciada en el capítulo primero continúa en el cuatro, la iniciada en el capítulo dos continua en el cinco y la iniciada en el tres sigue en el seis. El esquema de la secuencia quedaría como sigue I-IV, II-V, III-VI, pero dado que en la novela esta secuencia que describimos no existe, es decir, la novela no propone leer el capítulo primero y luego hacer un salto al capítulo cuatro, ni del capítulo segundo hacer un salto hasta el capítulo cinco y etc.; por lo tanto, de lo que se trata según la estructura rítmica propuesta por el autor es leer los capítulos según su orden de aparición, como secuencia del uno al nueve. De modo que al realizar esta lectura siguiendo el orden de los capítulos uno al seis lo que encontramos es un conjunto de historias que podríamos llamar simultáneas, que ocurren en diferentes lugares, ambientes y con diferentes personajes, pero que

ocurren al mismo tiempo o simultáneamente, todas tienen lugar a las 3:45-4:00 de la madrugada y son iluminadas por luz artificial producida por un tipo de fuente de iluminación que utiliza fuego. Es importante destacar que, dado que son diferentes los espacios y ambientes, así como las fuentes de iluminación, resultan ser atmósferas muy distintas entre sí, pero también que comparten un tipo de estética y plástica nocturna con diferentes estados emotivos.

Las historias relatadas en los seis capítulos primeros, así como los nueve de la novela, están unidas también por una temática comunista y atienden a los avatares de personajes comunistas en diferentes situaciones y contextos, pero la transposición de los ambientes de capítulo a capítulo es dinamizada por los cambios de atmósferas iluminadas. Ahí Revueltas ejercita una construcción del ritmo mediante lo que hemos llamado la fotoplasticidad narrativa.

Tabla 1



Podemos notar en la tabla anterior (Tabla 1) que la secuencia capitular de la historia I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII; IX, indicada por las puntas de las flechas queda interrumpida en el capítulo siete, porque como vemos en la tabla no es continuación de ningún capítulo anterior y tampoco continúa en el capítulo ocho siguiente. Su función estéticamente es convertirse en contraposición a los seis capítulos anteriores que ocurren en la madrugada, en la oscuridad, pobreza y atmósferas asfixiantes. Este capítulo séptimo que aparenta ser independiente utiliza una estética completamente opuesta:

tiene lugar poco antes del mediodía en la casa burguesa de un arquitecto que es amplia, iluminada por luz del sol que entra por los ventanales, está llena de objetos artísticos y resulta contrario a los capítulos anteriores llenos de grises. Aquí

La alfombra de color marfil, un marfil limpio y suave, daba una especie de reposo al espíritu, como si mirarla o pisarla contagiase lo muelle de su condición silenciosa, de su condición de caricia blanda y tibia; y sobre la alfombra, apenas no equidistante a sus ángulos, la mesa de centro era un hermoso monstruo de mitología, diáfana, llena de finas curvas, un cisne, casi el cuerpo inmóvil, maravillado y atento de Zeus bajo su seductor disfraz de cisne. (*Los días terrenales* 143-44)

No se trata desde luego de un capítulo aparte, o de un capítulo que aparece forzado en la novela, pues se mantiene conectado a la temática comunista y nos enteramos ahí mismo que la casa funciona como centro de reuniones del Comité Central del Partido. Lo que sí es verdad es que el capítulo es una especie de interrupción deliberada del ritmo y del tipo de fotoplasticidad que hasta el momento se había presentado, pero que logra continuidad no sólo por la temática comunista sino por la aparición del personaje llamado Fidel, de hecho este mismo en el capítulo VIII recuerda ampliamente su visita a la casa del arquitecto Jorge Ramos a las doce treinta del día, este recuerdo es la conexión entre el capítulo siete y ocho que aparece en el la tabla (Tabla 1) anterior y que es indicada como una flecha que sale del capítulo ocho y se dirige al siete por la parte baja de la tabla.

A reserva de volver sobre este capítulo, cuando analicemos la descripción de la luz más adelante, resulta importante destacar la estética contrapuesta a los capítulos anteriores, porque se trata de una muestra clara de uso de ritmo y montaje, donde el ritmo interno existencial y lento de cada uno de los seis capítulos anteriores queda interrumpido por el ritmo del capítulo siete que va de la calma a la aceleración y el erotismo para terminar en una situación de tranquilidad forzada. El montaje

por su parte tiene lugar en la contraposición de luz y oscuridad pobreza-riqueza, militantes-comité central, oficina clandestina-oficina de Ramos. A partir del capítulo siete la novela transforma sus espacios, horarios y por supuesto su iluminación correspondiente al ambiente. Y si por un lado la continuidad ente el capítulo siete y el ocho no es temporal ni espacial, porque no sucede en el mismo día ni en el mismo espacio, pero sí hay una continuidad explícita en su tipo de iluminación natural del medio día, ya no se trata aquí de luces artificiales, velas y antorchas, como en los capítulos anteriores, sino de la luz del sol que entra por la ventana o bien que ilumina desde lo alto todos los espacios. De este modo la plástica que tenemos en estos dos capítulos es diurna, pero Revueltas logra mantener diferencias y contrastes por el tipo de ambientes interiores y exteriores donde tienen lugar las historias, produciendo así un ritmo de secuencias variado y con estéticas diferentes, aunque ambas construidas por en una lógica diurna.

Un nuevo cambio drástico de ritmo ocurre en el capítulo nueve, también operado por una plástica radicalmente oscura no vista en los capítulos anteriores, y que se presenta como una especie de contraposición inmediata a los dos anteriores iluminados por el sol de medio día. Sin embargo su función como capítulo final de la novela es la de ser una especie de síntesis negativa que al mismo tiempo es trascendental en la historia que se ha venido narrando desde el primer capítulo, produciendo un choque entre atmosferas y elementos simbólicos, así a la idea de creación o génesis aparecido en el capítulo uno, con una multitud de pescadores, antorchas, trabajo humano y el cuerpo mutilado y fuerte de Ventura, al que a manera de opuesto aparece en el capítulo final el cuerpo golpeado y débil de Gregorio dentro de la celda compuesta de un conjunto de elementos negativos: destrucción, soledad, oscuridad y cárcel, aunque también comparten la característica general de mostrar el conocimiento como un fenómeno transformador.

Ahora bien, es necesario destacar la función estructurante del binomio luz-oscuridad con más énfasis, y para ello el siguiente cuadro nos ayudará a clarificar los elementos que intervienen en la

historia. Tomemos como referencia el hecho de que la novela narra un fondo oscuro sobre el cual se plantea la historia, este fondo es propiciado por el narrador con diferentes estrategias, en primer lugar, produce una atmósfera oscura describiendo sólo detalles esenciales e imprescindibles para las situaciones, evita colores y prefiere tonos grises que refuerzan la sensación de un ambiente con escasa visibilidad para el narrador y los personajes. En la siguiente secuencia podemos observar un ejemplo: “Noche, tinieblas, rotundo vacío. Todo igual. Lo negro y lo impermeable, sí, [...] esa negación del color, esa insólita ausencia de cosas vivas, de la noche”, ahí mismo enseguida señala:

Las calladas sombras de los pescadores se movían junto a la orilla con lentitud y tranquilidad pero como si trataran, aparte algún motivo supersticioso, de no dar rienda suelta a su codicia ya que le tenían de antemano asegurada su satisfacción.

(Los días... 10)

Luego la voz narrativa indica que tampoco es posible mirar los rostros, pues no logra ver al personaje llamado Ventura, cuyo “tono, inalterable” de voz “sólo adquiriría matiz por medio de las vivas e intencionadas gesticulaciones del rostro, hoy oculto en las tinieblas”. (11)

En el caso de los dos capítulos diurnos describe una mayor cantidad de elementos y detalles que componen el entorno de las situaciones dadas, produciendo una sensación del ambiente donde las descripciones dan lugar a múltiples elementos y colores, pero en los capítulos oscuros, en cuanto a iluminación, pueden reconocerse dos estrategias lumínicas, que consisten no sólo como ya se dijo en la selección de una atmósfera nocturna, sino también con la selección de una fuente de iluminación tenue o débil y propiciada por artefactos como antorchas, velas y fósforos. Estas fuentes de iluminación se hacen presentes en un espacio determinado, sea en el río rodeado de selva, sea en el interior de una habitación o bien en las calles de la Ciudad de México, al ser fuentes de luz que por su naturaleza son ondulantes y susceptibles de sufrir variaciones con el viento,

producen movimientos que no pertenecen a los objetos pero que los dinamizan creando una atmósfera donde la luz se convierte en un personaje más, al que conocemos por su comportamiento y el modo en que se relaciona con los objetos, los cuerpos y las conciencias, aquí un ejemplo del capítulo segundo situado en una habitación a la luz de una solitaria vela:

Por encima de la máquina de escribir los retratos de Lenin y de Flores Magón confundían sus contornos con la parte superior de la pared, hasta donde no alcanzaba la luz de la vela, y entonces las frentes de ambos personajes, la una de límites esféricos y pronunciados y la otra menos personal y característica pero más elegante, parecían echarse hacia atrás con un irónico vaivén, risueño en Lenin y en Magón como con un dejo de nostalgia. (41)

Estas fuentes de iluminación tienen un rango determinado o limitado y sólo impactan objetos específicos sin lograr iluminar la totalidad de la escena, mientras que aquello que se mantiene fuera del espectro de la iluminación se pierde en las tinieblas, por lo que la estrategia de Revueltas es mostrar el modo en que los personajes entran y salen de las tinieblas gracias a la fuente lumínica y aprovechando este devenir para la intensidad dramática, por eso en cada caso se asegura de describir coherentemente los efectos de esas fuentes luminosas sobre los cuerpos y los objetos, cuyos detalles sobre su ondulación y deformación de las sombras o ilusiones visuales refuerzan en el lector la idea de un espacio limitado e incierto.¹³⁵ En este sentido es interesante el modo en que Revueltas produce la oscuridad, porque lo hace evitando ofrecer detalles del espacio y los objetos para describir, como veremos en el análisis del capítulo primero, solamente la oscuridad misma

¹³⁵ Al respecto es resulta importante lo que señala Javier Aguirresarobe respecto a su trabajo como fotógrafo cinematográfico, particularmente sobre la necesidad de una “luz creíble, de una luz que resulte posible, verisímil [...] me parece más importante la credibilidad de la luz que su justificación a ultranza”. (Herederro, *El lenguaje de la luz*: 42)

con adjetivos como “lo absoluto falto de color” o bien como “tinieblas”, “rotundo vacío” o algo “impermeable”, que al imposibilitar el sentido de la vista para el narrador o los personajes entran en acción los otros sentidos humanos, como el del tacto, el oído y el olfato cuya exposición es más clara en los capítulos uno, seis y diez (*Los días terrenales*: 10-12). Tomemos un ejemplo de este último capítulo:

Eran las mismas sensaciones de aquella noche desmesuradamente oscura, en Acayucan, a las orillas del Ozuluapan, pero ahora más hondas y claras a causa de la soledad en que se producían [...] desde que lo arrojaron ahí. Del tiempo era imposible decir nada. Simplemente no existía. Ni aun siquiera como en el caso de los ciegos, que de alguna manera lo advierten con algunos ojos. No; al no ver en absoluto, el transcurrir del tiempo perdía su realidad, mas lo extraño, justamente porque él, Gregorio, no era ciego sino alguien en pleno goce de la vista. (216)

Y continúa:

Gregorio vivía en esos instantes un aprendizaje extraordinario en que las cosas apenas comenzaban a dársele una por una, inéditas, saliendo de la nada. [...] para representarse lo que será sin duda el percibir, el connotar que se es animal vivo únicamente por el tacto. La desesperación de los demás sentidos, inútiles. El tacto como la primera manifestación de la vida, antes de la inteligencia, igual que en las medusas o los infusorios, en medio de estas largas tinieblas. (218)

Este desplazamiento técnico de Revueltas es muy original en él si lo comparamos con procedimientos utilizados en su época y también respecto a la historia de la literatura mexicana, sobre todo si le comparamos con antecesores como Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela, porque

esta construcción de las tinieblas de la noche o la oscuridad del encierro mediante la estrategia de la sustitución de los sentidos, eliminando de la narración lo que se atribuye a la mirada y, en su lugar, narrar lo cognoscible mediante los otros sentidos, constituye un movimiento decisivo en cuanto a fotoplasticidad narrativa.

En este sentido es aún más notorio el cambio de la iluminación en los capítulos siete y ocho, donde ya no se produce la descripción de los detalles descubiertos por las fuentes de luz artificiales, sino por el modo en que la luz pletórica produce la posibilidad de ver las formas del humo del cigarro, luego las transparencias, erotismo y colores. Veamos un ejemplo de esta operación descriptiva en el capítulo siete:

Dos vigorosas columnas de humo salieron a un tiempo de su nariz con un impulso potente, primero de un amarillo pálido antes de incidir con la parte del aire donde los rayos del sol, hermosamente dorados, se filtraban por la ventana, pero después, ya dentro de esa zona viva y caliente, de un blanco intenso cuyo avance en redondas proyecciones se desvanecía muy cerca del piso, otra vez en la parte sin sol, otra vez en la nada de ese pequeño infinito. (139)

Y sobre la producción de transparencias veamos este otro:

Virginia permanecía a unos cuantos pasos del ventanal, quieta, casi un esbelto automóvil que no se atreve a seguir con la luz roja, las osadas líneas de su cuerpo al descubierto por la transparencia que el sol daba a su falda. Sus ojos tenían un brillo de malicia audaz y las aletas de su nariz palpitaban con un imperceptible movimiento, mientras sus piernas, a contraluz, formaban una cautivante, una casi venenosa conjunción bajo la suave cúpula invertida del vientre. (161)

Pero no sólo esto, también las sombras formadas en rincones de espacios amplios como patios, azoteas y singulares acercamientos a los detalles de los rostros, las manos, los pies descalzos, la barba mínima y los juegos de miradas entre personas como si se tratara de *close ups* cinematográficos recurrentes y dinámicos para construir primerísimos planos o planos detalle. Veamos un ejemplo del capítulo ocho tocante a las manos: “«El Consejo de Desocupados», pensó Fidel sin experimentar ninguna emoción específica. Miró sus dedos, donde las falanges abultaban en forma de garbanzos. Poco a poco las cosas se iban haciendo más claras dentro de su mente” (*Los días terrenales*: 189). Valga recordar que un acercamiento similar a las manos aparece en *Mujeres*, el cuento escrito por Revueltas en 1936, donde también encontramos la descripción de las manos de la dueña del salón de belleza, cuyas manos delicadas contrastaban con su comportamiento perverso.

Puede notarse ya que la alteración de los sentidos que aparece en los capítulos oscuros queda transformada en una exaltación de la mirada y un enorme cantidad de aspectos mínimos y detallados que son producidos en la descripción de aquello que la luz deja expuesto a la mirada. El cuadro siguiente permite observar esquemáticamente los elementos que componen la estructura de montajes lumínicos en la novela por cada capítulo:

Capítulo	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Atmósfera	Oscuridad	Oscuridad	Oscuridad	Oscuridad	Oscuridad	Oscuridad	Día	Día	Oscuridad
Horario	Casi 4am	3:45am 3:50am 3:51am	3:45 am	Casi 4am	3:45	3:45-4:00	11:45am	Medio día	Sin tiempo
Iluminación	Antorchas	Vela	Fósforo	Antorchas	Vela	Fósforo	Natural	Natural	Ninguna
Espacio	Exterior, río	Interior, habitación	Exterior, ferrocarril	Exterior, río	Interior, habitación	Exterior, basurero	Interior, casa Exterior, azotea	Interior, patio Interior, clínica	Interior, celda

Si seguimos las filas del cuadro con atención podremos notar que las variaciones de la fotoplasticidad, es decir de la producción de la dialéctica luz-oscuridad de la novela, son resultado no sólo de estrategias narrativas a nivel de la descripción de los detalles, sino que es la suma de múltiples aspectos que puestos a trabajar en un mismo relato de manera rítmica y conjunta, es decir, para que produzcan un ritmo narrativo que pueda fluir o hacer fluir a la historia. Estas estrategias son las que se pueden seguir en la columna gris lateral izquierda: atmósfera, horario, iluminación y espacio. Que se hable de un ritmo significa que no bastaría o no sería suficiente con que Revueltas fuera un meticuloso narrador de los detalles porque además de eso necesita crear la ficción en la narración de modo creíble, al grado de convencer al lector de que lo ahí expuesto es coherente y válido, incluso realista. En este caso un brinco o ruptura en el ritmo sería ahí donde quien ejecuta el acto de leer no pueda dar crédito a la iluminación del relato porque le resulte falso, fuera de lugar o increíble. De hecho, el ritmo de la obra desde la fotoplasticidad está producido y logrado de tal forma que la iluminación no ha sido objeto de críticas de parte de los detractores de Revueltas, precisamente porque la ficción de la luz logra un ritmo capaz de convencer y estructurar la ficción creíble. Dicho de otra manera, la ficción es tan efectiva que llega a pasar desapercibida en la lectura para concentrarse en la acción de los personajes.

Debemos mantener presente que la luz en la narrativa es una ficción, una ficción trabajada en un medio específico de la escritura y con recursos propios de la lengua escrita, pero finalmente una ficción. Del mismo modo en que la pintura crea sus propias ficciones, o el cine y la fotografía lo hacen. Pero además, no hay que olvidar que la literatura no produce representaciones visibles o para ser vistas como lo hacen las artes antes mencionadas, la producción de la ficción de la luz a través de la narración demanda estrategias de convencimiento distintas, que puedan ser estructurantes y al mismo tiempo lograr narrativamente la producción de una diferencia sustantiva no sólo entre luz y oscuridad sino también entre tonalidades y tipos de luz, así como tipos de

oscuridad, porque la literatura produce de un modo particular su luz, una luz que muy probablemente se puede calificar como propia de ciegos, porque no es una luz para ser vista con los ojos.¹³⁶

8.3 La función estructural del recuerdo

Estructural y diegéticamente puede apreciarse que en *Los días terrenales* el ritmo es variable, pues a los momentos de aparente calma les sigue un momento súbito y así alterna en todos los capítulos, aunque en algunos la rapidez de las acciones es sustituida por momentos de más impacto emotivo, como sucede en el primer capítulo donde poco tiempo después de la acción emotiva y súbita de la pesca el narrador nos lleva a un recuerdo de Ventura, cuando a los seis meses de edad tenía un ojo lleno de pus que su madre tuvo que retirar con un cuchillo caliente y al rojo vivo. Aquí el impacto sensible o emotivo sobre el espectador es producido por la conjunción de dos ideas cuya simbólica resulta sumamente sensibles en el imaginario social, tales como el ojo humano y la vida de un niño que, al ser reunidas en la narración, como el ojo de un niño de seis meses de edad, producen un impacto sensible importante, que además es aumentado por la descripción de una escena donde penetra y raspa con el cuchillo en la cuenca de ese ojo infantil:

Cuando ocurrió el hecho su madre fue entonces nada más una sombra violácea que al aproximarse a él cerraba todo su campo de visión, igual a un planeta del tamaño del cielo; una sombra caliente, a cada segundo más caliente, hasta que de súbito se convertía, al penetrar dentro de la cuenca del ojo el abrasador cuchillo, en un relámpago púrpura, en un destello sangriento, que a su vez era la mezcla de las más

¹³⁶ Véase Jacques Derrida. *Artes de lo visible (1979-2014)*. España: Ellago Ediciones, 2013.

espantosas impresiones donde el ruido interno de la órbita del ojo, al raspar del cuchillo, se confundía con el olor de la córnea o con las luces hirientes de los filamentos nerviosos, que no cesaban de vibrar. (80)

Contra el ritmo a veces pasmoso e inmóvil de la historia, al que contribuye la oscuridad narrada como atmósfera, aparecen los recuerdos de los personajes que muchas veces están llenos de dinamismo, luz, colores y alegría experimentada por ellos, como el caso de Julia en el capítulo dos que mientras estaba encerrada en el cuarto junto al cadáver de su hija y su marido Fidel, recuerda un día soleado y activo mientras subía con algunos amigos al Nevado de Toluca. Los recuerdos funcionan como momentos dinamizadores de la historia por resultar ser un montaje de lo opuesto al presente del relato, montajes de adversos como los binarios movimiento-pasmo, colores-tinieblas, interior-exterior, y siempre destacando la relación luz-oscuridad.

Este dinamismo que los recuerdos aportan al relato tiene que ver también con la estructura temporal de la novela, que se hace más compleja si la pensamos en la función que tiene el recuerdo no sólo en cada capítulo sino también respecto a la relación entre capítulos, porque los recuerdos de los personajes aportan información suficiente para que en algunos casos sea posible completar o continuar las historias narradas en los capítulos anteriores con eventos que ocurrieron sucesivamente o justo antes de que el tiempo presente del capítulo tuviera lugar. Así podemos señalar que hay al menos dos operaciones funcionales del recuerdo en cuanto a la estructura del ritmo de la novela y que aparecen a modo de un montaje de temporalidades. La primera es la que hemos llamado aquí *operación intradiegética* del recuerdo, que se produce cuando lo que se recuerda en tiempo pasado produce información suficiente para formar escenas o incluso capítulos que conforman la estructura de la novela. La segunda, es la *operación extradiegética* del recuerdo, que al presentarse en la narración remite a otro tiempo fuera del relato, algo sucedido meses o años

antes de que ocurra en la historia contada en la novela, pero que abona en la complejidad de los personajes. Narrativamente hablando podríamos decir que todo lo que está en el relato es funcional para la diégesis, sin embargo, creemos que es posible hablar de una operación intradiegética del recuerdo porque se trata de recuerdos en los personajes que producen información de aquello que no apareció en los capítulos pero que complementan de tal modo la historia que se convierten en escenas o *cuasi* capítulos que completan o añaden información. Así, como podemos ver en el esquema siguiente, recordando que los primeros seis capítulos ocurren en el mismo horario y día, aunque en diferentes lugares. Encontramos también que en el capítulo III aparece información de lo que ocurrió la mañana anterior a lo que se relata en el capítulo II, es decir la mañana anterior a las 3:45am del tiempo presente del relato, horas antes de que muriera Bandera, la hija de Julia y Fidel, cuyo cadáver aparece tendido al centro de la habitación descrita en el capítulo II y V. El recuerdo es introducido así: “A pesar de lo ocurrido con la pequeña Bandera, esa mañana a las diez, y ante lo cual, de todos modos, el sentimiento más adecuado no podía ser la tristeza, quién sabe por qué.” (*Los días terrenales* 59). El personaje que recuerda con más detalle lo ocurrido es Bautista, y el recuerdo es tan amplio que ocupa un promedio del 70% del tercer capítulo rememorando los detalles; de este modo la información es tal que completa un capítulo que podría llamarse cero, porque habría ocurrido justo antes de las 3:45am, cuando inicia el primer capítulo de *Los días terrenales*.

Tenemos una situación similar en el capítulo VIII, donde Gregorio recuerda escenas o momentos que tuvieron lugar justo después de la historia contada en el capítulo IV, se trata de un recuerdo que genera la posibilidad de información adicional, y que aparece contado en tiempo pasado. En el mismo capítulo VIII el personaje Fidel recuerda una reunión que tuvo lugar justo después de lo narrado en el capítulo siete

La última reunión del Comité Central en casa del arquitecto Ramos se grabó muy precisa y desventuradamente en el recuerdo de Fidel. Significaba en su vida un cambio, una transformación inesperada. Significaba, en suma, la pérdida de Julia.
[...]

La reunión había sido —como era costumbre— en la sala de la residencia, en medio de esa atmósfera de objetos de arte, cuadros, libros y bohemia chic tan peculiar en casa del arquitecto. (179)

Y este recuerdo es sustancial en la diégesis porque es un nexo central del capítulo siete con la historia de Gregorio y Fidel, y para formar unidad temática con la historia total de la novela. Finalmente, ya en el capítulo IX tenemos un recuerdo más, también narrado en pasado, de una brutal represión policial hacia manifestantes organizados por Gregorio en la garita de San Lázaro, represión en donde Gregorio fue detenido y golpeado por agentes de la policía para luego encerrarlo en la celda donde aparecerá al inicio del capítulo IX. Gregorio comienza a recordar esas escenas:

Trató de reconstruir ese mundo de recuerdos tan próximos en el tiempo, pero de los cuales ahora estaba tan distante. En su mente apareció la garita de San Lázaro bajo un cielo gris, lleno de nubes pesadas y antiguas. Luego, por la carretera, aquel grupo de hombres, mujeres y niños, con una esperanza atroz en el alma, una esperanza criminal, los rostros estremecidos de cosas eternas, sin relación alguna con la vida, sin ningún lazo con lo terrestre. (*Los días...* 229)

En el siguiente esquema, puede verse la secuencia de la operación intradieгética del recuerdo en las flechas curvilíneas de la parte superior, en donde el origen de la flecha indica el capítulo

en el que son narrados los recuerdos y la flecha apunta hacia el lugar en la estructura de la novela donde tuvo lugar cronológicamente lo recordado.



En la parte inferior de esquema, con las flechas negras rectas, queremos mostrar el segundo tipo de recuerdo, cuya operación extradiegética remite a hechos que tuvieron lugar mucho tiempo atrás y aunque determinan la situación presente de los personajes por las decisiones tomadas en el pasado no constituyen información inmediata al presente intradiegético. Este tipo de recuerdos narran hechos sucedidos tiempo atrás, años, meses, varios días atrás, o incluso en otra etapa de la vida de los personajes, como en el caso de Gregorio que en el capítulo uno, estando a las orillas del río Ozuluapan, recordaba sus años de estudiante de pintura en la Escuela de San Carlos:

Merced a quién sabe qué asociación inesperada, que se refería sin duda a sus tiempos de estudiante en San Carlos, Gregorio pensó en el conde de Orgaz, en la suavidad de su rostro, en la blandura de su cuerpo vencido [...]. «Nunca deis crédito —decía su maestro de pintura en la Academia de San Carlos con una voz suave de barítono,

queda pero templada y armoniosa—, jamás os dejéis seducir por el canto de sirena de quien os diga que Doménico Theotocópulos era astigmático, lo cual explicaría la sorprendente distorsión de sus figuras. No. Las figuras de El Greco se alargan hacia el cielo para representar la elevación del espíritu humano hacia Dios. De ahí su pureza y su gracia y la honda renuncia a las cosas mortales que se adivina en sus expresiones.» Astigmatismo de Dios. Distorsión del hombre hacia la Nada. (*Los días... 22;23*)

Este recuerdo es funcional en el relato porque ayuda a explicar la deformación que el fuego parecía efectuar sobre cuerpos de los pescadores, porque “El fuego de las hogueras distendía hacia Dios los cuerpos desnudos de los pescadores que parecía como si invocasen hacia ellos toda la sombra terrestre” (23), un caso singular donde además es tematizada la mirada como vinculada directa y fenoménicamente a la relación luz-oscuridad, pero además vinculada directamente a al fotoplasticidad.¹³⁷

Otro ejemplo es el de Julia que en el capítulo V recuerda su amor a Santos Pérez, compañero suyo en la escuela nocturna, y al que se encontraría nuevamente poco más de dos años atrás

Esa mañana serían aproximadamente las once. Julia se sentía presa de una inquietud singular, mezcla de cólera consigo misma, temor, resentimiento e impotencia, cuyo origen, sin embargo, a pesar de que sabía cuál era, se negaba obstinadamente a reconocer.

¹³⁷ Para la precisión terminológica véanse los primeros capítulos de esta investigación, sobre todo respecto a fenomenología y visibilidad.

Desde el interior de la oficina Julia miraba el paisaje a través de la ventana, mientras la obsedían, en torno al nombre de Santos Pérez, que le era imposible arrancarse de la cabeza, las ideas más torturantes. (*Los días...* 105)

El recuerdo de Julia sin duda ofrece información para comprender el modo en que su vida ha devenido en la situación presente del cuarto en penumbras donde se mezcla la luz trémula y tenue con la oscuridad, con una hija muerta al centro de la habitación y una pareja a la que la une una especie de amor y odio a la vez. Pero este recuerdo no ocurrió dentro del tiempo correspondiente a la historia contada, pues sucedió hace mucho tiempo atrás. Casos similares tienen lugar en cada uno de los nueve capítulos de la novela, por eso indicamos en el esquema inmediato anterior con las puntas redondas de las flechas el capítulo donde surgen y que apuntan a un tiempo fuera de la diégesis del relato en la novela. En síntesis, la operación extradiegética del recuerdo tiene la función de colocar a los personajes como seres históricos o con historia anterior (largo plazo), y la operación intradiegética del recuerdo permite que los personajes aparezcan en la historia contada con memoria de lo inmediato (corto plazo).

8.4 La oposición narrativa de la oscuridad y las hogueras

Gregorio y Ventura, junto con otros hombres y mujeres, están a orillas del río Ozuluapan, cerca de las cuatro de la mañana. La atmósfera es de oscuridad, no hay visibilidad hasta que el sonido de las voces permite un tipo de orientación, ahí mismo son visibles los cuerpos en movimiento como sombras, pero será hasta que las hogueras son encendidas que comenzarán a emerger los detalles descritos gradualmente en el relato. La luz del fuego es producida narrativamente como un gradiente lumínico, que tiene lugar como descripción del efecto de la luz sobre lo que toca y al

mismo tiempo por el modo en que la oscuridad se mantiene en la historia como un fondo del cual emergen los detalles iluminados por las llamas. Aquí mismo, como una especie de montaje, son introducidas las narraciones de momentos diurnos que tienen lugar en el recuerdo de Gregorio principalmente y donde la luz de la mañana permite observar detalles que en el presente del relato serían imposibles, como un insecto clavado entre uña y carne de un dedo del pie de Ventura, o bien una efervescencia de colores que al ser nombrados en una secuencia súbita contrasta totalmente con el relato tenebroso. Se trata, en efecto, de un capítulo donde tiene lugar múltiples montajes narrativos que funcionan como conjunción de elementos adversos que al ser colocados uno a junto otro producen efectos de extrañamiento, estos aparecen recurrentemente en este capítulo, quizá los más importantes sean la relación: luz-oscuridad, del que se muestra una variedad de síntesis, ya sea como formas, movimiento o colores.

En cuanto a la narración en primer plano este capítulo, y quizá gran parte de la novela *Los días terrenales*, coincide en buena parte con lo escrito por Erich Auerbach cuando estudia la narrativa que describe a Ulises, respecto a que el narrador “no conoce ningún segundo plano. Lo que él nos relata es siempre presente, y llena por completo la escena y conciencia”, respondiendo únicamente a “un deseo de modelación sensible de los fenómenos” (Auerbach, *Mimesis* 10-11). El narrador da a conocer todos los aspectos anímicos de los personajes y “lo que no dicen a los otros lo dicen para sí”, además el “paso de figuras ocurre en un primer plano, es decir, en un constante presente, temporal y espacial”, como ocurre con la manquedad de Ventura, que “tiene que ponerla bien de manifiesto, [...] y con ella, un trozo del panorama juvenil del héroe”. (Auerbach 11-12).

Y es que precisamente en este capítulo encontramos una operación de múltiples montajes narrados en un constante primer plano, una operación narrativa que funciona como un Génesis en

Los días terrenales,¹³⁸ aludiendo precisamente el inicio de los días en la tierra que aborda el relato bíblico:

En el principio había sido el Caos, mas de pronto aquel lacerante sortilegio se disipó y la vida se hizo. La atroz vida humana.

—Han de ser por ahí de las cuatro —repuso la voz de uno de los caciques—; nos queda tiempo de sobra...

En el principio había sido el Caos, antes del Hombre, hasta que las voces se escucharon. (*Los días...* 467)

A lo largo de este capítulo destaca el sonido que tiene la característica de producir una cierta forma de orden en el caos, del mismo modo que Adonai en el relato bíblico va creando y ordenando el mundo con su palabra, es decir con su voz. La posibilidad de producir orden que tiene el sonido es similar a la de la luz, por tanto, ahí donde la luz falta y existe el sonido el caos inicial va desapareciendo. El caos termina cuando comienza el sonido, aunque la luz no llegue o aún esté distante:

Entonces, como si lanzase pequeñas chispas invisibles desde alguna remota hoguera —el mismo breve y menudo estallar de los troncos lejanos al abrazo de un fuego igualmente lejano—, la noche produjo en uno y otro sitio, en uno y otro rincón de las tinieblas, un extraño rumor de misteriosas crepitaciones, herida aquí y allá por un viento de puñales, primero dulce y espaciadamente y después en un allegro cruel, impetuoso y joven. (*Los días...* 467)

¹³⁸ A partir de este párrafo y a menos que se indique algún cambio, usamos la edición de *Los días terrenales* aparecida José Revueltas. Obra Reunida I. Novelas I. pp.462-744.

Pero este orden, este caos mudo retirado por la magia del sonido no alcanza a disipar las tinieblas que persisten, aunque rompa su armonía prenatal, lo que queda entonces es la noche profunda pero ya sin la sensación de solidez que producía la combinación de oscuridad y silencio, ahora quedaba la “Noche, tinieblas, rotundo vacío. Todo igual. Lo negro y lo impermeable, sí, pero distinto sin aquella ansiedad de hacía unos minutos puesto que esa negación del color, esa insólita ausencia de cosas vivas, de la noche, de pronto se había vuelto humana” (*Los días...* 468)

La oscuridad de la noche del primer capítulo es variable pues la iluminación se deja aparecer gradualmente por momentos, y su aparición mostrará detalles de los objetos, pero inicialmente nos encontramos que en medio de esta noche oscura no hay descripciones de ningún objeto o cuerpo, hasta que sin detalles aparecen “Las calladas sombras de los pescadores” que “se movían junto a la orilla con lentitud y tranquilidad” como una masa sin detalles similar a la que encontramos en *Los muros de agua* bajo la luz de los faroles justo al descender del primer transporte, una masa compuesta de presos y mujeres preguntando por sus amigos y familiares, pero aquí en *Los días terrenales* nos descubre mediante la operación narrativa un elemento distinguiéndolo de su grupo, aunque siga siendo un habitante de las sombras. (469-70)

Único entre las otras sombras a causa de su manquedad del brazo izquierdo, el Tuerto Ventura se desprendió de un grupo hasta aproximarse a Gregorio. —¡Ah, qué compañero...! —dijo desde lejos y sin que pudiera saberse si se expresaba con sarcasmo, ya que su tono, inalterable siempre, sólo adquiriría matiz por medio de las vivas e intencionadas gesticulaciones del rostro, hoy oculto en las tinieblas. —¡Ah, qué compañero! —repitió súbitamente junto a él—. ¡Tú sí que ni te miras en la oscuridá, de tan silencito...! (469)

En medio de un ambiente cuya oscuridad unifica todo como una masa de sombras oscuras en las que apenas puede distinguirse el movimiento, los elementos singulares o capaces de distinguirse de los demás pueden producir la diferenciación. Otro elemento que permite la distinción de aspectos entre lo uniforme es el sonido, no obstante, eso no significa que la vista tenga todavía posibilidades de actuar, más bien se trata de una casi nula visibilidad, por eso el personaje Ventura en medio de las tinieblas no era sino un “voz sin rostro”, sonido, pero sin posibilidad de ver y ser visto debido a la ausencia de luz que ya desajusta los sentidos: “Te miro. Nuevamente como un incesto de los sentidos. Nuevamente la maldita, enrevesada y certera forma de expresarse. Mirar en las tinieblas tan sólo a través del silencio o de la falta de silencio de las gentes.” (*Los días...* 470)

Gregorio está “en medio de aquellas sombras” de “hombres quietos y atentos, la prieta y lentísima tumba del río” sin una luz que permita recuperar la posibilidad de la vista, de ahí que el relato sea en realidad un juego de sombras oscuras y sonidos que permiten su ubicación y ayuda a que continúen su misión de pescadores ansiosos de una buena pesca, todos ellos desplazan “certera la mirada a través de la noche, orientándose entre los vericuetos y entre las hierbas húmedas de la ribera que crujían apenas con un sollozo bajo la planta de los pies.” (473)

Porque, en efecto, la noche parecía proponerse no alterar su extensa y profunda dimensión, su dimensión de curvo abrigo prenatal, de negro vientre sobre el hemisferio, aunque ahora su tremenda piel de serpiente unánime, como a influjo de un destino trastocado que se suponía iba a ser nocturnamente quieto y de pronto no lo era, impulsada por el rumor de los pasos y el arrojarse de aquellos trescientos hombres sobre el río, quizá más negra por causa de esto, movía, torva y viva, sus

lentas y seguras escamas. «Y no existe ese silencio —se repitió Gregorio—, ni siquiera porque la noche ya no terminará sino hasta el fin de la vida.» (473)

La noche no cesa, y los detalles no pueden emerger porque el sonido no logra, con todo y su capacidad de permitir la orientación al ser escuchado, abrir la mirada, de ahí que la noche se describa como algo colosal y sin límites, envolvente como “negro vientre”, con esa “tremenda piel de serpiente unánime”, “que ya terminaría sino hasta el fin de la vida.” (*Los días...* 473)

8.5 La producción de luz en la narración

El relato sumergido entre sombras va cediendo lugar a intensidades lumínicas más elevadas a partir del avance de los pescadores al vado, donde habrían de concentrarse para comenzar los preparativos para la pesca que realizan en torno a una presa. Una vez concentrados en el vado por órdenes del Tuerto Ventura comienzan una serie de acciones que permiten que gradualmente y de un modo coherente la luz aparezca en el relato, primero el relato nos informa de la existencia “cuerpos desnudos” sin anunciar fuente lumínica que los haga visibles, pero su sola aparición ya señala que de algún modo pueden distinguirse. El cambio se aprecia con más intensidad después de la expresión: “—¡Unos de un lado y otros de otro! —ordenó la voz enorme de Ventura”; enseguida el relato advierte de la presencia de mujeres que como figuras míticas “descendían de pronto por ambas márgenes, sin ruido, con abstracta voracidad, con apresuramiento de hormigas furiosas, para encender en un segundo grandes hogueras que súbitamente nacían en la noche como turbulentas manos de fuego.” (474). La oscuridad del relato no desaparece a partir de este momento, pero experimenta una transformación caracterizada por el modo que las hogueras tienen de

iluminar lo que tocan con su luz, “una luz fluctuante, en movimiento, cuyo efecto vacilante es característico.” (Loiseleux, *La luz en el cine*: 44)

Luego de la aparición de una fuente lumínica artificial en medio de la oscuridad, comienzan a surgir objetos y detalles del ambiente en donde se encontraban los pescadores, objetos que antes no eran visibles: “A la luz de las hogueras pudo verse el sólido y recio dique de varejones hecho para interceptar la corriente del río en su nivel más bajo, y una compuerta, a la mitad”, justo por donde saldrían los peces esperados, los juiles (*Los días terrenales* 473-4). El relato comienza un proceso descriptivo de lo existente y de este modo lo llama a la existencia, luego del acto silencioso de la creación de hogueras por parte de las mujeres, comienza a describir detalles en los cuerpos y del espacio que hasta este momento no habían sido visibles para el narrador y los personajes, mientras que las formas adquieren un modo singular de vida y movimiento:

Tras el fuego, inmóviles como diosas, las mujeres miraban obcecadamente, mas no hacia afuera sino hacia adentro de ellas mismas, con los ojos ya artificiales a fuerza de quietud, en tanto sus cuerpos, sólo desnudos de la cintura para arriba, mostraban los oscuros senos que parecían moverse con rítmica elocuencia al ondular de las llamas. (475)

Respecto a la aparición de las mujeres, es destacable que la voz narrativa después de haber creado un espacio sin límites y amorfo debido a que no describía ningún componente del ambiente y por tanto no permitía producir la idea aproximada del lugar, ahora, con la fuente lumínica de las hogueras, ha indicado la existencia de elementos como un dique y una compuerta, pero además nos informa de la ubicación de la fuente de luminosa y la posición de los cuerpos y objetos ante esta. También hay detalles descritos que van despojando al espacio de esa totalidad de tinieblas llena de sombras, descripciones que muestran la ubicación y disposición de los cuerpos en el espacio,

ubicables ya no por el sonido sino por su localización respecto a los objetos ya aparecidos por obra de la luz en el ambiente, como lo muestra el siguiente fragmento:

Entretanto los hombres ya se habían colocado *a la mitad* del río, *en torno* de la compuerta, y sus cuerpos desnudos de obsidiana lanzaban oscuros destellos. Una primera línea de diez *hacía ángulo* con el dique *como base*, y *otros ángulos*, *atrás* del primero, prolongaban la sucesión como una escuadra precisa en orden de combate. ([Cursivas añadidas] *Los días...* 475)

La iluminación transforma y enriquece el lenguaje usado en la narración que a partir de aquí comienza a usar indicadores de ubicación y deícticos, porque es posible ahora tener una referencia espacial que permite escapar de la indistinción del espacio que encontramos al inicio del capítulo, cuando “la noche produjo *en uno y otro sitio*, *en uno y otro rincón* de las tinieblas, un extraño rumor de misteriosas crepitaciones, herida *aquí y allá* por un viento de puñales” ([Cursivas añadidas] 466). Se trata de indicaciones de lugar o deícticos que paradójicamente no tienen lugar de referencia, que no indican lugar alguno porque se refieren a lo sin límites ni bordes, a lo deslocalizado y amorfo.

Este nuevo momento iluminado del relato ha producido también un énfasis en la mirada de los personajes al grado que permite al Tuerto Ventura reconocer a un sujeto de entre la masa de pescadores: “No me había fijado -agregó al reconocer al hombre”, al que “consideró atentamente con el ojo burlón”, pero las posibilidades de la luz van en aumento y haciendo posible el acercamiento a los detalles que en el cine suele llamarse primerísimo plano: “A la luz de las hogueras el rostro del Tuerto Ventura era visible en toda su inesperada y extraordinaria magnitud”, con su “verdadero tono” y descubría “La osada nariz de buitre, la frente talentosa, los labios entreabiertos en una sonrisa apenas matizada de sutil desprecio” (476;477). En adelante las miradas

se convierte en indicadores de focalización importantes para el relato, ya sea que ocurran entre los personajes o que sean las miradas las que dirijan aquello que el narrador describirá, incluso, como sucede en *El luto humano*, la mirada misma del narrador en acto.

Luego del narrador, Gregorio es el observador *par excellence* que no es observado a detalle, pero en cambio puede mirar lo que sucede a su alrededor, no obstante, es la fisonomía mítica de Ventura, focalizado en un primerísimo plano, quien con su “acometivo rostro iluminado por un destello de luz indómita” proveniente de las hogueras, lo que atrapa su atención. El plano de focalización mediante el cual es dirigida la mirada de Gregorio cambia por un plano medio; lo sabemos porque no aparta su mirada del “brazo, trémulo de alegría, blandiendo en los aires la negra hoja del machete”, negra porque la baja intensidad de la luz no permite distinguir su tono de metal grisáceo. Los brazos de Ventura, ambos, son un fenómeno ampliamente observado gracias a la aparición de la luz en la narración, que indica cómo mientras el brazo derecho se mueve el muñón de su mutilado brazo izquierdo lo imita, convirtiéndose “en un absurdo pedazo de carne autónoma y viva como un pequeño animal independiente, casi se diría con conciencia propia y a la vez malévolo, siniestro y lleno de actividad.” (*Los días terrenales*: 479)

Gregorio al notar el efecto de las hogueras y las antorchas, cuya ubicación en el suelo hacía crecer las sombras de los objetos cercanos al tiempo que les dotaba de un movimiento trémulo que les era completamente ajeno, pensó en los cuerpos distendidos hacia Dios en *El entierro del conde Orgaz* pintado por El Greco, quien gustaba de alargar las figuras humanas. Esta “ semejanza de situaciones” que entrelazan la mirada con los efectos de la luz sobre los cuerpos en medio de la oscuridad, asemejan lo que ocurre en la pintura, una especie de “conde de Orgaz” pero justo “en las orillas del río Ozuluapan” donde “estaban sus cuerpos, nocturnos y alargados, con el mismo impulso de sobrenatural crecimiento hacia lo más alto de la noche, hacia el imposible cielo. El mismo impulso de crecer.” (484). La fuente de iluminación elegida para la atmósfera del capítulo

determina no sólo lo que se ve sino cómo es visto según la descripción narrativa de las formas: “El fuego de las hogueras distendía hacia Dios los cuerpos desnudos de los pescadores que parecía como si invocasen hacia ellos toda la sombra terrestre, en tanto los caciques miraban devotamente hacia Ventura en espera de sus palabras.” (485).¹³⁹ La luz producida por el fuego no sólo alarga y deforma los cuerpos, también los dota de movimientos completamente ajenos a su voluntad y anatomía: “Ventura hizo una pausa larga y enigmática. La luz de las hogueras se reflejaba en su ojo imprimiéndole un movimiento giratorio extrañamente completo y monstruoso, de ciento ochenta grados, aunque el ojo en realidad estaba inmóvil y duro.” (*Los días...* 485-6). Enseguida, como si la mirada del narrador se desplazara por uno y otro lado del lugar, deja a Ventura para dirigirse a las mujeres que encendieron las hogueras y se colocaron detrás de ellas, donde aparece una con “pezones como un gris botón de ceniza”, luego otra mujer queda expuesta a la luz mientras camina unos cuantos pasos hacia delante, y al acercarse a la fuente de luz hace que los detalles de su cuerpo sean visibles para el narrador quien opera descriptivamente, era “Una mujer de edad, con el vientre arrugado y las mejillas temblorosas, casi una anciana [...] los párpados medio cerrados”, con la cercanía a la luz era posible “verla pellizcar la piel rugosa del dorso de su mano sujetándola entre el pulgar y el índice cual un garfio colérico.” (486-7).

8.6 Luz del recuerdo y la noche

Los recuerdos en este capítulo son de operación extradiegética y funcionan como un montaje que se opone a la atmósfera de lo que sucede a orillas del río, un montaje de momentos luminosos con

¹³⁹ “Marañón nos cuenta la famosa anécdota del Greco, cuando para ver la profundidad de las cosas se sentaba en un rincón oscuro, cerraba los ojos y se tapaba la cara con las manos; el Greco era también oriental y sabía como TASA HUSEIN más que nosotros de todas estas cosas; nosotros de las llamas, el fulgor y nada más; el Greco con los ojos cerrados veía y pintaba después la forma y dimensiones de las llamas exactas, como el perfil de las rocas; y veía mejor que nosotros las llamas y las almas; y la luz del mundo sin luz, que es infinita; pues también es mágico Señor, el mundo de tus tinieblas.” (Antonio Piñero. *Ensayo literario sobre la luz y la oscuridad*: 81)

alta visibilidad que se insertan en medio de la oscuridad iluminada por la luz móvil y parcial del fuego, en este sentido los recuerdos del pasado son un elemento luminoso cuya luminosidad proviene de la luz del día haciendo una referencia importante respecto del presente. Así la luz de una mañana en la choza de Ventura y Jovita viene a la mente de Gregorio, recuerda que ella “comenzó a roer con los dientes” buscando una nigua¹⁴⁰, “igual que un perro, hasta que pudo extraer el insecto que se había alojado entre la uña y la carne del dedo mayor del pie de su marido. Como un perro.” (*Los días...* 488) Este recuerdo, además de su capacidad de afectar la sensibilidad por la crudeza de su construcción, está producido como la visión de un detalle pequeño, casi micro, que contrasta a manera de un montaje de opuestos con las escenas anteriores narradas a orillas del río, en donde hubiera sido imposible ver algo tan pequeño como un insecto entre la uña y la carne de un dedo del pie.

La narración produce el juego dinámico de ir al recuerdo y volver al relato en presente, así luego del contraste anterior, retoma lo que sucede a orillas del río ofreciendo detalles que antes no eran visibles en el agua, como los “trozos de madera”, “ramas y hojas”, un pescado flotando y un color que antes no existía en el relato, “un rojo apagado y sombrío” (488-9). La dinámica se repite y aparecen también otros detalles como la fisonomía de las mujeres que hacen pensar a Gregorio de nueva cuenta en *El entierro del conde Orgaz*, para enseguida ir de nuevo al recuerdo de lo que “Fue una tarde, en los alrededores de Acayucan.”

La luz era espléndida, y a favor de los indirectos reflejos del crepúsculo el volumen de las nubes muy diáfano y contrastado. Una luz de sueño, casi inmaterial, llena de magia y seducción incomparables. Gregorio sabía que aquello era cosa de segundos,

¹⁴⁰ La nigua es una especie de pulga que penetra en la piel, su nombre científico es *Tunga penetrans*, común en las zonas cálidas como la narrada en *Los días terrenales*.

que un instante más y todo desaparecería. Segundos de anhelante tentación y angustia, donde los ojos se embriagan y después todo pasa sin misericordia [...].

(490-1)

Aquí emergen abundantes colores contrarios a la oscuridad y los grises dominan el capítulo uno:

Quiso tan sólo fijar los colores, únicamente atarlos antes de que lo traicionaran. Gris, malva, sepia, azul, rojo, negro, naranja, rosa, otra vez azul, un malva desconocido, blanco, otra vez todos, gris, sepia, rojo... Tres indígenas observaban tras él con aire de profundos conocedores, una mirada a la tela, otra mirada al crepúsculo. Movían la cabeza con intención afirmativa. Al crepúsculo y luego a los colores de Gregorio.

(*Los días...* 491)

Luego de ese contraste colorido de los recuerdos, el regreso del relato a la atmósfera del río nos informa sobre detalles nuevos y mucho más finos que los anteriores de “Ventura, que estaba en cuclillas” y “se puso a dibujar sobre la tierra figuras sin sentido que después hizo desaparecer con la palma”, luego mira a su alrededor y mientras canta el narrador ofrece un plano detalle: “en el ojo le bailaba una móvil sonrisa estriada de nerviecillos ensangrentados”. (492)

Hacia el final del capítulo aparece en la compuerta lo que parecía un caimán, pero luego de ser atacado con el machete de parte de Ventura descubren que en realidad era un cuerpo humano,

—¡No sigas! —insistió—. ¡Mira tu machete!

A la luz de las hogueras el machete de Ventura podía verse manchado de sangre.

[...] Aquello sería un anuncio de Dios, un castigo. Un río al que le brotaba sangre.

El castigo de Dios.

Nadie sabía qué hacer. Todas las miradas se concentraban sobre el machete de Ventura. (495)

Podía verse manchado de sangre porque la luz había disipado la oscuridad, al grado tal de hacer posible distinguir la sangre y las miradas antes limitadas, un fragmento del machete que funcionaba como extensión del cuerpo de Ventura.

IX. *El cuadrante de la soledad, el texto dramático (1950).*

Abordar un texto dramático en una investigación donde son analizados textos de carácter literario no significa de facto una vinculación del guionismo con el teatro y la novela. El propio José Revueltas —nos recuerda Ignacio Hernández— “no ignoraba Preceptiva” y “es de los pocos escritores en nuestras letras que ha sustentado teóricamente su quehacer literario” (Hernández, *El teatro de José Revueltas* 334). Revueltas sabía perfectamente que las artes compartían un procedimiento ordenador común y que había también entre ellas particularidades insalvables. Distinguía claramente entre el guion cinematográfico, la novela, la dramaturgia y el teatro, además de conocer la especificidad del cuento y la poesía, así puede entenderse cuando escribe que:

El guion cinematográfico no es una nueva forma de la novela, no es un género literario nuevo —como pretenderían algunos—; no es un poema, ni es, por último, con parecersele tanto, un libreto dramático. De ser cualquiera de estas cosas, no sería necesario imprimirlo en celuloide y hacerlo película: tendría una existencia autónoma e independiente como la tienen las obras comprendidas dentro de esos tipos de creación literaria (Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*: 39)

Y en otro lugar señala, “La obra cinematográfica comparte con el teatro los mismos principios generales, pero se distingue del teatro, fundamental y radicalmente, en aquello que, como decíamos, hace de ella una expresión particular que dispone de recursos propios y específicos”, entre los que destaca “el cinedrama”, un concepto que sintetiza “el drama no teatral, o incluso antiteatral, que es la obra cinematográfica” (Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones*: 358). El cine es antiteatral porque siempre es *a posteriori*, a diferencia del teatro donde actuación y actor acontecen frente al espectador. Así pues, para Revueltas el teatro no es una simple historia que es llevada sin más a la escena, se trata de un trabajo narrativo singular, construido expresamente para la puesta en escena cuyas particularidades se pueden encontrar en varios de sus elementos, por ejemplo el trabajo actoral, donde “el personaje, en consecuencia, es una creación, es una obra de arte autónoma, independiente, que tiene una vida propia al margen de la obra escrita donde se encuentra su origen” (Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*: 76). De modo que existen diferencias en la actuación en el cine y el teatro que se vuelven fundamentales en cada manifestación:

En el teatro lo que está hecho, resuelto, es únicamente el personaje no actuado, de quien el actor se apropió y al que crea y realiza con su actuación, después de haberlo concebido en la mente. En el cine sucede al revés: el personaje ya está actuado, ya se consumó, por lo que entonces aquello que se contempla en la pantalla no es una actuación, no es un proceso de realización del personaje, sino que es el personaje visto a posteriori. (*El conocimiento... 80*)

El *quid* de lo teatral, entonces, para nuestro guionista y dramaturgo, está en el actuar en escena, que es donde se realizan los personajes:

El personaje, en consecuencia, es una creación, es una obra de arte autónoma, independiente, que tiene una vida propia al margen de la obra escrita donde se encuentra su origen. Aquí entramos de lleno en la distinción que existe entre el actuar del teatro y el actuar del cine: el personaje, quién lo crea y cómo lo crea. [...]

El público de teatro acude a la representación teatral para conocer a un personaje hecho, completo, prefigurado, construido, a quien el actor irá perfeccionando a medida que avancen las representaciones si tal es el caso -como sucede generalmente-, pero que es un personaje que el actor ya elaboró de antemano. (*El conocimiento... 76*)

Todo esto nos permite entender la claridad con la que Revueltas se relacionaba con cada una de las artes que practicaba, pero también abre la posibilidad crítica de acercarnos a nuestro material de estudio, pues el teatro no es de ninguna manera el texto dramático, el teatro precisa de la actuación escénica de los personajes que no sólo distingue al teatro del cine pues también es la esencia de lo teatral. Dicho de otra manera, el teatro no es un texto dramático semejante a la novela como se sostenía a principios del siglo XIX, cuando la novelística se equiparaba con una obra teatral narrada. La novela, es decir la obra propiamente literaria cuyo fin material es ser escrita para así poder ser accesible para su lectura, difiere de un texto dramático o libreto en este que es un paso anterior a la realización escénica y donde intervendrá el trabajo actoral antes y durante la obra, pero este tiene lugar en una escenografía, con una iluminación diseñada para su mejor exposición y frente a un público.

No cabe, entonces, hacer comparaciones apresuradas entre la novela y el texto en cuestión, la novela en tanto producto terminado y destinado para su lectura permite posibilidades que el texto dramático no concede, como las posibilidades de abstracción sobre ideas o fenómenos no

necesariamente representables visualmente en una imagen o en algún objeto, además de procesos o fenómenos que pueden ser descritos a detalle como emociones o introspecciones que atañen a la psicología de los personajes. El texto dramático tiene otros recursos para atender algunos retos que las historias contadas presentan, pero su compromiso es con la escenificación y la actuación de los personajes, mostrando al espectador en el escenario aquello constituye la historia contada. Entonces, si el teatro no queda limitado a un texto dramático, podríamos señalar que lo que analizamos en estas páginas no es teatro propiamente, sino un elemento de las piezas que componen lo teatral, un elemento fundamental, desde luego, pero es sólo uno de ellos.

De la puesta en escena de *El cuadrante de la soledad*, cuyo estreno fue el 12 de mayo de 1950 y cuya celebración de cien representaciones ocurrió en 1953,¹⁴¹ sólo contamos con el texto dramático y sólo conocemos algunas críticas que se tienen de la obra publicadas en medio impresos de la época, pues no se han encontrado, no hubo, hasta donde sabemos, registros audiovisuales. Esto sin duda es una limitante insalvable. Pero al mismo tiempo su particularidad como texto dramático, destinado a ser montaje escénico, abre nuevas posibilidades de análisis formal a nivel narrativo y de técnica escénica plasmada en el texto mismo, por estar ya diseñadas para la puesta en escena. Este condicionamiento de lo escénico dota al texto dramático de objetividad que puede ser representada visual o escénicamente. Comparativamente podemos afirmar que una lectura simple de *Los días terrenales*, sin intenciones especializadas, notará fácilmente su interés por construir efectos estéticos que se valen de abstracciones, mientras que un mismo tipo de lectura de *El cuadrante de la soledad* apreciará de inmediato que se trata de un texto que puntualiza los espacios, los desplazamientos y los escenarios, así como los objetos que pueden ser vistos por el espectador en un escenario; precisamente por eso, el mismo Revueltas escribió que “El cuadrante

¹⁴¹ En cuanto a la fecha en que se lograron las cien representaciones de la obra seguimos a Braulio Peralta en su texto *Los sin nombre*, publicado el 15/11/2014 Disponible en <https://www.milenio.com/cultura/los-sin-nombre>

es una serie de imágenes simplemente objetivas de la vida real”, es decir imágenes que son posibles de mirar, pues las “abstracciones” y “metáforas distan mucho de ser ‘objetivas’, o sea cinematográficas”. (Revueltas, *El cuadrante de la soledad*: 622; *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*: 21)



Vista actual de la calle y la Iglesia de la Soledad (Juan Luis Loza, Mayo, 2020)

Es necesario, sin embargo, no olvidar que esta no es la única obra dramática escrita y trabajada por Revueltas, entre ellas está la adaptación de *Mozart y Salieri*, en donde incursiona como director en 1947; *Israel*, drama en tres actos que aunque escrito en 1947, sería montada el año siguiente, 1948. Después vendrán otras obras como *Pito Pérez en la hoguera* y *Nos esperan en abril*, ambas escritas en años posteriores a 1950, pero se trata de un periodo que sale de los límites de esta investigación, pues como hemos indicado aquí nos interesa analizar las obras inmediatamente anteriores a *El cuadrante*, correspondientes al periodo que termina en 1950. Hasta este momento, como hará durante los años posteriores, nuestro autor no sólo se había dedicado al guionismo y adaptación de

obras literarias a la cinematografía, también habría adaptado al cine la obra teatral de Rodolfo Usigli titulada *La familia cena en casa*, un texto dramático en tres actos, apenas publicado en 1945, dos años antes de que Revueltas hubiera experimentado como director de teatro montando *Mozart y Salieri* de Alejandro Puchkin en el teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas, justo en mayo de 1947.

La revista *Cinema Reporter* fechada en abril de 1950 no permite fijar la fecha precisa en que Revueltas realizaría la adaptación de obra de Usigli al cine,¹⁴² pero aproximadamente ocurrió entre 1945 y 1947, esto puede deducirse si partimos de la fecha de publicación del texto dramático en entregas para la revista *El hijo pródigo*, entre 1944 y 1945.¹⁴³ El dato es importante porque nos da posibilidad de afirmar que Revueltas tuvo la posibilidad de trasladar el conocimiento teatral al conocimiento cinematográfico, es decir trasladar la técnica de una obra destinada al teatro a la técnica propia del lenguaje cinematográfico. Una actividad que va mucho más allá de la singularidad de los diálogos y que pasa por los ambientes, iluminación y, desde luego, los tipos de montaje, todos estos elementos determinados y limitados por las condiciones materiales de cada tipo de arte.

Por todo lo ocurrido en torno a los años precedentes a la escritura de *El cuadrante*, y la experimentación artística o técnica en las obras que la preceden, es que llamamos la atención en la transformación ocurrida en los procedimientos artísticos empleados en cada una de ellas, pues aunque son identificables estrategias similares para el montaje o yuxtaposición de los espacios complejos, puede verificarse que en *Israel* (1947) aparecen de manera innovadora los interiores,

¹⁴² La revista es citada por Peredo y Narro. *José Revueltas. Obra cinematográfica*. p.18.

¹⁴³ La familia cena en casa fue publicada en tres entregas en la revista *El hijo pródigo*, un acto en cada número mensual, al acto primero correspondió el “número 21” en “diciembre de 1944”, al acto segundo y tercer correspondieron los números 22 y 23, de enero y febrero de 1945, respectivamente (Conde, 2005: 347). La revista, que existió entre 1943 y 1946, estaba dirigida por Octavio Paz y Xavier Villaurrutia, entre otras figuras de la cultura y la intelectualidad mexicana

exteriores y un espacio cuya naturaleza no es un lugar público pero tampoco un interior acogedor, se trata de un espacio más bien indeterminado que termina siendo letal, ubicado en la escena final en los ductos petroleros; luego utilizó un procedimiento similar para la construcción de espacios interiores en *Los muertos vivirán* (1947), recurriendo también a lugares urbanos e industriales como escenarios, aunque en esta última obra hay un fuerte énfasis en dos modos de temporalidad que son yuxtapuesto por la vía del montaje, la temporalidad epifánica y la apocalíptica.¹⁴⁴ La temporalidad empleada en *El cuadrante* no es del mismo modo compleja que en *Los muertos vivirán*, pues lo que destaca en aquella es la convergencia de múltiples historias unidas por un espacio escénico compartido y que poco a poco, hacia el final van develando la relación entre ellas. En cada una de estas obras los escenarios introducen innovaciones importantes; en *Israel* como vimos aparecen los ductos de petróleo, una cárcel cuyas especificaciones son anunciadas en el mismo texto dramático, y con *Los muertos vivirán* aparece un sótano al interior de una habitación del grupo fascista, la calle, desde la que se escuchan diálogos fuera de escena, y la tensión dramática generada por lo que ocurre fuera de una habitación también semejante a un sótano. Sin embargo, en *El cuadrante*, aunque tenemos un espacio escénico común está dividido en una especie de *sets* cinematográficos, en los que transcurren las diferentes historias que dan cuerpo a la obra.

En las obras anteriores, sin embargo, por las características de los escenarios, la iluminación no tuvo un papel tan central como lo llegará a tener en *El cuadrante de la soledad* (1950), pues aunque se mantienen las condiciones de lo teatral-escénico en un escenario a cierta distancia del público, donde son perceptibles los movimientos corporales y los cambios más evidentes que pueden ser

¹⁴⁴ Sobre *Israel* y *Los muertos vivirán* hemos trabajado algunos textos ya entregados a la imprenta. “Negritud protestante al otro lado de la frontera mexicana en el drama *Israel* de José Revueltas” aparecerá como capítulo en *Palimpsestos. Perspectivas críticas del norte de México*, publicado por la editorial Georg Olms Verlag, gracias a una colaboración con el grupo de investigación Literatura y Cultura del Norte de México de la Universidad Autónoma de Chihuahua; “Entre apocalipsis y epifanía. La justicia en *Los muertos vivirán* de José Revueltas”, aparecerá en el volumen titulado *La justicia en el teatro latinoamericano*, publicado por la Universidad Iberoamericana CDMX/Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli--INBAL.

seguidos por el espectador, cambios de luces, claroscuros y sombras, diálogos, movimientos o desplazamientos de los actores, etcétera. Aquí la función estructural de fotoplasticidad funciona para crear las así llamadas atmósferas o *settings* en cada acto, de modo que la obra en su totalidad se presenta como un conjunto de iluminaciones que, conjugadas en luminosidad diferenciada y oscuridad, bien pueden comprenderse como lo que hemos denominado estructurante.

En *El cuadrante*, a diferencia las otras obras mencionadas, no hay telón entre actos porque las luces se encienden y apagan haciendo aparecer y desaparecer de la escena los diferentes espacios de una escenografía. Además, las medias luces producidas por un quinqué, que aparece en varias ocasiones, funcionan para dar un tono de intimidad al drama; a esto se suma el recurso de las voces que surgen de la oscuridad para añadir un ambiente emocional a la obra. La iluminación deja de ser un mero marcador del tiempo escénico y marca el ritmo o ritmos de la estructura y de cada una de las partes que la componen.

9.1 La luz como escenografía

Para poner en contexto la obra que estudiamos, es necesario recordar que entre 1949 y 1950 habrá dos producciones artísticas de José Revueltas que serán causa de polémica en el seno del comunismo mexicano. Aparecerá primero la novela *Los días terrenales* (1949) y luego la Pieza dramática *El cuadrante de la soledad* (1950). Aunque Revueltas intentó sacar de circulación a la novela el editor opuso resistencia y el autor no tuvo más remedio que aceptar la decisión de su editor, no obstante, la novela no logró éxito en ventas esperado. Al mismo tiempo el autor decidió suspender las presentaciones de la puesta en escena dejando a todos los participantes en un estado de insatisfacción y desconcierto dado su gran éxito, pues fue la “primera obra de autor nacional que llegó a las cien representaciones”, y justo días antes de cumplir el centenar Revueltas había

decidido no presentarla más. (Hernández, *El teatro de José Revueltas* 342). Y aunque hoy la autocensura de Revueltas pueda parecer extrema o bien injustificada, incluso incomprensible, lo cierto es que la crítica de sus camaradas fue lo suficientemente fuerte y sentida como para llevar a Revueltas a tomar estas decisiones.

Artísticamente la pieza dramática era innovadora para su tiempo por muchos factores, uno de ellos era la sucesión de escenarios que permitían ver el interior de una habitación, el vestíbulo de un hotel, una recámara e incluso la visualización de la calle cuyo fondo es la iglesia de La Soledad en el barrio de La Merced en la Ciudad de México, entonces todavía llamada Distrito Federal. Los escenarios estaban acompañados de juegos de luces y transparencias que generaban la atmósfera emocional deseada reforzada por una pequeña orquesta. Revueltas introdujo en la obra parte de su experiencia de siete años como guionista y adaptador en el cine mexicano, de modo que la obra estaba diseñada cinematográficamente sobre todo en lo que respecta al manejo de luces y a la sucesión de espacios, algo que sin duda resultó complicado lograr en el estreno, donde la sucesión de escenarios sin alterar el ritmo de la obra resultó imposible.¹⁴⁵

Diego Rivera tuvo la idea de crear un escenario móvil, acaso giratorio, movido por el personal de tramoya que permitía dichos cambios sin interrumpir el ritmo de la puesta en escena, además, el mismo Rivera hizo el diseño de iluminación y quedó cargo de Miguel Cervantes. Así fue logrado el cambio de ambientes escénicos, pese a los ajustes constantes, hechos incluso en plena función. El crítico teatral Armando de María y Campos anotó lo comentado por Rivera respecto a su participación en la escenografía:

¹⁴⁵ Véase sobre el estreno *El vapuleado cuadrante*, artículo de Efraín Huerta, publicado originalmente en *Nosotros*, 27 de mayo de 1950, ahora disponible en <https://www.nexos.com.mx/?p=6725>

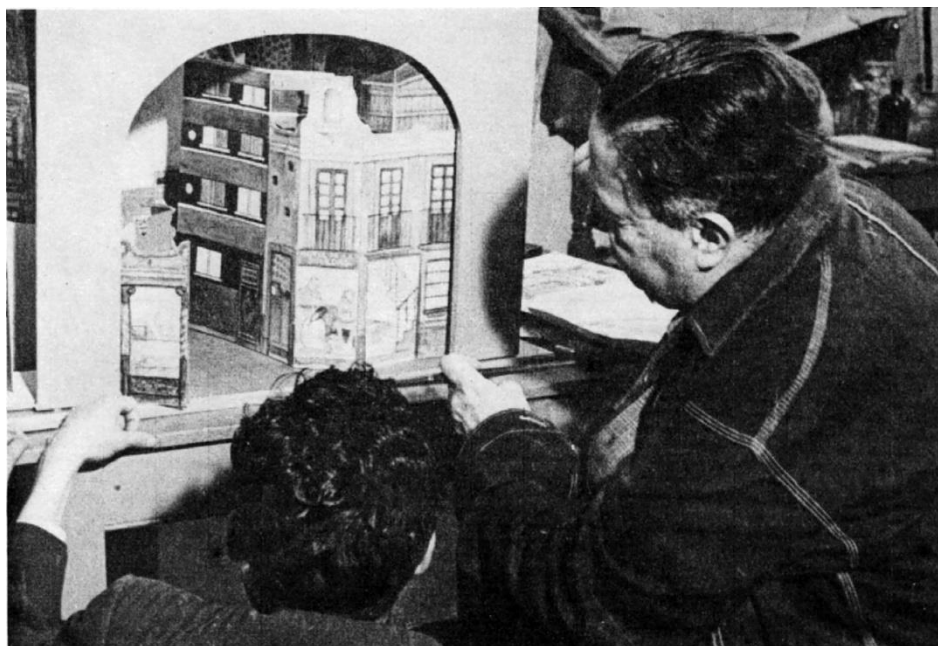
Ya que no tuve la suerte de escribir *El cuadrante de la Soledad*, -dijo Rivera cuando conoció el manuscrito de esta pieza- quiero pintarla y darle a su escenografía todo el tremendo clima de angustia y dolor que se viven en aquel hondo barrio mexicano, el de la Soledad, no sólo por el nombre de la virgen que lo ampara desde los cielos, sino por la inmensa soledad que existe en el alma de quienes lo habitan. (1950: s/p)

Y lo que Rivera logró fue en realidad un desafío para el espectador de su tiempo, así lo comentó el crítico teatral Carlos Estrada Lang al día siguiente del estreno:

El decorado, que en maqueta de Diego Rivera parecía prodigioso, en la realización encontró dificultades técnicas. Se concentra en dos grandes bloques: un hotel giratorio sin necesidad, y un café de chinos, pequeño, mal pintado, también giratorio que por lo estrecho del foro, anulan totalmente un telón de maravilla que representa la iglesia de la Soledad. [...] En resumen, creemos que la obra interesará al público. Sin embargo, estamos seguros que no les gustará, está demasiado adelantada para su público que no tiene adecuada escuela teatral, público profesional, que no frecuenta jamás las salas de teatro experimental. (Estrada citado en Abreu, 2014: 289)

La obra era también experimental a nivel narrativo. *El cuadrante de la soledad* es la unidad de varias historias, cada una ubicada en diferentes partes del escenario, que con el transcurrir de los acontecimientos y gracias al montaje de sonido y e iluminación predispuestos en el texto dramático se habrían de ir conectando. No era una experiencia fácil para el espectador, quien invertía gran parte de su atención en no perder el hilo de las historias e irlas conectando según ocurrían en

escena.¹⁴⁶ Así se lograba, aunque contenía algunos diálogos con densidad filosófica, una obra dinámica por sus escenarios que lograban cambios de puntos de vista para el público, con escenas que cambian según los diálogos, y donde el escenario, de alguna forma hoy escasamente explicable, giraba para mostrar un escenario u otro sin recurrir al telón, otras veces las luces de un área quedaban apagadas a un lado del escenario al tiempo que encendía otro espacio o *set*, donde tenía lugar otra historia y otro diálogo. La particularidad del escenario hacía que gran parte de la historia recayera en la iluminación, así aunque la pieza dramática cuenta con más de treinta transiciones, no hay indicaciones de cambio de escena en el texto, tampoco de cambios de escenario, no cae el telón ni está dividida en actos.



Diego Rivera y José Revueltas diseñando el escenario. Ilustración tomada de Rocco (2014).

¹⁴⁶ Alessandro Rocco en un artículo pionero en traer a la discusión la dramaturgia de Revueltas, ofrece una muestra muy completa de las reacciones que la obra produjo en la crítica teatral de su tiempo. Véase *José Revueltas dramaturgo y guionista: la obra teatral El cuadrante de la soledad, características cinematográficas y relaciones intertextuales con algunos guiones cinematográficos*. Número 19 julio-diciembre 2014. 5-26.

9.2 Fotoplasticidad y desplazamientos escénicos

El escenario inicial de la obra es una calle que se abre hacia el proscenio, a la derecha el Café Shangai y a la izquierda el Hotel de la Soledad, ambos con interior visible porque sus puertas están abiertas. El público se encuentra frente al cuadrante y, del lado opuesto, al fondo de la calle, está la Iglesia de la Soledad.

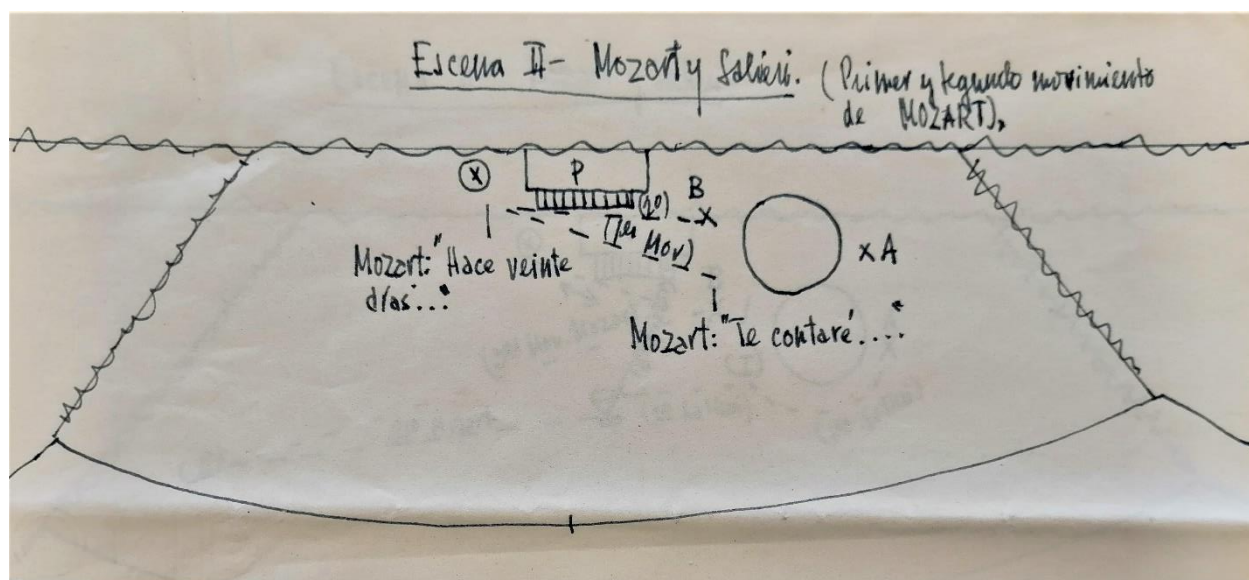
Calle denominada del Cuadrante de la Soledad, en México. La calle se abre hacia el proscenio. Al fondo puede verse la iglesia de la soledad y más allá los tejados lejanos de las casas, alambres de energía eléctrica y el establecimiento de depósitos de combustible, casi perdiéndose, en el último término. En primer término, a la derecha, el café Shangai, con dos puertas amplias que hace visible su interior: mesas, un trastero, un mostrador, la caja registradora, etcétera. Enfrente del café con la misma disposición de dos puertas, el edificio del hotel de la Soledad. El despacho queda perfectamente visible para el público, con su mostrador, su casillero para las llaves y un camastro semioculto. Contra la pared, la imagen de una virgen de la Soledad, en lo alto, alumbrada por una veladora. De frente al público y en el edificio del hotel, se puede ver la accesoria que ocupa el gimnasio de Kid Pancho. Un letrero a las puertas de la accesoria así lo indica; las puertas están cerradas. (El cuadrante de la soledad: 394)

La disposición del escenario inicial, según lo podemos apreciar en este párrafo citado, comprende dos espacios abiertos, el hotel y el café, que al igual que la calle que abre hacia el proscenio están siendo iluminados desde el inicio, y aunque esto puede cambiar durante el desarrollo de la obra, es importante hacer notar que las escenas iniciales mantienen iluminación en algunos espacios, sobre

todo, porque ni la fuente de iluminación ni el tipo de luz es indicada, queda implícita cuando anota que el café “hace visible su interior” y que “el despacho del hotel queda perfectamente visible al público”, ambos mostrando detalles de los objetos en su interior. Visibilidad, aquí como en las novelas que analizamos anteriormente, equivale a iluminación, mientras que la imposibilidad de la visión hace patente la oscuridad. Además de esto, hay un elemento adicional en el escenario que marca un diferencial en cuanto a iluminación, la virgen en la pared “*alumbrada por una veladora*”, se trata como hemos visto en varias de las novelas de Revueltas, de una fuente lumínica alimentada por fuego y cuya luz es trémula, tenue y circular. Aquí, del mismo modo que Revueltas hace en las novelas, ya no digamos en los guiones para el cine, cada fuente de iluminación comunica la realidad de una singular manera. Se trata pues, de un aspecto que Revueltas ha cuidado de modo especial en varias de sus obras, la coherencia de las fuentes lumínicas, y que aquí debe ser objeto de nuestra atención porque el gesto de introducir dos tipos de luz al inicio de la obra, indica la clara intención de marcar diferencias entre ellas, la veladora funciona como una luz que está bajo otra luz, por lo que de ninguna manera deben considerarse como idénticas. La iluminación, desde el inicio de la obra, ha de ser seguida con atención para no considerarla accesorio o superficial, pues la centralidad que esta había adquirido en la narrativa aparece con mayor evidencia en el teatro, donde la luz no sólo es parte de la ambientación, sino que se convierte en acción y personaje en *El cuadrante de la soledad*, pues como señala Eli Sirlin, cada modo de aparecer de

[...] la luz —con su lenguaje propio— interviene en un espacio y nos emociona o nos cuenta una historia. Puede constituirse en acción dramática sin la presencia de actores. Así como en un atardecer o en un amanecer el sol es el protagonista de la acción, lo veamos o no, *la luz puede ser actor*. Su acción transforma todo lo que vemos [cursivas añadidas] (*La luz en el teatro*: 7).

En las indicaciones que encontramos en el texto dramático puede notarse, así como por las escasas fotografías de la puesta en escena de las que disponemos, que el fondo de la “calle” que “se abre hacia el proscenio”, con edificios en ambos lados del escenario, sugiere un espacio más oscuro que el frente que goza de luces directas que lo hacen más iluminado. El fondo, como en otras muchas obras teatrales, funciona como un espacio semioscuro u oscuro de donde los personajes pueden surgir o desaparecer. Lo destacable aquí es que al ser una obra que depende en gran medida de la iluminación, al no contar con cortes ni telones, es una obra que funciona también haciendo uso de la posibilidad privilegiada que el teatro tiene de hacer oscuridad y es, a partir de esta que la luz adquiere su sentido dramático en la historia. Por todo esto, los desplazamientos escénicos, son también desplazamientos de la luz a la oscuridad y de la oscuridad a la luz, o quizá sea mejor decir a cierto tipo de luz. El estudio de los desplazamiento escénicos de los personajes puede encontrarse en la obra de Revueltas al menos desde el montaje que dirigió en 1947 titulado *Mozart y Salieri*, lo que confirma que nuestro autor entendía muy bien que un drama llevado exitosamente a la escena



debería considerarse siempre según la disposición del espacio escénico, de manera que él no sólo escribía una obra a partir de los diálogos como hacían muchos de sus contemporáneos, sino que ya

planeaba también el modo en que la obra ocurriría en la condición material determinada por el escenario.

Considerando esto, podemos analizar el hecho de que al inicio conviven dos escenas, una en el café con Kity y Alfonso, y otra en el hotel con Malena y Ruperto, pero a estas se añaden otras dos cuyos personajes provienen del fondo de la calle, la de Colombina y enseguida el personaje ciego nombrado el Parches con su ayudante, una mujer de 18 años llamada Piedad. Cada escena aparece en un respectivo espacio escenográfico y tiempo sin que se hagan explícitos inmediatamente los vínculos que mantienen en la trama. Van apareciendo como historias paralelas, que tienen lugar a la derecha y a la izquierda, y desplazándose por la calle que va del frente al fondo o del fondo al frente del escenario. Estas cuatro historias, que se dan paso una a otra mediante diálogos y silencios alternados, se irán entrelazando sincronizadamente gracias al montaje de música (ejecutada por el Parches) y de los juegos de luces que tienen lugar en el escenario.¹⁴⁷

Este, que podríamos denominar el primer montaje, que conjunta desplazamientos, iluminación, música y diálogos, ocurre cuando *“por el fondo de la calle aparece el Parches, con el organillo a las espaldas y apoyando la palma sobre el hombro de Piedad, quien lo conduce. El Parches descarga el organillo, lo apoya y comienza a tocar, en sordina, una pieza ad. lib.”*. Es destacable que la ubicación del Parches esté en el fondo de la calle y desde ahí realice la ejecución de la pieza que produce un estallamiento de acciones, activando la conexión entre las diferentes historias aparentemente inconexas hasta el momento: *“Al escuchar la música, al fondo, en la esquina que corresponde a la iglesia, Malena levanta la vista y se fija en el reloj que está enfrente de ella, en*

Diagrama de los desplazamientos escénicos, “Primer y segundo movimiento de Mozart” en la escena II, para la obra Mozart y Salieri de 1947. (Fuente de imagen: Archivo José Revueltas Papers)

¹⁴⁷ Esta aparente estructura produjo opiniones sobre la obra que son recogidas por Alessandro Rocco (2014: 8-9).

la pared del despacho". Enseguida, Malena se dirige a Ruperto: "Ese reloj está atrasado; mira las horas que marca y ya llegó el Parches". Acto seguido, Ruperto realiza varias acciones, primero "*mira a su vez el reloj, luego se pone en pie, toma una silla, se sube y mueve el minuterero a que marque las seis y media de la tarde. Luego baja hasta el quicio de la puerta para mirar indolentemente hacia la calle*"; justo en ese momento al otro lado del escenario, contrariando el ritmo pausado de la música del organillo y la despreocupación de los movimientos de Ruperto, "*en el café, Kity, por efecto de la música, ha vuelto a reaccionar en forma nerviosa*", y debido al síndrome de abstinencia, "*se oprime angustiosamente la frente con las manos y se dirige nuevamente hacia el mostrador donde está Alfonso*" (399). Así, aunque se ha dicho frecuentemente que las historias están unidas por el espacio únicamente, tendríamos que insistir en que, además, están unidas por la música, la luz y la oscuridad, pues el movimiento escénico de interconexión de las historias generado por la música puede entenderse como el montaje que produce un ambiente y en el cual los elementos se mantienen en relación espacial y anímica, rítmica, sin que tengan que desempeñar funciones iguales o semejantes y, además, sin necesidad de estar en diálogo.¹⁴⁸

Ocurrido el montaje de espacios escenográficos entre interiores y exteriores, entre el hotel y el café, entre los espacios iluminados y el fondo del escenario en penumbras, todo esto por efecto de la música, tienen lugar diálogos consecutivos breves, cada uno en asuntos distintos, que refuerzan y continúan el montaje antes realizado: primero interviene Kity y Alfonso, luego Malena y Ruperto y termina la escena con el Parches y Piedad. Al concluir los diálogos aparece la acotación que da lugar al inicio de un personaje nuevo para ese momento habilitando otro espacio de la escena y, nuevamente, aparece la música desde el fondo del escenario: "*El parches, después de esto,*

¹⁴⁸ Quienes han afirmado la tesis de la coincidencia en el espacio han sido diferentes estudiosos de la obra de Revueltas, Álvaro Ruiz Abreu, Sam Slick, etc. Abreu señala en *Los muros de la utopía* que *El cuadrante de la soledad* "se trata de 'imágenes' que no están regidas por un tema, sino por motivos recurrentes; así la historia es un *collage* de asuntos de los bajos fondos. Lo que une y centra el tema de la obra es el espacio: la calle de la Soledad." (2014: 295)

comienza a ejecutar Las golondrinas, mientras al mismo tiempo, en la accesoría que sirve de gimnasio, se enciende la luz” (El cuadrante de la soledad 401). Aunque no es anotado en esta parte del texto dramático —se puede inferir con cierta precaución dado que en las escenas posteriores sí se indica—, que las luces de la escenografía y las propias del escenario menguan para dar lugar únicamente a la aparición del gimnasio: *“En cuanto la luz se enciende y merced a una transparencia del muro, el gimnasio aparecerá completo, como un escenario autónomo” (401).* Es preciso recordar que los repentinos cambios y variaciones de luz que ocurren en esta escena resultan centrales para el drama, pues como también señala Eli Sirlin:

Toda variación de luz implica un cambio de sentido o un punto de resignificación. Establece un antes y un después. Cuanto más rápida es la variación, mayor es su evidencia, su llamado de atención; cuanto más gradual o lenta, menor es su evidencia hasta convertirse en imperceptible. Por otro lado, una repetición de la variación instala un ritmo previsible, que también baja el nivel de resignificación. Cuando la luz se torna previsible pierde su impacto de significación. A mayor sorpresa, más contraste, mayor significación (*Apuntes...: 13*).

La repentina aparición de la luz en el gimnasio produce como efecto la puesta en “evidencia” y el “llamado de atención”, pues se trata de una luz no previsible sino sorpresiva que logra producir un impacto de contraste con lo ocurrido hasta el momento en el escenario. A esto habría que agregar la disminución de las luces directas en los otros espacios, haciendo que el punto de vista del espectador se traslade inmediatamente a la luz recién encendida, donde está el recién aparecido personaje, el adolescente llamado Eduardo. Por efecto de la luz es visible el interior del nuevo espacio escenográfico, dentro del cual se aprecian artefactos que la luz ha revelado y, al mismo tiempo, hace que, en conjunción con la música, el ritmo de la escena se distienda para dar lugar a

la escena subsecuente de notoria intensidad dramática. Eduardo, el personaje dentro del gimnasio “*está recostado sobre un camastro desde el cual el obturador de la luz se encuentra a la altura de su mano, así que durante algunos momentos no cambia de postura*”, estos momentos dan oportunidad al espectador observar los elementos que componen el espacio:

En el gimnasio hay todo lo habitual en esos sitios, sólo que en extremo deteriorado: punching-ball, carteles de propaganda deportiva y dos o tres aparatos gimnásticos. Dos carteles resaltan particularmente. Uno en que se lee: “Kid Pancho vs. Dempsey Mexicano”, y otro en que se lee: “Caimán López vs. La Bestia Enmascarada”. También hay en las paredes, bien vivibles para el público, carteles que llaman a la huelga de transportes. “Viva la huelga de transporte ¡Abajo el monopolio!”. Y, en un rincón, una pequeña imprenta de mano. (El cuadrante... 401)

Al ofrecer al espectador tiempo para observar los objetos-signos que hay dentro del sitio, se hace explícita la importancia que para Revueltas tiene que el punto de vista del público se coloque dentro del sitio, a la manera de una cámara cinematográfica que al hacer un movimiento de reconocimiento ofrece información del ambiente que recorre. Esto implica otro factor técnico en la escena, sobre la importancia de una fuente de luz que sea lo suficientemente abarcante como para permitir la visibilidad del interior del espacio, donde incluso sea posible leer los carteles.

El ritmo en la escena del gimnasio es lento, la tensión dramática es producida con acciones pausadas cuyo sonido es audible según el texto dramático, pero sin que todavía se escuche ninguna voz: “*Eduardo va hacia el teléfono, lo descuelga y marca un número. En respuesta, el teléfono del café Shangai, junto a Alfonso, suena. Alfonso reacciona y toma el aparato. Durante toda la escena que sigue se seguirán escuchando Las golondrinas que ejecuta en el organillo el Parches.*” Ocurre un diálogo breve entre Kity y Eduardo, enseguida “*Eduardo oprime el conmutador de la luz y*

entonces el gimnasio desaparece. De ahí en adelante ya no se escuchará el parlamento de Eduardo sino únicamente lo que diga Kity al teléfono, mientras, y como contraste, continuarán Las golondrinas”, que terminarán más adelante, luego de un diálogo entre el chino y la chica (*El cuadrante...* 402). En esta escena, el espacio y la información que la luz había revelado también es anulado por la desaparición de esta, pero con este cambio lumínico ha quedado patente la producción de oscuridad lograda en el gimnasio y que se convierte así en elemento que abona a la tensión dramática.

Es fundamental entender el ritmo dramático de un espectáculo para poder incorporar la luz de modo complementario, reforzando sus puntos de inflexión y no forzando la historia en un ritmo y fluctuación diferentes a la de la narración. Un cambio lumínico en el tiempo justo aumenta exponencialmente la capacidad narrativa de una acción dramática. (Sirlin, *Apuntes...*: 13)

Aunque *El cuadrante* no cuenta telón ni cortes de escenas, sí podemos encontrar que la luz, aquí como a lo largo de la obra, funciona como el modo de hacer pautas, cortes y como un elemento importante para la producción de ambientes que son indispensables para la acción desarrollada. La desaparición de la luz y del espacio que iluminaba “aumenta exponencialmente la capacidad narrativa” de la “acción dramática” que se mantiene con el ritmo lento y distendido de la música de organillo que proviene del fondo y contrasta –contraste es un término indispensable para comprender el montaje o yuxtaposición de elementos de lo teatral– con la voz angustiada de Kity en la parte frontal del escenario, llena de pausas, risas sollozantes, titubeos, arrebatos súbitos y desfallecientes. Así pues, no puede decirse que sean los diálogos lo único que ocurre en la escena, en todo caso habría que señalar que los elementos de lo teatral concurren para producir los cambios y contrastes a lo largo de toda la obra. Este puede notarse más enfáticamente cuando la escena que

hemos referido llega a su término con el diálogo trastornado entre Alfonso y Kity, con llanto y espasmos de ella, pero donde él muestra tranquilidad y confianza. Este contraste es reforzado por los desplazamientos escénicos de la acción dramática, que ahora se ubica ya no al frente en el café Shangai sino “Al fondo de la escena, en la esquina próxima a la iglesia, el Parches termina de tocar Las golondrinas. Se echa nuevamente el aparato a la espalda”, con lo que, ya sin cambios súbitos de iluminación, el espectador se ve obligado a prestar atención al Parches y a Piedad, personajes dialogantes en la acción de este fragmento: “PARCHES [a Piedad]: ¡A descansar muchacha!”, y luego continúan su camino. (*El cuadrante...* 404)

9.3 La oscuridad en la escena

La zonas oscuras del escenario tienen particular importancia, entre ellas el fondo funciona como un espacio en permanentes penumbras y que es acompañado por lugares oscuros como el gimnasio o la habitación número siete del hotel donde tiene lugar el encuentro entre Alicia y Enrique, se trata de lugares que no sólo existen al ser iluminados, también existen en tanto lugares oscuros, como contraste de los lugares iluminados desde cuyo interior sigue siendo desarrollada una acción como los diálogos que son audibles aunque los personajes se pierdan en la oscuridad. La voz en la oscuridad que rompe el silencio es un recurso que Revueltas ha utilizado con énfasis cuando menos desde *Los muros de agua*, pasando por *El luto humano* y desde luego en *Los días terrenales*, de ahí su probada eficacia dramática en la construcción de montajes de contraste.¹⁴⁹ Sin embargo, no es que los personajes se pierdan en la oscuridad, parte de la eficacia dramática en la narrativa y en

¹⁴⁹ Al inicio de *Los muros de agua* Revueltas ya utilizaba este recurso, ahí “En la oscuridad del carro —ahora sí completa, sin resquicios—”, “La primera voz que rasgó el silencio —lo rasgó, en efecto, porque era un silencio de tejidos, de espesos mantos— fue la de Rosario. Se oyó como algo que rompía ese cordel tenso de la angustia, ese vacío terrible donde no cabían siquiera las respiraciones: [...] —¿A dónde nos llevan...? —dijo, emitiendo las primeras, las anheladas ondas vivas de lo primero humano que se oía.” (2020: 31)

el teatro consiste en que su presencia se advierte en medio de la oscuridad aunque no sea visible, esta posibilidad de saber que los cuerpos siguen ahí pero que escapan a la vista promueve que los espectadores figuren mental o imaginariamente la presencia y postura de esos cuerpos que han dejado de ser visibles, produciendo así, que la oscuridad active otras posibilidades de la escena que la iluminación no permitía.

Si el gimnasio apareció revelado por efecto de un juego de luces directas eléctricas potentes capaces de hacer ver detalles al interior de lugar, luces que no parecen tener movilidad si nos atenemos a las indicaciones en el texto dramático, también encontramos la construcción de otro espacio en el que no aparecen luces directas del mismo tipo que en el gimnasio, se trata la habitación en la azotea del hotel donde pernoctan el Parches y Piedad. Este espacio es arrancado de la oscuridad mediante una fuente lumínica producida por fuego, una luz más tenue y tremulante emitida por un quinqué. Este lugar en la parte superior del hotel aparece al final de una jornada de trabajo y luego de haber tocado *Las golondrinas* que acompañaron a toda la escena anterior donde el diálogo entre Eduardo y Kity fue central.



Diego Rivera. Boceto de *El cuadrante de la soledad*¹⁵⁰

El encendido y apagado de luces en el escenario permite a Revueltas un efecto similar al que habría obtenido en la novela publicada en 1949, *Los días terrenales*, donde la estructura lumínica narrada o descrita –en ese caso por la instancia narrativa– conforma una serie de contrastes entre luz y oscuridad que, acompañada de gradientes lumínicos, permiten la producción de ambientes cuyo contenido va siendo descubierto o va quedando oculto. Así sucede con lo que el Parches llama “nuestra cueva” en la parte alta del hotel de la Soledad, que será arrancada de la oscuridad por efecto del quinqué:

PIEDAD: Subamos, padrino. Lo llevaré...

Caminan hacia la escalera y comienzan a subir. Malena hace una indicación hacia Ruperto para que los siga. El grupo de los tres, después de que desaparece por la

¹⁵⁰ Foto recuperada del sitio <http://www.artnet.com/artists/diego-rivera/cuadrante-de-la-soledad-de-jos%C3%A9-revueltas-k4tQBCKxI248pyeecXdykQ2>

escalera, reaparece en la azotea introduciéndose en el cobertizo que sirve de habitación al Parches. Este enciende un viejo quinqué y entonces el cobertizo entero aparece ante el público –de igual modo que antes el gimnasio–, como un escenario autónomo. El cobertizo está lleno de trebejos inútiles; una mesa, una imagen de la virgen de Guadalupe y un camastro. El Parches descarga su instrumento y lo acomoda en un rincón, con la ayuda de Piedad. (El cuadrante... 406)

Los espacios oscurecidos que no están visibles al público en tanto no son iluminados constituyen una espacialidad aleatoria, que al ser considerados escenarios autónomos producen la idea de que, como en la escena anterior, las luces de los otros espacios han menguado para permitir que el espectador centre su mirada en el nuevo espacio donde pernoctarán Piedad y el Parches. Ya estando en su habitación la luz móvil, porque Piedad “*se acuesta bajo un gran cajón, llevando consigo el quinqué para alumbrarse y leer un librito que saca del seno*”, enseguida tiene lugar un diálogo entre los dos personajes a punto de dormir y, finalmente, “*Piedad apaga el quinqué y entonces el cobertizo desaparece.*” (407;411)

Otra operación que depende de la iluminación ocurre con otros dos personajes cuyo desplazamiento escénico hace que surjan del fondo oscurecido del escenario, haciendo el recorrido hasta la parte frontal donde está la recepción iluminada del hotel. Este recorrido de las penumbras a la luz que hacen Alicia y Enrique, antecede a un movimiento de ascenso a la habitación que permanece en oscuridad hasta el momento en que ingresan: “*Precedidos por Ruperto, Alicia y Enrique suben, desapareciendo algunos instantes*” mientras tanto la acción escénica queda desplazada al lado contrario del escenario, en el café Shangai, donde Colombina y el chino Alfonso dialogan por brevísimos momentos, pero de inmediato la acción retorna a la habitación número siete del hotel:

En el hotel se enciende el cuarto número siete, a donde entran Ruperto, Alicia y Enrique. Ruperto deja unas toallas sobre algún mueble y sale. Enrique corre el pestillo de la puerta. Al encenderse el cuarto es visible por entero. Cuarto típico de hotel de barriada: cama matrimonial, lebrillo desportillado, un espejo. Después de correr el pestillo, Enrique se aproxima por las espaldas a Alicia y la oprime de los hombros con protectora ternura. (El cuadrante... 412)

Ahí mismo, durante el diálogo Enrique “*Enciende nerviosamente un cigarro y lo tira después de una rápida fumada.*” Pasan momentos de exaltada conversación y poco después “Enrique [*en voz baja trémula. Apaga la luz mientras habla*]” y “*Al apagarse la luz desaparece el cuarto como en el caso de los demás escenarios.*” (415)

La aparición y desaparición de escenarios a partir de la iluminación y la oscuridad hacen que precisamente cobre especial relevancia la oscuridad para destacar la posibilidad del no-ver, es decir de la mirada ciega, la mirada que puede actuar para ejercer la visión y que, no obstante, la falta de luz sólo le permite ver la oscuridad misma. Fenómeno que recordamos las obras que anteriormente hemos analizado, como al inicio de *Los muros de agua* (1941), algunos fragmentos de *El luto humano* (1943) y el inicio y final de *Los días terrenales* (1949). Y aunque aquí, debido a la singularidad de lo teatral, no tenemos elementos que indiquen descriptivamente una forma de mirada en planos cinematográficos como en estas obras citadas, ciertamente esa función de planos o miradas en *sets*, habitación, cobertizo y el gimnasio, son funciones que de algún modo son sustituidas por los escenarios múltiples que *El cuadrante de la soledad* produce en su desarrollo escénico.

Como en las novelas citadas, donde en los lugares oscuros la mirada del narrador o de los personajes no podían identificar elementos en el espacio por la falta de iluminación, aquí la

importancia de los ambientes oscuros radica también en que a su interior es imposible que la mirada encuentre formas o figuras, haciendo que incluso en el texto dramático desaparezca toda indicación de la posibilidad de ver. Hay algo ahí dentro de los espacios oscuros, que habla y es capaz de lenguaje, pero que la mirada ya no puede capturar, de ahí que, tanto en las novelas como en el drama, aparece el recurso de la escasa o nula descripción (*descriptio*) como símil de imposibilidad de la mirada. Esto puede verse en el caso de Malena cuando recuerda haber estado en un lugar oscuro:

MALENA: [*como para sí misma*]: [...] Ahí estuve hace algún tiempo. Hay casitas de madera, pegadas a la pared y llenas de macetas con geranios. Fue una noche de lluvia, en que no se podían ver ni las propias manos a cinco centímetros de los ojos, tan negro estaba aquello. Yo andaba perdida. Había tomado mis copas, sí. Me sentía muy triste. De pronto me topé con unas rendijas de luz y entré a una de las casitas... Ahí estaba una mujer, sola, sola como un animal, arrinconada en el suelo. Cuando me arrimé me di cuenta que estaba dando a luz. Hasta se me bajó la borrachera. La ayudé como pude y después ella me llenó de bendiciones. De esto hace algún tiempo. Sí. Algunos años. Me llenó de bendiciones... (*El cuadrante...* 420)

Los elementos producidos al relacionar las “Rendijas de luz”¹⁵¹ en medio de la lluvia con la noche donde no era posible la visión de “las propias manos a cinco centímetros” de “tan negro” que era el ambiente, son precisamente los contrastes que en su manifestación o aparición extrema funcionan como elementos esenciales para construir la intensidad dramática aún en el breve recuerdo de Malena, ayudando no sólo al espectador sino también al lector a tener presente el

¹⁵¹ Las rendijas de luz recuerdan la iluminación durante la escena entre Gregorio y Epifania al final del capítulo VIII de *Los días terrenales*: “A través de los varejones de la choza la luz de la madrugada parecía el agua sucia de jabón que sale de los lavaderos.” (2013: 215)

contraste y diferencia sustancial entre la luz y oscuridad, sus puntos de contacto y el modo en que la luz va dando cierto modo de vida a lo que toca, incluso denotar a la oscuridad como un punto de origen de cosas venideras como sucede no sólo en el recuerdo de Malena sino en el caso de Kity, quien al estar bajo los efectos de la morfina expresa para un Eduardo imaginario: “Me acuerdo cuando nos conocimos, en la oscuridad del aquel cine...” (423). Oscuridad primigenia y caótica que engendra sucesos, como ocurría a las orillas del río Ozuluapan en *Los días terrenales*, y como ocurría también en el transporte en *Los muros de agua* y en algunos fragmentos de *El luto humano*, donde Adán no puede ver a la Borrada que está frente a su propio rostro.

9.4 La transformación de la mirada

Todo lo anterior implica que, al estar creando, el dramaturgo José Revueltas estaba también diseñando una nueva manera de mirar para el arte escénico, que implicaba no sólo a su propia manera de pensar la mirada sino también la transformación de la manera de mirar el teatro y el escenario de parte del espectador. En *El cuadrante de la soledad*, la mirada del espectador es convertida, por la disposición del escenario y del punto de vista narrativo, en una cámara que registra lo que aparece en escena, es decir, en la instancia articuladora-cámara que une los múltiples escenarios e historias que componen la obra según el montaje narrativo que resulta de la conjunción de iluminación, oscuridad, espacio y sonido. Y para que esta experiencia del espectador como instancia-articuladora-cámara fuera posible, resultaba indispensable que contara con literacidad cinematográfica, esto es, que su propia mirada contara con cierta alfabetización que sólo podría haber sido ofrecida por el cine. Que previamente hubiera aprendido a mirar el cine, porque, como sabemos, tal acto requiere cierto aprendizaje. Dicho de otra manera, para que la obra con sus múltiples historias y *sets* pudiera ser comprendida por el espectador este debió contar, a su vez, con

cierta cultura *espectatorial* propia del cine,¹⁵² quizá esto fue lo que se puede leer entre líneas de la opinión del crítico Carlos Estrada cuando señalaba que *El cuadrante* interesaría pero finalmente no gustaría, precisamente porque, escribía el 13 de mayo de 1950, “está demasiado adelantada para su público que no tiene adecuada escuela teatral, público profesional, que no frecuenta jamás las salas de teatro experimental. (Citado en Abreu, *Los muros de la utopía*, 2014: 289)

Asumir y comprender la existencia de esta literacidad del espectador puede ayudar a explicar por qué la crítica, entonces como ahora, arraigada al ámbito literario o teatral a partir de cánones que no reconocen el impacto de las estrategias visuales de la cinematografía en las artes, no pudo comprender *El cuadrante de la soledad* sino como una obra mal estructurada o confusa, sin percatarse de que se trata de una obra que introduce temáticas y técnicas cinematográficas, que puede encontrarse en la puesta en escena de la vida de los bajos barrios urbanos, los juegos de iluminación y el equivalente en cambios de *set*. Esto último lo ha hecho notar Alessandro Rocco en un estudio pionero que destaca la importancia de las técnicas cinematográficas en la dramaturgia de Revueltas, donde “La articulación del punto de vista narrativo tiene que ver, evidentemente, con la cantidad de lugares distintos en que se desarrolla la acción, y con la duración de cada una de las escenas, demasiado corta para permitir la estructuración en actos con cambios de escenario”; por esto Rocco coincide con Ignacio Hernández en el prólogo que este escribió para “la edición de 1984 de la obra”, donde señala que

los múltiples emplazamientos escénicos en que se desarrolla la acción de *El cuadrante de la soledad*, exigirían, más que sustitución de decorado y escenografía,

¹⁵² Utilizamos el término *espectatorial* en traducción del término *spectatorship* que se ha convertido ya en un concepto en el ámbito de los estudios relacionados a la cinematografía, centrandolo sus análisis en la experiencia y función del espectador para una idea general del tema véase el libro de Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*. (1993). También puede consultarse al respecto el artículo imprescindible “What About the Audience? What About Them?”: *Spectatorship and Cinematic Pleasure* (1996) de Tamara Harvey.

lo que en una producción cinematográfica implicaría necesariamente cambios de set. (Citado en Rocco. *José Revueltas dramaturgo y guionista*: 16)

Esto lleva a Rocco a concluir que “como ya notaba José Joaquín Blanco, el drama presenta una construcción ‘casi cinematográfica’, ya que en su desarrollo la orientación del punto de vista hacia uno u otro de los escenarios termina por coincidir con la sucesión de secuencias propia de un guion cinematográfico.” (16-17). Sin embargo, aunque Rocco indica que los cambios de espacio dentro del escenario son similares a cambios de set y que el texto dramático presenta sucesión de secuencias como ocurre en la cinematografía, no es de su interés señalar que esto tiene como consecuencia inmediata, convertir, no al autor en tanto dramaturgo y guionista, sino al espectador teatral y particularmente a su mirada en un tipo de cámara cinematográfica, que se haya obligada no sólo mantener el hilo narrativo de la historia sino a ubicar la mirada justo ahí donde la iluminación o el sonido atraen la atención del “punto de vista hacia la principal situación dramática de la pieza”, se trata, en efecto, de “procedimientos que implican el manejo del punto de vista narrativo” que “parecen derivar directamente de la experiencia del montaje cinematográfico”. (16)

Para este momento, concretamente el 12 de mayo de 1950 con el estreno de la obra, *Revueltas* ha experimentado y desarrollado el montaje no sólo en el ámbito propio del cine sino también en la literatura y, desde luego, el drama. Este ejercicio tiene un lugar significativo en esta “Pieza dramática”, dado que, como ya hemos expuesto, el montaje de historias es acompañado con el montaje de espacios oscuros e iluminados, es decir implica a la luz como elemento fundamental del drama desde la creación del libreto dramático. Esto significa que como autor-dramaturgo, *Revueltas* no deja esto en manos únicamente del director de escena, pues concibe el drama desde el texto dramático no sólo como la relación y diálogos entre personajes, sino también como la conjunción de elementos escénicos y escenográficos entre los que destacan los desplazamientos,

oscuridad e iluminación como componentes fundamentales, tanto como los personajes y los diálogos. Por esto mismo, es importante destacar que esta obra, además, continúa un interés de larga data en la producción artístico-literaria y cinematográfica de Revueltas, referente a la importancia de la mirada posibilitada y la mirada impedida, del acto de ver y no ver que aparece tanto en los personajes como en el narrador de sus novelas, y por todo esto sería cuando menos difícil pensar que como dramaturgo no hubiera tenido en cuenta la transformación de la mirada del espectador al momento del desarrollo de la puesta en escena.

Lo que la luz y la oscuridad permiten en tanto fotoplasticidad narrativa, es la posibilidad o la imposibilidad de la mirada, pero también determina el modo en que se hace aparecer la historia contada. Los cambios de intensidad de luz y la producción de oscuridad no sólo determinan el escenario, además permiten el modo de experimentar la sensación de no ver y ver desde la espectadorialidad, es decir, de la experiencia de ceguera y visión que el público puede vivir y convierte a la obra no sólo en espectáculo sino en una posibilidad de hacer experiencia de la mirada, pues como escribió el propio Revueltas refiriéndose al cine: “La cámara son los ojos de un espectador” por eso tiene especial importancia “la forma cómo la cámara mirará a dicho personaje”, de ahí que la cámara, que en *El cuadrante* ha sido puesta en los ojos del espectador, debe “emplazarse desde el punto de vista adecuado, de acuerdo con lo previsto y ordenado por el director.” (Revueltas. *El guion cinematográfico y los actores*: 80-81)



Boceto de Diego Rivera para la escenografía de *El cuadrante de la soledad*¹⁵³

La construcción de un escenario especial para la obra que estudiamos, que evita cambios de escena y uso del telón, y que en su lugar propone una continuidad donde las historias convergen en el mismo escenario alternando espacios al más puro estilo cinematográfico, obliga al espectador a fungir como una cámara que se desplaza por diferentes tomas y a las que está obligada a seguir para no perder la coherencia a pesar de la falta de guía didáctica como el telón o las advertencias mediante una voz narradora que complete información que pudo no ser advertida por público, esto desde luego se convierte en una actividad demandante para el espectador, pero también para la crítica que ha analizado la obra en espera de una obra clásica sin percatarse de que estamos ante técnicas cinematográficas, donde el espectador tiene asignada una función de mirar uniendo las historias como participante activo que articula del mismo modo la cámara cinematográfica.

¹⁵³ Foto disponible en el sitio http://www.artnet.com/artists/diego-rivera/cuadrante-de-la-soledad-de-jos%C3%A9-revueltas-08o0-oaHxkz_UHi-sY2dHA2

La mirada del espectador en el teatro en general está filtrada, y está filtrada básicamente por lo que puede ver y lo no puede ver, de ahí la función del telón en la escena clásica. En *El cuadrante*, esa posibilidad de ver y no ver aparece más decididamente manifiesta, porque la ausencia de telón permite al espectador la posibilidad de verlo prácticamente todo pero, al mismo tiempo, esa posibilidad le está negada por un sistema de filtros correspondientes en primera instancia por la fotoplasticidad de la obra, es decir los juegos de luces permanentes y las que aparecen y desaparecen, apoyada desde luego por filtros secundarios que son las transparencias como en el caso de la escena de Eduardo en el gimnasio y la mirada limitada, como el caso del fondo del escenario, donde los personajes pueden desaparecer al dirigirse a la oscuridad y aparecer surgiendo de ella, como cuando “*Colombina hace la calle desde el fondo, donde se encuentra la iglesia*” y cuando el “*transeúnte apresura el paso y se escurre hacia el fondo, desapareciendo*” (398), mientras que contrario al fondo, la parte frontal del escenario dentro y fuera de la recepción del hotel, se mantiene iluminada, es así que Colombina, el personaje que se desplaza desde el fondo “*hasta el primer término, incansablemente*” durante toda la obra, “*camina con paso vacilante hacia la esquina*” para llegar “*del otro lado, hacia el público, punto donde no puede ser advertida por Malena, y entonces se recuesta sobre el muro, de pie, y entrecierra los ojos.*” (*El cuadrante... 398*)

Es necesario, no obstante, entender que *El cuadrante de la soledad* buscaba ser una obra para sacudir las conciencias, y esto no pasaría solamente por el plano interior y reflexivo, también lo haría produciendo una la transición de público a espectador prevista por Revueltas:

Hagamos entonces una distinción que tiene una importancia más grande de lo que parece, pero que, además, encierra implicaciones técnicas concretas: público y espectador. El público es una entidad incondicionada que pretende una sumisión absoluta del espectáculo a sus exigencias, en los toros, en el box, en el teatro, en el

cine: es la gente que busca divertirse de algún modo. (Revueltas, *Problemas del guion cinematográfico*: 59)

Pero hay posibilidades de un tipo distinto de asistente al teatro y al cine para Revueltas, un tipo que pasa por la transición de público a espectador:

El espectador es una entidad condicionada por su propia elección (y aquí considero como espectador incluso al que escucha música) y que acude al espectáculo -aun si se trata de una novela- con una cierta predeterminada sumisión, que no excluye la crítica porque es una sumisión inteligente que está segura de ser correspondida y pagada en la misma moneda. Hasta aquí el espectador es un ser libre que elige su propia sumisión, pero que deja de ser libre en cuanto se convierte en público: es decir, en cuanto se transforma en un amo que no puede dejar de mandar, que está obligado a mandar, que se enajena al acto esclavista de mandar. (59)

La importancia del tránsito de público a espectador, pero sobre todo la distinción ente dos modos de observar, hace comprender mejor lo que significa que en *El cuadrante*, en tanto teatro pero sobre todo en tanto teatro cinematográfico, opere de algún modo estético un cambio de paradigmas, haciendo que el público adquiera la función de espectador que corresponde a la propuesta de la obra, no sólo en la función propiamente intelectual, también en tanto al función de la mirada, el acto de mirar, pues aquí “La cámara son los ojos de un espectador -en sentido figurado, el único testigo de la acción cinematográfica durante su desarrollo-” y, diríamos también, el único testigo de la acción dramática en la escena. (Revueltas, *El guion cinematográfico y los actores* 80)

Los personajes en *El cuadrante* tienen una particular manera de mirar, de esto nos informa el texto dramático de modo interesante y hasta literario, porque se trata de la descripción de la función

de la mirada que desde el inicio se vuelve objeto de atención, así encontramos que el chino Alfonso “*en realidad sólo tiene los ojos entrecerrados*” y que Kity “*entrecierra los ojos como si fuera presa de un vértigo*” (*El cuadrante...* 394), luego Colombina “*entrecierra los ojos*” (398), pero es la escena de Piedad y el Parches la primera aparición explícita de toda una filosofía de la ceguera y la visión:

PARCHES [*como en un juego convenido*]: ¿Hay muchas golondrinas aquí, en esta calle, Piedad?

PIEDAD [*mira al vacío como mirando cosas invisibles*]: Muchas...

Tienen sus nidos en cada hueco de las casas, en cada rincón...

Encuentran abrigo aquí y en cambio lo llenan todo de felicidad.

También hay ruiseñores y zenzontles... ¡No los oye usted, padrino? ¿No escucha el ruido de sus alas cuando golpean el aire, como pequeños abanicos?

El Parches ríe con una risita breve y cascabeleante, satisfecho de las palabras de Piedad. Al mismo tiempo su risa es maliciosa, con algo ligeramente perverso.

PARCHES: ¡Sí, todo lo oigo pero nada veo! Con los oídos se pueden ver cosas mejores que con los ojos. ¡Los ojos no sirven para ver sino para estar más ciegos todavía! [*Acaricia la cabeza de Piedad.*] Gracias por tus mentiras, Piedad. [*Pausa reflexiva.*] Me gustan. [*Pausa. Para sí.*] ¡Me gustan mucho! (*El cuadrante...*: 400-1)

La función de los ojos y la mirada no sólo tienen un carácter existencial en el drama, pues atendida con precisión dentro de la técnica propia de teatro, se trata de gestos poco perceptibles por el público que, para ser notorios, deben estar acompañados por una actuación que involucra al cuerpo entero, es decir, para que una mirada sea notoria tendría que ser acompañado de movimientos

corporales que hagan evidente la intención actoral. Por sí misma y de manera aislada, la mirada como fenómeno teatral es limitado y acaso imperceptible en tanto que durante el acto escénico no son posibles los acercamientos propios del cine, pues no hay mediación técnica de una cámara que permita hacer *close up* o primerísimos planos. En la narrativa esto adquiere matices diferentes, pues la narración describe lo identificable como un plano detalle, un primerísimo plano o bien un primer plano, tal y como sucede en las novelas que antes hemos analizado. La teatralidad de la escena tiene limitaciones en cuanto a la posibilidad de mostrar detalles, pero tiene un amplio abanico de posibilidades actorales que pueden funcionar como índices de modos de ver, como el caso que acabamos de citar del Parches y Piedad, quienes en su actuación corporal y en los diálogos acompañan la exposición de la visión y la ceguera.

Con todo, la aparición temática de la mirada en la obra tiene relación directa con un proceder técnico con el que Revueltas parece plenamente identificado, un análisis cuidadoso de las particularidades de los diferentes modos de mirar humano y desde luego de “la manera peculiar que la cámara tiene de ver.” (80). La atención a la mirada pone a los personajes en un terreno donde el acto de ver y no ver se vuelven elementos centrales en la trama, y esto involucra al espectador, que a su vez participa de dicho acto gracias al escenario de Rivera, pero cruzando también a nivel simbólico mediante los personajes como Kity:

[...Kity sonríe y adopta un tono gimiente de voluptuosidad] ¡Tú eres Alfonso! ¿Y sabes lo que eres? [Sonríe] ¡Eres despreciable y sucio! ¡Eres bajo y repugnante!

ALFONSO: [sonríe con indulgencia]: La señorita Kity verme con esos ojos. Yo no poder hacer cambiar lo que ella mira.

KITY: [con seriedad infantil]: Pero no quiero mirarte hoy con esos ojos. [Con cinismo y tristeza.]. ¿Qué importa que seas como eres? Quiero mirarte como no eres.

Da exactamente lo mismo. Quiero mirarte como si fueras mi amor, el sueño de mi vida... [*Pausa.*] Uno siempre inventa lo que ama. Eso es todo. Ama uno la mentira de su amor y sólo hasta que deja de amar, descubre que lo que amaba era otra cosa... [*Ríe extrañamente.*] Una cosa podrida y llena de gusanos. (*El cuadrante...* 421-22)

La misma Kity, aún bajo los efectos de la morfina, ahora en un diálogo imaginado con personajes ficticios se ve en necesidad de explicar su propia muerte de la que, según ella, ya han pasado cinco años:

Se murió de una forma por completo voluntaria, pero sin recurrir al suicidio, ¿me explico? Una muerte, digamos, de los ojos, no sé si esto es muy claro. De los ojos para adentro, hacia el fondo y hacia abajo, como quien se sumerge y se queda ahí. [...] Murió hace cinco años cuando ya no quiso ver... Una muerte de los ojos... (426)

Conclusiones

Muchas experiencias contribuyeron a la creación artística de Revueltas, no sólo su militancia y su interés por los sucesos obreros que en el país tenían lugar y de los que él pudo ser testigo, como las huelgas y, desde luego, los encarcelamientos injustos de los que fue víctima siendo aún adolescente y luego adulto. Pero la transustanciación de sus experiencias en literatura fue mediada por la experiencia que le trajo la técnica del cinematógrafo y la singular manera de mirar que la cámara trajo consigo. Fue el paso del cine a la narración lo que detonó la aparición de la fotoplasticidad narrativa, y esta investigación se propuso ir tras las huellas de esta última en la obra de Revueltas escrita entre 1929 y 1950. Así pues, el recorrido por el camino dejado por *El parricida*, *Mujeres*, *Foreign Club*, *El quebranto* y *Lugares de negación*, pasando por *Los muros de agua*, la novela premiada *El luto humano*, y las dos obras signadas artísticamente por la polémica, *Los días terrenales* y *El cuadrante de la soledad*, nos ha permitido entrar en un terreno hasta ahora poco o nada explorado por las investigaciones académicas y la crítica literaria en general. La exploración ha puesto en evidencia la clara voluntad estética convertida en técnica narrativa, en fotoplasticidad, concentrada en la narración de la luz y la oscuridad; un terreno donde queda expuesta la manera en que el militante comunista que fue José Revueltas realiza procedimientos artísticos que traslada del cine a la escritura. Dicho en otras palabras, recorrimos un terreno donde el militante, guionista y adaptador, novelista y dramaturgo, hizo converger la técnica del cine, la dramaturgia y la novela en el desarrollo de una técnica que aquí hemos llamado fotoplasticidad narrativa.

Quizá este sea uno de los pocos trabajos que no destaca la figura del militante y la biografía de Revueltas como centro interpretativo de su obra, no buscamos interpretarlo a él ni a su obra como un símbolo ni pretendimos desplazarnos al terreno de la metáfora; en lugar de esto, sin negarlo, asumimos eso como antecedente fundamental y nos dedicamos a la búsqueda de su proceder

técnico-artístico, siempre con el objetivo de mostrar que Revueltas fue un artista que introdujo elementos de la técnica cinematográfica en la narración con un estilo y temas propios a lo largo de su producción escrita. El cine no fue introducido únicamente por Revueltas como un tema tratado en sus historias, como escenario de acciones de los personajes, sino que fue introducido de manera invisible en un modo de escribir y estructurar las historias a partir del montaje de la luz y la oscuridad.

Esto lo pudimos apreciar a través del recorrido realizado a lo largo de esta página, donde quedó claro que el desarrollo de la fotoplasticidad no fue lineal, y que si bien su comienzo más claro fue en *Foreign Club* con la introducción de la luz y la oscuridad como elementos yuxtapuestos y a partir de los cuales se podría construir un universo emotivo, estético y narrativo, sería con las obras siguientes cuando aparecerían más elementos que ciertamente no comprendían todavía un diseño estructural total que dependiera de la fotoplasticidad, pues aunque aparecen algunas innovaciones narrativas en las versiones de *El quebranto*, será a partir de *El luto humano* donde aparece una estructura construida en la oscuridad para hacer surgir de ahí a los personajes mediante diferentes fuentes de luz; aquí la oscuridad es la estructura que construye la historia contada. Será en *Los días terrenales* donde encontramos un cambio drástico de estrategia narrativa basado en el montaje y los cambios de ritmo, montaje como contraste temporal y lumínico, que sólo puede explicarse porque precisamente entre 1944 y 1947 Revueltas trabajó en la industria cinematográfica como guionista y adaptador; de ahí que, como ya pudimos analizar, la fotoplasticidad aparece también de manera decidida en *El cuadrante de la soledad*, una obra que cierra lo que podría ser un ciclo en la vida artística de Revueltas. El camino que emprendió para experimentar con la fotoplasticidad en la etapa posterior a 1950 tendrá que ser objeto de próximas investigaciones que, sin duda, son muy necesarias y de las que nos ocuparemos próximamente.

El tono expositivo adoptado en esta investigación tuvo como fin realizar un recorrido por la obra literaria y dramática, y fue precisamente expositivo porque nuestro objetivo no fue someter la obra de Revueltas a la comprobación de teorías narrativas que usaran la obra en cuestión para confirmar estos o aquellos postulados, tampoco no resultaba atractivo ilustrar las afirmaciones de una teoría en la obra de Revueltas. Para nosotros resultaba de vital importancia poner en evidencia que el encanto que atrapa y la potencia estética que estremece en la obra estudiada no radica sólo en la conexión que mantiene con la biografía militante de Revueltas, no porque consideremos que su biografía carezca de importancia, sino porque su encanto estético aparece justamente en el modo de narrar ambientes, oscuridad y aspectos lumínicos, y que esto es lo que hace a la obra del duranguense mantener su vigencia. Es probable que el público actual no esté interesado en las luchas comunista de los años treinta o cincuenta, pero podrá captar la belleza de la fotoplasticidad realizada por un artista de la narración.

Para lograr destacar la técnica narrativa que da lugar a la fotoplasticidad hemos evitado siempre que ha sido posible caer en la metaforización y simbolización de las narraciones de Revueltas, esto fue mantenido como una estrategia de análisis que hemos explicado al inicio de estas páginas, evitamos la tendencia a caer en ciertos modelos interpretativos hermenéuticos que parecen dominar cierta ala de los estudios literarios tanto en México como en otros países dentro y fuera del continente, modelos que convierten la función de la crítica literaria en una maquinaria que persigue símbolos o bien que depende de las biografías, pero en ningún caso puede enfrentarse al texto para encontrar en él un modo de conocimiento o una experiencia estética. Se trata sin duda de modelos en los que somos tendientes quienes nos ocupamos de producciones que se pretenden literarias, porque precisamente son las herramientas de análisis que nuestro tiempo ha preconizado y son estas mismas herramientas las que determinan lo que debe ser propiamente literario. En estas

herramientas no aparece la posibilidad de la introducción de la técnica cinematográfica, aquí aparece una de las problemáticas con las que nos enfrentamos.

Al no contar con una teoría que permitiera el análisis de la fotoplasticidad, de hecho, el concepto no existe en la crítica literaria, tomamos un camino teórico que nos permitiera pensar la luz y la oscuridad como un material disponible y posible en las artes, de ahí que en nuestra bibliografía parezca material relacionado con la pintura y con el cine. Valiéndonos de esos estudios, tomamos la opción de realizar una lectura materialista del texto, asumir las condiciones y limitaciones propios de la narración sobre el papel, para así concentrarnos en el modo en que se procede para narrar dos aspectos centrales en el mundo de visión, la luz y la oscuridad. Una lectura materialista evita, evitó a toda costa, encontrar la explicación del texto fuera del texto y al mismo tiempo no se desplazó a fenómenos de la conciencia como explicación de lo que ocurre en un procedimiento narrativo. Pero ciertamente esto último tiene sus limitaciones. Una de ellas es que no explotamos aquí la fuerza simbólica de las construcciones narrativas, ni abordamos esos excedentes de sentido sobre los que la hermenéutica de Paul Ricoeur nos ha llamado certeramente la atención, sin embargo, puede decirse que esa es una tarea que ha sido ya elaborada por estudiosos y estudiosas de la obra de Revueltas y que, de alguna manera, esta investigación aportará materiales para abundar en ese camino reflexionado.

Y fue la misma experiencia de haber realizado esta lectura materialista, es decir una lectura que se inscribe en su instancia de enunciación literaria y material, la que nos permitió comprobar que no hemos llegado a la época de la clausura del signo como anunciaban los que abanderaban la muerte de la metafísica, sin embargo, también nos permitió comprobar en plena certeza que hemos aprendido a jugar con las condiciones que tenemos, jugar si se quiere al interior de todo lo que remite al símbolo. En este ánimo intentamos aquí no llegar de prisa al terreno del símbolo ni de la metáfora quedándonos en la instancia de la enunciación para comprender su función y su estética,

aunque de sobra sabemos que el lenguaje escrito está signado, tiene ya en sí una signatura que lo remite a ser comprendido dentro de un terreno específico del saber.

Esta investigación sobre la obra de Revueltas desde una perspectiva materialista de la letra fue la que nos permitió comprender que la simbolización y la metáfora muchas veces funciona como una suerte de psicologización, y que todo lo representado por el lenguaje susceptible de ser psicologizado es también susceptible de ser estudiado: el cuerpo en todas sus variaciones, la conciencia y sus transformaciones, lo animal, lo bello y lo monstruoso, pero difícilmente lo no psicologizable ocupa el centro de interés en nuestra cultura, quizá de ahí nuestra desconexión cotidiana con la naturaleza y el ambiente, quizá eso explique también la poca atención prestada a la fotoplasticidad en la obra de Revueltas, toda vez que al no psicologizar la luz y la oscuridad no atrapan el interés de las investigaciones en humanidades. Por esto, en una primera instancia podemos decir que una de las aportaciones prácticas de esta investigación, en el terreno de la crítica y teoría literaria, ha sido realizar el ejercicio de mantenerse en el lugar de enunciación narrativa y centrar su interés en el texto y su construcción, antes de su simbolización y metaforización.

Luego de lo anterior, uno de los retos más importantes fue, sin duda, encontrar una vía de conexión entre el trabajo cinematográfico de Revueltas y su trabajo en la narrativa, pues aunque algunos críticos han mencionado que tanto sus dramas como sus novelas tiene una importante influencia del cine, al revisar sus trabajos parece que se refirieren en la mayoría de las veces a un tema relacionado con el ritmo del relato y no tanto de la construcción narrativa y dramática, es decir, captaban en su acercamiento una especie de ritmo propio de la cinematográfica pero no llegaron a detenerse en un análisis cuidadoso de las partes que componen la percepción que tienen de lo cinematográfico. Desde luego, lo cinematográfico pudo haber tenido múltiples maneras de hacerse aparecer, el movimiento, la construcción de personajes, los temas, etc., de manera que no es suficiente, como advertimos desde el inicio de esta investigación, señalar que el cine ha influido

en la obra de nuestro autor mexicano. Para nosotros lo central fue proceder primero reconociendo la importancia del trabajo y pasión cinematográfica de Revueltas, para después encontrar en narración de la luz y la oscuridad una vía de conexión que atañe no sólo a momentos simbólicos sino a la estructura total de una obra literaria, del mismo modo que la luz y la oscuridad dan sentido a la historia contada en un filme. Puede decirse que, entre los modos entre los que el genio artístico de Revueltas se vio manifiesto, puede contarse la adaptación de técnicas cinematográficas la narrativa y el teatro.

Cada uno de los análisis realizados en las páginas anteriores ha mostrado características de la adaptación del cine en la narración, incluso en aquél primer escrito, *El parricida*, que realizaba un joven Revueltas de 15 años, que no era un profesional del cine y cuyo contacto con la técnica sólo provenía de su cinefilia conservada y cultivada desde su muy temprana infancia. Desde este escrito pudieron notarse dos componentes que bien pueden ser llamados materia prima de las narraciones posteriores, como la importancia de mirada singular del cinematógrafo en planos y puntos de vista, y desde luego los contrastes entre luz y oscuridad. *El parricida* ofreció una importante lección sobre esto último. Sin embargo, fue en *Mujeres* donde aparece por primera vez un acercamiento en primerísimo plano a la mano de la dueña del salón de belleza. Los dos componentes, mirada de la cámara y luz-oscuridad, resultaron indisociables, en tanto que los últimos son visuales y aquella es quien observa. Indisociables como pudo verse en obras como *Foreign Club* y *El quebranto*, donde apareció la mirada como condición de la fotoplasticidad, es decir donde operó la descripción narrativa de la luz y oscuridad mientras son vistas por el narrador o los personajes. Y quizá el problema inicial hubiera sido para Revueltas conjuntar estas inquietudes que captaba apareciendo en el cine, iluminación y cámara, en una narración de características políticas donde las transformaciones y deformaciones de la conciencia tuvieran lugar. No era una tarea fácil para su momento, en el horizonte la única obra que aparecía con despliegue de técnica similar era, como

el mismo Revueltas lo afirmaría más tarde, Martín Luis Guzmán. Revueltas se vio entonces influido por este último pero llegado un momento hubo que realizar la construcción de su propia técnica narrativa, con sello distintivo de la militancia y pasión cinematográfica, llevada a la narración propia de Revueltas. Pese a lo manifiesto de lo anterior, los estudios sobre la obra de Revueltas se inclinaron por analizar su aspecto político y militante; nuestro interés, sin embargo, fue caminar por el proceder artístico y optamos por investigar la manera cinematográfica de mirar que Revueltas practicaba en la narración.

Como pudimos exponer a lo largo estas páginas, entre 1929 y 1950, aparecieron primero los contrastes lumínicos, luego introdujo la descripción de los modos de la mirada, más tarde vendría la mirada ciega o impedida por opacidades y por la oscuridad, en poco tiempo aparecerían narrativamente diferencias entre las sombras duras y las sombras suaves, luces bajo otras luces, luces móviles y trémulas, luces fijas, la luz del sol cenital, sombras en días soleados, oscuridad impenetrable y después el juego armónico entre las luces tenues de una vela en medio de la silenciosa oscuridad. Cada novela, cada cuento analizado es un ambiente construido a partir de omisiones y descripciones, y como pudimos notar, quizá cada personaje no sea sino el resultado del ambiente que habita y con el que se hace uno, con el que se funde. Al respecto conviene recordar que pocas veces Revueltas dotó de psicología a los ambientes como lo hizo en *El luto humano*, y que no encontramos otra novela como *Los días terrenales* donde los ambientes que resultan de la fotoplasticidad sean tan diversos, tan múltiples. De *El cuadrante de la soledad* puede decirse algo similar, no encontramos en las obras dramáticas anteriores, un papel tan central de la oscuridad y la iluminación. Pero como ya hemos visto, si hay algo que estas tres obras comparten es un diseño lumínico, una estructura que produce un ambiente lumínico como suma de las partes de la novela y el drama, a esto llamamos la cualidad estructurante de la fotoplasticidad.

Por todo lo visto en este trabajo, puede decirse con toda seguridad, que leer la obra de Revueltas es una experiencia estética singular donde es posible quedar atrapado en algunos ambientes por su construcción artística. Por eso nos interesaba mostrar que las obras de Revueltas son mucho más que el intento de retratar al partido comunista, esto estaba en el plan de esta investigación desde que fue pensada y planeada, y para este momento creemos que ha sido logrado satisfactoriamente. Y esto no sólo se debe a que cumple comprobando su hipótesis y sus objetivos propuestos al inicio, sino porque su ánimo era iniciar un camino donde sea posible apreciar la obra artística de Revueltas desde el placer producido en la experiencia de lectura, por eso el análisis y la teoría aquí siempre pretendieron ampliar esa experiencia estética, para comenzar a darle forma y pensarla académicamente, aunque sabemos que eso requiere mucho más que una investigación y que, por tanto, esta no puede sino continuar.

Referencias

- Acevedo, Jorge. *Heidegger y la época técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1999.
- Agamben, Giorgio. *Medios in fin. Notas sobre la política*. Madrid: Pretextos, 2001.
- _____. *El reino y la gloria. Por una genealogía teológica de la economía y del gobierno*. Madrid: Pretextos, 2008.
- _____. *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- _____. *El fuego y el relato*. Trad. Ernesto Kavi. Madrid: Sexto Piso, 2014.
- _____. *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo, La Iglesia y El Reino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2014.
- Aristóteles. *Poética*. Versión de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- _____. *Política*. Introducción, traducción y notas de Manuel García Valdéz. Madrid: Gredos, 1988.
- Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- Ansón, Antonio. *Literatura y artes visuales*. Valencia: Torre del Virrey, 2011.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. Ignacio Villanueva. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Appia, Adolphe. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva*. Trad. Nathalie Cañizares. Madrid: 2014.
- Balaguer, Vicente. *La interpretación en la narración*. Madrid: EUNSA, 2002.
- Barreneche, Juan José. *El cine*. Barcelona: Bruguera, 1971.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

- Benjamin, Walter. *Libros de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Bille, Mikkel & Sorensen, Tim F. "An anthropology of luminosity. The agency of light." *Journal of material culture*. Vol. 12 (3). 263-284, 2007.
- Blanco, José Joaquín. *José Revueltas*. México: CREA/Terra Nova, 1985.
- Blumenberg, Hans. "Lich als methapher der wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung". *Studium Generale* 10 (1957). 432–447.
- _____. "Light as metaphor for truth. At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation". David M. Levin. Coord. *Modernity and hegemony of vision*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- _____. *Paradigmas para una metaforología*. Traducción y estudio introductorio de Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Trotta, 2003.
- _____. *Salidas de la caverna*. Trad. José Luis Arantegui. Madrid: Antonio Machado Libros, 2004.
- _____. *Descripción del ser humano*. Buenos Aires: FCE, 2011.
- _____. *Teoría del mundo de la vida*. Buenos Aires: FCE, 2013.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- _____. "Los estudios contemporáneos de cine y las vicisitudes de la Gran Teoría", en *Estudios Cinematográficos* 11, UNAM, 1998. 4-23.
- _____. *Figuras traçadas na luz. A escença no cinema*. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Capinas: Papyrus Editora, 2008.
- Brushwood, John. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Conde, José Francisco. *Rodolfo Usigli: La familia cena en casa o Sombras teñidas de mujer*. Tema y variaciones de literatura. N° 23. 2005. 331-347.

Cheron, Philippe. “Ficción y encierro. Algunas modalidades carcelarias en la obra literaria de José Revueltas”. Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata. *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. BUAP/UNAM/Miguel Ángel Porrúa, 2007. 207-223.

_____. *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Epub.

_____. *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio. 2011.

De María y Campos, Armando. “La realidad teatral mexicana culmina con el estreno de El cuadrante de la soledad de Revueltas”, en *Novedades*, 11 mayo 1950.
http://criticateatral2021.org/transcripciones/784_500511.php

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.

_____. *Specters of Marx The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Translated from the French by Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.

_____. *Espectros de Marx. El estado de la deuda el trabajo de duelo y la nueva internacional*. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta, 1998.

_____. *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*. Trad. Adolfo Barberá y Patricio Peñalver. Madrid: Tecnos, 2008.

_____. *Artes de lo visible (1979-2004)*. Edición y prólogo de Ginette Michaud, Joana Masó y Javier Bassas. Traducción de Joana Masó y Javier Bassas. Pontevedra: EllagoEdiciones, 2013.

Deotte, Jean Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Ranciere*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012.

- Durán, Javier. *Cronotopía y marginalidad discursiva en la novela Los muros de agua de José Revueltas*. Disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/duran.html>
- Escalante, Evodio. *José Revueltas. Una literatura del lado moridor*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Escalante, Evodio. Coord. *Los días terrenales*. Edición crítica. España: Archivos CSIC, 1991.
- _____. “El asunto de la inversión ideológica en las novelas de José Revueltas”. Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata. *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. BUAP/UNAM/Miguel Ángel Porrúa, 2007. 177-189.
- _____. “El luto humano de José Revueltas”. *La Palabra y el Hombre*, abril-junio 2005, no. 134, p. 139-144. Disponible en <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/319>
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI editores, 1968.
- _____. “Espacios diferentes”. en *Estética, ética y hermenéutica*. Obras esenciales. Volumen III, 1999. 431-443
- _____. *¿Qué es usted, profesor Foucault?: Sobre la arqueología y su método*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- _____. “¿Qué es la arqueología?” Entrevista con José Guilherme Merquior Sergio Paulo Rouanet. En Foucault, Michel. *¿Qué es usted, profesor Foucault?: Sobre la arqueología y su método*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013. 267-288.
- Fabe, Marilyn. *Closely watched films an introduction to the art of narrative film technique*. California: University Press, 2004.
- Fuentes Morúa, Jorge. *José Revueltas y su época. Elementos para una historia intelectual*. tesis doctoral. UNAM, 1997.
- _____. *José Revueltas. Una biografía intelectual*. México: UAM-Miguel Ángel Porrúa, 2001.

- Gallo, Rubén. *Máquinas de vanguardia. Tecnología, arte y literatura en el Siglo XX*. Trad. Valeria Luiselli. México: Sexto Piso, 2014.
- García Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México: SEP, 1986.
- Gaytán, Carmen; González, Blanca; Cataño, Adriana. et.al.. *Relumbrante oscuridad. Las manifestaciones del misterio. Encuentros entre el neo-romanticismo de Juan Carlos del Valle y la colección del MNSC*. México: INBA/Cultura, 2018.
- González Casanova, Martín. *El cine que vio fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Gualda, Linda Catarina. "Literature and cinema: link and confrontation". *MATRIZES*, São Paulo (Brazil), v. 3, n.2, jan/jun. 2010. 201-220. Disponible en <http://www.matrizes.usp.br>
- Gumbrecht, Ulrich. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Trad. Aldo Mazzucchelli. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- Guzmán, Martín Luis. "La sombra del caudillo". *Obras Completas II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017. 27-190.
- Harvey, Tamara. "'What About the Audience? What About Them?': Spectatorship and Cinematic Pleasure". *Paroles gelées UCLA*. 14(2), 1996. 153-162.
- Heidegger, Martin. *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- Heidegger, Martin. *La pregunta por la técnica (y otros textos)*. Madrid: Folio, 2007.
- Hernández, Ignacio. "José Revueltas. balance existencial." en Revueltas y Cheron. Comps. *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era, 2001. 173-89.
- Hernández, Sandra. "Experiencia del libro y profanación de la mística del autor". En Gabriela Méndez Cota. Coord. *Filosofía pirata y trabajo editorial*. México: Universidad Iberoamericana CDMX, 2021. 17-42.

Herederó, Carlos F. *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*.

Valencia: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1994.

Huerta, Efraín. *El vapuleado Cuadrante*. Nosotros, 27 de mayo de 1950. Disponible en

<https://www.nexos.com.mx/?p=6725>

Husserl, Edmund. *La idea de fenomenología*. Introducción, traducción y notas de Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder, 2011.

Ingold, Tim. "Stop, Look and Listen! Vision, Hearing and Human Movement", En Tim Ingold (ed.) *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000. 243–87.

_____. "Contra el espacio: lugar, movimiento, conocimiento". *Revista Latinoamericana de Políticas y Acción Pública* . 2015. Vol.2 No 2. 9-26.

_____. *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología*. Montevideo: TRILCE-FCE, 2012.

Irby, James East. *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/429587>.

Loiselueax, Jacques. *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras. Cómo se escribe con la luz*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2005.

Loveland, Frank. *Visibilidad y discurso. Lo que se ve y lo que se dice en las obras de José Revueltas*. México: UIA-Puebla/Lunarena, 2007.

Lukács, Georg. *Estética I. La peculiaridad de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona, 1966.

Martínez, Melissa. *José Revueltas, entre la realidad y la ficción: Una lectura historiográfica de Los muros de agua*. Tesis de Maestría. México: UAM-Atizapán, 2010.

- Merleau-Ponty, M. "Eye and Mind", in J.M. Edie (ed.) *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, The Philosophy of Art, History and Politics*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964. pp. 159–90.
- Mateo, José Manuel. "Pasajes entre José Revueltas y Goethe". *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, año 5, n° 10 (2016/2), 158-176.
- _____. *En el umbral de Antígona. Notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*. México: Siglo XXI, 2011.
- _____. *La libertad y el otro. Un análisis comparativo entre las ideas estéticas de José revueltas y dos de sus novelas. (Los días terrenales y Los errores)*. Tesis doctoral. UNAM, 2010.
- _____. *Espectros del ensayo. José Revueltas y Ricardo Flores Magón*. México: UNAM, 2019.
- Mateo, José Manuel. "La poética de Revueltas: más allá del prólogo a Los muros de agua". En Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata. *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. México: BUAP, UNAM, M.A Porrúa, 2007. 224-246.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge, 1993
- Mendiola, Alfonso. *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista*. México: Universidad Iberoamericana CDMX, 2003.
- Mendoza, Migue Ángel. "¿De qué viven los escritores?" en *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era, 2001. 23-4.
- Murray, Alex & White, Jessica. Eds. *The Agamben Dictionary*. Edinburgh: University Press, 2011.
- Negrín, Edith. *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura narrativa de José Revueltas. Literatura y sociedad*. Tesis doctoral. FFyL-UNAM, 1991.
- _____. *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura narrativa de José Revueltas*. México: UNAM-COLMEX, 1995.

- Niemeyer, Katharina. "Cine y vanguardia literaria en México". *El ojo que piensa*. Revista de cine iberoamericano, año 3, núm. 6. 2011. <http://www.elojoquepiensa.net/06/index.php/2011-07-28-18-14-23/cine-y-vanguardia-literaria-en-mexico> [Consultado en Agosto 2019]
- Olivier, Florence. "Los días terrenales. Un debate." en José Revueltas. *Los días terrenales*. Ed. Crítica de Evodio Escalante. España: Archivos, CSIC, 1991. pp. 251-275.
- Olmos, Ángel. "En México faltan críticos que ayuden al desarrollo de la novela". en Revueltas y Cheron. Comps. *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era, 2001. 29-32.
- Ortega, Aureliano. "El joven Revueltas en el laberinto del marxismo mexicano (Los años de formación)" en *Ensayos sobre marxismo crítico en México (Revueltas, Sánchez Vázquez, Echeverría)*. México: FFyL UNAM-Editorial Ítaca, 2019. 57-80.
- Palafox, Dulce Karina. *Filmografía de José Revueltas*. En Peredo, Francisco; Narro, Carlos. (Coords). *José Revueltas. Obra cinematográfica 1943-1976*. México: UNAM, 2015. 317-401.
- Peralta, Olivia. *Mi vida con José Revueltas*. Un testimonio recogido por Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: IVC-Plaza y Valdés, 1997.
- Peredo, Francisco; Narro, Carlos. (Coords). *José Revueltas. Obra cinematográfica 1943-1976*. México: UNAM, 2015.
- Pérez de Tudela, Jorge. "Estudio introductorio". En Hans Blumenberg. *Paradigmas para una metaforología*. Traducción y estudio de Jorge Pérez de Tudela Velasco. Madrid: Trotta, 2003. 9-36.
- Piñero, Antonio. "Ensayo literario sobre luz y oscuridad". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, N°. 45, 1965, pp. 69-86. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2074400>
- Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday & company, 1966.

- Portal, Marta. "Destino terrenal y redención de la existencia por el discurso. Una lectura mítica de Los días terrenales", en José Revueltas. *Los días terrenales*. Ed. Crítica de Evodio Escalante. España: Archivos, CSIC, 1991. pp.292-324.
- Rabadán, Antoine. *El luto humano de José Revueltas*. México: Domés, 1985.
- Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités*. N° 6. Automne 2005. 43-64.
- Revueltas, José. *Los días terrenales*. Obras completas 3. México: Ediciones Era, 1979.
- _____. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: Era, 1981b.
- _____. "Lugar del cine en el arte". *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: Era, 1981. 17-36.
- _____. "Cinematógrafo y capitalismo". *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: Era, 1981. 113-115.
- _____. "Problemas del guion cinematográfico". En *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: Era, 1981. 37-60.
- _____. *Cuestionamientos e intenciones*. México: Ediciones Era, 1981.
- _____. "La hermana enemiga." en *Dormir en tierra*. OC 9. México: Era, 1982.
- _____. *Dormir en tierra*. OC 9. México: Era, 1982.
- _____. *El luto humano*. Obras Completas 2. México: Era, 1983.
- _____. "Autobiografía". *Las evocaciones requeridas II*. México: Editorial Era, 1987. 267-286.
- _____. *Las evocaciones requeridas I*. OC 25. México Era, 1987.
- _____. *Las evocaciones requeridas II*. OC 26. México Era, 1987.
- _____. *Los días terrenales*. Edición crítica. Evodio Escalante. Coord. España: Colección Archivos, CSIC, 1991.

- _____. “Los muertos vivirán.” en Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata. *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. BUAP/UNAM/Miguel Ángel Porrúa, 2007. 207-223. 351-406.
- _____. *Los días terrenales*. México: Era, 2013.
- _____. *El cuadrante de la soledad*. Obra Reunida 4. Obra Varia I. México: Era-CONACULTA, 2014.
- _____. *Las cenizas (obra literaria póstuma)*. Obra Reunida 4. Obra Varia I. México: Era-CONACULTA, 2014.
- _____. “El quebranto”, en *Dios en la tierra*. México: Ediciones Era / Conaculta, Relatos completos. Obra reunida 3, 2014b. 102-122.
- _____. *El apando. Dios en la tierra. Dormir en tierra. Material de los sueños*. Obra Reunida 3. Relatos Completos. México: Era-CONACULTA, 2014.
- _____. “Sobre Tomas Mann”. en *Visión del Paricutín*. Obra Reunida 6. Crónica. México: Era-CONACULTA, 2014. 618-638.
- _____. *Lugares de negación. José Revueltas Papers*. Caja 10, folder 6. LLILAS Benson, Universidad de Texas en Austin. [Consultado el 9 de septiembre de 2019]
- Revueltas, Andrea y Phillippe Cheron. Comps. *Conversaciones con José Revueltas*. México: Ediciones Era, 2001.
- Reyes, Alfonso. *El deslinde / Apuntes para la teoría literaria*. Obras Completas de Alfonso Reyes, XV. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI editores, 1970.
- _____. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

- Riffaterre, Michael. "La ilusión de ekphrasis". En Antonio Monegal. Comp. Literatura y pintura. Madrid: arco Libros, 2000. 161-187.
- Rocco, Alessandro. "José Revueltas dramaturgo y guionista: la obra teatral *El cuadrante de la soledad*, características cinematográficas y relaciones intertextuales con algunos guiones cinematográficos". *Graffylia*. 19. Julio-Diciembre, 2014. 5-26.
- _____. "La narrativa fílmica de José Revueltas. El guión *La casa chica* y sus relaciones con la novela *Los días terrenales*". Peredo, Francisco; Narro, Carlos. (Coords). *José Revueltas. Obra cinematográfica 1943-1976*. México: UNAM, 2015. 209-234.
- Ranciére, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones, 2009.
- Rufinelli, Jorge. "El apando, metáfora de la opresión". *Texto Crítico*, julio-diciembre 1975, no. 2. 40-66. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7224>
- Ruiz Abreu, Álvaro. *José Revueltas. Los muros de la utopía*. México: Cal y Arena, 2014.
- Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del Cine Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Prólogo de Román Gubern. Madrid: Alianza, 2002.
- Sánchez Rolón, Elba. *Cautiverio y religiosidad en El luto humano de José Revueltas*. México: CONACULTA-Tierra Adentro, 2005.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "La estética terrenal de José revueltas", en Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas. México: FCE, 2003. pp.68-81.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. María Pardo de Santayana. Barcelona: Crítica, 1985.
- Stoichita, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Trad. Ana María Coderch. España: Ciruela, 1999.
- _____. *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Trad. Anna María Coderch. Madrid: Ciruela, 2005.

Sheldon, Helia. *Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas*. México: Editorial Oasis, 1985.

Sirlin, Eli. *La luz en el teatro. Manual de iluminación*. Buenos Aires: Atuel, 2005.

_____. *Apuntes de clase*. Artículo en línea disponible en <http://www.elisirlin.com.ar/> [Consultado 8 de septiembre de 2019]

Süssekind, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernizacao no Brasil*. Sao Paulo: Editora Schwarcz, 1987.

Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Trad. Julia Escobar. Anzos: Ciruela, 2015.

Vaiman, Luis. Sobre el concepto de ‘espectáculo’ en el Arte Poética de Aristóteles. *Revista chilena de literatura*. (72), abril 2008. 71-88. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952008000100003>.

Velasco, Juan. *Las diferentes ediciones de La sombra del caudillo. Historia, revolución y literatura chicana*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992. Disponible en: <https://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3017301.pdf> Consultado en agosto de 2020.

Vera, Adolfo. “Breve glosario a modo de epílogo”. En Déotte, Juan Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Ranciere*. Chile: Metales pesados, 2012. 135-45.

Vertov, Dziga. *Cine ojo*. Traducción y selección de Francisco Llinás. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974.

Von Ziegler, Jorge, 1984. “El cuento límite de José Revueltas”, en Emanuel Carballo, et al. *Revueltas en la mira*. México: UAM-Molinos de Viento. pp.25-54.

James East Irby *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*

Material del archivo José Revueltas Papers

Revueltas, José, *Los días terrenales*. Caja 6, folder 4. Archivo José Revueltas Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin.

_____. *Documento*. Caja 39, folder 7. Archivo José Revueltas Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin.

_____. *El parricida*, Caja 9, folder 11. Archivo José Revueltas Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin.

_____. *Lugares de negación*. Caja 10, folder 6. El quebranto, lugares de negación, 1938, 1949, 1968. Archivo José Revueltas Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin.

_____. *El quebranto [Man-A]*, Caja 10, folder 6. El quebranto, lugares de negación, 1938, 1949, 1968. Archivo José Revueltas Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin.

_____. *Mujeres*. Caja 9, folder 12, Archivo José Revueltas Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin.

_____. *Foreign Club*. Caja 9, folder 16. Archivo José Revueltas Papers, Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin.