

ESTRUENDOS DE LA MIRADA: JOSÉ REVUELTAS Y LA ANAMORFOSIS

THUNDERING GAZE: JOSÉ REVUELTAS AND ANAMORPHOSIS

David H. COLMENARES

Departamento de Literatura Comparada
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN IRVINE | Irvine, Estados Unidos

Contacto: dhcolmen@uci.edu

ORCID iD: [0000-0002-1417-3063](https://orcid.org/0000-0002-1417-3063)

Resumen

Este artículo propone un estudio de la mirada y lo visible en la obra del escritor mexicano José Revueltas (1914-1976) a partir del análisis de algunos de los dispositivos ópticos más recurrentes en su narrativa: los espejos convexos, la mirada torva y el ojo del cíclope. Estas “perspectivas depravadas” desembocarán, en la obra tardía escrita en el encierro, en un dispositivo visual de honda raigambre barroca: la anamorfosis, dispositivo visual que precisa del descentramiento del punto de vista para restaurar el sentido de la imagen. Esta técnica subraya el carácter situado y arbitrario de la percepción, desestabilizando toda coherencia ideológica. Lejos de ser una mera “impertinencia metafísica”, la estética de la deformación anamórfica constituye uno de los motores principales de la narrativa revueltiana, al plantear una tensión irresoluble entre el imperativo de la acción política y la imaginación literaria. Finalmente, el artículo analiza las implicaciones políticas y estéticas de estos dispositivos ópticos, proponiendo que la anamorfosis ofrece una solución dialéctica a la tensión entre el compromiso político y la fascinación por los bajos mundos delincuenciales. La obra de Revueltas, secreta heredera de la estética barroca, desestabiliza el campo visual y expone la fractura de lo social, articulando un saber trágico que resiste las geometrías euclidianas del poder y la ideología.

Abstract

This article proposes a study of the gaze and the visible in the work of the Mexican writer José Revueltas (1914-1976) based on an analysis of some of the most recurrent optical devices in his narrative: convex mirrors, the oblique gaze and the eye of the cyclops. These “depraved perspectives” will lead, in the late work written in confinement, to a visual device with deep baroque roots: anamorphosis, a visual device that requires the decentring of the point of view in order to restore the meaning of the image. This technique underlines the situated and arbitrary nature of perception, destabilising all ideological coherence. Far from being a mere “metaphysical impertinence,” the aesthetics of anamorphic deformation constitutes one of the main driving forces of Revueltas’ narrative, by positing an irresolvable tension between the imperative of political action and literary imagination. Finally, the article analyses the political and aesthetic implications of these optical devices, proposing that anamorphosis offers a dialectical solution to the tension between political commitment and fascination with the criminal underworld. Revueltas’s oeuvre, an unavowed heir to baroque aesthetics, destabilises the visual field and exposes the fracture of the social world, articulating a tragic knowledge that resists the euclidean geometries of power and ideology.

Palabras clave: *Revueltas, José, 1914-1976*||*Anamorfosis (Percepción visual)*||*Arte anamórfico*||*Estética en la literatura*||*Estética mexicana*||*Perspectiva*

Keywords: *Revueltas, José, 1914-1976*||*Anamorphosis (Visual perception)*||*Anamorphic art*||*Aesthetics in literature*||*Aesthetics, Mexican*||*Perspective*

*Like perspectives which, rightly gaz'd upon,
Show nothing but confusion-ey'd awry,
Distinguish form.*

—SHAKESPEARE, RICHARD II
*Miréme, y lucir vi un sol en mi frente,
cuando en el cielo un ojo se veía;
neutra el agua dudaba a cuál fe preste,
o al cielo humano, o al cíclope celeste.*

—LUÍS DE GÓNGORA, SOLEDADES

Una curvatura tan tenaz como imperceptible parece tensar el universo en que se desenvuelve la literatura de José Revueltas, distorsionando lo visible y desfigurando la forma.¹ Se diría que su imaginación literaria precisa de un espacio curvo y una geometría decididamente no euclidiana, donde las paralelas se crucen y las líneas rectas se intersequen sin cesar.² En las novelas, crónicas y relatos de Revueltas esta curvatura se hace patente de manera privilegiada en algunos artefactos, como los espejos curvos, la mirada del tuerto y el descarnado ojo del cíclope. Estos dispositivos, tan ópticos como literarios, distorsionan lo visible, pero sólo en la medida en que la forma misma propende a la desfiguración. En esto consiste, por lo demás, el arte isomórfico de la literatura según Revueltas (1978a), en mimetizar no la forma del mundo, sino su íntimo devenir interior, en captar su momento angular. De ahí que en la obra de Revueltas sean los dúctiles cuerpos humanos los que manifiesten de manera más patente la curvatura del espacio. Los cuerpos contrahechos, tullidos, baldados, mutilados, carcomidos por la lepra, la sífilis o la droga que abundan en sus novelas y relatos no apuntan a un velado contenido alegórico ni a un déficit moral, sino más bien a una peculiar condición óptica:

¹ Este ensayo está dedicado a Frank Loveland Smith, revueltiano eximio, y a Ricardo Martínez Pérez, maestro contemporáneo de la línea oblicua.

² Esta es la topología de *Los Errores*, en la que dos historias inconexas y paralelas convergen secretamente en un “nudo ciego”.

el llamado grotesco revueltiano nombra la condición mediante la cual los cuerpos encarnan su propio reflejo distorsionado.

No es un asunto de metáforas: si de acuerdo con Gregorio, protagonista de *Los días terrenales*, los cuerpos suplicantes en la pintura *El entierro del conde de Orgaz*, de El Greco, “se alargan hacia el cielo para representar la elevación del espíritu humano hacia Dios” (Revueltas, 1991: 23), en la novela son los cuerpos humanos mismos los que se afilan y deforman, como los pescadores del Ozuluapan: “los talles y los brazos aún más religiosamente finos desde su intencionado alargarse” (Revueltas, 1991: 22).³ El objeto, cuya estructura de emplazamiento o condición de posibilidad es la perspectiva frontal y euclidiana, proyectado sobre la superficie curva pierde sus perfiles y se difumina en “cruels borrones”, como en la pintura de El Greco.⁴ A la postre, la estética de la distorsión terminará por socavar toda coherencia ideológica, del mismo modo en que socava toda posibilidad de redención de los personajes.

El presente artículo propone una genealogía de la mirada en la obra y el pensamiento de José Revueltas rastreando la presencia de los dispositivos ópticos, trampantojos y juegos de la mirada que, siguiendo al historiador del arte lituano Jurgis Baltrušaitis (1996), podemos llamar “perspectivas depravadas”. Como veremos, estas perspectivas desembocarán, en la obra tardía, en un dispositivo visual de profundas consecuencias estéticas y políticas: la anamorfosis, proyección distorsionada que requiere que el espectador ocupe un punto de vista radicalmente descentrado para restituir el sentido de la imagen. La anamorfosis vuelve palpable el carácter situado y, por tanto, arbitrario de toda percepción (y toda teoría), al tiempo que abre una brecha infranqueable en el campo visual, pues la imagen distorsionada y la imagen restituida no pueden percibirse de un sólo golpe de vista.

La presencia, hasta ahora ignorada, de esta perspectiva depravada, de honda rai-gambre barroca, en la obra de Revueltas nos permitirá proponer una solución a una añeja polémica en torno a la estética revueltiana. ¿Cómo pensar las dos pulsiones fundamentales y contradictorias que recorren su obra: por un lado, el compromiso político e ideológico y, por el otro, la fascinación por el mundo delincucional y la corporalidad obscena? O, en términos marxistas, la vocación militante por la lucha de

³ Ver el análisis de la écfrasis en *Los días terrenales* en Trejo Valencia (2013).

⁴ “Estructura de emplazamiento” es la traducción propuesta por Eustaquio Barjau al *Gestell* heideggeriano de “La pregunta por la técnica”. La frase sobre el Greco proviene del pintor y tratadista Francisco Pacheco (1649: 387).

clases y la política proletaria, a la que Revueltas dedicó cada minuto de su vida, y la obsesión con la vida de aquel ente social, ayuno de conciencia de clase, que concitó todo el desprecio del marxismo clásico: el *Lumpenproletariat*, bajo mundo Dickensiano que Marx tildó de “escoria de la sociedad” y Engels de “muchedumbre venal y sinvergüenza” (Bosteels, 2016: 59). La crítica ha tratado de zanjar esta contradicción postulando la tesis de una inversión metafórica según la cual el sujeto delincucional sería, en último término, el reverso del militante comunista, su imagen grotesca y deforme.⁵ Pero, como veremos, la teoría especular que se desarrolla en la obra de Revueltas, al introducir un principio entrópico que trastorna la función clásica del espejo, impide establecer correlaciones sencillas como la metaforicidad crítica o la inversión paródica. Por lo demás, los personajes facinerosos revueltianos nunca aspiran a la redención —al menos no más allá de sus circunstancias objetivas— ni mucho menos a trasponer el espejo deformante para transmutarse en militantes comunistas. Más allá de los espejos no aguarda la conciencia diáfana, sino la ciega y sorda “madera del mundo” (Revueltas, 1974: 127).

En todo caso, los personajes revueltianos persiguen el vértice de la convexidad sin otro horizonte que abismarse en el gozo de su corporalidad erizada por la abyección o la droga. Los seres degradados se resisten a ser el reverso metafórico del militante: he ahí el gesto esencial del “realismo dialéctico” revueltiano.⁶ Al postular la escisión fundamental del campo visual y, por tanto, la posibilidad de una síntesis disyuntiva, la anamorfosis permitirá pensar una solución auténticamente dialéctica a este problema.⁷ La anamorfosis sentará las bases de un saber trágico o paroxístico, difícilmente instrumentalizable, y sobre el cual resulta imposible fundar una acción militante, pero que arrastrará tras de sí, como en un torbellino, toda representación.

Espejularidad convexa y realismo dialéctico

⁵ Para Evodio Escalante (2006), por ejemplo, la deformación constituiría una denuncia velada del comunismo: “puesto que el partido es irreal, sus militantes no pueden ser sino personajes fantasmáticos, grotescos, esto es, condenados a vivir en la sombría gruta de la irrealidad, deformados como lo están, por la carencia de su ser histórico” (130). Ver la crítica de Trejo Valencia (2013: 183) a esta interpretación.

⁶ Revueltas (1978b) teorizó esta categoría sobre todo en “Problemas del conocimiento estético”.

⁷ Sobre la “síntesis disyuntiva”, ver *Diferencia y repetición* (Deleuze, 2002: 202-208) y *Lógica del sentido* (Deleuze, 1989: 67-71).

En las novelas y relatos de José Revueltas, la aparición de los espejos es siempre un evento desconcertante. Por regla general y de conformidad con una concepción clásica de la especularidad, los espejos aparecen cuando las circunstancias orillan a los personajes a la confrontación de su identidad o la comprensión de sus circunstancias. Pero en la obra revueltiana, esta escena clásica pronto se desvanece ante la implacable entropía que los espejos introducen en el mundo. En la novela *Los errores* (1964), por ejemplo, el proxeneta Mario Cobián, apodado El Muñeco, se disfraza de agente comercial para llevar a cabo su plan de desfalcar al prestamista Don Victorino. Desde la primera escena del libro, El Muñeco atiende con recelo su imagen ante el espejo, “ese encontrarse con otra persona, esa metamorfosis en que apenas se reconocía” (Revueltas, 1979a: 13). Sin embargo, no es la falsedad del disfraz lo que le llena de angustia, sino el hecho de que su identidad más íntima se vea socavada por el reflejo:

A la luz de estos propósitos, el sobrenombre con el que se le conocía en su mundo era lo que cobraba ante sus ojos un sentido más insólito y más aparte de su ser. Reflejado en el espejo como un simple agente de ventas, pero también de este lado, donde estaba el Mario Cobián real, irreflejable y secreto, aquel conjunto de hechos, situaciones y relaciones que era El Muñeco, como lo llamaban, se había transformado en una noción distante, casi inverosímil, que no podía ver sino con una extrañeza llena de admiración. (16)

El espejo revela a Cobián que su identidad personal, codificada en su entrañable apodo, es “irreflejable” pero también distante e inaccesible. Si la función tradicional del espejo es vehicular el saber y el autoconocimiento, para Revueltas el espejo aparece ante todo como un principio entrópico y una instancia de extrañamiento.

La dimensión alienadora consustancial al reflejo tiene que ver con el hecho de que, en la obra de Revueltas, los espejos casi siempre son espejos deformantes. Si, como escribió Christopher Domínguez Michael (1999) en un ensayo clásico, los espejos en Revueltas “registran y devuelven una imagen negativa, una mueca perturbadora” (74), esto se debe principalmente al hecho de que los espejos revueltianos son

generalmente convexos.⁸ Ahora bien, los espejos devuelven imágenes distorsionadas, pero como advierte Rosendo, personaje de la novela *Los días terrenales* (1949), no es que la curvatura de la superficie reflejante deforme, sino que la curvatura del espejo permite captar la deformación del mundo. Al meditar sobre la realidad de las “grotescas distorsiones del espejo”, Rosendo y considera la posibilidad de superar la distorsión mediante el recurso de “suprimir el espejo” (Revueltas, 1991: 95). Sin embargo, pronto se instala en él la sospecha de que la imagen distorsionada lleve “una existencia tan real como la imagen verdadera” (96), por lo que la supresión del espejo sería inútil: “Mas el hecho de que suprimamos el espejo—pensó de pronto—no quiere decir que suprimamos el *hecho* de la reflexión sobre nuestra imagen como un fenómeno en sí, independiente de nosotros. Es decir, que seamos reflejables así exista o no el instrumento para reflejarnos” (96). Así, en un verdadero giro leibniziano, Rosendo descubre que la reflexividad constituye un atributo de los cuerpos (que denomina un “hecho”) y no es, por tanto, un epifenómeno del espejo. Los cuerpos son reflejables —es decir, poseen el atributo de la reflexividad— independientemente del espejo; llamaré a esto el *principio de la autonomía reflexiva*. Más adelante, Rosendo considera otra alternativa óptica para escapar de la relación especular: corregir la distorsión del espejo, sustituyendo el espejo convexo por el espejo plano. Pero, nuevamente, esta solución resulta inútil: “Tampoco el problema radica en la sustitución del espejo convexo por uno plano. Sustancialmente las figuras que uno y otro reproducen continúan siendo fieles al original y dependientes de él en absoluto” (96). Para entender este segundo principio, que postula la total equivalencia epistemológica del reflejo plano y el reflejo convexo, vale la pena analizar un pasaje del ensayo “Escuela Mexicana de Pintura y la Novela de la Revolución” (1967), donde la función heurística de la distorsión se formula explícitamente. En este ensayo, uno de los pocos que el autor dedicara explícitamente a la pintura, Revueltas contrasta la manera en que ambas escuelas artísticas abordaron la Revolución mexicana, y aboga por la superioridad heurística del espejo deformante:

8 El ensayo “Lepra y utopía” del crítico mexicano contiene uno de los pocos tratamientos extensos sobre el tema del espejo en Revueltas. Sin embargo, fuera de presentar un elenco razonado de pasajes, el argumento de Domínguez Michael (1999) se limita a notar la “obsesión” de Revueltas por los espejos.

Los términos reflejo, reflejar, vienen pues a la medida del fenómeno: en ambos casos se trata de un espejo colocado frente a la realidad, sólo que en uno —la pintura— el espejo es deformante, y en el otro no. Sin embargo, esto no quiere decir nada en favor de la novela. El espejo de ésta no mira más allá de lo que refleja, no penetra en su contenido interno y recóndito, lo que le impide que su crítica trascienda la inmediatez de las cosas, de los acontecimientos, de los hombres, de la historia, en suma de todo lo que integra su materia literaria. Así se produce una paradoja singular y lo que en la primera resulta sobresaturación ideológica —dentro de su inautenticidad y por ello mismo— en la novela se reduce a pobreza ideológica. (Revueltas, 1978c: 262-363)⁹

Frente al realismo inane de la Novela de la Revolución —espejo plano—, el espejo deformante del muralismo constituye un fresco de grotescas contorsiones. Sin embargo, lejos de ser objetivo, el espejo plano emplaza al observador a una suerte de trampa narcisista: la mirada queda cautivada por la inmediatez de las cosas, incapaz de penetrar más allá del reflejo y adentrarse en lo recóndito. Frente a esto, el espejo deformante —en este caso, un espejo cóncavo— ofrece una imagen distorsionada por lo que Revueltas llama una “sobresaturación ideológica”. La ideología que el espejo cóncavo magnifica y satura en su punto focal es la concepción de la Revolución como la triunfante gesta libertaria del campesinado mexicano y el Estado posrevolucionario como la encarnación de dicho proceso. Pese a su obvia función ideológico-propagandista, sugiere Revueltas, los exagerados monigotes de Rivera, Orozco y Siqueiros nos dicen más sobre el proceso revolucionario que el realismo nihilista de las novelas de un Martín Luis Guzmán o un Mariano Azuela, las cuales disipan la dimensión histórica del proceso hasta retener poco más que una colosal e improbable saga de hampones.

Ahora bien, regresando al principio de la autonomía reflexiva, es importante notar que, en sentido estricto, el espejo deformante no es necesario: el ojo es, a fin de cuentas, un espejo convexo. Al final de la novela *Los muros de agua* (1941), Prudencio sufre una fractura de cráneo, y su cabeza aparece “ancha, descompuesta como por un espejo convexo” (Revueltas, 1980: 155), mientras que, en *Los errores*, Mario Cobián contempla con desprecio a Elena (apócope de El Enano), “como en un espejo convexo,

⁹ Confrontar con el análisis de Domínguez Michael (1999: 73).

con la enorme cabeza estúpida de feto dentro de un vitrolero” (Revueltas, 1979a: 40). Si el cuerpo es aquello que se define por su capacidad de afectar y ser afectado (Despret, 2004: 113), no es casual que sean justamente los cuerpos humanos el lugar donde la curvatura del espacio se haga más evidente. Es por esto que, como notó Gilles Deleuze en uno de sus seminarios sobre Leibniz, es importante ir más allá de toda distinción ingenua entre realidad y representación y asumir como condición la curvatura del espacio, pues no hacerlo supondría permanecer en el ámbito de la mera abstracción.¹⁰ Si en literatura de Revueltas los espejos tienden a curvarse, esto no responde en último término a una ocurrencia, ni menos aún a un ánimo moralizante, sino a la necesidad urgente de registrar la curvatura del mundo y perseguir el pliegue.

En un pasaje de *Dialéctica de la conciencia*, titulado “Reapropiación y desobjetivación”, Revueltas reflexiona sobre la imposibilidad de fundar la autoconciencia —principio de la subjetividad— en el reflejo. Significativamente, el pasaje juega con la idea de que el que mira es Hegel:

Si yo, Hegel, me miro en el espejo, lo que veo ahí no es a Hegel: autoconciencia del ser humano, esencia en sí del ser humano, objetivada. Lo que veo en el espejo no es sino la enajenación de Hegel, de su autoconciencia, que ya no es Hegel sino esa figura del espejo que se refleja en virtud de las propiedades del nitrato de plata, del azogue y el vidrio, organizadas específicamente como espejo. La figura del espejo es *mi* yo de Hegel enajenado *que no se expresa*, por cuanto la figura del espejo es la figura de otro —o de cualquier otro— en tanto figura no sabida ni pensada. (Revueltas, 1982: 93)

La materialidad del espejo devuelve una imagen que no expresa identidad alguna, por lo que bien podría ser la imagen de otro. Revueltas se aleja así de la tradición hegeliana, la cual, al menos en la interpretación de Koljève, siempre fundó la identidad a partir del encuentro con lo heterogéneo. En esta línea, el célebre ensayo de Lacan

¹⁰ “No podemos hacer otra cosa que partir del universo curvo en Leibniz, si no todo permanece abstracto” (Deleuze, 2006: 143). Sobre los desconcertantes paralelos entre la obra de Revueltas, particularmente del periodo de Lecumberri (*El Apando*, el “Reojo del yo”, etcétera) y la *Monadologie* de Leibniz, ver García de la Sienra (2007: 311-314). Estos paralelos se explican en parte porque para Leibniz las mónadas “no tienen ventanas por las que algo pueda entrar o salir de ellas” (*Monadologie*, §7, en Deleuze, 1989: 41); es decir, se asemejan a un espacio carcelario.

sobre “el estadio de espejo” afirma que la formación de la subjetividad precisa de una identificación con la mirada del otro (Lacan, 1966).¹¹ Esta identificación, siempre imaginaria, con el reflejo sienta las bases de la identidad, que paradójicamente es vista antes que experimentada. Pero si en el escenario planteado por Lacan la imagen del espejo posee la capacidad de superponerse a la experiencia fragmentaria e integrar una unidad que será la del yo, en la narrativa de Revueltas este movimiento se ve impedido por el hecho de que la imagen, como expresión de lo visible, no es composicional: la fragmentariedad es un rasgo esencial de lo visible. Así, en el relato *Ezequiel o la matanza de los inocentes* (1969), el personaje presencia la muerte de un inocente, pero su infierno se deriva de la “quebrada visión” que lo aqueja.¹² El horror se aparece ante él como un mundo confuso de imágenes parciales y reflejos astillados, “cortados en pedazos y vueltos a unir”, que “distorsionaban sobrenaturalmente” (Revueltas, 1974: 121). Al final del relato, el protagonista logra trascender la confusión imperante, pero no lo hace reconquistando la unidad de la mirada, sino más bien siguiendo el curso contrario: adentrándose en la opacidad de la materia, refractaria a toda visión o juego especular, que por lo demás es el ámbito de la muerte. El relato concluye con una frase en la que la superficie reflejante da paso a una materialidad silenciosa e inabordable, el fin de toda elaboración subjetiva: “Traspuso la confusión de los cristales para entrar en la madera del mundo” (127).

Pese a las formulaciones bastante explícitas sobre la preeminencia del espejo deformante en la obra de Revueltas, la crítica por lo general no ha sabido ver la estética revueltiana de la deformación sino en términos negativos, o bien como una distracción, o bien como un mecanismo a ser remontado por la praxis militante. Resulta significativo que Christopher Domínguez Michael y Evodio Escalante, dos críticos situados en las antípodas ideológicas, coincidan cabalmente en su apreciación del espejo deformante. Domínguez Michael (1999), al concebir el espejo en los términos que, de Stendhal a Lukács, definiera el realismo clásico, perdió de vista la dimensión heurística de la deformación, juzgando la obsesión de Revueltas por los espejos convexos como una mera “impertinencia metafísica” (74). Por su parte, Escalante (2006) buscó

¹¹ Al respecto, escribe Todd McGowan (2007): “The ideal of the body as a unity over which the child has mastery emerges as the illusion produced through the mirroring experience” (1).

¹² En este relato, publicado en *Material de los sueños*, la alusión a las visiones del profeta bíblico da lugar a una densa reflexión sobre la identidad en la que aparece de manera obsesiva el tema de la mirada.

reconducir la estética de la deformación por la vía ya trillada —y abandonada— por Rosendo en *Los días terrenales*: “¿cómo escapar —se pregunta el crítico— de la deformación?” (111). Atribuyendo a Revueltas una fidelidad doctrinaria hacia el marxismo que en los hechos nunca estuvo exenta de ambigüedades, Escalante trató de asimilar la deformación al concepto marxista de enajenación. El único problema de esta asimilación en apariencia obvia es que para Revueltas no existe tal cosa como una conciencia no enajenada. En el relato “El hijo tonto”, publicado en *Dios en la tierra* (1944), una de las pocas instancias en su obra que ofrece la visión de una humanidad redimida, esta visión es de todo punto pesadillesca (Revueltas, 1979b). Una consecuencia importante del principio de equivalencia entre imagen recta y deforme es que entre las dos no media una relación simétrica. En otros términos, la distorsión no puede definirse como la inversión paródica de una presunta visibilidad natural.

Siguiendo una tradición teórica que puede rastrearse hasta Mijaíl Bajtín y su concepción de lo carnavalesco —y en último término, hasta la *Fenomenología del espíritu* y su noción de *verkehrte Welt*— algunos críticos han concebido el mundo delincuencial revueltiano en términos de un “mundo invertido”, es decir, la inversión satírica o paródica que desautoriza la cultura dominante.¹³ Este procedimiento necesita que la inversión sea simétrica y por tanto reversible. Sin embargo, la estructura paralela de *Los errores* se funda precisamente en la asimetría entre el mundo militante y el delincuencial.¹⁴ Por esto, es imposible sostener que la historia de los hampones es el reverso paródico de la historia de los comprometidos militantes comunistas. El movimiento paródico y la inversión desautorizante suponen, en el fondo, una positividad de base. La ironía no introduce la negatividad en la representación, sino que, por el contrario, invoca y refuerza los principios que la apuntalan. Los personajes grotescos, develados por la visión deformante, encarnan una negatividad no porque sean el reverso del mundo, sino porque constituyen un exceso inabordable. Refractarios a toda toma de conciencia o acción política, y carentes del horizonte mínimo de redención, los personajes atrabiliarios de Revueltas no son “la otra cara de la acumulación capitalista” (Escalante, 2006: 119), sino el exceso

¹³ Véase, por ejemplo, Escalante (2007) y Durán (1999). Escalante acudió a Hans-Georg Gadamer, quien vinculó la distorsión especular con la sátira: “Lo que hace esta reversión, en la que todo cobra otro cariz, es precisamente hacer visible en una especie de espejo desfigurado la secreta inversión de cuanto hay a nuestro alrededor.” (Gadamer, citado en Escalante, 2007: 115). Para Durán (1999), en cambio, “el grotesco revueltiano establece un movimiento dialéctico entre lo carnavalesco bajtiniano y el terribismo enajenante propuesto por [Wolfgang] Kayser” (95).

¹⁴ Vicente Francisco Torres (1999), por ejemplo, describió la novela como un sistema de “vasos comunicantes” (139).

inasimilable de toda formación social. No son la *verdad* de la concepción marxista de la sociedad, sino, en todo caso, lo *real* que escapa la simbolización.

Para concluir, cabe preguntarse: ¿qué fuerza secreta curva la superficie de los cuerpos? A lo largo de su obra literaria y ensayística Revueltas ofreció varias respuestas,¹⁵ pero en su narrativa, es generalmente el horror —la experiencia del sufrimiento y la miseria humana— la realidad excesiva que curva el espacio y arrastra tras de sí mundo y subjetividad. En el famoso prólogo a la segunda edición de *Los muros de agua* (1961), Revueltas reflexionó sobre las dificultades que entraña la representación del horror en la literatura. El texto nos permite esbozar una genealogía del horror en su obra, y una velada declaración del principio de la distorsión como elemento esencial del realismo. Como se sabe, en este prólogo Revueltas retoma un largo fragmento de una crónica sobre su primera visita al Leprosario de Guadalajara en 1955. Revueltas (1980) escribe: “Yo había contemplado una realidad. Pero dudo de que esa realidad pudiese ser transformada en una ficción literaria convincente. Era excesiva, superabundante” (18).

En el prólogo, Revueltas (1980) recurre nuevamente a las metáforas especulares para desmarcarse del “realismo espontáneo” que sólo aspira a un “simple ser espejo de la realidad” (18). La denuncia del realismo socialista recorre este texto como tantos otros de su época tardía. Este tipo de realismo, víctima de una presunta fidelidad a los hechos, falsea el horror, pues lo naturaliza como un fenómeno susceptible de ser descrito en términos positivos, cuando no explicado a la manera, podemos añadir, de la sociología de la pobreza. Esto redundo, según el autor, en el mero “reportaje terriblista, documental” (18). Pero el horror es por definición excesivo, aquello que no puede ajustarse a la representación positiva sin minarla. El realismo espontáneo asume que el mundo se define por un estado de cosas —condición de toda explicación sociologista— y no por un devenir, a menudo contradictorio e irreductible. A este punto de fuga Revueltas dio un nombre derivado del habla popular: el “lado moridor” (18). En este sentido, la distorsión funge en primera instancia como un principio heurístico, que permite a la representación literaria preservar el exceso sin anularlo en la síntesis definitiva del reflejo veraz. Esto constituye la gran contribución de Revueltas a la tradición realista. En este punto, conviene llamar la atención sobre el segundo dispositivo óptico que recorre la obra del escritor.

¹⁵ Una de ellas, acaso la más explorada por la crítica, es la idea de la falsa conciencia, que Revueltas enunció en su ensayo “A propósito de *Los días terrenales*”.

De la mirada torva a la mirada oblicua

La segunda figura que domina la visión en la obra de Revueltas es la mirada torva. En su obra discurre una genealogía de las miradas torvas, genealogía que se remonta, por un lado, al mítico cíclope y, por el otro, al proverbial tuerto vidente. Se inscriben en esta genealogía personajes como el Tuerto Ventura, en *Los días terrenales*, El Niágara en *Los errores* —apodado así por las cataratas que le ciegan un ojo—, el hijo ciego en el relato *La soledad*, para finalmente encontrar su expresión más consumada en El Carajo, personaje tuerto de *El apando*, en quien convergen los dos linajes de la mirada torva.

De manera paralela al tema de la autonomía del reflejo en relación con el espejo, el ojo ciclópeo aparece a menudo en la obra de Revueltas como un órgano incorpóreo y flotante —el “cíclope celeste” de Góngora— que se distiende por el espacio y envuelve a los personajes.¹⁶ En *El luto humano* (1943), Úrsulo se adentra en la noche, y experimenta “la impresión de haber penetrado en un gran ojo oscuro, de ciego furioso” (Revueltas, 1981: 15). El gran ojo incorpóreo se vive como una manifestación de la ira de Dios, que Revueltas concibe como una mirada y cuya furia se cierne sobre los personajes: “Un ojo absoluto se estableció para perseguir a Caín. Y Caín miró este ojo en todas partes, pero sobre todo en su soledad. El ojo, el coro, el destino, la multitud, la historia” (179). La mirada iracunda de Dios es un trasunto de la historia. Así, en el relato *Dios en la tierra* (1944) la mirada de Dios se expresa en la violencia cristera: el Dios “vivo” e “iracundo” “tiene un solo ojo en mitad de la frente, no para ver sino para arrojar rayos e incendiar, castigar, vencer” (Revueltas, 1979c: 15). Como muestra el narrador del relato “¿Cuánta será la oscuridad?”, para el “ojo de la Divina Providencia” la visión se vuelve indistinguible del juicio iracundo (Revueltas, 1999: 53-54).

En general, los personajes padecen esta mirada iracunda de dos maneras: o bien a través de la sinestesia, o bien abismándose en una experiencia incommunicable. De un modo que recuerda las *linguæ ignis* del relato bíblico de Pentecostés (Hechos, 2: 1-13) —el devenir absoluto de la palabra provocado por la efusión del Espíritu— el descarnado ojo del cíclope supone el devenir absoluto del sentido de la vista. Como en el relato bíblico, en el que lo enunciable invade el campo de lo

¹⁶ En un artículo titulado “Dios, Cristo y Cíclope en Revueltas”, José Ramón Enríquez (1999) identificó la doble genealogía de la figura del cíclope en Revueltas, a la vez divina que apocalíptica.

visible, la intensificación de la vista la lleva a invadir el campo de otros sentidos, produciendo la febril sinestesia —“incesto de los sentidos”— que aqueja, por ejemplo, a Gregorio en *Los días terrenales* (Revueltas, 1991: 9).

En segundo lugar, desde su parcial ceguera, los personajes de miradas torcidas, torvas o tuertas ven más allá de lo visible y lo enunciable, pero esta visión especial les hace partícipes de un mundo de percepciones excesivas e incommunicables. En diversos relatos, Revueltas identifica este ámbito con la muerte, concebida no como extinción sino como agonía; una zona liminar entre la vida y la muerte, despojada de toda intersubjetividad y vivida como un horror incommunicable.¹⁷ Si la visión absoluta se hipostasia en el furibundo ojo descorporeizado o bien franquea un infierno de percepciones sin mediación posible, se entiende por qué la obra revueltiana postula la heterogeneidad esencial entre visión y conciencia. Michael Foucault (1966) notó que en las novelas de Julio Verne reinaba una peculiar oposición entre saber y acción. El saber, encarnado en la figura del científico o el sabio, introduce en el mundo un momento de entropía que sólo puede ser contrarrestada por los trabajos de un héroe definido, paradójicamente, por la opacidad de su acción. De manera aledaña, en Revueltas los personajes de la acción, a menudo violenta, desafían y fascinan a los personajes cuyo objetivo es dar sentido al mundo. Y no es casual que los personajes de la acción sean por regla general tuertos. El caso más emblemático de este antagonismo esencial aparece, en *Los días terrenales*, entre el Tuerto Ventura —“ese vivo trozo de carne, inteligente también, pequeño e infranatural, en que el antebrazo se interrumpía, aquel ojo ciego” (Revueltas, 1991: 14)— y Gregorio.

Si Gregorio, en tanto intelectual y militante comunista, encarna las obligaciones de la conciencia, el Tuerto Ventura, abigeo y líder comunitario, encarna la acción violenta, más allá de la ley y el sentido, cuyo liderazgo natural emana de su conocimiento del entorno campesino y de una visión especial: la mirada torva.¹⁸ A lo largo de la novela, el narrador insiste en vincular la ceguera parcial del Ventura con su capacidad de ver

¹⁷ Edith Negrín (1992) estudió el tema de la agonía en relación con los tres relatos que en algún momento llevaron el título de *La frontera increíble*.

¹⁸ Dabove (2007) abordó esta oposición en términos del bandido como límite del sujeto letrado. Loveland Smith (2007), por su parte, ha señalado que, en las novelas de Revueltas, los personajes de la conciencia se caracterizan a menudo por su incapacidad de comprender su entorno: “en *Los muros de agua*, los comunistas entran en la novela en la oscuridad, transportados no saben a dónde, al infierno, seguramente, infierno que desconocen; Gregorio es sorprendido, también desde la oscuridad, por un mundo espectral, atroz, desconocido y misterioso” (208).

más allá de lo visible y participar así de un ámbito de la acción vedado a la conciencia. Su existencia ha transcurrido bajo la advocación de una profecía materna, que el Tuerto Ventura invoca cuando recuerda la historia de cómo perdió el ojo a los seis meses de edad: “tú verás más que los que tienen dos ojos, tú verás las cosas que no se ven” (Revueltas, 1991: 58). Gregorio adivina que en esto radica la fascinación que el Tuerto Ventura ejerce sobre él, pues experimenta en carne propia la sobreabundante mirada de Ventura cuando su ojo se posa sobre él: “el ojo solitario de aquel hombre pareció bañarlo por dentro como un líquido corrosivo” (14). El ojo torvo punza lo visible y vehicula la furia secreta de la historia. Si bien la relación entre ceguera y videncia es un inveterado tópico de la literatura occidental (piénsese, por ejemplo, en Tiresias de *Edipo Rey*), Revueltas introduce un sesgo original. Desde el temprano relato *Dios en la tierra*, el “ojo del cíclope” devela una zona liminar entre visión y ceguera. Al trazar la ecuación entre videncia y mirada torva (y no ceguera), los videntes revueltianos ven una región intermedia del mundo. Por esto, a diferencia del vidente clásico, su visión no da lugar a un saber —por ejemplo, de las cosas futuras— sino que ilumina las condiciones de posibilidad, siempre opacas y refractarias a la conciencia, de toda acción.

Finalmente, es importante notar otro elemento que la mirada torva introduce en la estética revueltiana de la visión: el ojo ciclópeo es un ojo desorbitado. Liberado del dispositivo estereoscópico que caracteriza la visión humana, el ojo del cíclope no está ya emplazado por la subjetividad humana. En *Los errores*, Olegario reflexiona sobre lo frustrante que resulta todo intento de someter el ojo ciclópeo a la órbita de los designios humanos: “Luchar, no con los ojos cerrados, sino nada más con un sólo ojo, con el ojo del cíclope. Pero [el ojo] le bailaba, le giraba como la caña suelta del timón en un barco al garete, dentro de ese espacio, totalmente invadido, de la órbita, igual a una luna llena que hubiese enloquecido, el ojo del cíclope solitario y abandonado a la soledad del mundo” (Revueltas, 1979a: 225). Por su parte, en *Los días terrenales*, el ojo desorbitado del Tuerto Ventura posee una movilidad autónoma que se deriva, paradójicamente, de su detención física: “La luz de la hoguera se reflejaba en su ojo, imprimiéndole un movimiento giratorio extrañamente completo y monstruoso, de ciento ochenta grados, aunque el ojo en realidad estaba inmóvil y duro” (Revueltas, 1991: 17). Estos pasajes sugieren que el ojo ciclópeo se define menos por su unicidad que por su posición, es decir, su perspectiva. La perspectiva imposible del ojo descorporeizado nos lleva a considerar el último y acaso el más fundamental de los dispositivos ópticos

que recorren la obra de Revueltas: la anamorfosis. La anamorfosis plantea el problema de la perspectiva en términos que desbordan uno de los principios elementales económica clásica de lo visible: la unidad del campo visual. Si al descorporalizarse la mirada torva propende a un absoluto en el que la visión incendia lo visible, la anamorfosis planteará la reorganización de lo visible a partir de la mirada oblicua.

La anamorfosis, dispositivo óptico conocido en la modernidad temprana como “perspectiva secreta”, consiste en la metódica distorsión de un objeto de tal modo que su correcta percepción requiera el abandono del punto de vista frontal común a la perspectiva lineal y la adopción de un punto de vista oblicuo (Baltrušaitis, 1996). Imágenes como el cráneo anamórfico de *Los embajadores* (1533) de Hans Holbein el Joven sólo ‘remontan’ o ‘recuperan su forma’—sentido del término griego—cuando la mirada del espectador se descentra (ver Figura 1). De hecho, es posible afirmar que la anamorfosis es uno de los principales cauces de la imaginación revueltiana y el principio compositivo de algunas de sus obras más importantes. Secreta heredera del barroco hispánico, la obra de Revueltas abunda en imágenes anamórficas.¹⁹ Las hay en toda regla, como el tatuaje anamórfico que Albino, uno de los “presos comunes” que protagonizan la novela breve *El apando* (1969), detenta en el vientre.²⁰ Este rudimentario tatuaje, que a primera vista aparenta ser un amasijo de líneas azules, se torna en una portentosa escena sexual cuando Albino lo anima con “los fascinantes estremecimientos de su vientre” (Revueltas, 1984: 26-7). El pasaje de *El apando* no se limita a hacer la écfrasis de la imagen, sino que además describe la escenificación del cambio de perspectivas que recompone la imagen anamórfica sobre un cuerpo por demás teatralizado: la danza del vientre de Albino se despliega en un escenario en el que la camiseta remangada funge “como el telón de un teatro” (26). Este pasaje, que no oculta su virtuosismo barroco, funde un *mise en abîme* (el cuerpo representado sobre el cuerpo), una imagen anamórfica, y la escenificación del desplazamiento de perspectiva que activa la anamorfosis.

¹⁹ Para la presencia del anamorfismo en la cultura literaria de los siglos áureos, ver Castillo (2001).

²⁰ Hasta ahora la crítica ha pasado por alto la presencia del anamorfismo en la obra de Revueltas. La única excepción es una mención, de paso, en García de la Sienra (2007: 309) sobre el tatuaje anamórfico de Albino en *El apando*. Sin embargo, en su trabajo, el crítico asimila el régimen visual de la obra maestra revueltiana al panóptico carcelario, pasando por alto el principio anamórfico. Algo similar ocurre con Ramírez Santacruz (2010) quien, en sus análisis magistrales sobre la relación entre voz y mirada en Revueltas, no reparó en la anamorfosis.

Figura 1
Los embajadores



Fuente: Holbein, Hans (1533). Museo: National Gallery, Londres (Reino Unido). Dominio público.

Pero existen otros muchos casos en los que la anamorfosis funge como un principio de composición y organización de lo visible. En estos casos, llamamos *anamórfica* la coexistencia en el mismo espacio de dos planos visuales asimétricos sobrepuestos. Ambos planos o, más precisamente, proyecciones, convergen en el mismo espacio visual, pero rehúyen toda síntesis, pues resulta imposible percibirlos de un sólo golpe de vista. En la medida en que cada proyección se construye desde un punto de vista específico, pasar de una a otra supone necesariamente perder de vista la otra. Como en las pinturas anamórficas del Renacimiento europeo, el principio anamórfico introduce la inestabilidad en lo visible, pues toda forma recobrada está siempre a sólo un paso de difuminarse en crueles borrones.

Uno de los ejemplos más tempranos de este principio aparece en “Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas”, texto publicado en 1950 pero escrito en torno a la muerte de su hermano en 1940. El texto reflexiona sobre el desafío que supone conocer verdaderamente a una persona cercana, y refiere una anécdota en la que Silvestre, figura venerada por José Revueltas, se revela súbitamente como un desconocido. En una ocasión, José presenció a su hermano dirigir un ensayo de la orquesta en el palacio de Bellas Artes, en la ciudad de México: “El rostro de Silvestre se ha transfigurado, hasta volverse el de un desconocido, el rostro desconocido de alguien que no es mi hermano” (Revueltas, 1987: 287). La *Semblanza* atribuye la súbita transformación del rostro familiar a un desplazamiento de perspectiva: poco antes de comenzar el ensayo, José aprovecha la pausa para situarse por primera vez junto a los músicos. El cambio de perspectiva revela el verdadero rostro —el desconocido— del hermano querido. “Es así que como conocí a Silvestre Revueltas, como únicamente podía conocerse, *in fraganti*, con las manos en la masa, en pleno delito de robarse el fuego” (291).²¹

Así, podemos definir la *anamorfosis revueltiana* como la coexistencia en el mismo plano de dos regímenes de visibilidad sobrepuestos pero incomunicables, que se despliegan desde ciertos puntos de vista. Una formulación teórica de lo anterior, que conecta el principio anamórfico con la economía del espejo, se adivina en el pasaje sobre la enajenación en *Dialéctica de la conciencia* (“Reapropiación y desobjetivación”) analizado en la sección anterior. En este pasaje, la autoconciencia, el yo vivido, no es encontrado en el simple acto de mirarse en el espejo: al contrario, éste sólo puede ser “recobrado” mediante una “desobjetivación” de la imagen especular. En el pasaje, resulta imposible pasar de la imagen enajenada a la autoconciencia sin difuminar el polo contrario.

Si bien la anamorfosis constituye uno de los resortes esenciales de la imaginación revueltiana, es en *El apando*, novela escrita por Revueltas en el encierro, donde este dispositivo visual será llevado hasta sus últimas consecuencias. Para empezar, notemos que en la novela el anamorfismo se plantea al interior de una genealogía de miradas torvas. En primer lugar, encontramos a El Carajo, el protagonista tullido y tuerto de la novela. Su desorbitado “ojo criminal” es en sí mismo un instrumento

²¹ Consultar el análisis de Ramírez Santacruz (2010) sobre este pasaje. El crítico describe acertadamente el juego de miradas que anima el pasaje, pero no repara en la anamorfosis: “[N]o es el rostro de Silvestre, en realidad, el que se transfigura, sino la mirada de su hermano” (58).

anamórfico, pues en él los personajes pueden ver su propia muerte, como en el célebre cuadro de Holbein: El Carajo infunde terror hasta en su propia madre, “acaso por ese ojo en que ella misma estaba muerta” (Revueltas, 1984: 19).

En segundo lugar, en el opresivo ambiente del encierro, el descarnado ojo del cíclope se transforma en una función neutra, una posición objetiva ligada al espacio carcelario y por tanto disponible para todos los personajes. Se trata concretamente de un estrecho postigo o portezuela que da acceso al apando o celda de castigo. Si bien este ínfimo punto de vista se sitúa en sentido estricto en un encierro de segundo grado (el apando es una cárcel dentro de la cárcel), la visión que se revela a través de él subvierte la arquitectura carcelaria. Como sabemos, en su diseño estrictamente panóptico, el “palacio negro” de Lecumberri (1900) encarnó como ningún otro edificio la racionalidad porfiriana al unificar, mediante la vigilancia centralizada, la disciplina social y el saber criminalístico. Ya en el contexto del diazordacismo, Lecumberri fue el espacio privilegiado de la represión estatal. Revueltas quien, como se sabe, pasó dos años preso en el penal, definiría la racionalidad de su arquitectura, conformada por “[t]riángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejas y más rejas”, como “el esquema monstruoso de esa gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría” (Revueltas, 1984: 55).

Pero ¿cómo es que el régimen panóptico encuentra su punto de inflexión en el diminuto postigo del apando? La respuesta se encuentra en la primera escena de la novela, en la que Polonio, protagonista de la novela, asoma la cabeza “hábil y cuidadosamente recostada sobre la oreja izquierda” (Revueltas, 1984: 12) por el postigo. La abertura del postigo es lo suficientemente amplia como para permitir asomar la cabeza recostada del lado izquierdo, posición en la que el ojo izquierdo queda cegado, capaz de mirar “únicamente la superficie de hierro de la plancha con que el postigo se cierra”. Pero al encumbrado ojo derecho, que mira “clavado hacia la nariz en tajante línea oblicua” (12), se le revela una portentosa anamorfosis. Polonio descubre que el postigo no sólo permite mirar hacia el exterior del apando, sino que, al adoptar su tortuosa perspectiva oblicua la distribución del espacio carcelario se revierte: los guardias son ahora los presos, “mono y mono, los dos, en su jaula”, “presos en cualquier sentido que se los mirara, enjaulados dentro del cajón de altas rejas dos pisos” (11). La mirada oblicua pliega el espacio, formando un bucle entre interior/exterior: el mundo exterior de la racionalidad geométrica se revela como un encierro más vasto, en el que

guardias mismos son presos involuntarios de un sistema penitenciario insospechado (ver Figura 2). El movimiento constitutivo del relato será el antagonismo de fondo entre la mirada de El Carajo y la visión anamórfica del postigo. En su afán por hacerse de la mirada oblicua del postigo, los personajes confrontan el ojo ciego del tullido como la cancelación del mínimo horizonte libertario del goce.

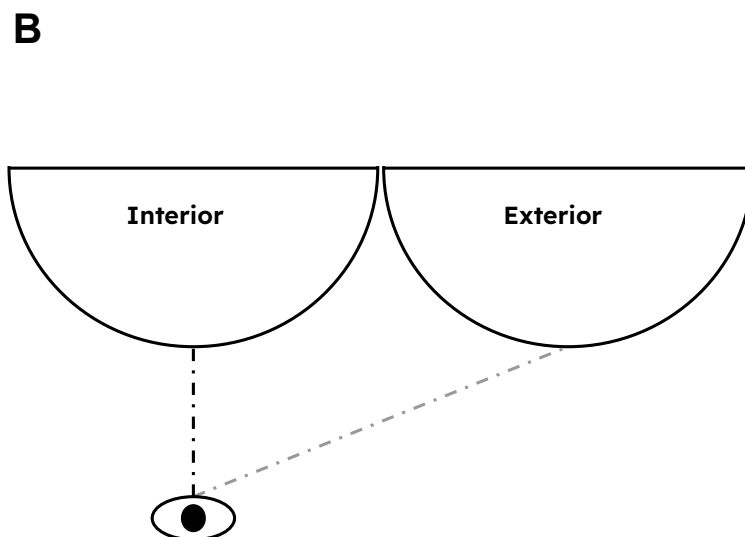
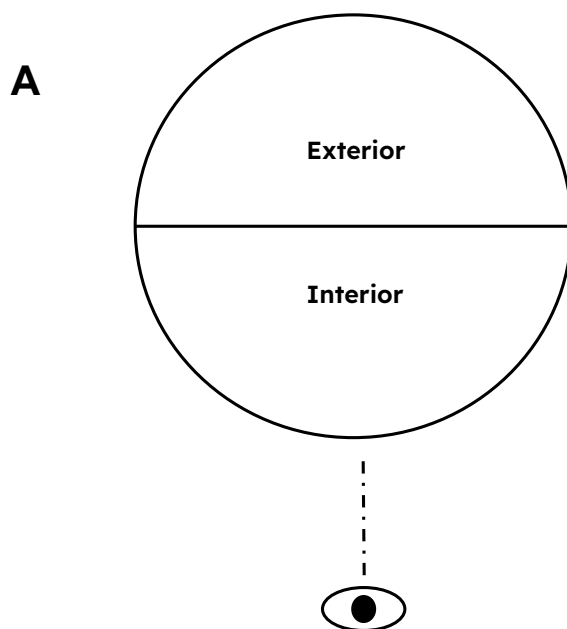
Conclusión

En su estudio sobre *El apando*, Frank Loveland Smith insistió en la ausencia de un saber de corte humanista o crítico en el narrador, con lo cual Revueltas contraviene la identificación foucaultiana de la prisión y el saber. De acuerdo con Loveland (2007), en este relato no se expresa sino una suerte de “sabiduría carcelaria” (229), que consistiría a lo sumo en “un saber vacío sobre una humanidad denigrada” (26). El principio anamórfico, la oscilación constante entre *morphē* y *anamorphē*, permite precisar la naturaleza de esta sabiduría o contra-saber. Como señala Humberto Huergo en su estudio sobre las *Soledades* de Góngora, en la anamorfosis el regreso a la forma es siempre provisional; la forma recobrada vive en riesgo permanente de desvanecerse, emborronarse, desobjetivizarse. Pero por virtud de la misma inconstancia, la forma recobrada contiene en sí el recuerdo de su propia disolución. De acuerdo con Huergo (2001), el carácter siempre reversible de la anamorfosis impide que una de las dos imágenes se erija como negación pura, a la manera de la *Verneinung* freudiana (230). El principio anamórfico desmantela esta polaridad: un mismo campo (social) se revela de manera distinta sea desde la perspectiva frontal-racionalista o desde la perspectiva oblicua-depravada. Tal es el sentido, por cierto, que Bosteels atribuye al lumpen revueltiano, un “término heterogéneo ideal, desde el cual [es posible] articular una identidad política sin esencialismos” (Bosteels, 2016: 59). La visión que eriza a los personajes de Revueltas, como toda anamorfosis, “no se posee de manera permanente” (Huergo, 2001: 204), sino que basta dar un paso o moverse a un lado, para que la forma se difumine nuevamente en borrones. La imagen anamórfica persiste en la mirada como un fantasma, una virtualidad, que, por tanto, no puede fundar un saber.

Figura 2

A. *La disposición “normal” de la prisión en el El apanado.*

B *La topología carcelaria a partir de la perspectiva anamórfica del postigo en el El apanado.*



Fuente: Elaboración propia.

Como en Góngora, para quien el objeto nunca se presenta de manera frontal, sino “al través”, en “oblicuos engaños”, en la literatura de Revueltas el campo social aparece esencialmente escindido a partir de los puntos de vista. Por un lado, tenemos la perspectiva caballera o frontal, que se ciñe a la línea recta, mundo que corresponde tanto a la razón estatal —la geometría carcelaria de Lecumberri— como a la acción militante, que aspira a enderezar (geometrizar) el mundo. Pero existe otra construcción del cuerpo social no-geometrizable que se revela desde la perspectiva oblicua. Para entenderla, resulta útil pensar no tanto en la archiconocida pintura de Holbein que, de Lacan a Severo Sarduy, ha servido como el *locus classicus* de la anamorfosis, sino en los *Vexierbielddung* (imágenes acertijo), del dibujante y grabador renacentista Erhard Schön (ca. 1491-1542) (ver Figura 3). Esta serie de imágenes asombrosas representan, a primera vista, un conjunto de paisajes donde se desarrollan conflictos bélicos —como la guerra contra el turco o las insurrecciones campesinas— pero que, miradas desde la perspectiva oblicua, conforman retratos de personajes que expresan la razón política de la primera mitad del siglo XVI, como Carlos V o Clemente VII. En las imágenes de Schön, el mismo campo social puede ser constituido como un campo estructurado por el poder soberano, o bien como un campo de cruentos antagonismos. En el caso de Revueltas, el mismo campo social puede ser construido como espacio delincencial o espacio militante. Y en ambos casos, estas determinaciones del campo social no pueden ser abarcadas por una misma mirada ni, por extensión, ser articuladas por un único saber o discurso político.

Para concluir, podemos decir que las líneas vitales que la aparición de estas variadas figuras ópticas hacen posibles distan de ser proyectos políticos o libertarios: en el *El apando*, por ejemplo, los personajes se debaten más bien entre abismarse en un placer sin imágenes —posibilidad encarnada por El Carajo— o articular una dinámica de la imaginación erótica como trasunto insuficiente pero gozoso de la libertad (Ramírez Santacruz, 2006). Como Francisco de Goya, Revueltas supo estar a la altura de las visiones de una humanidad desesperanzada que le tocaron en suerte, si bien esto supuso un conflicto tan irresoluble como productivo entre sus convicciones políticas y estéticas. Es así como, en último término, el contra-saber anamórfico conduce a un imperativo ético, más que a una solución política:

Pero para poder ver la realidad en ese sentido vertiginoso y lleno de misterios [...] necesitamos vivir en medio de la exaltación y el sufrimiento [...]. No precisamente decir la verdad o la mentira—eso todavía es un prejuicio—sino decir la Vida, que no es falsa ni verdadera, sino simplemente Vida, con sus contradicciones y su dolor. (Revueltas, 2000: 192)

Figura 3

Acertijo gráfico con los retratos de Carlos V, Fernando I, Clemente VII y Francisco I



Fuente: Schön, Erhard (1531-1534). Xilografía. Dominio público.

Referencias bibliográficas

- BALTRUŠAITIS, Jurgis. (1996). *Les Perspectives Dépravées II. Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus*. Flammarion.
- BOSTEELS, Bruno. (2016). *Marx y Freud en América Latina: Política, psicoanálisis y religión en Tiempos de Terror* (Simone Pinet, Trad.). Akal.
- CASTILLO, David R. (2001). *(a)Wry Views: Anamorphosis Cervantes and the Early Picaresque*. Purdue University Press.
- DABOVE, Juan Pablo. (2007). “El bandidaje como experiencia de los límites de la razón letrada en José Revueltas”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 33(66), 77-93. <https://doi.org/10.2307/25485830>
- DELEUZE, Gilles. (1989). *Lógica del sentido*. Ediciones Paidós.
- DELEUZE, Gilles. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores.
- DELEUZE, Gilles. (2006). *Exasperación de la Filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Cactus.
- DESPRET, Vinciane. (2004). “The Body We Care for: Figures of Anthro-po-zoo-genesis”. *Body & Society*, 10(2-3), 111-134. <https://doi.org/10.1177/1357034X04042938>
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. (1999). “Lepra y utopía”. En Edith Negrín (Ed.), *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica* (pp. 61-80). Ediciones Era.
- DURÁN, Javier. (1999). “Apuntes sobre el grotesco en tres novelas de José Revueltas”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 28(2), 89-102. <https://doi.org/10.2307/29741525>
- ENRÍQUEZ, José Ramón. (1999). “Dios, Cristo y Cíclope en Revueltas”. En Edith Negrín (Ed.), *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica* (pp. 265-274). Ediciones Era.
- ESCALANTE, Evodio. (2007). “El tema filosófico del ‘mundo invertido’ en las novelas de José Revueltas”. *Signos Literarios*, 3(6), 113-128. <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/130/130>
- ESCALANTE, Evodio. (2006). *José Revueltas: Una literatura del “lado moridor”*. Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel. (1966). “L’arrière-fable”. *L’Arc*, (29, Número especial Jules Verne), 5-12.
- GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo. (2007). “El apando: las figuras de una ontología carcelaria”. En Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata (Eds.), *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas* (pp. 293-314). Benemérita Universidad

- Autónoma de Puebla; Universidad Nacional Autónoma de México; Miguel Ángel Porrúa.
- HUERGO CARDOSO, Humberto. (2001). “Las ‘Soledades’ de Góngora ¿‘lienço de Flandes’ o ‘pintura valiente’?”. *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 6(20-21), 193-232.
- LACAN, Jacques. (1966). “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je telle quelle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique”. En *Écrits*. Edicions du Seuil.
- LOVELAND SMITH, Frank. (2007). *Visibilidad y discurso: lo que se ve y lo que se dice en las novelas de José Revueltas*. LunArena Editorial.
- MCGOWAN, Todd. (2007). *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. State University of New York Press.
- NEGRÍN, Edith. (1992). “Arte y agonía en la narrativa de José Revueltas”. En Antonio Vilanova Andreu (Coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989: Vol. 4* (pp. 853-860).
- PACHECO, Francisco. (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Impreso en Seuilla: por Simon Faxardo.
- REVUELTAS, José. (1974). “Ezequiel o la matanza de los inocentes”. En *Material de los sueños* (pp. 115-127). Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1978a). “Sobre mi obra literaria (respuesta a un cuestionario de Luis Mario Schneider)”. En Andrea Revueltas y Philippe Cheron (Eds.), *Cuestionamientos e intenciones: ensayos* (pp. 100-114). Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1978b). “Problemas del conocimiento estético”. En Andrea Revueltas y Philippe Cheron (Eds.), *Cuestionamientos e intenciones: ensayos* (pp. 154-172). Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1978c). “Escuela Mexicana de Pintura y la Novela de la Revolución”. En Andrea Revueltas y Philippe Cheron (Eds.), *Cuestionamientos e intenciones: ensayos* (pp. 241-274). Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1979a). *Los errores*. Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1979b). “El hijo tonto”. En *Dios en la tierra* (pp. 93-103), Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1979c). “Dios en la tierra”. En *Dios en la tierra* (pp. 9-16), Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1980). *Los muros de agua*. Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1981). *El luto humano*. Ediciones Era.

- REVUELTAS, José. (1982). *Dialéctica de la conciencia*. Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1984). *El apando*. Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1987). “Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas”. En Andrea Revueltas y Philippe Cheron, (Eds.), *Las evocaciones requeridas II*, (pp. 287-314). Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1991). *Los días terrenales*. Fondo de Cultura Económica.
- REVUELTAS, José. (1999). “¿Cuánta será la oscuridad?”. En *La palabra sagrada: Antología* (pp. 51-58). Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (2000). “[Carta a Silvestre] México, D.F., 22 de abril de 1938”. En Andrea Revueltas (Ed.), *En el filo* (pp. 189-198). UNAM; Ediciones Era.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco. (2006). *El apando de Jose Revueltas: una poética de la libertad*. Ediciones Páginas.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco. (2010). *Ensayos de literatura mexicana y española (De la Celestina a Jose Revueltas)*. Ediciones Eón; University of Texas at El Paso; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- TORRES, Vicente Francisco. (1999). “Los Errores. Un sistema de vasos comunicantes.” En Edith Negrín (Ed.), *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica* (pp. 139-148). Ediciones Era.
- TREJO VALENCIA, Gabriela. (2013). “Los días terrenales: la distorsión y la perversidad a partir de la vinculación ecfrasis-protagonistas”. *Valenciana*, 6(12), 181-204.