



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

"RECURSOS COMUNES DE LOS PERSONAJES DE
EL APANDO, NOVELA Y FILME"

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA:

LARA CELIS JOSÉ GONZALO

ASESOR: MARÍA DE LOURDES LÓPEZ ALCARAZ

SEPTIEMBRE DEL 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para todos aquellos que hicieron esto posible.
Ellos entenderán... incluso los muertos.

INDICE

INTRODUCCION	4
1. La estructura de los personajes principales de <i>El Apando</i> de José Revueltas	7
1.1 El personaje de Polonio	11
1.2 El personaje de <i>El Carajo</i>	22
1.3 El personaje de Albino	31
2. Los personajes de Polonio, Albino y <i>El Carajo</i> al ritmo de Felipe Cazals en el filme <i>El Apando</i> (1975)	37
3. Recursos comunes de <i>El Apando</i> , novela y filme	49
CONCLUSIONES	64
FUENTES	
Bibliografía	65
Hemerografía	66
Filmografía	66

INTRODUCCIÓN

La vida del escritor mexicano José Revueltas (Durango 1914- 1976) constituyó uno de los hitos más importantes de la cultura mexicana del siglo pasado. Intelectual de férreas y honestas convicciones, su vasta obra reúne una amplia gama de intereses que van desde la creación literaria, como el cuento, el ensayo y la novela, hasta la militancia política y la industria cinematográfica, dentro de la cual, ésta última, se desempeñó como escritor de guiones.

Revueltas fue confinado a la cárcel de Lecumberri durante el gobierno presidencial de Gustavo Díaz Ordaz a causa de participar en los disturbios estudiantiles de 1968. Dentro de prisión escribió la novela *El Apando*, de febrero a marzo de 1969.

Después de cierto tiempo, en 1975, Felipe Cazals realizó una versión fílmica de la obra a partir de las características principales de la novela. Aunque el escritor del guión cinematográfico fue José Agustín, el cineasta filtra a través de las escenas gran parte del ideario estético de Revueltas en escenas llenas de una belleza inquietante y oscura.

En el presente trabajo realizaremos fundamentalmente una comparación de los recursos que estructuran y definen a los personajes principales en cada uno de los discursos donde se nos ofrecen: la literatura y el cine.

Dilucidaremos a través de la teoría literaria y de los instrumentos con que nos dota, así como de la crítica especializada en la obra de Revueltas, cada una de las características que perfilan a tres de los personajes importantes: Polonio, Albino y *El Carajo*, presos castigados en el *apando*, que constituye un lugar de castigo dentro de ese otro lugar de castigo que es el presidio.

La historia básica en ambas realizaciones es más o menos la misma: Polonio, Albino y *El Carajo*, los presos drogadictos, son confinados al oscuro encierro de la celda de *apando* en la cárcel Preventiva de la Ciudad de México. En la sala de defensores, antes de que aquéllos hayan sido encerrados, planean introducir subrepticamente cierta cantidad de droga en el útero de la madre de *El Carajo*, que por su

avanzada edad no es explorada por las mujeres vigilantes que controlan el acceso de las visitas hacia el interior del presidio. Auxiliada por La Chata y Meche, las respectivas parejas de Polonio y Albino, la señora se introduce la droga en la vagina para ingresar el día de visita. Inusitadamente, los presos son descubiertos festejando la maquinación de su plan después de haberse drogado mientras observan el tatuaje de Albino moverse graciosamente en su regazo.

De esta manera, son castigados en el *apando* y el día de la visita las mujeres llegan con el propósito de entregarles la droga y lograr que mediante un escándalo en la puerta de la celda, los vigilantes, llamados *monos*, saquen a sus amantes para hablar con ellos.

Cuando los demás presos de la Crujía y sus familiares de visita son contagiados por los gritos de Meche y La Chata, los policías acceden a sacar a los presos conduciéndolos al cajón de la Crujía, un espacio lleno de rejas en sus cuatro lados que le separa del patio contiguo. Al cerrar Albino de manera veloz el candado que compacta el cajón de rejas en un solo rectángulo, comienza una pelea feroz entre el Comandante y tres vigilantes contra Albino y Polonio, pues *El Carajo* se esquiva para evitar participación alguna en la trifulca.

Una vez sofocada la rebelión mediante largos tubos metálicos que los vigilantes de la Preventiva meten de lado a lado del cajón para impedir progresivamente los movimientos de los peleadores, *El Carajo* se arrastra hasta los pies de un oficial que observa la sangrienta riña para confesarle que su madre lleva escondida la droga en el útero.

En el capítulo primero analizaremos a los personajes principales de la novela. Todo lo perteneciente al lenguaje literario y la teoría de análisis se establecerá ahí para guiar y fundamentar gran parte de nuestro estudio.

En el capítulo segundo analizaremos, en el orden que Felipe Cazals nos lo va estableciendo y basado en la novela, a los mismos personajes principales. Para el comentario del filme utilizaremos los términos estándar del lenguaje cinematográfico que nos ayudan a develar indicios importantes en la naturaleza de los mismos.

Ya en el capítulo tercero realizaremos la comparación de los recursos que estructuran las características más relevantes de tales personajes y concluiremos comentando pertinentemente las similitudes y diferencias que nos ayudan a descubrir mucho del complejo mundo de ambos creadores.

1. La estructura de los personajes principales de

El Apando de José Revueltas

El hecho literario puede abordarse de distintas maneras. Diversas son las formas de análisis para intentar desentrañar o hacernos abordar los valores artísticos de ese fenómeno lingüístico llamado *literatura*. Los puntos de vista de quienes analizan las obras literarias clásicas o contemporáneas enriquecen con el tiempo los diversos estudios para darnos un espectro y una profundidad mayor sobre tales creaciones, pues la obra literaria se nos muestra como un universo de distintos significados posibles.

En el análisis de la primera obra que nos ocupa- *El Apando* (1969), de José Revueltas- nuestro ilustre autor ha corrido con la suerte de ser reconocido en los últimos años por una mayoría intelectual más o menos heterodoxa. El digno material a nuestra disposición para estudiar dicho texto está compuesto por intelectuales cuya formación es un abanico de múltiples facetas- críticos literarios, académicos, politólogos, guionistas, cineastas, filósofos, periodistas, historiadores, etc.-, algunas de las cuales Revueltas mismo pareció cultivar con relevancia en ciertos momentos de su vida.

Sin embargo, nos parece importante retomar para nuestro análisis, un tanto ecléctico por necesidad,¹ no sólo las ideas de quienes abordaron a Revueltas con la mayor seriedad posible, sino las palabras que el propio autor dejó en entrevistas y escritos, cuyas pistas y señalamientos resultan reveladores al momento de esta relectura que supone el análisis del texto. Pistas específicas sobre los personajes- que es el aspecto en que más nos enfocaremos a estudiar en este capítulo- y sobre el espacio, entre otros, que de hecho han sido ya desarrolladas por distintos críticos, fuese parcialmente o de manera prolija.²

¹ Por supuesto, sin dejar de lado el pertinente armazón teórico, me parece un ligero error de procedimiento comentar un texto de José Revueltas sin tomar en cuenta los notables estudios que se utilizan en este trabajo para complementar el sentido de la obra en cuestión. Un autor tan ecléctico en su formación intelectual- abandonó desde sus años mozos la escuela secundaria para emprender una rica y libre formación autodidacta- no merece un proceder de lectura menos vasto, aunque nunca desparpajado ni superficial.

² Recomiendo y remito al trabajo de investigación realizado en el seminario del Centro de Investigaciones Lingüístico- Literarias "*El Apando: Metáfora de la opresión*", *Texto crítico*, año I, número 2, Facultad de Humanidades de la Universidad Veracruzana, Veracruz, julio- diciembre, México, 1975, pp. 40- 60. El trabajo, escrito de manera colectiva en el cual intervinieron Jorge Ruffinelli, Antonio Pino Méndez, Luis Arturo

El Apando, novela corta escrita durante la estadía del escritor en la cárcel de Lecumberri, vio la luz en 1969. Compleja y extraordinariamente bien escrita, su estructura alegórica le permite albergar diversos motivos como la libertad, la drogadicción, la degradación humana, el erotismo, la corrupción en ciertos ámbitos del poder, el odio ciego y la frustración humana.

Atenderemos la estructura de los personajes principales de la que fuera su última novela de tema carcelario.³ Personajes forjados con la experiencia de quien conoce de primera mano los materiales que conforman su arte, Polonio, Albino y *El Carajo*, constituyen los *dramatis personae* capaces de dar una fuerza poderosa al drama del enajenamiento y sus terribles consecuencias en la percepción y los actos humanos.

Actantes perfilados a partir de una estructura “realista”,⁴ su soporte básico se da a partir de una amplia y notable elaboración teórica de corte dialéctico que Revueltas halla a partir de sus lecturas marxistas y filosóficas. En diversas entrevistas lo hubo de comentar: “La intervención del autor radica tan sólo en ubicar a los personajes dentro de un contexto dialéctico, que libera todo el potencial dramático. La cuestión de introducir la dialéctica en la literatura es un hecho por completo objetivo.”⁵

Para los términos de análisis literario echaremos mano de las definiciones y algunos procedimientos planteados por Helena Beristáin en dos de sus trabajos ya clásicos sobre la materia: *Análisis estructural del relato literario*⁶ y el socorrido *Diccionario de retórica y poética*,⁷ con el fin de seguir los lineamientos que dan un mejor soporte en el análisis de nuestra investigación.

Antes de entrar a analizar cada uno de los personajes conforme se presentan en la novela, comentaremos más sobre dicha substancia dialéctica presente en los personajes de Revueltas, pues se trata de un señalamiento

Ramos, Juan Ventura Sandoval y Sergio González Levet, tiene como objetivo final remitir todos los recursos literarios de la novela al tema de la opresión como el sentido último de la estructura de la obra.

³ Las otras serían *Los muros de agua* (1941), *Los días terrenales* (1949) y *Los errores* (1964).

⁴ La etiqueta de “realismo” a la obra de Revueltas le ha pesado enormemente, pues con ello se clasificó y, en esa medida se enmascaró, la literatura de un autor que tenía mucho más que ver con una filosofía dialéctica de corte marxista que con el término asociado a los escritores de fines del siglo XIX y principios del XX. Cfr. Evodio Escalante, *José Revueltas. Una literatura del “lado moridor”*, Era, México, 1979, p.18.

⁵ Cheron, Philippe y Andrea Revueltas comp. *Conversaciones con José Revueltas*, México, Biblioteca Era, 2001, p. 155.

⁶ Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM, 1984.

⁷ _____ *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998.

fundamental que el autor nos dejó en algunos textos⁸ e incluso en algunas entrevistas de manera reiterativa.

El realismo dialéctico al que hace referencia Revueltas consiste en que:

...la realidad tiene su movimiento *interno*...Tenemos entonces que saber cuál es la dirección fundamental, a que puntos se dirige, y tal dirección será, así, el verdadero movimiento de la realidad, aquel con el que debe coincidir la obra literaria. Dicho movimiento interno de la realidad tiene su *modo*, tiene su *método*, para decirlo con la palabra exacta. (Su "lado moridor," como dice el pueblo). Este *lado moridor* de la realidad, en el que se la aprehende, en el que se la somete, no es otro que su lado *dialéctico*: donde la realidad obedece a un devenir sujeto a leyes, en que los elementos contrarios se interpenetran y la acumulación cuantitativa se transforma cualitativamente.⁹

De esta manera, la realidad tiene su propio movimiento, el cual debemos de seguir fuera de nuestras impresiones subjetivas, pues la realidad en esa dinámica es externa a nosotros, y lleva su propio *modo*. Cabe observar que esa dialéctica implica una degradación negativa. Para Evodio Escalante semejante degradación, de apariencia corrupta, es "... no una manifestación del mal en términos absolutos, sino un momento en el camino de la superación dialéctica de la realidad"¹⁰ Ello se debe a que los efectos altamente negativos de su "realismo dialéctico" penetran en lo real verdadero que el escritor toma como base, no en lo real aparente y falso, pues mediante el trabajo de lo negativo, las cosas se vuelven comprensivas y se cargan de sentido.¹¹

Aunque el lector no deje entonces de ser susceptible a ese efecto de *depauperización* creciente, de bestia sórdida inmersa en una realidad sórdida en que es arrastrado- principalmente por los personajes delineados-, citamos

⁸ Quizás el más importante de ellos en relación al quehacer literario sea el prólogo que realizó a la segunda edición de la novela *Los muros de agua* (1941). Evodio Escalante lo utiliza como el documento base para su ensayo anteriormente citado con el fin de hallar algunas líneas centrales del narrador.

⁹ Revueltas, José, "A propósito de *Los muros de agua*", prólogo a la segunda edición de *Los muros de agua*. Subrayados de Revueltas, México, Biblioteca Era, 1978, p. 19.

¹⁰ Escalante, Evodio, *Op. cit.*, p. 23.

¹¹ Carlos López Márquez cita más referencias específicas sobre el papel que el escritor tenía para Revueltas. "Espejo fijo de la miseria humana: los cuentos de José Revueltas", Tesis de licenciatura, México, UNAM, 2000, p. 51.

las siguientes palabras de Revueltas para comentarlas e iniciar con cada uno de los personajes principales que figuran en *El Apando*:

Los marxistas vulgares consideran que la dialéctica es progresiva, que va de lo menos a lo más, de lo atrasado a lo avanzado. Eso es falso, porque la síntesis puede ser absolutamente negativa, como en el caso de *El Apando*: la síntesis dialéctica que sirve a la interpenetración no da un más o un avance, nos da una cosa sombría y totalmente negadora del ser humano, y afirmativa dentro de la negación.¹²

Es notable que estas palabras dichas en entrevista espeten que dentro de la negación hay afirmación, pues ese último movimiento afirmativo ha pasado la más de las veces desapercibido por la crítica en general, misma que siempre ha imputado un pesimismo insalvable a nuestro autor. Esa misma premisa de “afirmar dentro de la negación” será el remate final en la proyección actancial de los personajes principales, así que veamos cómo se configura en cada uno de ellos, al igual que los diversos recursos, en sus distintos niveles, que los estructuran.

Al mismo tiempo, nuestro primer sub-capítulo (sobre el personaje de Polonio) será el más extenso de los subsiguientes relacionados a los personajes, ya que ahí estableceremos la explicación de los términos teóricos y las referencias bibliográficas de los textos críticos que constituirán el soporte de nuestro análisis a lo largo de nuestro trabajo.

¹² Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, comp. *Op. cit.*, p. 165.

1.1. El personaje de Polonio

Comencemos, mediante las palabras de Beristáin, su definición teórica sobre los personajes en los textos literarios para comenzar a aplicarlos a nuestro texto y complementadas, a su vez y más adelante, con las palabras de corte teórico- estético expresadas por Revueltas:

... su carácter [el de los personajes] se afirma ante todo en la acción, en su desarrollo como agentes... la trama de las relaciones entre los personajes constituyen una parte fundamental de la estructura del relato... En el nivel de las acciones, las funciones están vistas desde la perspectiva de los actores y los actantes... en ese mismo nivel, aparecen los personajes, definidos por el conjunto de los atributos predicados del sujeto en el transcurso del relato y nombrados por la función sintáctica del sujeto. El personaje se sitúa en una posición estructural que corresponde a las grandes articulaciones de la praxis, es decir, a los más generales tipos de relación en que los seres humanos pueden comprometerse... estas articulaciones se definen dentro del relato en relación con la instancia del discurso y no con la de la `realidad` ficcional... las funciones son creadoras de actantes... y los modelos funcionales están dominados a su vez por los modelos actanciales... De la consideración de que las acciones cambian de función cuando cambia la perspectiva del agente (de modo que un sujeto puede, desde otro punto de vista, resultar objeto) procede el sistema actancial, cuya matriz corresponde a un nivel de abstracción mayor que el de la morfosintaxis de las funciones... La matriz actancial es un sistema que consta de seis actantes o clases de actores (también llamados *dramatis personae* o `papeles representados`): 1) El héroe del relato...2) El objeto...3) y 4) El destinador (emisor) y el destinatario (receptor)... 5) y 6) Adyuvante vs Oponente...¹³

Los personajes principales de *El Apando* pueden resultar complejos por diversos motivos en cuanto a su estructura se refieren, pues el carácter alegórico de la obra nos obliga a decodificar el sentido que conllevan tales

¹³ Beristáin, Helena, *Op. cit.*, 1984, p. 63, 69, 70, 71.

personajes dentro de ese universo diegético (la diégesis se define como la sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración).¹⁴

Beristáin define la alegoría de la siguiente manera:

La alegoría o metáfora continuada (llamada así porque a menudo está hecha de metáforas y comparaciones) se ha descrito así porque en un nivel inferior de lengua, se compone de metasememas, mientras en un nivel superior constituye un metalogismo... Se trata de un conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico... Tomada literalmente, las alegorías ofrecen un sentido insuficiente, pero éste se acaba con el sentido del contexto. Se trata pues, de un metalogismo basado en una abstracción simbólica...¹⁵

Son las diversas y muy numerosas comparaciones, símiles y metáforas las que señalan que *El Apando* es una obra alegórica como tal, por no citar en este momento algunas de las declaraciones de Revueltas, mismas que transcribiremos en su debido momento.

El personaje principal que primero aparece en la novela *El Apando* es Polonio y es presentado por un narrador “extradiegético”, el cual “atañe a la narración de las acciones del nivel diegético y exterior a los hechos que en éste ocurren pues el narrador (la `voz`) no participa en ello.”¹⁶

En el relato¹⁷ suele tener preeminencia la acción de los personajes y, desde el punto de vista estructural, la acción se identifica con la oración (simple

¹⁴ Cfr, Beristáin, Helena, *Op. cit.*, 1998, p. 149.

¹⁵ *Ibidem*, p. 25-26.

¹⁶ Los otros dos tipos de narración citados por Helena Beristáin serían el narrador a nivel diegético y el narrador a nivel extradiegético. Recordemos que el nivel de la historia está relacionada con el nivel del narrador y con el juego entre la temporalidad de la historia y la del discurso. Beristáin, Helena, *Op. cit.*, 1984, p. 27, 28.

¹⁷ No discutiremos si *El Apando* es una novela corta o un relato extenso. Para algunos inteligentes es un cuento hecho y derecho, con sus dos historias paralelas que acaban divergiendo en el final. En cuanto a la escritura de la palabra “apando” en el título, algunos autores citados lo escriben con “a” mayúscula para acentuar el carácter

o proposición), misma que podemos definirla como una de las funciones o unidades de sentido narrativas.¹⁸

El primer nudo que tenemos en el relato es la presentación de Polonio al observar a través de la ventanilla, desde arriba, en el *apando*.¹⁹ El acto de “mirar” de Polonio a través de la ventanilla con postigo pertenecería al primer nudo porque inaugura la apertura de la historia al estar expectante de lo que sucede en su campo visual. Recordemos que los tres apandados- Polonio, Albino y *El Carajo*- esperan la llegada de las tres mujeres que van a visitarlos, por mencionar lo que ocurre en el nivel denotativo. Sin embargo, a un nivel connotativo, la visión de Polonio se nos señala como la fuerza latente que detonará la acción para desencadenar la trama que culminará en el final de la narración. Los nudos pertenecen, junto con las catálisis, a las unidades distribucionales que son los encadenamientos que constituyen el eje sintagmático.²⁰

Con una postura demasiado incómoda para su cuerpo, aunque antes de éste, lo que se nos presente de Polonio es su cabeza en primer término:

La cabeza hábil y cuidadosamente recostada sobre la oreja izquierda, encima de la plancha horizontal que servía para cerrar el angosto postigo, Polonio los miraba desde lo alto con el ojo derecho clavado hacia la nariz en tajante línea oblicua...²¹

Ésta presentación no debemos pasarla por alto desde el primer instante, pues será repetitiva a lo largo del texto, como si Revueltas deseara hacer de ella un *leitmotiv*, como si inscribiera una característica particular en nuestro personaje. El *leitmotiv* es la repetición de un motivo, el cual es definido como una “unidad sintáctico/ temática recurrente en la tradición merced a que ofrece algo inusual que la hace distinta del lugar común”.²²

simbólico de la prisión dentro de la prisión como un reflejo de lo externo social en su carácter de cárcel. Otros con minúscula, como lo escribió Revueltas. Nosotros respetamos en las transcripciones la manera de hacerlo de cada quien y según cada editorial.

¹⁸ Beristáin, Helena, *Op. cit.*, 1984, p. 29.

¹⁹ “Inicialmente, *apando* es una celda de castigo...” Revueltas *dixit*, en Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 166.

²⁰ Beristáin, Helena, *Op. cit.*, 1984, p. 30.

²¹ José Revueltas, *El Apando*, México, Biblioteca Era, 1977, p. 11- 12.

²² Beristáin, Helena, *Op. cit.*, 1998, p. 350.

El análisis de dicha imagen, la cabeza primero que el hombre o el cuerpo, nos da una dificultosa categorización en la clasificación de las figuras retóricas con base en la existente teoría literaria. Dice Beristáin: “Las figuras retóricas modifican el discurso actuando, dentro de uno de los niveles, sobre alguno de su elementos.”²³

¿Es una sinécdoque o una metonimia? Según Helena Beristáin y su definición sobre la metonimia,²⁴ tendríamos aquí una metonimia de orden causal, cuyo efecto es de causa física: la cabeza por el resto del cuerpo.

Este impedimento físico resulta una señal reveladora de Polonio: el hombre impedido, humillado ante su entorno más inmediato. El hombre preso, que sólo puede ver con el ojo derecho desde arriba. Carlos López Márquez señala la simbología intrínseca tanto de los ojos en la obra de Revueltas:

Sin lugar a dudas los ojos son la presencia más patente en la obra cuentística de Revueltas. El ojo, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza el comprender, la percepción integral y total. El ojo único puede significar infrahumanidad... el lado derecho significa lo consciente, el futuro, lo abierto, la evolución, lo normal y lo legítimo, lo racional, lo lógico y lo masculino, lo activo... el lado izquierdo representa lo irracional, lo inconsciente, lo ilógico y lo femenino, lo reprimido y el pasado.²⁵

Su ángulo de visión²⁶ le permite observar el cajón que separa a la Crujía del pabellón contiguo. En ése cajón mira una y otra vez el andar de los policías vigilantes, a los cuales llama *monos*.

Visión similar a la de un dios, parecería que Polonio vigila, calcula, igual que una bestia los movimientos de su presa para atacarla, para destrozarla. Polonio observa algo que los demás no ven: da cuenta que los *monos* están

²³ Beristáin, Helena, *Op. cit.*, 1984, p. 153. En el nivel del hecho discursivo o proceso de la enunciación se inserta el uso de las figuras retóricas como una de las formas de desviar las normas de cada uno de los elementos del código lingüístico.

²⁴ Beristáin, Helena, *Op. cit.*, 1998 p. 327- 331.

²⁵ Márquez López, Carlos, *Op cit.*, p. 104, 109.

²⁶ Este impedimento visual servirá para acentuar la miseria física y caracterológica de otro personaje principal de la novela: *El Carajo*, el cual trataremos más adelante (Nótese desde aquí, desde el inicio de la narración, cómo el impedimento visual de uno y otro personaje parecen complementarse, pues *El Carajo* no puede mirar desde la ventanilla del *apando* con el único ojo que tiene “bueno”, el izquierdo).

más presos que los propios presos. El símbolo de la visión en el ojo derecho le confiere una supremacía viril antepuesta a los vigilantes que caminan debajo de él de un lado a otro del cajón. Su condición irredenta de reo le coloca en el extremo opuesto al de los *monos*, los cuales permanecen atrapados en un lugar de la cadena evolutiva.

Cuenta Revueltas que la palabra *mono* era de uso común durante su estancia en el presidio para designar el carácter peyorativo de los vigilantes del orden:

Son los dos monos detenidos en una escala de la zoología, sin poder salir de ella. Con esto aludo a que el hombre contemporáneo todavía no es un ser humano, sino un hombre previo, un prehombre, hasta que no encuentre su libertad en una sociedad ya sin clases, en una sociedad socializada.²⁷

Entonces Polonio profiere las primeras palabras puestas en personaje alguno dentro del texto al ver a los monos caminando: “Esos putos *monos* hijos de su pinche madre”.²⁸ Aquí hemos de señalar un aspecto lingüístico importante que hacía mella en el escritor.

Revueltas sostenía que las groserías- de orden léxico-, constituían un aspecto relevante en la personalidad del mexicano; su contextura nacional le dan “señas de identidad, su forma de ser nacional”.²⁹ Otro dato icónico³⁰ más para comentar al personaje de Polonio: las majaderías, las malas palabras, son el medio que tenemos, la primera señal para dar cuenta del estatus social- casi cultural por extensión- de nuestro personaje preso que, por otra parte, lo sitúa en un ámbito descarnado.

De baja estofa, Polonio injuria a los guardianes del orden cuyo trabajo preventivo les vuelve su enemigo más acérrimo. Esa imprecación léxica, la

²⁷ Cheron, Phillipe y Andrea Revueltas, *Op cit.*, p. 168.

²⁸ Revueltas, José, *Op. cit.*, pág. 12.

²⁹ Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, comp. *Op. cit.*, p. 179.

³⁰ Suscribimos la definición de icono hecha por Oswald Ducrot y Tzevan Todorov a partir de la clasificación hecha por Charles S. Peirce (“Defino un Icono como un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de su naturaleza interna”): “el icono es lo que exhibe la misma cualidad, o la misma configuración de cualidades, que el objeto denotado, por ejemplo, una mancha negra por el color negro; las onomatopeyas, los diagramas que reproducen relaciones entre propiedades.” Ducrot, Oswald y Tzevan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1997, p. 105.

mayor dentro de las ofensas parlantes del mexicano promedio,³¹ nos develan un personaje ligado íntimamente a su opositor- los *monos*- desde el principio de la historia. Y las malas palabras traerán a colación las malas acciones, pues es con los *monos* contra quienes Polonio y Albino, compañero de *apando*, revierten los golpes cuando fuerzan el encierro de presos y policías en el cajón de la Crujía al final de la novela.

A medida que la descripción de nuestro personaje avanza, la figura retórica de la metonimia arriba señalada en la cabeza de Polonio se acentúa con la enumeración de descripciones que el autor hace: "...la cabeza sobre la charola de Salomé... la cabeza parlante de las ferias... la cabeza que adivina el porvenir y declama versos, la cabeza del Bautista..."³² Se prefigura así, mediante la figura del Bautista decapitado, la condición de Polonio como mártir que encarnará al final de la trama.

La enumeración retórica dota de un ritmo notable la descripción. Es apreciable la repetición de algunos fonemas y algunos lexemas que configuran dicho ritmo. Pero un aspecto igual interesante son las referencias bíblicas que intertextualmente se enuncian aquí por otro motivo más: Juan El Bautista, el hombre santo que predice la llegada del Hijo de Dios, Cristo, en las Santas Escrituras. La intertextualidad se define como:

Conjunto de las unidades en que se manifiesta el fenómeno transtextualidad (trascendencia textual del texto), dado en la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso, cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece estructuras sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de discurso), ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor...un elemento intertextual siempre es connotativo. Al ser tomado del texto original se descontextualiza; al entrar en el nuevo texto se recontextualiza y se transforma, agrega a su significado

³¹ Revueltas: "El mexicano siente una increíble nostalgia, sin saber él mismo de quién o de qué. Ha perdido la madre. Posee una sensibilidad bien arraigada en torno a la madre, siente un culto a la maternidad, puesto que perdió a su madre", en Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 158.

³² Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 12.

literal un significado que proviene de su procedencia, aunque, por otra parte, al ser absorbido por el nuevo contexto, sufre una transformación, ya no es el mismo...³³

La referencia bíblica no es asunto baladí en la configuración de nuestro personaje Polonio y se repetirá algunas ocasiones más a lo largo del libro: "...la cabeza... sobre la bandeja de Salomé...",³⁴ "...Introducir- o sacar- la cabeza en este rectángulo de hierro, ... colocarlo ahí de la misma manera que la cabeza de un ajusticiado...",³⁵ "...La cabeza separada de su tronco, guillotizada...".³⁶ Recordemos brevemente la historia de Juan el Bautista para completar el sentido de la descripción de nuestro personaje.

De acuerdo a La Biblia,³⁷ Juan el Bautista, cuando predica en el desierto de Judea, es quien anuncia la llegada inminente de Cristo a Jerusalén. Les advierte a los pecadores el arrepentirse por sus malas obras para preparar el camino de Jehová. Cuando Jesús llega de Galilea, Juan intenta que Jesús lo bautice en el río Jordán, revirtiendo así la función de cada uno; sin embargo, Jesús le repara: "Deja que sea, esta vez, porque de esa manera nos es apropiado llevar a cabo todo lo que es justo".³⁸

Posteriormente, Juan es aprisionado y Jesús ordena, mediante, un discípulo, llevarle las buenas nuevas a Juan: "Vayan e informen a Juan lo que ven y oyen: los ciegos ven otra vez y los cojos andan, los leprosos quedan limpios, y los sordos oyen, y los muertos son levantados, y a los pobres se declaran las buenas nuevas..."; más adelante se refiere a Juan como "el mensajero... que prepara tu camino delante de ti [Jesús]".³⁹ Vemos aquí a Juan descrito como el predecesor de Cristo, como el hombre justo que trae la libertad y, en consecuencia, la justicia y la igualdad de los hombres oprimidos... aunque para ello deban hacer temblar el orden establecido del momento.

Llevado al contexto literario de nuestro hombre aprisionado, Polonio-junto con Albino- es el personaje que intentará furiosamente equilibrar la injusta

³³ Beristáin, Helena, *Op. cit.*, p. 269, 270.

³⁴ Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 15.

³⁵ *Ibidem*, p.34.

³⁶ *Ibidem*, p. 46.

³⁷ Mateo 3: 1, *Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras*, Trad. Comité de la Traducción del Nuevo Mundo, Nueva York, 1987, p. 1203.

³⁸ Cfr. Mateo 3: 15, *Op. cit.*, p. 1203.

³⁹ Cfr.. Mateo 11: 2, *Op. cit.*, p. 1213.

balanza a que los poderosos le conminan dentro del penal en el momento del encierro en el cajón de la Crujía, al final de la historia, cuando se debaten a golpes contra el Comandante y los tres celadores. El acto simbólico de transgredir las reglas del orden, propiciará que Polonio y Albino terminen "...crucificados sobre el esquema monstruoso de esta gigantesca derrota de la libertad...";⁴⁰ de la misma forma en que terminaron Cristo y el Bautista: uno crucificado y el otro decapitado. Su reino, por supuesto, no es el bíblico y celestial del Cristo redentor, sino el de la igualdad social a la que tanto hizo referencia Revueltas.⁴¹

Así como los nudos y las catálisis pertenecen a las unidades distribucionales, los índices y las informaciones pertenecen a las unidades integrativas, las cuales son de naturaleza paradigmática en un nivel superior perteneciente a las acciones de los personajes⁴² y remiten a un significado.

Beristáin apunta: "Los índices son unidades semánticas que remiten a una funcionalidad del ser, a un carácter, un sentimiento, una atmósfera psicológica, o a una filosofía"; pueden ser explicitados por el discurso o implícitos y que se infieran de las acciones.⁴³

La siguiente descripción que hallamos de Polonio, y que nos confiere más índices respecto a su estructura por medio del narrador, se suscita en relación a *El Carajo*, compañero de castigo en ese momento:

... Polonio pensó todo lo odioso que era tener ahí a *El Carajo* igualmente encerrado, *apandado* en la celda. `Pero si no puedes, güey...!´ La misma voz de cadencias largas, indolentes, con las que insultaba a los celadores del cajón, una voz, empero, impersonal, que todos usaban como sello propio, en que, a ciegas o a oscuras, no se le distinguiría unos de los otros sino nada más por el hecho de que era la forma de voz con que expresaban la comodidad, la complacencia y cierta noción jerárquica de la casta orgullosa, inocente y gratuita de ser hampones.⁴⁴

⁴⁰ Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 55.

⁴¹ Ver el pasaje citado de la nota 27 de este trabajo.

⁴² Cfr. También llamado nivel del discurso de la narratividad. Beristáin, H., *Op. cit.*, 1984, 37, 38.

⁴³ Cfr. Beristáin, Helena, *Op. cit.*, 1984, p. 39.

⁴⁴ Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 14, 15.

La negativa verbal de Polonio hacia *El Carajo* en su deseo de éste último por mirar a través de la ventanilla es matizada con signos de admiración como señal de energía. Quizás ésta señal sea la verdaderamente distintiva de Polonio, pues no será tan fuerte físicamente como su compañero Albino, pero sí mentalmente muy firme, enérgico en este sentido.⁴⁵ Polonio es quien arguye el plan para poder meter la droga al penal sin que haya riesgo de ser agarrados: "... Polonio era el autor del plan, trató de convencerla y al fin- sin muchos trabajos- ella estuvo dispuesta..."⁴⁶. Se manifiesta así su poder de liderazgo, de convencimiento.

La complacencia de ser hampón brinda cierta información respecto del pasado no muy remoto de Polonio. Sabemos así que parece haber una consecuencia lógica en su naturaleza rebelde sin culpa alguna respecto de su estatus social, pero de una naturaleza muy "inocente y gratuita"; es decir, no deformada por los dogmas sociales que amansan y uniforman a los hombres, suprimiendo con ello los deseos íntimos más urgentes y auténticos.

La descripción de su voz "de cadencias largas, indolentes" empata semánticamente por su pasividad aparente con la aposición que nos sirve de información para bien propiciar la fusión con lo circunstancial externo y lo interno del personaje: "a ciegas o a oscuras". Tenemos así un indicio claro de los ámbitos a que pertenece nuestro personaje: la oscuridad por excelencia, donde reposan las fuerzas indomables que son permanentes, "largas", y que esperan el momento de su estallido inevitable.

Un personaje pues, del *lado moridor* de la vida al que hacía referencia nuestro autor en la teorización dialéctica⁴⁷ que sirve para mostrarnos la verdadera sustancia del mundo real, la cual se carga de sentido cuando el personaje aprehende ese aspecto oculto que pasa desapercibido por el resto de los mortales que se mantienen en el otro lado de la vida, en el nivel superficial. No por nada Polonio ha dado cuenta que los *monos* están más presos que los presos mismos: "Más presos que Polonio, más presos que Albino, más presos que *El Carajo*."⁴⁸

⁴⁵ Otro gesto similar se realiza cuando Albino intenta ahorcar a *El Carajo*: "¡Déjalo!", ordenó Polonio con un vigoroso empujón de todo el cuerpo sobre Albino." Revueltas, J., *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁶ Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁷ Ver la cita perteneciente a la nota 9 de este trabajo.

⁴⁸ Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 13.

Ahora leamos las palabras de Revueltas sobre el carácter instintivo de Polonio: "... en el [caso] de los otros dos drogadictos, Albino y Polonio, es una bestialización pura, en el sentido sexual y en el del placer que les proporciona la droga."⁴⁹ Por ello, los celos son exacerbados cuando recuerda para sus adentros la inspección táctil de que es víctima su pareja La Chata al ser registrada por las *monas* para poder ingresar al penal el día de visita: "El recuerdo y la idea y la imagen cegaban de celos la mente de Polonio... *Mo-nas* hi-jas de to-da su chin-ga-da-ma-dre, cabronas lesbianas."⁵⁰ Empero, dejamos incompleta la narración citada mediante los puntos suspensivos con el fin de suprimir la digresión⁵¹ evocativa que se suscita en el texto con motivo de comentarla en seguida.

La evocación que se da en dicha digresión es de carácter erótico y la traemos a colación para ahondar en la estructura de nuestro personaje, aunque ahora en relación al tema de la sexualidad y la libertad:

... ambiguo, despojado, unos celos en la garganta y en el plexo solar, con una sensación cosquilleante, floja y atroz, involuntaria, atrás del pene, como de cierta eyaculación previa, no verdadera, una especie de contacto sin semen, que aleteaba, vibraba en diminutos círculos microscópicos, tangibles, más allá del cuerpo, fuera de todo organismo...⁵²

A pesar de los instintos que rigen las acciones de Polonio, la sexualidad del mismo se señala como ambigua, despojada y, por extensión, desviada.⁵³ De esa forma, hallamos subsumida cierta homosexualidad que en ocasiones caracteriza la educación del macho mexicano: "... podemos hablar de una homosexualidad social en México. El machista no es más que una especie de

⁴⁹ Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 169.

⁵⁰ Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 21-23.

⁵¹ "Interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del discurso antes de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anécdota, dar cuenta de una evocación, describir un pasaje, un objeto, etc... en forma extensa, antes de retomar la materia que se venía tratando..." Beristáin, H., *Op. cit.*, 1998, p. 151.

⁵² Revueltas, J., *Op. cit.*, p. 21.

⁵³ En el artículo citado del CILL se insiste en que la sexualidad dentro del encierro se torna pervertida por necesidad: "El encerramiento genera enajenación... funciona a todos los niveles, y uno de los más importantes es el sexual. La fantasía erótica sustituye a la realidad, se transforma en realidad enajenada... bajo la forma de la acechancia, los celos, las fijaciones, la sospecha." CILL, *art. Cit.*, p. 55.

homosexual al revés. En los celos hay una gran cantidad de homosexualismo...”⁵⁴

Continuando con la parte de la narración arriba citada, se nos ofrecen informaciones, mismas que “...sirven para identificar seres y objetos en el tiempo y en el espacio, para autenticar la realidad del referente... se refieren a lugares, objetos y gestos... los cuales cumplen una función cultural y social determinada, y añaden una significación al relato.”⁵⁵ Estas completan la idea del pasado de Polonio y con esto finalizamos el análisis de dicho personaje, su carácter libertino y hedonista:

... y La Chata aparecía ante sus ojos... con sus muslos cuyas líneas...cuando ella unía las piernas, aun dejaban por el contrario un pequeño hueco separado entre las dos paredes de piel sólida... Si era visto a través del vestido, a contraluz- y aquí sobrevénia una nostalgia concreta, de cuando Polonio andaba libre... La Chata y él de un lado a otro del país o fuera, San Antonio Texas, Guatemala...⁵⁶

Deducimos que, fuera del presidio, Polonio era un narcotraficante que andaba libremente por cualquier lugar gracias a sus actos ilegales. Más adelante, se nos confirma tal sospecha: “La celadora y su forma de registrar a cierto número de las visitantes, no a todas, sino de modo especial a quienes venían a ver a drogadictos y de éstos a los que se señalaban como agentes más activos del tráfico en el interior de la Preventiva: Albino y Polonio.”⁵⁷

⁵⁴ Revueltas *dixit* en Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 169.

⁵⁵ Beristáin, Helena, *Op. cit.*, 1984, p. 41, 42.

⁵⁶ Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 22.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 39.

1.2. El personaje de *El Carajo*

El personaje de *El Carajo* representa el problema de la libertad a un grado muy elaborado en la novela⁵⁸ y es, por ello, uno de los aspectos más importantes del texto. Leamos la opinión que el propio Revueltas tenía de su personaje:

El Carajo es un tipo ético en el sentido de que es un instrumento para una visión ética de la realidad. El problema de la libertad se condensa tan claramente en El Carajo, que representa toda la infamia, toda la humillación, toda la ignominia de estar preso. Esto le da cierta lucidez frente a sus problemas, mientras los demás lo toman como pura sensualidad. Él lo toma como conceptualización, a su nivel...⁵⁹

¿Por qué un personaje tan impedido físicamente, tan envilecido moralmente, representa entonces un valor tan universal y apreciado como es el de la libertad? Ningún personaje más oscuro, más negro que *El Carajo*, ninguno mejor colocado del *lado moridor* para ser el pivote que echa a andar esa dialéctica de la realidad para establecer la duda y la oposición por excelencia contra el orden establecido... el orden establecido incluso dentro del mismo código de conducta de los presos, pues Albino, por ejemplo, no cesa de odiar y sentir una tremenda repulsión hacia *El Carajo* hasta el grado de intentar matarlo.⁶⁰ Por ello, la sustancia estructural de que está formado *El Carajo* se vuelve aún más compleja, se halla atravesada de contradicciones.⁶¹

La primera descripción de *El Carajo*, y ocurre antes que la de Albino, la hallamos así:

⁵⁸ En la mayoría de los estudios donde se trata, o se menciona brevemente la novela *El Apando*, el personaje de *El Carajo* siempre es comentado, analizado o glosado. Parece ser uno de los personajes más logrados en toda la obra de Revueltas.

⁵⁹ Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 167.

⁶⁰ Este motivo en Albino, y también en Polonio por supuesto, se mantendrá a lo largo de la trama hasta el fin de la novela, y va muy paralelo al plan de introducir a toda costa la droga al penal.

⁶¹ Con motivo de la relación entre *El Carajo* y su madre, la cual abordaremos en breve, Revueltas señala: "... la relación es múltiple. Como pueden ver, ahí tengo que manejar entidades impuras, no definiciones totalmente transparentes. Al revés, opacas, confusas, llenas de opuestos." En Cheron, Phillipe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 166.

El Carajo suplicaba mirarlos él también por el postigo... Claro que no podía. No a causa del meticuloso trabajo de introducir la cabeza por el postigo y colocarla, ladeada... sino porque a *El Carajo* precisamente le faltaba el ojo derecho, y con sólo el izquierdo no vería entonces nada más sino la superficie de hierro, próxima, áspera, rugosa, pues por eso lo apodaban *El Carajo*, ya que valía un reverendo carajo para todo, con su ojo tuerto, la pierna tullida y los temblores con que se arrastraba de aquí para allá, sin dignidad...⁶²

Vemos por las informaciones establecidas que a *El Carajo* se le impiden hasta los gestos más mínimos para interactuar con su entorno. No puede ni observar por el postigo. Su bajo nivel- el más bajo, quizás- en la serie de personajes que configura el relato, lo colocan como el ser más marginal de entre todos los actantes. Beristáin apunta: "El personaje relativamente mejor estudiado es el que está caracterizado exhaustivamente por sus relaciones con otros personajes".⁶³ Traigo a colación éste enunciado de Beristáin para señalar que, en efecto, *El Carajo* es con mucho el personaje con descripciones más abundantes en su carácter. En algunos momentos de la narración parece definitivamente oponerse a Polonio y Albino como agente, en lugar de ser su adyuvante, pues a nivel de la historia parece darse por sentado que también comparte el deseo de introducir la droga para consumirla.

A la vez, debemos observar que en su descripción hallamos indicios que parecen complementar la otredad que representan Albino y Polonio, pues le falta el ojo derecho, el otro que aquéllos tienen para poder ver, tiene una pierna tullida y también "Le faltaba un pulmón..."⁶⁴ Con ello advertimos a un ser incompleto, tanto física como simbólicamente. Así se nos anticipa un perfil del personaje que cambiará al final de la novela, pues terminará siendo un hombre "completo", aquí en sentido estrictamente simbólico, pues delatará a su madre con un oficial para advertirle que ella lleva la droga metida en el útero para meterla ilegalmente dentro del penal.

⁶² Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 14, 15.

⁶³ Beristáin, Helena, *Op. cit.*, 1984, p. 63.

⁶⁴ Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 37.

Es curioso que dentro de la matriz actancial (ver el pasaje citado de la nota 13 de este trabajo) que Beristáin establece a partir de Propp y Souriau no haya jerarquía exacta para *El Carajo* que sea equivalente en la configurada por Greimas, sino sólo en las funciones gramaticales de Propp: el actor número 7 sería el Traidor o Falso Héroe,⁶⁵ lo cual nos indica una vez más el carácter contradictorio de *El Carajo*.⁶⁶ Revueltas dice:

Después de haberlo fregado tanto con la madre, utilizándola para introducir la droga, él mismo la delata. Con esto hace la síntesis dialéctica de la contradicción: de no tener madre, él va a tener madre en la delación. La culminación de la obra, cuando delata a su madre, es el parto. Él es parido en ese mismo instante, cuando se reconoce como hijo, ya separado de la madre... Vean ustedes cómo ahí el circuito se va encadenando hasta culminar en una síntesis...Reafirma su esencia, reafirma su ser. Se convierte en hijo; no en el hijo supuesto, no en el hijo no parido. Su parto es la negación y también su libertad frente a los demás, frente a los otros.⁶⁷

Se me disculpará la cita tan extensa de ésta transcripción, pero las palabras de nuestro autor me parecen, en este punto, de suma importancia en la función asignada al personaje de *El Carajo*, e igualmente, en la significación general de la obra.

Al pensar el espacio inaugural de la obra como un apando- celda de castigo dentro del mismo ámbito de castigo que es la cárcel-, los personajes son puestos dentro de un ambiente que los mantiene aprisionados hasta el extremo. No se les permiten ni las condiciones mínimas de libertad ahí dentro. Pero como habíamos señalado en la introducción de éste capítulo, debemos decodificar el carácter alegórico de la obra.

⁶⁵ Beristáin, Helena, *Op. cit.*, 1984, p. 72.

⁶⁶ La traición de *El Carajo* hacia su madre al término de la batalla en el cajón de la Crujía se narra así, luego de que Albino y Polonio han perdido sus facultades motrices entre los largos tubos introducidos por los *monos* para calmar la riña: "Al mismo tiempo, *El Carajo* logró deslizarse hasta los pies del oficial que había venido con los celadores. `Ella- musitó mientras miraba a su madre con un sesgo del ojo opaco y lacrimante-, ella es la que trái la droga dentro, metida entre las verijas. Mándela a esculcar pa que lo vea.´ Fuera del oficial nadie lo había escuchado." Revueltas, J., *Op. cit.* P. 55, 56.

⁶⁷ Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 165.

Los personajes están presos porque el hombre mexicano- al menos así parece verlo Revueltas- es un ser incompleto aún, no nacido. Albino y Polonio, al final de la obra, intentan efectuar sin cortapisas una batalla simbólica por la libertad dentro del cajón de la Crujía, como queriendo escapar no sólo de los hombres sino de ésta misma. Intento que, como hemos visto, fracasa rotundamente.

Sin embargo, *El Carajo*, su último personaje, arrojado en un lábaro patrio donde el poder opresor y alienante le ha despojado de sus facultades humanas más importantes,⁶⁸ demuestra en la culminación de la obra la esperanza oculta en los entresijos de la naturaleza humana misma. El señalamiento de *El Carajo* al oficial para que mande a esculcar a su madre deja implícito que la consecuencia será la extracción del paquete de droga del útero materno de la misma manera en que él cortará lazos con aquélla debido a la violencia suscitada en la Crujía, es decir, él también será extirpado (parido) por las circunstancias.⁶⁹

El Carajo se libera, nace, logra escapar simbólicamente de esa Crujía asfixiante, que no sólo es la celda evidente en el espacio sobre el nivel de la historia, sino también la externa a nosotros en cada una de nuestras circunstancias dadas por determinadas coordenadas políticas y culturales.

El espacio opuesto donde se mueve *El Carajo* antes de nacer es su cuerpo mismo como un lugar “que parecía no pertenecerle”, y queda configurado desde el inicio de su mención:

... famoso en toda la Preventiva por la costumbre que tenía de cortarse las venas... los antebrazos cubiertos de cicatrices... sin importarle nada de su persona, de ese cuerpo que parecía no

⁶⁸ Al nivel denotativo de la historia, no tenemos información de por qué causas nuestros presos llegaron al presidio. Están ahí simplemente, desde el inicio del texto.

⁶⁹ La imagen significativamente opuesta a ésta última síntesis es cuando se nos informa inicialmente del plan para meter la droga y las mujeres (Meche, La Chata y la madre de *El Carajo*) permanecen con los presos en la sala de visita: “...aún no terminaba de parir a este hijo que se asía a sus entrañas mirándola con su ojo criminal, sin querer salirse del claustro materno, metido en el saco placentario, en la celda, rodeado de rejas... sin poder salir del vientre de su madre, apandado ahí dentro de su madre.”, y más adelante: “La madre de *El Carajo* llevaría dentro el paquetito de droga... el paquetito para alimentarle el vicio a su hijo, como antes en el vientre, también dentro de ella, lo había nutrido de vida...”, Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 21, 23.

pertenecerle, pero del que disfrutaba, se resguardaba, se escondía... meterse en él, acostarse en su abismo, al fondo...⁷⁰

Tal descripción lo vuelve posiblemente el personaje más emparentado indirectamente con el espacio del texto, lugar oscuro, pútrido, muy a diferencia- en ese sentido- de Albino y Polonio, quienes tendrán un acercamiento importante con tal espacio sólo al final del texto, cuando la Crujía se vuelve el lugar donde finalizan sus acciones. Además, todas las referencias hacia el interior de los cuerpos en Polonio y Albino sirven para desarrollar las digresiones que permiten evocar su pasado fuera de la Preventiva, en otros lugares del mundo, libres y, en ocasiones, con sus respectivas parejas (Polonio- La Chata, Albino- Meche).

Debemos poner atención a la similitud fonética entre la palabra Crujía y el apodo *El Carajo*, no olvidar que a lo largo de la obra *Revueltas* escribe dichas palabras siempre con mayúscula para resaltarlas. Carlos López Márquez, haciendo eco del estudio *Mito y desmitificación en dos novelas José Revueltas*⁷¹ de Helia Sheldon, comenta la estructura de orden intertextual que conllevan tales referencias:

Nos dice Helia Sheldon que el pharmakos es la víctima perseguida y atormentada asiduamente por otros a causa de una culpa que no es suya, sino en la medida en que vive en una sociedad culpable. Los personajes revueltianos tienen mucho de hagiografía, parecen ser mártires y, precisamente por ello, están emparentados con el más grande mártir de la historia occidental: Cristo... En todos es evidente el deseo de sacrificarse, ya sea por lavar una culpa propia, o ajena, real o inexistente... Pero no sólo en la figura de Jesucristo... podemos ver ahí también a Caín, el eterno perseguido... El pharmakos es un ser que se caracteriza por ser distinto al grupo, por estar estigmatizado... por pertenecer a clases minoritarias, marginales. Son individuos

⁷⁰ Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 15, 16.

⁷¹ Sheldon, Helia, *Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas*, México, Oasis, 1985.

que representan un orden ajeno, una amenaza para la comunidad y su seguridad...⁷²

Me parece importante puntualizar, basado en este comentario, que *El Carajo* bien entraría dentro de la tipología de los llamados pharmakos, aunque sólo dentro de la función del Caín, pues *El Carajo* no deja nunca de ser perseguido y odiado por todo su entorno. En todo caso, serían más propiamente Albino y Polonio los mártires que terminarían crucificados dentro de la Crujía como ejemplo del fin último del héroe.

Enseguida hallamos lo que será uno de los recursos más eficaces y constantes durante el resto de la configuración de *El Carajo* como personaje: su animalización. Para ello se nos remite al personaje de la madre en la concepción de *El Carajo* como hijo. Desde sus orígenes se determina metafóricamente su concepción animal: "Dios sabe en qué circunstancias sórdidas y abyectas se habría ayuntado, y con quien, para engendrarlo..."⁷³ La metáfora:

...afecta al nivel léxico/ semántico de la lengua y que tradicionalmente solía ser descrita como un tropo de dicción o de palabra (a pesar de que siempre involucra a más de una de ellas) que se presenta como comparación abreviada y elíptica (sin el verbo)... La metáfora (como la comparación, el símbolo, la sinestesia) se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan. Es decir, la metáfora implica la coposesión de semas (unidades mínimas de significación) que se da en el plano conceptual o semántico (o la coposesión de partes, dada en el plano material o referencial, cuando la metáfora no es lingüística), y en esta figura se manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la No identidad de los dos significantes correspondientes... al asociarse por contigüidad significantes cuyos significados guardan entre sí una relación paradigmática de semejanza parcial, se produce una interacción de

⁷² Carlos López Márquez, *Op. cit.*, p. 73, 74, 75.

⁷³ Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 17.

los semas comunes. De ello resulta un tercer significado que posee mayor relieve y que procede de las relaciones entre los términos implicados...⁷⁴

Ese tipo de imágenes animalizadoras (dispuestas a través de metáforas, símiles y comparaciones, preferentemente) serán en adelante frecuentes. Constituirán la manera de ir desplazando semánticamente la personalidad de *El Carajo* hacia esas mismas figuras animalezcas que determinan su estructura profunda, pero dada a cuentagotas, lentamente, con el ritmo propio que lleva la historia, puesto que no advertiremos, sino ya avanzada la trama, lo violentas que se volverán dichas imágenes.

La primera, después de la citada, aplicada a *El Carajo* es la narrada anecdóticamente dentro de una digresión cuando propicia su expulsión de cada *apando* al cortarse las venas:

Con lo de las venas no le sucedía nada, puros gritos... A propósito se arrimaba a la puerta de la celda... ahí junto al quicio, para que el arroyo de la sangre que le brotaba de la vena saliera cuanto antes al estrecho andén, en el piso superior de la Crujía, y de ahí resbalara al patio... y calculado el tiempo en que esto habría ocurrido, *El Carajo* ya se sentía con la confianza de que se dieran cuenta de su suicidio y lanzaba entonces sus aullidos de perro...⁷⁵

Esta imagen animalezca que precede ya el establecimiento futuro de la personalidad de *El Carajo*, pasa casi desapercibida en una lectura superficial; sus “aullidos de perro” comienzan a estigmatizarlo dentro de un orden animalezco:

Es que son varios los aspectos de esta animalización, de esta bestialización. En el caso de *El Carajo* y su madre, es una animalización casi absoluta, y en el de los otros dos drogadictos, Albino y Polonio, es una bestialización pura, en el sentido sexual y en el del placer que les proporciona la droga...⁷⁶

⁷⁴ Beristáin, Helena, *Op. cit.*, 1998, p. 310, 311.

⁷⁵ Revueltas, José, *Op. cit.*, 17, 18.

⁷⁶ Revueltas *dixit*, en Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 169.

Así, leemos en palabras del propio Revueltas, que dicha metamorfosis está retóricamente implícita en el texto e intenta crear en el lector un efecto paralelo al que produce *El Carajo* dentro de su universo diegético: “Suscitaba una misericordia llena de repugnancia y de cólera”⁷⁷

Igualmente, la última imagen animalizca que tendremos de *El Carajo* será perruna: “...*El Carajo*, replegado entre los barrotes, encogido en un intento feroz por reducir al máximo el volumen de su cuerpo, aullaba largamente, no hacía otra cosa que aullar.”⁷⁸

No es de extrañar que enseguida de tal imagen sobre *El Carajo*⁷⁹ se describa su defecto físico más inmediato- por visible- y perturbador por antonomasia: el ojo único. Luego de ridiculizar los movimientos motrices en una especie de “danza semi-ortopédica” que lo disminuyen como individuo,⁸⁰ tenemos la comparación: “Entonces el ojo parecía morírsele, quieto y artificial como el de un ave.”⁸¹ Y más adelante, la ayuda de esta primera comparación será reforzada para crear un efecto aún más extendido gracias a la imagen animalizca; es decir, el símil ahora alcanza los movimientos de *El Carajo* cuando no puede levantarse del suelo en una caída que sólo le permite moverse furiosamente, sin lograr ponerse en pie: “... él también otro mono, dando vueltas sobre sí mismo a patadas, sin poderse levantar del piso, igual que a un pájaro que le faltara un ala, con un solo ojo...”⁸².

Además de la imagen del ave impedida, Revueltas lo equipara con los *monos* mismos de la cárcel, sin subrayar el sustantivo, contrario al caso de los *monos* que vigilan las crujías. No olvidemos entonces que su animalización es

⁷⁷ Revueltas, José, *Op. cit.* p. 17.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 54.

⁷⁹ Para los críticos del CILL, la asignación a *El Carajo* de su animalización se da desde el primer parlamento cuando Polonio le impide ver a través del postigo: “¡Pero si no puedes, güey!” al emparentarlo con la figura del buey, *art. cit.*, p. 44.

⁸⁰ “*El Carajo*, a mitad de uno de los senderos en el jardín de la Enfermería, bailaba una suerte de danza semi-ortopédica, y recitaba de uno modo atropellado y febril versículos de la Biblia... Flexionaba la pierna sana, la tullida en posición de firmes, las manos en la cintura y la punta de los pies hacia fuera, en la posición de los guerreros de ciertas danzas exóticas de una vieja revista ilustrada, para intentar enseguida unos pequeños saltitos adelante, con lo que perdía el equilibrio e iba a dar al suelo, de donde no se levantaba sino después de grandes trabajos, revolviéndose a furiosas patadas que lo hacían girar en círculo sobre el mismo sitio, sin que a nadie se le ocurriera ir en su ayuda.” Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 19.

⁸¹ *Idem*.

⁸² *Ibidem*, p. 20.

distinta a la de Albino y Polonio, más cercana a la de los *monos* de la Preventiva por ser fundamentalmente un individuo asexuado. El indicio más claro se nos presenta cuando Albino realiza su danza del vientre ante los presos y muestra su tatuaje de la pareja copulando, la cual motiva a varios presos a masturbarse disimuladamente: "...*El Carajo* permanecía hostil, sin entusiasmo y sin comprender ni mierda de aquello."⁸³ La animalización entonces resulta distinta de la bestialización y determina la estructura funcional y moral de ciertos personajes, *El Carajo* y su madre, en el primer caso, y Albino y Polonio, en el segundo.

⁸³ *Ibidem*, p. 24.

1.3. El personaje de Albino

La mención de Albino, la forma en que se nos presenta cuando se comienza a describirnoslo, es de manera un tanto indirecta en apariencia: "...Meche, la mujer de Albino"⁸⁴ Una imagen que con motivo de la trasposición sintáctica- cuando el verbo "es" queda elidido- resalta invariablemente la virilidad de Albino, el más macho y el más fuerte de los presos, el más instintivo; en suma, el más bestia.

Paradójicamente, o mejor dicho, consecuentemente, por ser el más hedonista, se perfila también, cuando es privado de la droga, como el más débil, el más desesperado por los síntomas de abstinencia: "El que se desesperaba más en el *apando* era Albino, tal vez por ser el más fuerte, hasta llorar por la falta de droga, pero sin recurrir a cortarse las venas aunque todos los viciosos lo hacían cuando ya la angustia era insoportable." A su vez, encontramos una característica importante: la fuerza física de Albino no le impide sobrellevar bien el encierro, la inmovilidad. Por eso al final de la trama hará gala de toda su fuerza, la dejará brotar implacablemente con el brío más violento contra los *monos* y su Comandante.

"Había sido soldado, marinero, y padrote..."⁸⁵ Ninguna información más clara y precisa respecto al pasado que la de Albino. La raíz etimológica de su nombre- de origen latino- al parecer pudo designar lo más claro de una persona, sea su cabello o su color de piel.⁸⁶ No nos extrañe entonces que Albino sea el más consecuente con los impulsos que surgen desde su interior para verterlos en un mundo preso de prohibiciones y disimulos. Incluso, en el momento que se formula su perfil sexual como compañero de Meche, el narrador resulta muy exacto al momento de develar la sexualidad pervertida que como recluso experimenta⁸⁷ y que, en cambio, con Polonio se hacía de manera más indirecta:

⁸⁴ Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 54.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ Derivado del nombre *Albus*, compuesto por el sufijo diminutivo *-inus / -ina*, del adjetivo "albus", blanco.

⁸⁷ Ver la cita de la nota 53 de este trabajo.

No le importaba que Meche se hubiera visto en un trance excesivo y se lo preguntaría a ella misma con todos los detalles- en el supuesto de una exploración más o menos excesiva por parte de la celadora, durante el registro: esto lo excitaba con un deseo renovado...una nueva forma de enlace entre ellos dos, más intensa y completa, a la que no le faltaría, sin duda, un cierto toque de alegre y desenvuelta depravación...⁸⁸

Dentro de la matriz actancial configurada en el texto *Análisis estructural del relato literario*,⁸⁹ me parece que la función de Albino como personaje quedaría jerarquizada igual que la de Polonio: son los héroes del relato, los sujetos que desean algo y cuyos oponentes- de corte binario- los *monos* y la policía en general, les impiden realizar el deseo de consumir la droga al no poder introducirla al penal.

Traigo a colación una vez más las palabras de Revueltas, a propósito de rememorar sus días de presidio en las Islas Marías y en las cuales observamos su idea del preso por antonomasia, Juan el Bautista, y que colinda con Albino, otro Bautista más dentro del *apando*: "...cuando la visita acaba, vuelve el encierro, la soledad y la `cabeza del Bautista´ tercamente asomada por la ventanilla, con la cabellera hirsuta. A veces los castigados se desesperan, les entra claustrofobia; entonces patean las puertas, maldicen."⁹⁰

Quizás una única actitud de "recelo" en Albino se manifiesta cuando debe mostrar el fabuloso tatuaje que lleva en su estómago y que resulta un verdadero espectáculo entre los presos de la Preventiva. Albino elige a su público, no se muestra ante cualquiera. Pero el espectáculo lo amerita, pues se trata nada más y nada menos que del supremo placer humano y del origen mismo de la vida: la cópula sexual:

Los primeros días del *apando*, Albino los entretuvo y distrajo con su danza del vientre... una danza formidable, emocionante, de gran prestigio en el Penal, que producía tan viva excitación, al extremo de que... se masturbaban con violento y notorio afán... Era un

⁸⁸ *Ibidem*, p. 39.

⁸⁹ Ver la cita de la nota 13 de este trabajo.

⁹⁰ Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 59.

verdadero privilegio para Polonio haberlo contemplado aquí, a sus anchas, en la celda, por cuanto en otras partes Albino siempre ponía enorme celo en cuanto a la composición de su público...⁹¹

Pero “como buen juglar que se respeta”, Albino sólo desecha a “espectadores inconvenientes... frívolos, poco serios”⁹²; y quizás aquí insertada de manera soterrada una crítica a los receptores en general de las obras de arte. Albino es el poeta cuyos receptores/ espectadores son “incapaces de apreciar las difíciles cualidades de un auténtico virtuoso.”⁹³ Y si por momentos Albino se vuelve un artista, entonces por momentos se vuelve “la afirmación más alta y más intrépida de libertad”⁹⁴ aún dentro del encierro.

El tatuaje de Albino resulta una imagen tan provocativa como la imagen de la cabeza del Bautista sobre la plancha de hierro asomando por el postigo. La unión de dos seres copulando dispuestos a través de su abdomen con movimientos perfectamente sincronizados es memorable literariamente. Pero veamos que más nos indica la narración a propósito de esto:

Tenía tatuada en el bajo vientre una figura hindú- que en un burdel de cierto puerto indostano, conforme a su relato, le dibujara el eunuco de la casa, perteneciente a una secta esotérica de nombre impronunciable, mientras Albino dormía profundo y letal sueño de opio más allá de todos los recuerdos-, que representaba la graciosa pareja de un joven y una joven en los momentos de hacer el amor y sus cuerpos aparecían rodeados, entrelazados por un increíble ramaje de muslos piernas, brazos, senos y órganos maravillosos- el árbol brahamánico del Bien y del Mal- dispuestos de tal modo y con tal sabiduría quinética, que bastaba darle impulso con las adecuadas contracciones y espasmo de los músculos, la rítmica oscilación, en espaciado ascenso, de la epidermis, y un sutil, inaprensible vaivén de las caderas, para que aquellos miembros dispersos y de caprichosa apariencia, torsos y axilas y pies y pubis

⁹¹ Revueltas, José, *Op. cit.* p. 24, 25.

⁹² *Idem.*

⁹³ Aquí puede haber una crítica implícita a los críticos- de toda índole- que se vuelven usualmente un dolor de cabeza para los escritores, en lugar de un instrumento valioso como apoyo. No olvidemos que Revueltas padeció también el ostracismo que a veces origina la nefasta crítica.

⁹⁴ Revueltas *dixit*, en Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 98.

y manos y alas y vientres y vellos, adquiriesen una unidad mágica donde se repetía el milagro de la Creación y el copular humano se daba por entero en toda su magnífica y portentosa esplendidez.⁹⁵

La digresión que se detalla en medio de la descripción del tatuaje contextualizan exóticamente el origen del mismo. Sumergido en sueños de opio- ninguna droga más exótica-, Albino se haya más allá de todo recuerdo- en el sentido de contenerlo y limitarlo-, con lo que se desliga su figura de cualquier tipo de pasado concreto para derivar en un estado soporífero cuyos goces no tiene coordenadas precisas. Es una imagen expansiva que modula el texto para acrecentar de manera subrepticia la fuerza que la personalidad de Albino va tomando en la medida que avanza la narración y su estructuración como personaje. Tengamos en cuenta que su pasado libérrimo, igual que el de Polonio, siempre es completamente opuesto al encierro en el espacio del presente.

Discrepo ligeramente con el CILL respecto a la función que se deriva del motivo del tatuaje como un aspecto más de la sexualidad enajenada en el texto, a pesar de que en otros aspectos, algunos ya arriba señalados, apoyo esa hipótesis en general: “La enajenación sexual opera aquí por medio de sustituciones. En la ‘danza del vientre’, la primera sustitución es colectiva: la masturbación de los presos que contemplan... ni la ilusión de movimientos del tatuaje es verdadero acto amoroso. Ambos se valen de *voyeurismo*.”⁹⁶

Pienso que el familiarizarnos indirectamente con Albino y su postura de hombre libre ante las cuestiones más naturales y gozosas como es la sexualidad nos provoca la empatía por ese personaje que culmina trágicamente. Además, es necesario recordar que su función es desplegar hacia el final ese poderío como preso que hacer temblar por unos momentos el orden establecido, el cual se va dando pausadamente a lo largo del texto con cada matiz narrativo que el autor le va asignando como personaje.

Encuentro en Albino al personaje más cercano a ese extremo dialéctico que el autor deseaba explorar con su ideario estético, pues ninguno lleva al extremo la función conversa de bestia encerrada como tal:

⁹⁵ Revueltas, José, *Op. cit.*, 25, 26.

⁹⁶ CILL, *art. cit.*, p. 55.

Lo de mis personajes se debe, probablemente, a una necesidad que me impele a tomar al hombre en situaciones extremas, porque es donde se revela más... Donde la libertad se configura más cabalmente es en la cárcel, tal vez porque reduce al individuo a su pura dimensión imaginaria y por ende desnuda a toda la sociedad en su espectro solar. En la cárcel, todo adquiere una significación mayor: el sentido de la propiedad privada, el pocillo, la comida. Esa falta de libertad animaliza y zoologiza a la sociedad....⁹⁷

En la situación última de la trama, donde se configura el final, después de que los tres presos han sido *desapandados* de la celda de castigo a causa de la manifestación hecha por sus mujeres, el Comandante, pobre crédulo, piensa que al exhibir a los ojos de todos- dentro del cajón de la Crujía- la charla que los presos puedan tener con sus parejas, se mantendrá el control de todo, de esa situación opresiva auxiliada por los espacios rígidamente controlados siempre bajo llave.⁹⁸

Pero una situación vuelca momentáneamente la situación:

...no bien habían entrado, los dos primeros *monos*, con una celeridad relampagueante, las empujaron en un abrir y cerrar de ojos fuera del cajón, por la puerta que daba al redondel, cerrando de inmediato el candado tras ellas. Habían quedado de golpe sin esperarlo, y sin darse cuenta, al otro lado de la Crujía, al otro lado del mundo. No le dio tiempo al Comandante de reír su trampa. Albino y Polonio, con *El Carajo* en medio, irrumpieron con desencadenada y ciega violencia dentro, seguidos inconcientemente por el Comandante y un celador más⁹⁹

Se observa que son los *monos* quienes empujan a las mujeres hacia el otro lado del cajón para no permitirles comunicación con sus presos, por lo que éstos, ahora ya con todas las capacidades de una bestia criminal se debatirán a golpes mortales contra el Comandante y sus tres celadores: "Ora vamos a

⁹⁷ Revueltas *dixit*, en Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 73, 74.

⁹⁸ *Cfr.* Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 49, 50, 51, 52.

⁹⁹ Revueltas José, *Op. cit.*, p. 52, 53.

ver de a cómo nos toca, *monos hijos de su puta madre*”,¹⁰⁰ dice Albino, en un léxico que iguala las primeras palabras de Polonio al inicio del texto, y que han sido originadas en esa lucha dialéctica incesante donde los espacios también contribuyen a polarizar las funciones de los personajes.

Con todo, aquí hallamos la descripción culminante de nuestros personajes en la novela: “Polonio y Albino estaban convertidos en dos antiguos gladiadores, homicidas hasta la raíz de los cabellos.”¹⁰¹ La bestialización entonces no sólo se ha dado en los niveles retóricos de los personajes, sino que ahora, con ayuda de esa pureza animal que caracteriza a las bestias, los personajes se han metamorfoseado en gladiadores auténticos como actantes, anteriores, de la misma manera que los son las bestias a los animales, a los hombres modernos sin libertad, pues es la propia fuerza del gladiador la que lo vuelve libre en cualquier parte de su entorno: “...consagrados por entero a la tensa voluntad de un solo y unívoco fin implacable, trasudaban la muerte en su presencia más rotunda, más increíble...dos bestias...eran invencibles, incluso por encima de Dios...” Se afirman, de esta manera, como un “par de rebeldes enloquecidos.”¹⁰²

Finalmente, los gladiadores, a pesar de dejar hechos unos “guiñapos” al Comandante y a sus celadores, quedan “colgantes de los tubos,¹⁰³ más presos que preso alguno... monos descuartizados y puestos a secar al sol”, en una metáfora animal que ahora los igual con sus enemigos, denostándolos en una humillación más a partir de esa arriesgada lucha inusitada donde su fuerza perdió ímpetu a manos de la “geometría”.¹⁰⁴

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Ibidem*, p. 54.

¹⁰³ Es interesante esta última imagen de Albino y Polonio como ladrones pendiendo de los tubos, muy similar a los dos ladrones que son crucificados junto a Cristo en el clímax de La Pasión.

¹⁰⁴ Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 55, 56.

2. Los personajes de Polonio, Albino y *El Carajo* al ritmo de Felipe Cazals en el filme *El Apando* (1975)

En el siguiente capítulo analizaremos los recursos y la forma en que se manejan en el cine los personajes principales de la obra *El Apando* de Felipe Cazals, basada en la novela que ya hemos analizado.¹⁰⁵

De imágenes oscuras, inquietantes y densas, Cazals llevó al cine una novela cuyos recursos estilísticos estaban muy emparentados con el lenguaje cinematográfico. María de Lourdes López Alcaraz lo ha señalado así: “Respecto a la estructura narrativa, la novela es propiamente un filme donde los *flash backs* y los *flash forwards* se suceden, obligando al lector a una continua participación para vigilar el fluir narrativo.”¹⁰⁶ Es decir, la novela, el texto literario, no constituyó una dificultad sustancial para adaptarla a la pantalla grande. El mismo Revueltas lo testimonia en la génesis del texto:

Yo previamente hice una selección de los puntos álgidos, de los puntos culminantes del relato, y luego llené los intervalos con la narración misma... Como el material era tan compacto, eso impidió hacer lo que en el cine se llama “disolvencia”, de modo que ahora, al hacer la adaptación de *El apando* al cine, no hubo necesidad de modificar casi nada.¹⁰⁷

Sirva recordar que Revueltas trabajó mucho tiempo en la industria cinematográfica mexicana como adaptador y escritor de guiones al punto de ser nombrado secretario general de la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.¹⁰⁸

Respecto a la escritura del guión cinematográfico sobre *El apando*, hay ciertas anécdotas en palabras de Cazals que me parece pertinente reproducir:

¹⁰⁵ Nuestro análisis del filme y los términos generales de los recursos fílmicos empleados están basados en el libro *Cómo se comenta un texto fílmico*, de Ramón Carmona, Madrid, Rei, 1991.

¹⁰⁶ López Alcaraz, María de L., “José Revueltas y el cine”, *Revista de la Universidad Veracruzana*, Col. La Palabra y el Hombre, Xalapa, Veracruz, México, abril-junio, 2005, p. 148.

¹⁰⁷ Cheron, Philippe, y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 169.

¹⁰⁸ Cfr. Leyva, José A., *El Naranja en flor*, Durango, México, Juan Pablo Editores, 1999, p. 43.

...uno de los retos más difíciles que he tenido que enfrentar en la vida: referirme a la obra de un autor fuera de serie como José Revueltas, pero que tiene un pasado cinematográfico que a mí no me gusta para nada y tener que decirle “Quiero que adapte la novela alguien que no seas tú”. Es un asunto bastante picudo, porque quien ha sido a mi juicio un mal guionista es un excelente escritor literario... Pero gracias a Bertha Navarro encontramos una solución posible, que fue José Agustín... ¹⁰⁹

Sin ánimo de discutir las razones personales de Cazals para mantener a Revueltas al margen de la escritura del guión y a pesar de que no fue éste quien lo hizo (¿podría haberse hallado un mejor adaptador de su novela?), a nuestro autor le pareció bueno el trabajo hecho por José Agustín: “...cooperé poco... Sólo mandé una línea general a José Agustín porque yo estaba en Berkeley dando clases. José Agustín hizo un excelente guión. De verdad estupendo.”¹¹⁰

De esta manera, damos por hecho que el autor halla una correspondencia más o menos fidedigna con los temas principales de su novela y el guión cinematográfico, mismo que constituye, éste último, el fundamento principal para cualquier película.

Con la intención de no escribir, en esta parte, un ensayo con referencias bibliográficas tan abundantes como el capítulo anterior- mismas que pudieron ser excesivas- suscribimos sólo las referencias necesarias nuevamente al pie del texto, y hacemos uso de algunas contextualizaciones históricas o sociales para enriquecer nuestro trabajo, pero siempre apuntado a la mejor apreciación de las escenas cinematográficas.

Así mismo, reunimos en un solo capítulo, sin subdivisiones, los tres personajes principales de Polonio, Albino y *El Carajo*, para comentar sus perfiles de la manera en que se van desarrollando en el filme no sólo para señalar las pistas que se develan en el interactuar a partir de sus ejes de acción, sino por un intento menos esquemático para la escritura de nuestro capítulo.

¹⁰⁹ García Tsao, Leonardo, *Felipe Cazals habla su cine*, Guadalajara, México, CIEC, 1994, p. 145.

¹¹⁰ Cheron, Philippe, y Andrea Revueltas, *Op. cit.* p. 80.

Filmada del 22 de septiembre al 30 de octubre de 1975 en los estudios Churubusco y en algunas locaciones de la cárcel de Lecumberri y otras prisiones de la Ciudad de México, *El apando* se estrenó el 5 de agosto de 1976 en diversos cines y permaneció básicamente 18 semanas en cartelera.

Interpretada muy aceptablemente en los personajes de: Salvador Sánchez como Albino, Manuel Ojeda como Polonio, José Carlos Ruiz como *El Carajo*, Delia Casanova como La Chata, María Rojo como Meche, Luz Cortázar como madre del *Carajo*, Álvaro Carcaño como el teniente, Gerardo del Castillo como el policía de la primera larga secuencia y Ana Ofelia Murguía como la celadora, entre otros, sus actuaciones constituyen en general verdaderos logros actorales para atraparnos en uno de los dramas que constituyeron una de las más logradas representaciones- si no es que la primera auténtica- de lo que es la vida en presidio.

La trama es más o menos la misma que en la novela, salvo algunas diferencias que confrontaremos hasta el tercer capítulo, pero en este señalaremos los propios recursos y técnicas de Cazals para no perder de vista la diferenciación particular que como vehículo expresivo conlleva el lenguaje cinematográfico.

Felipe Cazals presenta a Polonio en la misma forma en que parece sugerirle el texto de *Revueltas*: la cabeza colocada sobre la plancha de hierro en el postigo del *apando*; aunque debo señalar algunos detalles de las tomas que comienzan presentando al personaje.¹¹¹

Después de iniciar la cinta con una toma de la fachada principal de Lecumberri y tomar en contrapicada la torre principal de vigilancia,¹¹² la cámara realiza tres tomas de alejamiento hacia la misma torre desde lo bajo.¹¹³ Enseguida se toma el cajón de la Crujía desde una perspectiva que encuadra tanto al cajón como a los vigilantes (*monos*) y el patio de aquélla, siempre con las rejas como punto focal en primerísimo plano.

¹¹¹ Nos ceñiremos a comentar algunos aspectos- espacios, tomas y secuencias, personajes secundarios, iluminación, parlamentos, etc.- siempre y cuando tengan relación estrecha con la forma de presentar o perfilar el carácter de nuestros respectivos personajes.

¹¹² Lecumberri, la cárcel Preventiva de la Ciudad de México, también conocida como el Palacio Negro, se componía de una rotonda central que vigila desde lo alto (una torre de 35 metros) las distintas galerías de forma estrellada que confluyen en ella. Su modelo arquitectónico panóptico provenía del siglo XIX, propio de la tipología de los establecimientos penitenciarios de la época.

¹¹³ Esta toma de la torre es real en cuanto Cazals filmó algunas escenas mientras Lecumberri seguía funcionando como presidio.

La segunda, brevísima toma, es en contrapicada hacia el pasillo del primer piso donde los reos van saliendo de sus celdas, sólo que no tan alejada como la toma que le antecede. Ambas tomas están ligadas, sin disolvenca alguna, simplemente yuxtapuestas.

Señalo lo anterior porque al mostrar esas dos tomas (de los minutos 2: 23 al 2: 42), se toma enseguida ya la cabeza de Polonio en el postigo, desde un primer piso que origina una perspectiva, como espectadores, de contrapicada también, y con tres tomas de detalle (*close ups*), las cuales se vuelven paralelas a las tres tomas antes mencionadas de la torre vigilante.

Aunque los *close ups* de Polonio están intercalados por el punto de vista que le proporciona el observar desde arriba cierto espacio de la Preventiva (es decir, tomas de algunos presos realizando labores en el patio y el caminar de los vigilantes dentro del cajón que separa la Crujía del redondel y que modifican su profundidad de campo cada que se detalla la cabeza de Polonio hasta encuadrar sólo a los dos vigilantes), dicho procedimiento paralelístico confronta la naturaleza de Polonio con la torre de vigilancia, representante ésta del poder opresor: mirar desde lo alto es perfilar el poder del personaje, con su ojo derecho, vigilante de la visita inminente de sus parejas femeninas y de los *monos* dentro del cajón enrejado y, a la vez, de su subjetividad, de marcarla lo suficiente para saber que es él el próximo motor en el despliegue de la trama.

Enseguida las palabras de Polonio: “¡Esos putos monos hijos de su pinche madre!” y se inserta, en una toma de medio cuerpo, a los vigilantes caminando dentro del cajón, enfocados aún más de cerca, para volver a tomar a Polonio en lo más cercano posible a su rostro completo, dejando adivinar una mirada insatisfecha.¹¹⁴

Luego, se inserta una secuencia más o menos extensa de la vida del vigilante, su función corrupta dentro del penal y fuera de ella. Lo retomaremos en el tercer capítulo, al momento de comparar texto y filme, por mucho que no constituya uno de nuestros personajes principales.

En una secuencia inaugurada nuevamente con la cabeza de Polonio y la injuria contra los vigilantes, se pasa al interior del *apando*, en una toma baja que encuadra el zapato izquierdo de Polonio desde sus espaldas, al filo del

¹¹⁴ En el capítulo tercero discutiremos las distintas opiniones que ha ocasionado el inicio de la película, las cuales son todas muy interesantes.

quicio que sostiene la puerta del *apando*. La imagen nos señala el cansancio de la postura además de su estatus social como preso: la pobreza priva en sus vestimentas.

Se inserta una toma fija desde lo alto del interior del *apando*; con ello se establece lo que constituirá el eje de acción de esa secuencia. El espacio es reducido y oscuro, hay una escasa iluminación que, sin embargo, nos permite distinguir los elementos que la componen. La toma fija conforma un vértice a mitad de la pantalla: en el plano izquierdo se halla *El Carajo*, sentado en el suelo; en medio, parado con la cabeza en el postigo, está Polonio. Ya en el suelo, dentro del plano derecho pero casi al centro de la pantalla, está Albino, sentado también en el suelo y sacándose la mugre de la uña del pie. Esta composición podría señalar que Polonio es el mediador entre *El Carajo* y Albino, pues la relación entre éstos dos es conflictiva a lo largo de la película. La violencia y el desprecio de Albino contra *El Carajo* son siempre manifiestos.

Se inserta una toma baja del pie de Albino en primer plano sacándose la mugre de la uña, la cual dura seis segundos y se inserta una toma de busto donde lo vemos, de manera frontal, llevarse el dorso de la mano a la nariz para moverse los molestos mocos que le tapan la respiración y observar con una mirada desorbitada- señal de la desesperación de estar *apandado* al igual que la de sacarse obsesivamente la mugre de las uñas- hacia *El Carajo*. Esta primera presentación de Albino es muy icónica: es un hombre fundamentalmente desesperado, arrebatado.

Si bien Polonio se nos muestra más tolerante con *El Carajo* (recordemos que es necesario para convencer a su madre de meter la droga al penal), no por ello deja de despreciarlo de igual manera.

La escena inmediata nos lo ilustra: cuando *El Carajo* se pone de pie en un *tilt up*¹¹⁵ que lo sigue desde la mitad de su cuerpo, intenta retirar a Polonio de la ventanilla del *apando* para poder asomarse hacia fuera, pero Polonio lo rechaza con una patada que manda al *Carajo* al suelo.

Advertimos, al ver el perfil derecho de *El Carajo*, su ojo derecho inservible, incapacitado para ver por el párpado deforme. Cuando cae al suelo reclama: “Déjame ver Polonio, no seas gacho, qué tiene de malo”. El contraplano enfoca a Albino parado, quien le recusa enérgicamente: “¡Que no

¹¹⁵ La cámara gira, sobre su eje, hacia arriba, o de manera descendente (*tilt down*).

puedes pendejo, estás tuerto, estás tuerto!” Más adelante (min. 21: 49) Albino le grita nuevamente: “¿Por qué no te callas siquiera una vez? ¡¿No te das color (cuenta) de que estarte viendo es como estar viendo toda la basura junta de esta pinche cárcel?!” Tal línea resume claramente que, al menos para Albino, *El Carajo* personifica todo lo aberrante y odioso que es el presidio.

Las modulaciones en la voz de *El Carajo* son características de un niño remilgoso, chillón y molesto. No es por nada que Albino diga: “Ya no aguanto a éste cabrón. Me dan ganas de matarlo” Y Polonio le observa: “Primero que nos llegue el paquete”. Exactamente en este punto de la secuencia, se enfoca en un *close up* muy detallado la presencia de un montón de caca entre unos papeles en el suelo. Las palabras de Polonio aún se terminan de escuchar cuando lo advertimos. Podemos leer esta sutil señal de que el paquete que esperan (droga) no les llegará o, más exactamente, una metáfora visual de la droga representada como mierda.

Más adelante, Polonio dice: “Todavía le cuelga pa’la visita”, lo que nos hace inferir que esperan a alguien y que su tiempo, ahí dentro *apandados*, será largo. Se toma entonces en un plano bajo al *Carajo*, en medio de una oscuridad abrumadora. Gracias al trabajo de un montaje invertido, se altera el orden cronológico de la historia para dar lugar a la evocación subjetiva de *El Carajo* al momento que se observa el antebrazo lleno de cicatrices, las cuales apenas se perciben y que son la señal de sus falsos suicidios que siempre realiza para que lo saquen del *apando* para trasladarlo a la enfermería.

Acostado en la camas reconfortables de la enfermería, el espacio de la enfermería contrasta con el espacio oscuro del *apando*. La secuencia que se inicia es placentera para *El Carajo* porque a lo largo de ella vemos cómo disfruta indeciblemente cuando se inyecta la droga en el baño. Señalo el carácter de estas evocaciones porque parecen ser en adelante las fugas psicológicas que tendrán los demás personajes mientras permanecen *apandados* hasta que más adelante los saquen de ahí para efectuar el desenlace de la historia.

Las evocaciones, mediante *flash backs*,¹¹⁶ las intromisiones repentinas de secuencias, nos darán las pautas para darnos cuenta por qué los presos están *apandados* y, a partir, de ahí, hacia dónde se dirigen en sus acciones.

¹¹⁶ Saltos atrás en el tiempo.

Es, por ejemplo, en esa misma evocación de *El Carajo* donde Polonio le anuncia a éste del plan para meter droga en el penal como negocio conveniente, a la vez que presenciamos la profunda adicción del primero.

Se regresa a la puerta del *apando*, al plano de tiempo real donde sucede la historia. Un recluso toma de los cabellos la cabeza saliente del postigo de Polonio para decirle: “¿Entonces qué? ¿No se deciden? Con una corta feria se pueden agasajar.” A lo que Polonio espeta: “¡No estés chingando wey!” Este corto, fugaz diálogo, nos da información importante para la trama: Polonio se niega a formar parte de los distribuidores de droga dentro del penal. Busca su propio “negocio” con sus propios métodos. Se informa una vez más la autonomía de Polonio.

En otra secuencia intercalada (min. 26: 06), se escenifica la Sala de Defensores donde los abogados y los familiares con sus reclusos discuten la problemática legal que les compete en cada caso. La secuencia parece más encaminada a ilustrar los tipos tan lamentables de corrupción a que se puede llegar en prisión y que se desbordan hasta en los detalles más íntimos: un recluso que le toca el seno a su cónyuge delante del barullo de gente, un abogado diciéndoles a los presos y su familia el dinero necesario para echar a andar su liberación ante los juzgados. Breves secuencias que preceden al momento en que Polonio convence a la madre del *Carajo* para pasar subrepticamente la droga.

Antes de ello, un resumen del corto diálogo entre *El Carajo* y su madre nos muestra su estrecha relación parental:

-Siempre vuelvo a venir a verte.

-Ya mamacita no la hagas de tos. ¿Trajiste la lana?... Presta.

...

-Prefería no haberte tenido nunca. Malhaya la hora en que te engendré.

-...Yo ya ni pa' cuándo salir, y sólo con la droguita la puedo hacer. Ya no me importa nada de nada mamá. Nada más ese descanso, sentir esa libertad. Tienes que ayudarme jefa.

-Yo ya debía de largarme y dejarte solo. Parece que no termino de parir.

...

El hecho de intercalar en el diálogo tanto el motivo de la adicción a la droga como el motivo de la relación filial entre madre e hijo, quizás radique en que ambos tienen un denominador común: la dependencia.¹¹⁷ *El Carajo* se nos muestra como un preso dependiente en alto grado de ambas entidades, no sólo para sobrevivir al encierro material de prisión, sino también para soportar el quebranto psicológico. Esto sólo lo advertimos leyendo con sumo cuidado en estas referencias por contigüidad.

Pero hay más elementos importantes en esta secuencia relacionada con el hilo de la trama. Polonio le menciona a la madre de *El Carajo*, cuando le dice en qué consiste el plan para meter la droga, la razón por la que están presos tanto él como Albino: narcotráfico. A su vez, para realizar el plan se necesita de la asesoría de dos mujeres que sepan esconderle la droga a la madre del *Carajo*: Meche y La Chata.

La primera aparición de las parejas sexuales de ambos presos, Albino y Polonio, no deja lugar a dudas de su belleza física: jóvenes, bellas y sensuales; mismas que son víctimas de los registros táctiles que las celadoras les realizan en el útero para impedir un contrabando de droga para los presos dentro. Cuando se termina de señalar este procedimiento policial, se regresa a la celda del *apando* donde aún permanecen los tres personajes.

Este recurso cinematográfico demuestra nuevamente, y gracias al diálogo que Polonio tiene enseguida con Albino, que todo ese recuerdo de esa secuencia ha ocurrido en la mente de Polonio. El diálogo entre ambos presos vuelve a dar motivo a otra nueva evocación en la mente de Polonio, una piscina con el agua pintada de rojo y La Chata, mujer de Polonio, desnuda, atraviesa nadando transversalmente la alberca en estilo de mariposa. La toma encuadra el cuerpo desde que entra y sale fuera de campo, con motivo de lucirlo en su belleza. Las palabras de Polonio que enmarcan tal recuerdo son las siguientes: “¡Pinches viejas marimachas: les meten el dedo las muy méndigas!... le meten el dedo a La Chata, que es lo mismo como si otro se la cogiera... como unas lesbianas.” A lo que Albino, observa, un tanto introspectivo: “Mira... como si nomás fuera La Chata, con todas lo hacen, también con Meche”. “¡Pero no es

¹¹⁷ Hemos visto en el análisis literario de la novela cómo *El Carajo* es un hombre preso simbólicamente dentro de su madre.

lo mismo, digo...!” interpela inmediatamente Polonio, y agrega: “...La Chata...Eso lo hace sentir a uno muy gacho!” Entonces a Albino le sobreviene una reminiscencia similar que la de Polonio: se recuerda teniendo sexo con Meche.

El fin de esa secuencia se hila narrativamente con un comentario de Polonio: “Viejas desgraciadas, ojala y se pudran. Lesbianas de mierda... Es que no aguanta que hagan eso”, y La Chata, en tono sarcástico, le observa: “¡Ya olvídale...Parece que al que dedean es a ti!” Reproduzco dichos parlamentos y tales motivos temáticos porque constituyen un aspecto importante en la hechura del filme, pues son la repetición de motivos que van configurando el estilo de Cazals para mostrar al sistema tanto social y penitenciario, en esa cadena de víctimas que enlazan a unos personajes con otros; al respecto, el cineasta comenta: “Creo que la película en ese sentido llega a ser acertadamente redonda, porque es otra vez...una historia de víctimas, porque todos, todos son víctimas...Entonces es una larga cadena.”¹¹⁸

Así, la otra manera de los presos de ser víctimas, no sólo físicas sino también psicológicas, del poder esgrimido por los celadores es a través de las veladas amenazas a su integridad sexual establecidas por las referencias arriba citadas, tanto en imágenes insertadas a modo de reminiscencia del personaje como de los diálogos:

...es un tema recurrente... Ésa es la historia de la cárcel, eso está en el texto de Pepe, indiscutiblemente. De hecho, son las partes que Pepe me señaló muy especialmente y que se refieren a lo que están hablando, a que los reclusos son sodomizados a través de sus mujeres. Eso es la cárcel, porque la fajina, la mala comida, la “tecata”, los compromisos dentro de este circuito social ahogado, no son lo que les preocupa. Lo que les preocupa es que son violados.¹¹⁹

¹¹⁸ Carcía Tsao, Leonardo, *Op. cit.*, p. 155.

¹¹⁹ “Pepe” es la forma cariñosa y familiar con que Cazals se refiere a José Revueltas a lo largo de la entrevista. La fajina son los trabajos de limpieza que se vuelven forzados y que unos reclusos imponen a otros. La “tecata” es un sobrenombre a la droga. García Tsao, Leonardo, *Op. cit.*, p. 156.

El final de nuestra secuencia en cuestión remata con la detención de nuestros presos principales a causa de meterse “un pase”¹²⁰ para festejar la consolidación del plan para meter droga al ser descubiertos por el teniente. Ésta falta es la que les origina el estar *apandados*, que es la secuencia central, dentro del negro *apando*, la que hasta ese momento sitúa la narración fílmica en el presente diacrónico donde confluirán el resto de las escenas intercaladas para finalmente desembocar en el desenlace del filme.

En el minuto 54 de la película tenemos una escena, dentro ya del *apando*, donde *El Carajo* se sale del eje de acción establecido por Albino y Polonio y observa la pared para comentar, en tono ligeramente asombrado y rematando con una risilla boba, estúpida: “¿Ya vieron lo que dice aquí?: Quesque aquí se suicidó un wey...Ji ji ji” Es interesante que Cazals haya interpuesto tal toma dentro de la secuencia sombría donde se encuentran ya los otros dos presos. Ante la preocupación manifiesta de Albino y Polonio, *El Carajo* se muestra despreocupado haciéndoles contrapunto hasta en el tema de la muerte, pues recordemos además cómo juega con ella cada que realiza sus falsos suicidios¹²¹ (la secuencia del minuto 24: 30 hace una representación de ello).

Dentro de la oscuridad de este *apando*, se intercala nuevamente una secuencia (min. 56: 36) de corte erótico- la más erótica- de Polonio con La Chata. La pasión con que ambos se besan y se acarician también sirve para matizar lo distinto que es la relación de ambos marginales a diferencia del policía con su mujer (en la larga secuencia inicial donde éste sale de trabajar y llega a su casa), pues mientras La Chata se entrega por pura pasión, con la mujer del policía parece que lo que rige fundamentalmente es la opresión del hombre sobre la mujer.¹²² Esta secuencia erótica constituye la última en el curso de la cinta. A partir de este último *apando*, que en realidad es donde ha

¹²⁰ Una dosis determinada de droga.

¹²¹ En el tercer capítulo discutiremos este otro aspecto de *El Carajo* como personaje.

¹²² El diálogo que sostienen Meche y La Chata en la secuencia del minuto 1: 02: 36 clarifica aún más su naturaleza libre y desprejuiciada:

- Oye, ¿a ti el Albino nunca te ha padroteado?
- Oye ¡qué te pasa! Yo soy mujer honrada. Ratera sí, pero cuando me acuesto con alguien no lo hago por dinero... nomás por gusto. Eso sí, Albino no lo sabe.

...

comenzado la película para presentar a sus personajes principales, se desarrolla ya el último tramo de la historia para llegar al desenlace.

En el minuto 1: 06: 50, después que Albino ha vislumbrado la presencia tan esperada de sus mujeres como parte de la visita que va entrando por el cajón de la Crujía, se intercala rápidamente una pequeña escena donde un preso sostiene a un infante de brazos, misma que precede la escena donde Meche besa histéricamente la cabeza de Albino. ¿Por qué los besos al niño por parte del preso preceden a los de nuestros personajes? Una similitud que bien podría señalar el sacrificio de determinados seres humanos respecto de otros y puede apuntar igualmente a la significación de la escena más álgida: el sacrificio de Albino y Polonio en nombre de la libertad de los hombres.

Una vez que les han levantado el castigo del *apando*, los presos bajan con sus mujeres. El teniente ordena que todos vayan al cajón para hablar ahí. Cuando los vigilantes sacan repentinamente a las mujeres del cajón, igual que en la trama de la novela, Albino cierra el candado de la reja contrapuesta en un lance fugaz, casi imperceptible por la cámara. Entonces inicia la gresca sangrienta que origina la llegada de un numeroso comando con largos tubos para introducirlos entre las rejas de lado a lado del cajón y así inmovilizar los movimientos de los presos. A partir de distintos puntos focales, la escena es relativamente larga (del minuto 1: 10: 56 al minuto 1: 15: 35). Se suceden tomas desde el interior del cajón, desde afuera en contrapicada, planos y contraplanos, de ambos lados de las rejas en panorámicas completas (aéreas y bajas) desde distintos puntos para encuadrar todo el cajón y englobar los ejes de acción de todos los personajes implicados en ese punto de la escena que es la culminación de la película. Todos estos enfoques e intercalación de tomas, que antes parecían ser escasos en la cinta- la mayoría son tomas frontales- , contribuyen en gran medida al efecto de la acción que se vuelve vertiginosa en ese punto del filme, al igual que el sonido¹²³ de los gritos del resto de los presos y las visitas familiares que observan desde el patio de la crujía. Cazals a este respecto comenta, casi de manera cándida:

¹²³ El sonido (música, ruidos complementarios que se hallen de fondo o dentro de escena provocados por la acción) de la cinta es fundamentalmente bajo, no estridente. Quizás esto apoya también el aspecto sombrío de las diversas situaciones y a veces el carácter introspectivo de los personajes. Recordemos que algunas escenas nos trasladan de esa situación hacia el interior de los personajes.

... esta última escena de los tubos que filmé cuatro veces, a cuatro cámaras... la secuencia está concebida como una especie de lucha libre... la lucha libre es un espectáculo mexicano por excelencia. Se trepan las gentes a las cuerdas y aprovechan que el contrario traiga al antagonista para rasgarle los ojos, o simular que le muerden la espalda, y entonces el público dice: `más, más, más´... por eso prende tanto en México... Les pedí a Delia y a María que a la hora en que las sacaran de cuadro los stunts, se la jugaran en serio. Hay momentos en que les meten unas patadas en los huevos que los tumban, se enojan en serio y hay esta imagen de la minifalda, del muslo femenino, que se supone es una imagen siempre de observancia, no de violencia, que comienza a tomar una dimensión muy especial, porque se vuelven unas fieras hermosas que están defendiendo a sus compañeros, que están allá adentro, a los cuales se les comienza a someter a un sistema pavoroso.¹²⁴

Finalmente, El Carajo se arrastra desde una esquina por detrás de los barrotes que logran ocultarlo y saca la mano de entre las rejas para señalarle al policía que su madre tiene la droga escondida dentro del útero. Le sigue un *tilt up* que recorre casi detalladamente desde los pies hasta el rostro de la madre de *El Carajo*, pasando por sus extensas faldas y su humilde reboso; una mirada inexpresiva, hierática toda ella.¹²⁵ Detalle importante: se escucha de fondo el llanto de un niño como recién nacido a lo largo de este *tilt up* en referencia del nacimiento de *El Carajo*, pues aquí, al igual que en la novela, *El Carajo* ha nacido, se ha desprendido de su madre. Se termina la escena en una disolvencia lenta (min.1: 16: 30) y surgen los créditos de manera ascendente encima de un fondo negro.

¹²⁴ García Tsao, Leonardo, *Op. cit.*, p. 163, 164.

¹²⁵ "Por cierto, la Ñora, la madre del Carajo, que Bertha Navarro encontró- vendedora de hierbas de atrás de un cine en la colonia Inguarán- es exactamente el rostro de la madre mexicana que tiene un hijo como El Carajo." Cazals *dixit* en *Op. cit.*, p. 151.

3. Recursos comunes de *El Apando*, novela y filme

Hemos comentado en los capítulos anteriores los aspectos más importantes en cuanto a los personajes se refiere tanto en su estructura literaria como en su realización fílmica. Ello nos invita a reflexionar sobre el sentido que albergan tales realizaciones en su intención inmanente sin perder de vista que las similitudes entre ambas obras son constantes, e incluso puntuales a veces, a pesar de que ambos vehículos de expresión se valen de recursos y materiales distintos.

Se puede criticar polémicamente respecto de las virtudes de ambas obras y caer en lugares comunes desde el punto de vista de cualquier receptor: ¿cuál es mejor o cuál peor? ¿si el filme se apega al texto o no? etc. Resulta complicado entonces desligarnos de ese prejuicio que nos insita a creer que ambas obras se corresponden en gran medida y en consecuencia su significación es la misma.

Distintas pueden ser las visiones y los sentidos que tres distintos creadores (Revueltas como novelista, Cazals como cineasta y José Agustín como guionista) den a una misma trama, a un mismo tema. Y también pueden ser similares o corresponderse plenamente los sentidos que aquéllos enuncien en sus respectivos discursos con cada una de las partes que constituyen el todo orgánico que es la obra.

De esta manera, en el presente capítulo abordaremos los recursos comunes que se establecen en la novela *El Apando* y el filme homónimo. No sin señalar, a través de nuestras observaciones comparativas, las diferencias que surgen en ambos vehículos de expresión, pero que, en ocasiones, no dejan de mostrar un sentido propio de acuerdo a la manufactura de la obra.

Para ahondar más en cuanto a las formas de abordar novela y filme, el sentido de su relación, nos remitimos ahora a José Manuel Mateo en su artículo "*El apando: sentido y realización fílmica*":

¿Dónde se encuentra entonces el punto de contacto entre las realizaciones de la literatura y el cine?... Para aventurar una respuesta, me parece factible recurrir a la semántica; es decir, a esa dimensión de los sistemas semiológicos que están organizados por

el *sentido*... donde lo que interesa no es reconocer una serie de signos previamente establecidos a la manera de un repertorio (como el de la lengua), sino de comprender un sentido... Los materiales que emplea [el artista], los elementos- y si se quiere las *unidades* de sus obras- sólo adquieren *significancia* cuando las hace formar parte de una composición. De ahí que todas las comparaciones y nexos que se intenten establecer para analizar o comentar una obra cinematográfica en función de un texto previo tendrán que regirse por el sentido global de las obras y por los sentidos parciales encaminados a propiciar una comprensión general de las mismas.¹²⁶

En la realización de *El apando* como filme, la información que tenemos disponible nos hace suponer que la colaboración entre novelista y cineasta es muy estrecha, por mucho que el guionista no fuese Revueltas. Incluso, el texto mismo se prestaba asombrosamente a su adaptación. Dicha relación parece afortunada al momento de ver la película. La cinta resultó ser una de las más sobresalientes entre la filmografía de Cazals a pesar de la manipulación mañosa por parte de Luis Echeverría para hacerle la coartada a su “apertura democrática” durante su sexenio presidencial.¹²⁷

¹²⁶ Mateo, José Manuel, “*El apando*: sentido y realización fílmica”, en *Texto Crítico*, año I, número 6, Xalapa, Veracruz, México, julio- diciembre, 1983, p. 173, 174.

¹²⁷ Cazals cuenta al respecto: “Esta película también fue presentada en copia compuesta al presidente Luis Echeverría, en las mismas condiciones que *Canoa*, pero ahora sí se interrumpió a la mitad de la proyección. Se citó al regente de la ciudad, se sentó, se volvió a pasar la película completa. Terminó la proyección y el presidente Echeverría me dijo: ‘Sigue usted insistiendo en lo que cree que es importante de su expresión, pero, para la información pública, no hace más que acentuar la brutalidad y la injusticia de los sistemas carcelarios’. Yo me atreví a decirle que eso era una novela de José Revueltas; entonces, el presidente Echeverría le preguntó al regente Senties en qué tiempo iban a estar listos los nuevos reclusorios, los que estaban construyendo. El regente Senties habló de una cifra muy amplia, en términos de semanas, y el presidente Echeverría me dijo: ‘Y usted ¿cuándo quiere estrenar su película?’, ‘El mes próximo, señor’. Echeverría le dijo a Senties: ‘Me estrena usted los reclusorios un día antes del estreno de la película’... Era una estrategia estupenda, de esa manera, si la gente decía: ‘¿Eso es Lecumberri?’, la respuesta era: ‘Sí, pero ya no existe’”. (García Tsao, L. *Op. cit.*, p.160.) Para redondear este comentario de Cazals, remito al lector interesado en conocer más acerca del contexto social de nuestra película la lectura del texto *La apertura cinematográfica. México 1970- 1976*. UAP, Puebla, México, 1988, de Paola Costa, en el cual se estudian la serie de artimañas del presidente Echeverría para hacer creer a la sociedad civil que su gobierno en turno traía nuevas aperturas políticas con el fin de restablecer la confianza y la credulidad en el mismo.

De tal suerte, los personajes y las situaciones y los espacios se corresponden en gran medida. Pero veamos más detalladamente y echando mano de la crítica citada, los entresijos que guardan ambas realizaciones.

José Manuel Mateo estipula que el *apando*:

...es concebido por el novelista primero y experimentado por los lectores después como un sitio de reclusión dentro del encierro, es decir como una situación límite de opresión física e ideológica... Tal es el sentido global del relato y todo en su concepción narrativa fue dispuesto para encaminarnos como lectores a él.¹²⁸

Semejante apreciación guía gran parte de los comentarios del filme de Cazals por parte de José Manuel Mateo, aunque a lo largo de su artículo dilucida más las “fallas” o “inconsistencias” que surgen en la película en relación con la novela a causa de diversos procedimientos estilísticos empleados por aquél: tomas frontales casi todas, sin cambio entre secuencias y ritmos “morosos”, mismos que impiden al espectador “sumergirse en el poder de representación tautológica de la realidad” que tiene el cine para asumir el movimiento presente en la pantalla como “tiempo vivido”.¹²⁹

José Manuel Mateo se refiere a la ausencia de cambios entre escenas a raíz de que no logran establecer un cambio cualitativo, pues son yuxtapuestas una tras otra sin densidad ni perspectiva, sin fluir expresivamente. Ello nos impide experimentar como espectadores una vivencia particular del tiempo y el espacio.

Quizás puedan resultar acertados los señalamientos de José Manuel Mateo en cuanto al estilo de Cazals, sobre todo en lo tocante al aspecto de las constantes tomas frontales, ya que el cineasta mismo lo subraya sin vergüenza alguna, pero dando cuenta de sus avances como realizador en ese aspecto:

... en *Canoa* todavía filmo a los actores de frente, sea entrevista o no sea entrevista. En *El apando*, el propio desarrollo de Ojeda, de Salvador Sánchez, de José Carlos Ruiz... me permite verlos de tres cuartos, comienzo a ver que tienen perfiles y me doy cuenta de que

¹²⁸ Mateo, José Manuel, *art. cit.*, p. 174.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 182.

en *Canoa* estaba yo muy atorado en esa proposición escénica. En *El apando* me libero muchísimo... es la primera vez en que realmente mi puesta en escena comienza a tomar un sentido...¹³⁰

Vemos que el propio realizador de la cinta advierte sus limitantes, sin embargo, antes que condenar la película a una mala adaptación efectuada,¹³¹ me gustaría apoyarme en los análisis efectuados en los capítulos anteriores para comenzar a comparar los recursos de ambas obras y comentarlas de la manera más significativa posible, pues hemos visto que el universo literario de *Revueltas* es complejo a cual más y, por su parte, Cazals sortea de manera acertada las dificultades que la adaptación le exigía.

La primera toma encuadra la fachada principal de Lecumberri y se funde con la siguiente en un acercamiento a la misma, registrando las puertas que conducen hacia su interior. Arriba de éstas, se lee el cartel: Centro Penitenciario de la Ciudad de México. El objetivo de señalar en esa manera el lugar donde ocurrirá la acción de la película tiene otro propósito que se escapa a los ojos de José Manuel Mateo: señalar el “ahí” de los *monos*. Mostrar el espacio de “su jaula... detenidos pero en movimiento, atrapados por la escala zoológica...” Así se reproduce mediante las primeras tomas la intención de las primeras palabras de *Revueltas*: “Estaban presos ahí los monos, nada menos que ellos, mona y mono...”¹³²

No por nada son los vigilantes quienes se muestran en las siguientes secuencias donde se preparan para laborar un día más en la Penitenciaría. El ritmo detallado, lento (¿acaso “moroso”, como dice José Manuel Mateo?) de este ritual laboral, configura también lo rutinario y tedioso de sus acciones. Un proceder que perfila el carácter de presos de los vigilantes a partir de un papel que les da la sociedad para poder subsistir, sin visos de salida ni disfrute. Cazals nos transmite la falta de vitalidad de los vigilantes para corresponder a la descripción de *Revueltas* como el principio configurador que subyace en la alegoría de la novela:

¹³⁰ García Tsao, L., *Op. cit.*, p. 148, 149. *Canoa* fue la película precedente a *El apando* que Cazals realizó en 1975.

¹³¹ José Manuel Mateo se pronuncia a favor de una nueva adaptación de *El apando*, la cual pueda registrar el universo de *Revueltas* en todo el discurso que emana de la interioridad de los personajes. Incluso, se atreve a señalar que el adaptador ideal de *Revueltas* hubiese podido ser Ingmar Bergman.

¹³² *Revueltas*, José, *Op. cit.*, p. 11.

Yo parto de una consideración...: el problema de la enajenación del hombre. Para mí el ser humano es un ser enajenado... Este prisma naturalmente tiñe todo mi análisis del individuo. Si aplicamos el principio de que todavía no vivimos una historia humana sino una prehistoria enajenada, el individuo, que es el instrumento de la expresión artística... descubre un mundo enormemente expresivo.¹³³

La película de Cazals claramente trasmina los pensamientos de Revueltas en gran medida, y dudo mucho que sea de manera inconciente. Que Cazals lo haga en su muy personal estilo cinematográfico, es cosa distinta.

La secuencia de tres tomas de la cabeza de Polonio emulan al texto revueltiano: el preso maldiciendo su circunstancia, que es el preso por antonomasia. La mirada desesperada e iracunda, desde lo alto, lo posiciona por encima de los *monos*, igual que la torre de vigilancia que le ha precedido en las tomas de detalle: lo de arriba, por mera referencia icónica, se sobrepone a lo de abajo, a lo que se focaliza desde arriba.

Para Evodio Escalante, el establecimiento de los vigilantes como *monos* de una sub-especie animal sin memoria alguna de su situación le develan no sólo la encarnación como personajes de la alienación misma, sino la prueba palmaria de que la humanidad del hombre como tal no ha logrado surgir.¹³⁴

La apreciación de Escalante va muy de acuerdo a las palabras de Revueltas transcritas arriba: el hombre enajenado no puede hacer historia como tal, en el sentido más propio del término, sino sólo prehistoria, la cual engloba los instintos más negativos del hombre: violencia, enajenación, intolerancia, pobreza, desigualdad, etc.

En otro trabajo,¹³⁵ Escalante da por sentado que la conciencia de Polonio es la que focaliza a los *monos* a través de su voz como preso fáctico, no tanto un narrador omnisciente.¹³⁶ Con tal recurso retórico, la inversión de

¹³³ Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 38.

¹³⁴ Cfr. Escalante, Evodio, "Preposteración y alienación generalizada en *El apando* de José Revueltas" en *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*, selecc. y pról. Edith Negrín, Biblioteca Era, México, 1999, p. 155.

¹³⁵ Cfr. Escalante, Evodio, "El tema filosófico del 'mundo invertido' en las novelas de José Revueltas" en *Signos Literarios*, No. 6, UAM, México, julio- diciembre, 2007, p. 125.

¹³⁶ Ver el pasaje de la nota 16 de este trabajo.

papeles del preso-libre y el vigilante-presos, que es el más notable de la novela para el crítico,¹³⁷ Revueltas nos da una interiorización que antes nos era desconocida y que, en su opinión, se pierde en la versión cinematográfica al iniciar con la fachada del presidio.¹³⁸

Valga lo mismo que he dicho sobre el inicio de la cinta tanto para José Manuel Mateo como para Escalante: Cazals señala la prisión de los *monos* con la fachada de Lecumberri al igual que la superioridad de Polonio como observador al hacerlo paralelo a la torre de vigilancia con las tomas de detalle.

Si lo anterior parece no convencer para hacer ver la equivalencia de la cinta, al menos al inicio de la misma, con la visión de Revueltas, entonces comentemos brevemente la secuencia del policía que ocupa largos minutos al inicio de la película.

Cazals ilustra la vida laboral de un vigilante promedio para establecer una de las constantes temáticas, si no es que la más importante para él, a las que se recurrirá a lo largo de la película: la corrupción como *modus vivendi* que pudre las estructuras de la sociedad.

Cuando el policía llega a su casa para comer y beber una cerveza, a su mujer, que plancha parsimoniosamente la ropa, le da un cúmulo de billetes arrugados para que ella los distienda, mismos que no son el fruto de su trabajo, o sea pertenecientes al sobre de paga con que se le retribuye, sino del “favor” de permitirle a un reo salir de la Crujía indebidamente por unos momentos a causa del soborno de éste. Dice Cazals:

Es un preso, es un preso de su casa que vive de un sistema corrupto y aplica en su propia casa una forma de corrupción... Creo que el signo es claro: a su mujer le puede agarrar una nalga como si fuera una desconocida en una casa de putas. La corrupción continúa...y afuera, muy acertadamente, unos chavitos que fuman mota lo ven llegar y dice: “Ese wey es tira”... sinónimo no de policía sino de corrupto... Creo que la película en ese sentido llega a ser acertadamente redonda porque todos son víctimas...¹³⁹

¹³⁷ Escalante, Evodio, *art. cit.*, 1999, p. 156.

¹³⁸ Escalante, Evodio, *art. cit.*, 2007, p. 126.

¹³⁹ García Tsao, Leonardo, *Op. cit.*, p. 154, 155.

De lleno, la primera aparición de nuestros tres personajes principales (Polonio, Albino y *El Carajo*) aparecen dentro del *apando*, lo mismo que en el texto, encerrados en esa celda de castigo oscura y pestilente donde se desarrolla gran parte de la trama y que a su vez alterna con otras inserciones de escenas para equiparar lo mejor posible las anacronías¹⁴⁰ que se dan en el texto.

Sin embargo, en la novela no hay una descripción narrativa precisa sobre el espacio del *apando*. Lo más significativo que hallamos de la celda es quizás la postura que ocasiona el cuerpo de los presos al sacar la cabeza por la diminuta ventanilla. Cazals se apega al espacio real donde Revueltas padeció la que fue su última prisión: Lecumberri; estuvo preso de noviembre de 1968 a mayo de 1971, al salir en “libertad bajo palabra”.

La celda común de Lecumberri es similar a la celda recreada en el set por Cazals. Un postigo cierra la ventanilla por la cual sólo se sacan las manos para recoger comida o sacar la cabeza dificultosamente. Desde su perspectiva se observa el cajón de la Crujía que la separa del pasillo exterior que lleva hacia otros lugares de la prisión. Pero la auténtica celda de *apando* se hallaba arriba de los baños de la Preventiava. Su característica era la de un lugar oscuro, sucio, llenos de piojos y bichos en el que hacía un calor infernal. Por supuesto, los motivos artísticos del espacio son utilizados en la novela con otro cariz, como Revueltas lo había matizado ya: “... hago alusión dentro de los términos literarios del relato a algo muy importante: la geometría enajenada. Comparo la cárcel, que es una geometría, a la ciudad: estamos rodeados de rejas.”¹⁴¹

Las malas palabras también son utilizadas en el personaje de Polonio en la película igual que en la novela. La imprecación contra los *monos* se sigue al pie de la letra: “¡Esos putos monos hijos de su pinche madre!” En este aspecto me parece que los diálogos de la película permiten un manejo bastante consecuente con el vocabulario popular de cualquier mexicano. Eso le da un toque bastante verosímil al resto de la película, pues todos los personajes se

¹⁴⁰ Anacronía: Toda discordancia entre el orden natural, cronológico, de los acontecimientos que constituyen el tiempo de la historia, y el orden en que son contados en el tiempo del discurso. Analepsis: salto hacia el pasado y prolepsis: salto hacia el futuro. Según su alcance y amplitud, las anacronías pueden ser externas, cuando su alcance las lleve más allá del específico del relato primario; internas, cuando les haga coincidir con algún punto de éste, y mixtas, cuando el punto de alcance sea anterior y el punto de amplitud posterior al principio del relato primario.

¹⁴¹ Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 79.

dejan señalar en ese sentido como auténticamente mexicanos: el vigilante es malhablado, su superior, el comandante, igualmente, los presos, todos en el filme, las dicen, también las mujeres de los presos (Meche, La Chata): el léxico del hombre tercermundista, sin concesiones, sin retórica alguna que los maquille como personajes políticamente correctos.

No creo que nadie, en toda su honestidad, pueda quejarse de una proliferación o exageración de las malas palabras en los diálogos escritos por José Agustín. Creo, apegado a la literatura incluso de ambos autores, que es el léxico hoy en día de gran parte de nuestra vida cotidiana.

En el capítulo primero analizamos la recurrencia bíblica por parte de Revueltas en recurrir a la figura de Juan el Bautista para complementar el sentido de la cabeza de Polonio como preso en su connotación de mártir social. En la película tal recurso no es mencionado, sin embargo, me parece que existe otro aspecto muy interesante que podría darle ese mismo matiz de manera indirecta, sugerida.

Las ocasiones en que los mandamases de la distribución de droga dentro del penal le ofrecen a Polonio la venta de la misma, éste siempre los rechaza enérgicamente. La información inmediata para dar con la causa de eso parece ser lo elevado que es el precio de la droga y su baja calidad para consumirla. Polonio se rebela decididamente contra eso.¹⁴² Un aspecto más que lo perfila como un rebelde, pero ahora no contra los *monos*, sino contra sus congéneres, contra los presos emparentados con el poder, contra los mejor avenidos con éste.

Sobra decir que dicho recurso argumentativo consiste en redondear la idea de desear meter furtivamente droga dentro del penal, pero creo que también vale para entender que el preso menos protegido se vuelve necesariamente la víctima de sus semejantes, todo dentro de un círculo de corrupción que priva de las libertades más básicas. En ese sentido, Polonio podría ser un mártir de entre las clases menos protegidas, como lo fue El Bautista, y como lo son una gran variedad de personajes de la literatura revueltiana.

¹⁴² En la novela no se menciona tal ofrecimiento ni tal rechazo, sólo se da por sentado que Polonio trafica al interior del penal. Ver el pasaje citado de la nota 57 de este trabajo.

El ensayo de Evodio Escalante sobre los personajes de *Revueltas* nos esclarece muchas más características de éstos. Y sus palabras en el personaje de Polonio son bastante aplicables: muestra un movimiento a salir de sí mismo, a desprenderse de todo, como si cifrara la descomposición social en su conjunto. A medida que va perdiendo valores se va degradando y se acrecienta el sufrimiento sobre sí mismo, lo cual constituye la “síntesis negativa”¹⁴³ de la dialéctica revueltiana, con un movimiento final positivo que surge de su fuerza interna.¹⁴⁴

En Polonio las fuerzas divergentes sería su tendencia a no permanecer como un preso gregario dentro del penal, en desafiar tanto a las autoridades como a los presos poderosos. Su adicción a la droga le impulsa a ello constantemente. El sufrimiento de sí mismo y su degradación se representan en el estar *apandado* y en los deseos de consumir droga interminablemente. Encuentro la fuerza interior que surge de él en el acto final de rebeldía peleando contra los *monos*, igual que Albino; es decir, los verdaderos revolucionarios gestados en el seno del capitalismo subdesarrollado.

La sexualidad pervertida de Polonio comentada en el primer capítulo es bastante similar a la del personaje de la película. Mediante escenas intercaladas hallamos las evocaciones que el preso recuerda inconscientemente con su pareja. Cazals observó:

Es que en la literatura de *Revueltas*, el recuerdo de un preso en términos de añoranza pasional- como él lo sitúa en *El apando*- es un balcón donde le llega el olor a pan de cazón. Yo en cine, con eso estoy jodido, porque literariamente es perfecto, pero en cine ¿cómo lo represento?... ¿Qué puedo ver? Puedo ver que en lo negro de ese apando, en medio del excremento, la suciedad y la convivencia forzada con otros energúmenos, y la dependencia de la droga, el personaje tiene que alterar las imágenes y ve a la mujer desnuda, flotando en algo que tiene color y presencia, que es lo que él no tiene. Debía yo aumentar la parte del recuerdo del personaje, como

¹⁴³ El ya mencionado *lado moridor* de los personajes.

¹⁴⁴ Cfr. Escalante, Evodio, *Op. cit.*, p. 37, 39, 41.

ilustración. Entonces se me ocurrió que Delia Casanova nadara desnuda en aguas de un color vagamente rojo...¹⁴⁵

Estas palabras de Cazals parecen bastante claras respecto de su propuesta escénica concerniente a las escenas intercaladas varias veces entre las secuencias al interior del apando con cada uno de los presos que recuerdan algo. Se distingue la oposición simbólica de los espacios, y las cosas que los habitan, lo que origina la evocación de reminiscencias internas que a la vez sugieren una historia alterna con la del desarrollo principal.

Dentro del *apando* de la película, lo mismo que en la novela, es *El Carajo* quien hace acto de presencia, antes que Albino, al intentar quitar a Polonio de la ventanilla para poder asomarse y ver si llega su mamá a visitarlo. El rechazo al personaje se ilustra desde el primer momento en que se relaciona con sus compinches cuando lo mandan al suelo de una patada. Lo hacen gemir como un niño caprichoso y desesperado, molesto a cual más.

La ausencia del ojo derecho lo perfila también como un personaje impotente en diversos aspectos. La cojera lo caracteriza con pequeños brincos en el filme y con la recurrente palabra “tullido” con que los otros dos lo valoran en diferentes ocasiones.

No es necesario decir que *El Carajo* resulta el personaje más marginal de todos, el que más se aleja de las características de Albino y Polonio. Preso simbólicamente en la imagen materna, los espacios donde se fuga su personalidad son también distintos que aquéllos: *El Carajo* se diluye siempre hacia su propio interior con la muerte como primer plano, expresada en sus falsos intentos de suicidio, mientras que Albino y Polonio se remiten a un pasado no muy lejano con tintes eróticos en primer plano, con sus respectivas parejas.

Si Revueltas comentó que *El Carajo* representa el problema de la libertad como personaje se debe a que puede encarnar la terrible enajenación de los hombres a través de las sociedades modernas en sus facultades primordiales: físicas y cognitivas. Por eso se suscribe: “El ojo le brillaba ahora

¹⁴⁵ García Tsao, Leonardo, *Op. cit.*, p. 149.

con un horror silencioso, lleno de una estupefacción con la que había dejado de comprender, de súbito, todas las cosas de éste mundo.”¹⁴⁶

Los falsos intentos de suicidio, al cortar sus venas para derramar su sangre, se pueden leer como los indicios que prefiguran su corte filial con su madre, que acaece al final de la obra. Los cortes en la novela significan su liberación física del *apando*, y en el plano simbólico le significarán su libertad frente a la madre; en consecuencia, su libertad frente a la vida, frente al mundo enajenado. Por eso mientras se encuentra dentro del *apando* no puede ver, no sólo porque Albino y Polonio no lo dejan asomarse, sino porque físicamente está impedido dado su falta del ojo derecho. No puede ver al exterior, hacia la vida.

La prefiguración de su nacimiento se presenta cuando la madre llega a la puerta del *apando* y pide ver a su hijo a cambio de entregarles la droga que ya trae escondida. En efecto, lo observa a través de la ventilla de la puerta, metáfora visual ella, de la vagina:

...la madre pudo ver, casi en seguida, igual que si se mirara en un espejo, cómo paría de nueva cuenta a su hijo, primero la pelambre húmeda y en desorden y luego, hueso por hueso, la frente, los pómulos, el maxilar, carne de su carne y sangre de su sangre, marchitas, amargas y vencidas.¹⁴⁷

Dentro de la dialéctica dramática antes estipulada que cobijan los personajes revueltianos, el nacimiento de *El Carajo* es el final positivo que surge desde el interior del personaje.

En la película el más elocuente de sus intentos de suicidio se representa mientras el resto de los presos comen en el patio de la Crujía. Sin inmutarse, los reos siguen ingiriendo sus alimentos mirando ocasionalmente de soslayo al *Carajo*, quien comienza a declamar unas sórdidas letanías dichas a todo pulmón muy cercano a un estado de locura emocional que nos marca el éxtasis del personaje durante sus devaneos con la muerte. Si los presos se sostienen y se renuevan ingiriendo sus alimentos, *El Carajo* se sostiene y se renueva cortándose las venas y, en consecuencia, drogándose. Los planos y

¹⁴⁶ Revueltas, José, *Op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 49.

contraplanos dentro de esa secuencia parecen señalarnos esa equivalencia significativa.

Nuestra sociedad ha etiquetado con un fuerte prejuicio el acto de cometer suicidio. A partir del cristianismo como religión e ideología oficial de occidente, queda prohibido suicidarse. Se viola el sexto mandamiento y además se usurpan las funciones del Estado y la Iglesia. No se puede cambiar el destino por propia mano, dado que éste le pertenece a Dios, quien nos ha impuesto el sufrimiento.

Lo notable de nuestro personaje eminentemente cuasi suicida es que este acto le depara el único placer de que es capaz dentro de prisión: que lo lleven a la enfermería para poder drogarse. El juego del suicidio es la puerta al placer. Y en Revueltas es el placer una más de las puertas para propiciar el desenajamiento, a la par de la filosofía y el arte.

El problema de la muerte fue un tema muy importante para Revueltas; lo desarrolló en numerables escritos. Los críticos lo han hecho notar en demasía. Leamos a Revueltas mismo:

Según el punto de vista de la dialéctica vida, la muerte es un acto infinitamente amoroso... prefieren [personajes como *El Carajo*] el ahora y aquí de la muerte al ahora y aquí de la vida. El burgués se inclina exactamente por lo segundo, porque existe en tanto que burgués, no en tanto que hombre. Después de él, el diluvio. Entonces, vivir como ser genérico precisa preferir el aquí y el ahora de la muerte, lo cual implica vivir para los demás, como ser consciente de la colectividad, de la historia, y no de un momento. De aquí que si este principio lo traslada a la individualización artística de los personajes, arroje un trazo *aparente* de seres desesperados y en trance de continua autodestrucción; pero con su vida sólo reiteran la parte del yo genérico, del yo humano que les corresponde.¹⁴⁸

Esa concepción estética dentro de la génesis de sus personajes resulta muy clara respecto de las acciones de *El Carajo* en ese sentido.

¹⁴⁸ Cheron, Philippe y Andrea Revueltas, *Op. cit.*, p. 72.

En el filme, Albino se muestra como un personaje desesperado, obsesivo e impulsivo. Los actos enérgicos que caracterizan la fuerza más incólume de los presos- cualquier preso- encarnan en él de la manera más consecuente. La novela muestra un personaje hedonista a un grado elevado. Parece, por momentos, ser el sumo pontífice del placer y el deseo. Y muy fuerte físicamente (¿intentaría Revueltas retrotraer con Albino una construcción posmoderna de un “cavernícola”?; es decir, un ser aún no amputado de sus instintos más poderosos por la máquina capitalista).

El hecho de que porte grabada en el cuerpo de su persona un tatuaje tan atrevido y pintoresco resulta inquietante. En la medida que el arte es un medio de desenajenar al individuo, Albino se muestra como el instrumento del caos libertario que supone portar en sí mismo el tatuaje donde la pareja hindú realiza el coito.

El pleno ejercicio de la conciencia en un mundo donde ésta brilla por su ausencia sólo podría traer como consecuencia caos mediante su elemento más genuino: la violencia.

Quizás sean esas características las que lo impulsan constantemente el tratar de asesinar a *El Carajo* por medio de su fuerza y sus golpes: el hombre fuerte destruye lo débil, lo rechaza y lo repudia, aquello o aquéllas características que le muestran su contrario como gladiador: el hombre cobarde, el hombre asexuado.

José Manuel Mateo estipula que la bestialización¹⁴⁹ en el relato de Revueltas importa menos por el carácter provocador que por revelar la otra cara de lo humano, lo oculto, lo que se niega con pudor,¹⁵⁰ lo cual, en la versión cinematográfica, se pierde.

Para Evodio Escalante los productos de animalización son producto una vez más de los movimientos degradantes dentro de la dialéctica que envuelve a los personajes.

Sin duda alguna debemos esforzarnos por esclarecer el sentido de las imágenes que Cazals configura una y otra vez en el filme para delinear a los

¹⁴⁹ José Manuel Mateo lo llama *animalización*, de manera indiscriminada, es decir, sin distinguir a *El Carajo* y su madre como animalizados y Polonio y Albino como bestializados, diferencia que, como hemos visto en el primer capítulo, resulta importante.

¹⁵⁰ Mateo, José Manuel, *art. cit.*, p. 179.

personajes con los que se halla en total acuerdo a partir del texto desde sus detalles más negros hasta lo más sublimes.¹⁵¹

En el filme, una de las tomas que competen a Albino, dentro del *apando*, detalla bajo sus pies un montón de excrementos entre papel periódico para subir en un *tilt up* hasta tomar frontalmente su rostro, mientras él no deja de mirar ese montón de caca que pudo haber pisado sin darse cuenta.

En el segundo capítulo, comentamos uno de los sentidos posibles, apoyados con el fondo de la voz de Polonio, que esa toma puede tener: una metáfora visual de la droga como mierda porque es tóxica. Cazals cuenta al respecto:

... la tecata es una coca rebajada, que lleva, según lo que me contaron, si es cierto, todo lo inimaginable... talco, sal, cal. Incluso el color de la tecata, como su nombre lo indica, es un poco pardo, parece azúcar morena. Fatídica, porque no solamente es un tóxico, sino que además le infiltraban algo para dañarlos.¹⁵²

Sin embargo, Cazals, en dicha toma, también pudo estar auxiliado por Revueltas para establecerla.

Si las heces fecales se hallan al pie del personaje, entonces hay una comunicación entre el personaje y aquellas. Evodio Escalante desarrolla algunas ideas en su ensayo relativas al excremento y ejemplifica un comentario con un personaje de Revueltas que se lleva caca a la boca pero que bien podría aplicarse a Albino en dicha toma: "... asistimos a algo más que a un fenómeno de contigüidad o de contagio; por una inversión explicable, es ahora lo excrementicio lo que se transforma en un elemento positivo, afirmador de la vida."¹⁵³

Veamos de esa manera que Cazals, concientemente o no, termina por filtrar gran parte del ideario estético e ideológico de Revueltas a través de su personal configuración de personajes.

Personajes que, sin embargo, intentan una lucha por la libertad que les propicia la crucifixión dentro de la Crujía al final de la historia, entre tubos

¹⁵¹ Los personajes de Revueltas no sólo son negros y pertenecen al *lado moridor*, a veces también sublimes, como *El Carajo*, por ejemplo, cuando se droga.

¹⁵² García Tsao, Leonardo, *Op. cit.*, p. 156, 157.

¹⁵³ Escalante, Evodio, *Op. cit.*, p. 95.

metálicos de diversas longitudes que les impiden movimiento alguno. Albino y Polonio no mueren ahí, simplemente son inmovilizados físicamente y derrotados metafísicamente.

El único ser del clan marginal que parece salir avante o por lo menos salvarse de semejante crucifixión es *El Carajo*, que puede aún deslizarse por debajo de tremenda carnicería y dirigirse al oficial... pero si *El Carajo* se salva, no es solamente de los golpes de los *monos*, ni del impedimento de seguir *apandado* dentro de su madre, sino también de la amenaza que secretamente pesaba sobre su vida en el intento de Albino y Polonio por asesinarlo una vez consumado el plan que, a todas luces, ha fracasado ya.

CONCLUSIONES

Hemos intentado comprender en sus aspectos más importantes la estructura de los personajes principales en las obras de *El apando*, tanto en su versión fílmica como en la novela.

La estructura de los personajes se corresponde en gran medida entre los dos discursos y muestran un sentido acorde con la intención de cada uno de sus realizadores a partir de un texto de alcances avasalladores.

Es bastante conocida y extendida la idea de la obra *El apando* como una alegoría de la sociedad toda ella presa de sí misma, de una sociedad que encierra y priva de su libertad a cada uno de sus miembros.

El espacio de la cárcel como el lugar donde por excelencia la enajenación física propicia la inmovilidad de los miembros, es encarnado también en los personajes principales al nivel de lo metafísico: el hombre social de la era moderna es impedido en sus facultades cognoscitivas más elevadas. El hombre no puede hacer su propia historia sustancialmente humana si antes no ha abandonado la prehistoria, lugar de impedimentos y represiones.

A partir de la marginación, de la permanencia en el lado más oscuro de la vida, de los confinamientos más crueles e inhumanos, los personajes realizan momentáneamente una rebelión que pone en riesgo el poderoso sistema establecido.

A pesar de que su rebelión se ve aplastada por la mayoría numérica de los enemigos y sus instrumentos de confinamiento, la lucha violenta de los contrarios dentro de la cárcel pone en movimiento el nacimiento de un ser humano peculiar y distinto del que hayamos alguna vez tenido noticias: *El Carajo*, que se aparta del símbolo más sagrado de la sociedad mexicana (la madre) para impugnar el abandono de esa celda y ese mundo que le impedía vivir.

Quizás algún día el hombre pueda superar todas las trabas, tanto ideológicas como represivas, que impiden su realización más eminente como sujeto individual y social para dejar escrita en hojas memorables la historia de una humanidad plena.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM, 1984.

_____ *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998.

Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Rei, 1991.

Cheron, Philippe y Andrea Revueltas (comp.) *Conversaciones con José Revueltas*, México, Biblioteca Era, 2001.

Ducrot, Oswald y Tzevan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1997.

Escalante, Evodio, *José Revueltas. Una literatura del lado moridor*, México, Biblioteca Era, 1979.

García Tsao, Leonardo, *Felipe Cazals habla su cine*, Guadalajara, México, CIEC, 1994.

Leyva, José, *El Naranja en flor*, Durango, México, Juan Pablo Editores, 1999.

López Márquez, Carlos A., "Espejo fijo de la miseria humana: los cuentos de José Revueltas", Tesis de licenciatura, México, UNAM, 2000.

Negrín, Edith. Seleccionada y prólogo., *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*, México, Biblioteca Era, 1999.

Revueltas, José, *El apando. Obras completas*, México, Biblioteca Era, 1977.

_____ "A propósito de *Los muros de agua*", prólogo a la segunda edición de *Los muros de agua*. Subrayados de Revueltas. pp. 18-19. México, Biblioteca Era, 1978.

Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras, Trad. Comité de la Traducción del Nuevo Mundo, Nueva York, 1987.

HEMEROGRAFÍA

Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias “*El Apando: Metáfora de la opresión*”, *Texto crítico*, año I, número 2, Xalapa, Veracruz, México, julio-diciembre, 1975, pp. 40- 60.

Escalante, Evodio, “El tema filosófico del ‘mundo invertido’ en las novelas de José Revueltas” en *Signos Literarios*, No. 6, UAM, México, julio-diciembre, 2007, pp. 113- 128.

López Alcaraz, María de Lourdes, “José Revueltas y el cine”, en *Revista de la Universidad Veracruzana*, Col. La Palabra y el Hombre, año I, número 134, Xalapa, Veracruz, México, Abril-Junio, 2005 pp. 145- 149.

Mateo, José Manuel, “*El apando: sentido y realización fílmica*”, en *Texto Crítico*, año I, número 6, Xalapa, Veracruz, México, julio- diciembre, 1983, pp. 173- 184.

FILMOGRAFÍA

El Apando. Dir. Felipe Cazals. Prod. Fernando Macotela, Héctor López. Guión de José Agustín. Actores: Sergio Calderón, Álvaro Carcaño, Delia Casanova, María Rojo, Gerardo del Castillo, Guillermo Gil, Luz Cortázar. Compañía productora: CONACITE UNO. 1975. Duración: 83 min.