

RCLL

revista
de
crítica
literaria
latinoamericana

Ojo al cine
Nº 73

JOSÉ REVUELTAS, ESCRITOR DE CINE: EL GUIÓN *LA OTRA*

Alessandro Rocco
Università di Bari, Italia

Resumen

En 1944, el escritor José Revueltas empieza su aventura en el cine mexicano. A partir de esa fecha, y hasta el año 1960, Revueltas aparecerá como argumentista y/o adaptador en los créditos de veinticuatro películas, a las que hay que añadir, en 1975, la adaptación de *El apando*. Existen también cuatro guiones completos publicados (*La otra*, *Tierra y libertad*, *Los albañiles*, *El apando*). Este artículo propone un análisis crítico del guion de José Revueltas, *La otra* (1946), con el objetivo de estudiar su funcionamiento narrativo en cuanto texto fílmico; y con el intento de colocarlo en el contexto de la producción narrativa de Revueltas, en cuanto texto narrativo *de autor*. Presencia del espejo y del reflejo como elemento central en la representación de la temática de la identidad y del doble; espacio de la cárcel como signo y representación de la enajenación; culpa (fratricidio) y castigo; actitud piadosa hacia el personaje (femenino) culpable: estos elementos demuestran que el guion *La otra* no es un texto extraño al universo narrativo y a las preocupaciones literarias de José Revueltas.

Palabras clave: cine y literatura, guion cinematográfico, relato fílmico, José Revueltas, Roberto Gavaldón, *La otra*, cine mexicano.

Abstract

In 1944 the Mexican writer José Revueltas began his adventure in Mexican cinema. Since then, and until 1960, Revueltas will appear as screenwriter in the credits of twenty-four Mexican movies, and in one more in 1975: the adaptation of his own novel *El apando*. Four screenplays by Revueltas were also published: *La otra*, *Tierra y libertad*, *Los albañiles*, *El apando*. This article is a critical analysis of Revueltas' screenplay *La otra*. The study focuses on the narrative functioning of this screenplay as a filmic text and has the specific aim of reinserting *La otra* within the context of Revueltas' literary production. The presence of mirrors and reflection as central elements of representation of identity and the double; the prison as sign and representation of alienation; guilt (fratricide) and punishment; pity towards the guilty (female) character: all these elements demonstrate that the screenplay *La otra* is closely related to Revueltas' narrative universe and literary ideas.

Keywords: film and literature, screenplay, film narration, José Revueltas, Roberto Gavaldón, *La otra*, Mexican cinema.

En 1944, José Revueltas empieza su aventura en el cine mexicano, invitado por Gabriel Figueroa a participar en la adaptación de *El mexicano* o *El despertar de una nación*, de un cuento de Jack London, para la película dirigida por Agustín P. Delgado (Meyer 100). A partir de esa fecha, y hasta el año 1960, como recuerda Emilio García Riera, Revueltas aparecerá como argumentista y/o adaptador en los créditos de veinticuatro películas; a las que hay que añadir, en 1975, la adaptación de *El apando*, en colaboración con José Agustín, para la película dirigida por Felipe Cazals, que el escritor no llegó a ver editada (Revueltas, *El conocimiento cinematográfico* 10-11). Existen además varios otros textos, argumentos, sinopsis, guiones completos e incompletos, que nunca llegaron a filmarse (Revueltas, *El conocimiento cinematográfico* 160-162). Sin embargo, a pesar de que se trata de una amplia producción, como escribe José María Espinasa, “el trabajo de Revueltas en el cine ha sido visto como algo puramente alimenticio” (118), y tampoco la edición de cuatro guiones completos (*La otra*, *Tierra y libertad*, *Los albañiles*, *El apando*) parece haber despertado suficiente interés crítico.

Cabe observar, a este propósito, que el de José Revueltas no es un caso aislado. En efecto, no son pocos los autores hispanoamericanos que se han dedicado a escribir guiones cinematográficos, pero todavía son relativamente pocos los estudios dedicados a tratar este vasto territorio textual, en el que se encuentran guiones utilizados en la realización de una película, y guiones que nunca han sido filmados; guiones que han permanecido inéditos y guiones que se han publicado.

En un reciente estudio (ver Rocco), cuyo objetivo es el de comprender crítica e históricamente los guiones de cine *escritos por autores literarios, y publicados*, ha sido posible integrar un *corpus* significativo, en el que aparecen escritores muy importantes en la literatura hispanoamericana, como Horacio Quiroga, Vicente Huidobro, José Revueltas, Guillermo Cabrera Infante, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Enrique Larreta, Martín Luis Guzmán, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Alejandro Jodorowski, Carlos Fuentes, Miguel Ángel Asturias, José Emilio Pacheco, Bea-

triz Guido, Manuel Puig, Vicente Leñero, José Pablo Feinmann, Senel Paz, Juan Villoro, Guillermo Arriaga, y otros.

El primer texto de este *corpus* fue escrito por Horacio Quiroga en 1917, pero sólo se publicó en 1997. El segundo, escrito por Vicente Huidobro, se publicó en 1931 en inglés, y en 1934 en español (la edición más reciente es de 1993), pero con la forma de una cine-novela. La primera publicación de un guion cinematográfico *strictu sensu* en nuestro *corpus*, es la del texto de José Revueltas, *La otra*, escrito para la realización de la homónima película de Roberto Gavaldón en 1946 y publicado por la Comisión Nacional de Cinematografía en 1949 (Rocco 25-26, 37). En el prólogo, Antonio Castro Leal explica que la edición tenía el fin de estimular la formación de nuevos artistas y técnicos, particularmente en el campo de la elaboración de argumentos:

En Europa se clasifica nuestro cine como el mejor de lengua española. Para mantener esta posición es necesario enriquecer los temas de nuestras películas, darles mayor variedad y realidad a los caracteres de los personajes, más interés y verdad a la trama misma. Si la publicación de estos guiones logra despertar el interés de nuestros escritores hacia esta clase de trabajo literario y provocar su colaboración con el cine nacional habríamos logrado el propósito principal que nos mueve a publicarlos (Revueltas, *La otra* 8).

Luego, sobre la edición, aclara: “Reproducimos tipográficamente la disposición normal de los guiones: a la derecha de la página el diálogo; a la izquierda, los movimientos, tanto de la cámara como de los personajes. Esperamos que aún las personas no preparadas llegarán con poco esfuerzo a visualizar lo que el texto sugiere” (8). Aunque se considera que “estas obras no están, por su naturaleza, dedicadas a la lectura” (9), sí se establece, como queda claro en el texto citado, que el guion es un texto que se encuentra en el ámbito de lo literario, y que puede ser leído sin que sea necesario poseer una preparación técnica específica.

En su ensayo sobre *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, escribe Revueltas: “el guion cinematográfico no es una nueva forma de la novela, no es un género literario nuevo” (38), negando, al parecer, que este tipo de textos puedan ser considerados textos literarios. Pero, más adelante, añade: “En efecto a través de la lectura de un guion cinematográfico se puede *ver* una película, del mismo modo que con leer una partitura musical se puede *oír* la música [...] pero

aquí el asunto ya entra en el terreno de los especialistas, *aunque su posibilidad no esté en absoluto más allá del alcance de los profanos?* (39 cursivas mías). También escribe que “el guion cinematográfico, el libreto de filmación, es la película misma prefigurada en sus términos más exactos posibles [...] el guion cinematográfico no es ni puede ser otra cosa diferente a la película y entre ambos existe una identidad absoluta, total, completa” (68). Y más adelante, se refiere al guion con estas palabras: “el libreto considerado como una obra literaria perteneciente a un género específico” (67), que es la definición que más nos interesa aquí: el guion como género literario.

Lo que nos proponemos a continuación es un análisis crítico del guion de José Revueltas, *La otra*, con el objetivo, por un lado, de estudiar su funcionamiento narrativo en cuanto texto fílmico, es decir, perteneciente a un género literario específico (el guion o *filme escrito*); y por otro, con el intento de colocarlo en el contexto de la producción narrativa de Revueltas, en cuanto texto narrativo *de autor*.

La otra

Desde un punto de vista temático, *La otra* podría considerarse una variación del tema del “delito y castigo”. Se trata de la historia de una mujer pobre, María, que decide matar a su hermana gemela, viuda de un multimillonario, para tomar su lugar y gozar de su riqueza; pero que terminará pagando por su crimen con la cárcel.

En base a su estructuración dramática, *La otra* puede dividirse en tres partes: la primera incluye la presentación de los personajes y de la situación inicial, además de la preparación y motivación del delito. La segunda, con el desarrollo central de la historia, se da a partir de la descripción del delito, y continúa con la narración de la sustitución de identidad de María: el tormento por el crimen cometido, el riesgo de que la descubran, la felicidad de disponer por fin de la riqueza de Margarita. La tercera, que conduce a la resolución, inicia con la aparición de Fernando, el amante de Margarita, cuya existencia María ignoraba por completo. La aparición representa el retorno del pasado de Margarita, que volverá vano el esfuerzo de María por vivir como multimillonaria, obligándola a pagar por los crímenes anteriores de la hermana asesinada.

En las primeras secuencias el guion presenta la confrontación entre las dos hermanas, poniendo de relieve sus diferencias de esta-

tus y de carácter. Luego presenta la situación de María: el trabajo humilde en una peluquería para hombres que intentan aprovecharse de ella, la relación con el policía Roberto, pobre como ella, aunque más optimista. En esta primera parte se establecen ciertos indicios de *anticipación* del delito, pero presentados con ambigüedad, para que se piense más bien en una intención de suicidio de María. En efecto, la narración va creando un *crescendo* de negatividad en la caracterización del personaje y de su situación, hasta alcanzar el límite de lo tolerable. Aun así, y por efecto de la ambigüedad de los indicios, el desembocar de la tensión acumulada en la secuencia del delito crea un momento de fuerte sorpresa. Además, siendo el evento de mayor intensidad y fuerza emocional de la historia, el delito constituye el clímax dramático del relato, aun encontrándose entre la primera y la segunda parte del filme, y no al final, como es más común en la estructuración dramática del relato fílmico. El mismo Revueltas lo recuerda, cuando escribe que “la construcción dramática es el encadenamiento lógico de los hechos, su acumulación (acumulación no quiere decir ‘muchos’ hechos, sino concentración ‘explosiva’ de los mismos para poder ascender a una etapa superior del drama), hasta llegar a la culminación y el desenlace” (Revueltas, *El conocimiento cinematográfico* 142): es decir, con la culminación colocada al final, en coincidencia con el desenlace.

A partir del delito, se genera un nuevo motivo de tensión, relacionado con las consecuencias y resultados del crimen: por un lado, el relato desarrolla la crisis del personaje enfrentado a su propia conciencia, y, por otro, muestra su determinación frente al riesgo y al peligro de que el delito y la suplantación sean descubiertos. Por lo tanto, en el desarrollo de la segunda parte, el lector-espectador comparte el secreto de María, y contempla con *suspense* y participación tanto sus tribulaciones interiores, como su capacidad de superar dificultades y peligros.

Resuelto el conflicto interior de la protagonista, los motivos de tensión van creciendo con la entrada en escena de complicaciones cada vez mayores y más inesperadas para María: principalmente, con la irrupción sorpresiva de un personaje del todo ignorado por ella (y por el lector-espectador), que marca el inicio de una cadena de sorpresas y golpes de efecto culminantes en la condena final de la protagonista por las culpas de la hermana.

La resolución, con el final paradójico, tiene la función de cerrar el círculo de la historia, con el retorno del pasado de Margarita sobre María, como una venganza, o como el reiterarse de lo que para María había sido el problema de toda la vida: la permanente intrusión de su *doble* Margarita, que se impone ahora también desde la muerte. Por lo tanto, la contemplación final del destino irónico y trágico de la protagonista sostiene una estructura dramática que, como hemos dicho, tiene su momento de mayor intensidad al concluir la primera parte del guion. El final de la historia no se basa en un nuevo golpe de efecto, sino en el *pathos* y la *pietas* que se da a través de la contemplación de la condena de la protagonista, que asume su propia culpa al asumir la de *la otra*; culpable sobre todo por no haber sabido apreciar lo que su vida tenía de valioso (el amor de Roberto, el policía). *Pathos* y *pietas* que surgen de la revelación de una verdad, paradójica y trágica, en la que la culpa parece estar en el origen y cumplimiento de todo destino.

Espacio, ambientación y objetos simbólicos

La construcción del espacio y la caracterización de la ambientación son elementos fundamentales en la construcción del relato fílmico. Ello se debe, en primer lugar, a la capacidad del espacio y la ambientación de representar inmediatamente significados narrativos determinados. Además, espacio y ambientación enmarcan el desarrollo de la acción en un contexto significativo, y constituyen el apoyo necesario a la articulación secuencial de la narración, como, por ejemplo, cuando ésta se basa en el montaje paralelo de acciones que se desarrollan en distintos espacios. Revueltas consideraba esencial y prioritario el establecimiento del espacio en la narración cinematográfica, como se deduce de la descripción que él mismo hace de su método de trabajo: "Primero anoto el material que tengo a mi disposición, generalmente lo reestructuro, pues el argumentista dice: -caminaba por la calle y se encontró a mengano- todo esto tiene que *visualizarse de alguna manera: ¿qué calle? ¿cómo?*" (Meyer 101, cursivas mías). O también, refiriéndose a la transcripción cinematográfica de un texto literario: "Ante todo, la primera exigencia sería la de establecer desde un principio, en forma que no admita dudas, el sitio de la acción" (*El conocimiento cinematográfico* 64). En el guion que aquí analizamos, Revueltas aprovecha con maestría las posibilidades

de la creación de ambientes y de representación espacial, incluyendo también, en estos dos conceptos, la función de objetos que asumen en el curso del relato un valor simbólico relevante para la historia.

En efecto, en el texto de *La otra* encontramos un elemento que es a la vez objeto, con valor simbólico, parte de la escenografía y espacio visual: el espejo. De hecho, la relación de identidad y oposición entre María y Margarita, con su clara referencia a la temática del *doble*, se desarrolla en el guion a partir de un tratamiento específico del elemento visual, espacial y simbólico del espejo, y de otros a éste vinculados, como el rostro, la mirada, el disfraz. Como escribe Ariel Zúñiga, en su detallado estudio sobre la obra de Gavaldón (que es también en muchos casos la de Revueltas guionista): "Si hay una película que justifique nuestro interés por el manejo de la función del espejo en el cine de Gavaldón, es justamente *La otra*" (Zúñiga 18). Veamos cómo estos elementos van desarrollando sus funciones en el curso del relato.

En las secuencias iniciales del guion (sec. 1-11) hay una importante restricción visual: el personaje de Margarita aparece siempre con el rostro cubierto, lo que prepara el efecto revelación del momento en que se descubre la identidad de los rostros de las hermanas. Paralelamente, el guion establece la importancia de la mirada de los otros, cuando el mayordomo, el chofer y dos doncellas al servicio de Margarita intercambian entre sí una "mirada indefinible" después de ver pasar a las dos gemelas: con un montaje de planos detalle de los ojos de los personajes que subraya la importancia del tema de la *identidad/alteridad* como objeto de la mirada (sec. 12-15).

En la escena siguiente (sec. 16) Margarita se quita el velo que cubre su rostro, encontrándose de espaldas a la cámara y delante de un espejo. El rostro del personaje hace su primera aparición como reflejo, aludiendo ya a la presencia de su *doble*, de *la otra* en el espacio del espejo. Poco después, cuando María se mira también al espejo para probarse un vestido de la hermana, el mayordomo la confunde con ésta. El guion apunta: "María permanece durante un segundo mirándose al espejo, con asombro de sí misma" (sec. 35), por lo que queda claro que ha empezado a concebir algo en su mente, algo que tiene que ver con la imagen de *la otra* reflejada en el espejo, y que la mirada externa define y sitúa. La situación se repite más adelante, cuando María, sola en su departamento, vuelve a mirarse al espejo, y recuerda las palabras y la confusión del mayordomo (sec. 81 y 82).

Inmediatamente después del crimen, María sube al coche de la hermana y se encuentra con la mirada del chofer en el espejo del automóvil: “los ojos del chofer están clavados enigmáticamente sobre María” (sec. 158). La mirada del chofer es a la vez un elemento de creación de *suspense*, ya que implica para María el riesgo de que se descubra la sustitución de identidad, pero también una nueva referencia a la función identificadora de la mirada y a la temática del *doble*. La función del espejo como expresión de la dialéctica *identidad/otredad* tiene su momento culminante en la secuencia en que María se enfrenta a su propia mirada y a su propio reflejo. Cuando, después del crimen, María entra en la habitación de la hermana (que ahora es la suya), el guion apunta:

La cámara pone en cuadro un espejo, sobre el cual se refleja la figura de María. Al mirar el espejo, y en él su propia figura (que ahora es idéntica a la de su hermana, Margarita) María se sobresalta con un estremecimiento de terror, como ante la vista de su propio delito. [...] María parece fascinada por la presencia de su figura en el espejo, como si se encontrara ante la presencia de su víctima (sec. 171).

La figura en el espejo funde las imágenes de la víctima y de la asesina, y ante ella María retrocede con terror. Aquí, el espejo cumple la función de reflejar/revelar la verdad del personaje en dos niveles: si antes mostraba la identidad de los rostros de las gemelas para sugerir su posible sustitución, ahora María se mira a sí misma con horror, en cuanto se reconoce como asesina de la hermana; pero también se sugiere una más sutil amenaza, es decir, que *la otra*, reflejada en el espejo, siga viviendo en la propia María, para seguir interponiéndose en su vida y arrebatarle lo mejor, aun desde la muerte. Como escribe Mino Gracia, será “la misma Magdalena [Margarita en el guion], convertida en pintura de El Greco, *espejo estático*, cuyo robo desemboca en el desenmascaramiento”, la que llevará a la ruina a la protagonista (101, cursiva mía).

Refiriéndose a una escena de *Los días terrenales*, Evodio Escalante hace algunas observaciones relacionadas con la función del reflejo en el espejo que aquí estamos tratando: “nuestra visión de nosotros mismos es una visión deforme que ha reprimido el asco que sólo nos puede devolver nuestra propia imagen vista en un espejo convexo. Mirarnos en este espejo que invierte nuestra imagen previamente invertida mostraría lo abyecto de nuestra condición” (Esca-

lante, “El asunto de la inversión ideológica” 185). En efecto, en la cita el espejo tiene la función de reflejar/revelar la verdad de la condición humana, y es, en este sentido, metáfora de la función del arte. Como recuerda Christopher Domínguez, la metáfora del espejo aparece en algunas reflexiones estéticas de Revueltas sobre la Escuela Mexicana de pintura y la novela de la Revolución:

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 (Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones* 262).

Así comenta la cita de Revueltas Christopher Domínguez:

El novelista propone, como en 1961, su realismo como respuesta a las “deformaciones” plásticas y literarias de la realidad mexicana. Pero al rechazar este-espejo-que-sólo-refleja, Revueltas resume su obsesión por los espejos cóncavos, que registran y devuelven una imagen negativa, una mueca perturbadora. A Revueltas, como a tantos, fascinó la celebre definición de Stendhal de la novela como espejo en el camino, pero su interés por el espejo/reflejo ya estaba en *Los días terrenales* [...] En las novelas de Revueltas el espejo aparece una y otra vez. [...] filtra el conocimiento (404-405).

En la escena en que María se mira a sí misma como asesina y víctima en su reflejo, no se trata de un espejo deformante en sentido concreto; pero en el guion encontramos un espejo que deforma, un espejo convexo, cuando María es obligada a ir al departamento de Fernando: “Reflejada en la esfera de cristal del reloj, comienza a abrirse lentamente la puerta y luego aparece la figura de María” (sec. 269-270). La deformación óptica de la imagen del personaje remite a la verdad de su condición: entrando en la casa de Fernando, María cae bajo su dominio, lo que marca el inicio de su ruina, del descubrimiento de la culpa de la que ya no podrá escapar. Finalmente, recordemos que, para Revueltas, la metáfora del arte como espejo (autoconciencia social) se aplica también al cine: “el caso es que el público va [al cine] a mirarse, en cierto sentido. Como en un espejo siente que lo expresado es lo inexpressable de sí mismo” (Meyer 108).

Las significaciones temáticas que se entrelazan por medio del elemento del espejo como reflejo de la *identidad/otredad* de las gemelas comprenden también el tema del disfraz, evidente en el uso de las gafas y los vestidos como elementos que distinguen y definen a las hermanas. Dichos temas remiten todos al universo narrativo de Revueltas. Recuerda Ruffinelli que “[*Los errores*] se abre precisamente en el momento en que Mario Cobián se contempla en el espejo y se siente *extrañado*” (105), y cita el pasaje de la novela:

le resultaba imposible decir qué era aquello: *ese encontrarse con otra persona, esa metamorfosis en que apenas se reconocía. Pero sobre todo, no tanto por las alteraciones del disfraz (esto era lo de menos, como cuando se acude a una fiesta) sino por los actos a que el disfraz le destinaba. Una incertidumbre distante y vaga, algo todavía incrédulo respecto de la acción propuesta para el hombre del espejo, que también sin remedio era Mario Cobián* (13).

Ambos temas, del espejo y del disfraz, del cambio de identidad, se relacionan, como observa Ruffinelli, con el de la enajenación: “El disfraz no es para Mario Cobián más que un signo exterior de enajenación, del desdoblamiento profundo y de la necesidad de ser otro, no él” (106). A propósito de la enajenación del personaje de Mario Cobián, Ruffinelli cita otra vez a Revueltas: “Mario es un vidor de las mujeres [...] y su desenajenación respecto a estas circunstancias no puede plantearse sino dentro del marco de ellas mismas: como una forma apenas diferente del estar enajenado” (*El conocimiento cinematográfico* 142).

En *La otra* el tema de la enajenación se desarrolla a partir de la obsesión mental de María por el dinero y la riqueza de la hermana. La ambición funciona como un deseo enajenado que le impide al personaje apreciar lo que su vida tiene de valioso —la solidaridad y el amor de Roberto— y que sólo apreciará cuando será demasiado tarde. El estado mental de María desempeña también la función dramática de motivar el crimen, gracias a un crescendo de obsesión por la herencia de la hermana (“cinco millones”), reforzada por su situación de pobreza y dificultad cada vez mayor. Los procedimientos narrativos que el guion utiliza para expresar en términos filmicos dicha obsesión del personaje están relacionados con la representación del espacio, y particularmente del espacio urbano. Las calles de la ciudad, con el tráfico típico de la metrópolis y la lluvia como elemento de intensificación dramática, la peluquería donde trabaja Ma-

ría, que remite, por sus dimensiones y el ritmo de trabajo, a la cadena de montaje de una fábrica: todo ello establece una contextualización inmediatamente significativa del estado mental del personaje, aprovechando la asociación entre el ritmo obsesivo de la metrópolis y el desarrollo de la obsesión de María. El contexto urbano, en su dimensión tanto visual como sonora, marca y acompaña la gestación apremiante del deseo enajenado de María, determinado por el acoso del motivo de los “cinco millones” tanto en el plano visual como en la banda sonora. Al salir de la habitación de la hermana, María escucha la voz del mayordomo que habla de los “cinco millones” heredados por Margarita (sec. 41). Durante todo el recorrido que hace María hasta el trabajo se repite el mismo motivo: María permanece hipnotizada frente a un anuncio de la lotería que promete un premio de “cinco millones” (sec. 43-45); un vendedor de boletos dice: “hágase rica con los cinco millones, señorita” (sec. 47); una mujer y un niño, que también venden boletos repiten: “Los cinco millones, señorita” (sec. 50); otro vendedor, en la entrada de la peluquería, grita “cinco millones” (sec. 53). Cuando María entra en la peluquería, el guion apunta: “Se escucha el ruido peculiar del establecimiento: máquinas eléctricas de rasurar; máquinas de masaje, tijeras, etc.” Sobre este fondo de ruidos martillantes y obsesivos, María recuerda en su mente las voces antes escuchadas que exclaman “cinco millones”.

También se relacionan con el tema de la enajenación algunos objetos que en el guion adquieren un especial significado simbólico. El primero y más importante es el regalo de Navidad que María le compra a Roberto antes de despedirse de él por última vez: un pequeño encendedor. También recibe de Roberto un humilde regalo: una pulserita con un corazoncito (sec. 98). Ambos tendrán entonces la función de representar la relación y el amor de Roberto y María en varias situaciones posteriores, con el significado del amor perdido y traicionado por María, que al simular su suicidio ha asesinado también su amor por Roberto.

Pero, en la narrativa de Revueltas, el lugar de la enajenación por excelencia, incluso como representación de la enajenación global de toda la realidad social contemporánea, es la cárcel, a la vez espacio concreto y símbolo. En el guion de *La otra*, el tratamiento audiovisual del espacio de la cárcel le confiere cabal expresión filmica a los temas de la ironía del destino, la fatalidad y la culpa, que se

completan en la resolución, cuando María paga no por su delito, sino por el delito de la hermana. Veamos cómo se desarrolla el tema en el guion.

Al ser acusada del asesinato del esposo, María se dirige a Roberto: "Usted me conoce bien. Sabe que soy... (*la palabra se le detiene en la punta de la lengua*)... incapaz de haber matado a mi esposo" (sec. 362). Pero la respuesta de Roberto es contundente: "Se equivoca señora [...]: su culpa es tan evidente como que se llama usted Margarita Gutiérrez viuda de Montes de Oca" (sec. 362). A María no le queda sino aceptar la ironía del destino que las palabras de Roberto enuncian sin saberlo, repitiendo, "(*con orgullo*) ¡Como que me llamo Margarita Gutiérrez Vda. de Montes de Oca!..." (sec. 363).

El nombre se convierte en el material rítmico y sonoro de la culpa y la fatalidad, en el contexto del encarcelamiento de María: lo repite el empleado de la oficina de la penitenciaría, "Margarita Gutiérrez Vda. de Montes de Oca" (sec. 364), y luego el celador, cuando María pasa al primer patio fuera de la oficina: "Margaaaarita Gutieeeeérrrez Vda. de Montes de Oca... pasaaaa" (sec. 365). Otra vez se repite el grito, cuando María, acompañada por Roberto, traspone una segunda reja: "Margarita Gutiérrez Vda. de Montes de Oca... pasaaaa" (sec. 367).

Es importante notar la descripción del lugar, con rejas y patios que se suceden en perspectiva: "Las figuras de María y Roberto caminan por mitad del patio hacia la puerta de la alta reja que se ve en primer término. La cámara logra captar, en seguida de la reja, otro pequeño patio, después del cual se ve otra alta reja y otra más allá" (sec. 366). Como escribe Mino Gracia, se trata de un "verdadero descenso a los infiernos en una penitenciaría bañada de sombras y envuelta en niebla, retratada con profundidad de campo" (94).

Las figuras de los personajes están como atrapadas en un mundo de rejas. El drama es el de la pérdida del viejo amor, del mundo de felicidad posible que se ha vuelto imposible, concentrado en la imagen del encendedor, cuando Roberto, mientras se aleja después de haber dejado a María tras la última reja, lo mira por última vez "como si éste le trajera a la memoria un mundo de recuerdos y de alegrías perdidos". Pero también, como se ha dicho, es el cumplimiento del destino, la fatalidad de la culpa, que la imagen final del guion sintetiza figurativamente. Revueltas reconocía explícitamente la importancia de la imagen: "Creo que éste [el guionista] debe tener ca-

pacidad para crear imágenes plásticas y pienso que yo la poseo, he sido muy aficionado a esas artes" (Meyer 102). De hecho, las imágenes finales de los guiones de Revueltas que se han publicado (en especial *El apando*, pero también *Los albañiles*) son de gran impacto dramático. Narrativa y técnicamente, resultan del detenerse de un movimiento previo (en el caso de *El apando* de una acción muy violenta, aquí y en *Los albañiles* de un movimiento de cámara que se detiene al completarse la composición deseada) que puede llegar a simbolizar el cumplimiento de toda la acción dramática del relato en su síntesis figurativa final:

Roberto camina hacia la cámara, mantenido en acercamiento medio. Coincidiendo con la palabra de María, en el número anterior, Roberto se detiene, como si hubiese escuchado. Mete las manos en sus bolsillos, saca un cigarro y lo enciende con el encendedor que le regalara María en la Navidad del año anterior. Se queda mirando el objeto como si éste le trajera a la memoria un mundo de recuerdos y de alegrías perdidos. Mueve la cabeza con escepticismo, y continúa caminando, hasta salir de cuadro, por la parte inferior. *Al fondo, puede verse a María. La cámara se aleja hasta empequeñecer la figura de María. Sobre su minúscula figura, perdida entre las altas e imponentes rejas aparece la palabra fin, y se hace el cierre al negro* (sec. 372, cursivas mías).

El movimiento de la cámara empequeñece a María y trae en primer plano las enormes rejas: una imagen en la que el cuerpo del personaje queda reducido a nada, como devorado por las rejas, por la cárcel. Con todas las diferencias de intensidad dramática, violencia y fuerza narrativa, la imagen recuerda la de *El apando*, cuando los tubos y las rejas ocupan el lugar de los cuerpos, destrozándolos y consumiendo su espacio vital, hasta dejarlos "crucificados" al finalizar la acción. Y es que en este texto llega a su culminación la representación narrativa de un concepto que Revueltas va desarrollando en su obra, y que Evodio Escalante expresa de esta forma: "La alienación, que todo lo engloba, hace de los muros y las rejas de la cárcel no una isla o un lugar aislado sino un ejemplo acaso extremo y radical de una enajenación arquitectónica dominante en la totalidad de la *polis* [...] la cárcel es la demostración palmaria del espacio enajenado" (Escalante, *Metáforas de la crítica* 139-140). En *La otra*, de manera menos violenta, pero significativa también, el cuerpo de María se pierde englobado por las rejas, desapareciendo casi, al final del movimiento de la cámara, para cumplir su destino de culpa y condena, definitivamente víctima de la enajenación.

Con respecto a la temática del "universo carcelario" característica de la obra de Revueltas, no se trata sólo del hecho de que María termine por ingresar en una cárcel, como hemos visto. También es importante el tema por su carácter general y metafórico: la situación y el carácter de María adquieren la fisionomía de una cárcel mental, de un universo cerrado y sin escapatoria.

A este propósito, Edith Negrín subraya "la concepción que, en forma sugerida o explícita, informa la totalidad del corpus narrativo de Revueltas: el hombre habita irremediamente una prisión existencial. Las innumerables cárceles padecidas por los personajes son metáforas de la condición humana" (183).

Sobre el mismo tema, observa Ruffinelli: "la idea de que la cárcel trasciende los meros límites físicos de una prisión [...] ya estaba presente en la narrativa de Revueltas, y su rastreo nos conduciría a varios relatos" (130). Ruffinelli recuerda también la "inquietud fundamental filosófica" de Revueltas: "¿Existe alguna salida para el hombre? *Salida, evasión*: los términos que Revueltas pide en préstamo al lenguaje de la cárcel, al lenguaje generado por esa realidad, nos llevan a una metáfora existencial: todos estamos presos, todos somos culpables (cainitas), todos ansiamos encontrar la salida, el gran escape, la desenajenación" (130).

Además, según Patrick J. Duffey, para expresar el tema del encierro, para "crear un ambiente de opresión claustrofóbica" en sus novelas, Revueltas utiliza técnicas de escritura cinematográficas, cuyo uso se evidencia de manera "mucho más palpable una vez que se involucra personalmente en la industria del cine" (52).

En *La otra*, el personaje se encuentra atrapado en una negatividad que se demuestra fatal y sin salida. Es una negatividad psicológica y existencial, por la obsesión pesimista del personaje. También es una negatividad social: la pobreza de María, al principio (que puede llevar al crimen), pero también luego la hipocresía y el cinismo (que llegan hasta el crimen también) en las clases altas. En general, la construcción narrativa y dramática del guion construye una atmósfera de encierro en condiciones sin salida, cuya trayectoria culmina en la cárcel, pasando por el crimen.

Espacio, narración y montaje

Según dijimos, el delito es el momento de mayor impacto dramático en el relato de *La otra*, y en su representación Revueltas emplea varios recursos y procedimientos propios de la narrativa fílmica que vale la pena analizar en detalle. Sigue siendo importante la función del espacio en el que ocurren los hechos: la ambientación muestra concretamente la pobreza de María (la humilde vecindad), mientras que la fiesta de Navidad que se organiza en el patio establece un contraste entre la alegría de la gente y el oscuro ensimismamiento de María. Pero, lo que es más importante, se establece una oposición paralela entre el fuera (el patio de la vecindad) y el dentro (la habitación de María), con un paralelismo, que también es de tipo temporal, entre la ejecución del delito y el desarrollo de la fiesta.

Cuando Margarita llega a casa de María, sube las escaleras del patio, y todos los elementos de la fiesta entran en cuadro sucesivamente, mientras la cámara sigue a Margarita en su ascenso. Luego, explotan fuegos artificiales que inquietan mucho a Margarita, quien entra en la habitación de la hermana muy agitada y nerviosa, mientras que María se encuentra sentada con "una indiferencia y una calma sobrenaturales". Pero después Margarita se recupera, y le reprocha a la hermana el mal gusto de amenazar con suicidarse (sec. 128-134). María empieza a hablar del odio que siente por Margarita, mientras saca el revólver que tenía escondido (sec. 135-138). Margarita se asusta, porque cree que la hermana va a suicidarse ante sus ojos. El último plano nos muestra el rostro de Margarita —"gotas de sudor perlan su frente"— mientras exclama: "No querrás hacerlo delante de mí". Escuchamos la voz de María que responde, fuera de cuadro, "¡Mira si no!" (sec. 139). Pero el corte no nos permite ver lo que sigue, porque nos lleva otra vez fuera de la habitación, al patio de la vecindad.

Se manifiesta de esta forma el principio constructivo específico que para Revueltas constituye la base de cualquier relato fílmico: el montaje. A nivel de su aplicación concreta en la narración, el montaje puede definirse, según la teoría de Eisenstein, como la yuxtaposición de representaciones más "adecuada al propósito de evocar en la percepción y sentimientos del espectador, la más completa imagen del tema" del filme (Revueltas, *El conocimiento cinematográfico* 72). En el guion de *La otra* puede observarse que el encadenamiento en-

tre las secuencias se debe a menudo a la presencia de un vínculo asociativo entre objetos, espacios o ambientes, que van adquiriendo, en el transcurso del relato, la función de expresar el tema del filme. El método será frecuente en la narrativa de Revueltas, como en *El apando*, donde, como recuerda el autor: "una imagen nos conduce por analogía a una serie sucesiva de imágenes y situaciones" (CILL 42). Además, el montaje interviene en la restricción de la información disponible en el relato, con el juego con la "banda sonora" y la "banda visual", por ejemplo, o con la omisión de algunos planos. La secuencia narrativa del delito y de la sustitución de identidad es ejemplar en este sentido.

Una inicial restricción de saber en la secuencia nos hace ver que, después de hablar por teléfono con la hermana, Margarita decide ir a su casa, pero sin que se sepa exactamente por qué, ya que el narrador no tiene acceso a lo que dice María durante la conversación, y Margarita sólo se refiere a ello de manera indirecta (sec. 111). Más adelante, cuando María prepara su habitación para la visita de Margarita, vemos que esconde algo bajo un libro, pero no vemos y no sabemos qué es. También esconde una carta, cuyo contenido desconocemos (sec. 118-127). Sólo después veremos que bajo el libro María ha puesto un revólver, y que le ha confesado a Margarita su intención de suicidarse. Luego algo pasa en la habitación, pero no lo vemos, y sólo nos enteramos de lo que ha pasado al ver los resultados de la acción omitida.

Lo que vemos, en cambio, es la fiesta en el patio, que también ha llegado a su momento culminante: la piñata. Se trata de la imagen de un Pierrot "en el preciso momento" en que es destrozado de un garrotazo (sec. 140). La cabeza del muñeco "se balancea rítmicamente a uno y otro lado, mostrando su trágica sonrisa" (sec. 142). La sustitución de las imágenes produce un efecto de fuerte impacto, coherente además con la sustitución de identidades. Mientras vemos cómo se destroza el Pierrot, sabemos que algo también está pasando en la habitación, algo que la imagen del Pierrot "muerto" evoca poéticamente: una vida también se está destrozando, probablemente la de María suicida. Además de representar la imagen de la muerte y el acto omitido ocurrido en la habitación, la figura del Pierrot es también una figura *doble*, en cuanto personaje disfrazado, máscara; por lo tanto el montaje crea un verdadero juego de espejos: la muerte y la sustitución de identidades por medio del disfraz, resultado de

la acción de María, se reflejan, como en un doble metafórico, en la imagen del Pierrot, que representa a la vez la máscara, la identidad doble y la muerte.

Con un montaje asociativo basado en el movimiento rítmico de los objetos, un corte nos traslada otra vez dentro de la habitación, con la imagen de las medias de María que se balancean como el Pierrot. Se ven las sombras de las dos mujeres, otra duplicación del *doble*, además de recurso visual para prolongar el efecto de *suspense* antes de descubrir lo que ha pasado: Margarita está sentada, con un brazo caído, y María de pie, desvestiéndose (sec. 143). María mira hacia Margarita, y la cámara enfoca sus piernas (sec. 145), y luego su rostro: "los ojos ligeramente entreabiertos y un hilillo de sangre corre desde su sien derecha" (sec. 147). La cámara muestra a María que se pone las medias de Margarita y le pone las suyas a la hermana. La asociación clásica entre erotismo y muerte, que se da gracias a la presencia casi simultánea de las imágenes de las piernas desnudas de Margarita y de su rostro con el hilillo de sangre, remite a la sustitución de identidades que se está llevando a cabo, significando el paso del carácter frío y reprimido de María al carácter frívolo y sensual de Margarita¹. Cambio de identidades cuya expresión concreta y visual es el cambio de ropas, el disfraz. Sólo un detalle casi se le escapa a María: el anillo matrimonial de Margarita y la pulserita que le había regalado Roberto. La imagen del corazoncito que se balancea "rítmicamente con el mismo movimiento que antes las medias y primero la cabeza de Pierrot" (sec. 153), se asocia de esta manera al delito, y se fija como elemento simbólico para su uso posterior. Finalmente, María sale de la habitación y nuevamente aparece la imagen de la cabeza del Pierrot, que prolonga el sentido trágico del delito (sec. 155). Al bajar María las escaleras, se completa el paralelismo entre el delito y la fiesta: la escena recuerda la secuencia anterior en la que Margarita subía las escaleras, ya que entran en cuadro de la misma manera los varios elementos de la fiesta. Pero ahora no se

¹ Nótese, además, que la imagen de las piernas y del hilillo de sangre parece un antecedente indirecto de la imagen de la tata muerta al principio del filme de Buñuel *Ensayo de un crimen*. Ariel Zúñiga, a propósito de una escena de *La otra* en la que encuentra analogías con la atmósfera de *El ángel exterminador* escribe: "La relación Gavaldón-Buñuel en el terreno cinematográfico no deja de evidenciar algunas deudas, legítimas entre contemporáneos [...] Pero esas relaciones [...] no han sido aún estudiadas" (64).

trata de la preparación, sino del "final de la fiesta; todo está abandonado, roto: las cadenas de papel de china, el confeti pisoteado, las cáscaras, etc." (sec. 155), con lo cual el delito queda asociado a un escenario de restos o escombros, como algo que llevará inevitablemente a la ruina del personaje.

La función del montaje se manifiesta en las secuencias siguientes a través de la función de los objetos simbólicos ya mencionados. Recuérdese que para Revueltas, el montaje, presente en toda la película, se da a partir de la composición del cuadro ("montaje del cuadro con la cámara fija"), como relación de los objetos entre ellos mismos y con el actor (*El conocimiento cinematográfico* 143). En el encuentro con Roberto, María habrá de sentir su propia muerte a través del dolor del amante. Durante el reconocimiento del cadáver, cuando María y Roberto se encuentran frente al cuerpo de Margarita en el anfiteatro "una de las manos del cadáver sale fuera de la sábana, colgando a un lado de la plancha, y muestra, en primer término, colgando de la muñeca, la pulsera que ya hemos visto, cuyo corazoncito de plata se balancea rítmicamente. María tiene una expresión de terror" (sec. 209). El movimiento rítmico evoca inmediatamente la escena del delito, mientras que la pulserita en sí misma se asocia directamente al amor de Roberto. Frente a esta imagen María sufre un ataque de terror, ya que se enfrenta a la consecuencia más dolorosa de sus actos: el asesinato del amor de Roberto y de su propio amor. Más tarde, en el mismo café de Chinos donde María y Roberto acostumbraban encontrarse, Roberto extrae su encendedor, y María (que ahora es Margarita), "se contrae, como víctima de un nuevo sufrimiento". La toma, apunta el narrador, termina con un gran acercamiento del encendedor de Roberto (imagen que regresará también en la secuencia final del filme): el símbolo de lo que María ha matado con su delito (sec. 218).

Narración, diálogos y personaje

Los diálogos del cine de los años 40 y 50, época en la que se desarrolla la actividad cinematográfica de José Revueltas, solían ser abundantes y prolijos, melodramáticos: en ellos se encuentra la expresión directa de los sentimientos de los personajes, y la construcción de la intensidad dramática. José Joaquín Blanco define la construcción de los diálogos en las obras dramáticas de Revueltas con

palabras que también pueden aplicarse a sus diálogos cinematográficos, cuando no escapan a las convenciones del melodrama:

Sus personajes, así estén podridos por la sífilis y la edad, por la droga o la abyección, por la vida miserable y delincuente, hablan demasiado bonito, casi *hablan por escrito* con despliegues de lirismo filosófico y melodramático. Lo que recuerda el cine comercial de los cincuenta o cuarenta en México, en el que también los padrotes, los policías y las prostitutas *se expresaban bien* y no dejaban de incluir sus reflexiones y estetizaciones en sus parlamentos de cartón. [...] Entre los méritos literarios de Revueltas el diálogo no figura, y sí en cambio, la voz del autor omnisciente y lírico (Blanco 311-312).

Sin embargo, en el caso de *La otra* es preciso notar que el tipo de situaciones dramáticas que se dan en el transcurso del relato le permite a Revueltas un interesante juego de ambigüedad en los diálogos, que anticipan y sugieren el desarrollo narrativo y los temas del filme.

Un primer nivel de ambigüedad es el que se da, como hemos visto, entre la intención de suicidio de María y la posibilidad de *otro significado* de sus palabras.

En primer lugar, cuando Margarita le reprocha a María el no saber valerse de las "armas del mundo", como el cinismo, la astucia, la hipocresía, la maldad, entonces María agrega, con tono interrogativo: "¿el crimen?" (sec. 32 y 33): primer indicio de la decisión de matar a la hermana, pero también encubierta referencia al crimen de Margarita que se descubrirá después.

Expresiones ambiguas sobre una posible intención de suicidio en los diálogos de María se repiten en toda la primera parte del guion, a partir de la primera confrontación María-Margarita, cuando la primera dice: "En adelante voy a vivir, o a *dejar de vivir mi propia vida*" (sec. 37, cursiva mía). En su primer encuentro con Roberto, e inmediatamente después de caer en la cuenta de que no tiene para pagar la renta de su habitación, María exclama con amargura: "¿Qué se puede hacer? ¡Nada! Resignarse a vivir esta vida absurda o *dejar de vivirla*" (sec. 77, cursiva mía). Más adelante, otra vez con Roberto, María sigue en su pesimismo, pero también en la enigmática evocación de algo que está madurando en su pensamiento. Cuando Roberto le dice que "cada día te encuentro más pesimista...", María (en gran acercamiento) responde *enigmática*, "¡No lo creas!" (sec. 104 y 105). Luego, cuando un niño quiere venderle un boleto de la lotería,

María reacciona con violencia: "Cállate, me vas a volver loca" (sec. 107), lo que subraya su creciente obsesión mental.

Pero los diálogos también llegan a cifrar sugestivamente el tema de la *otredad* y anticipan el final irónico y paradójico del relato. Esto ocurre por lo menos en uno de los intercambios dialógicos entre María y Roberto, cuando ella comenta: "Algún día sabré endurecerme, mirar fríamente los hechos, obrar yo misma fríamente...", a lo que él responde, significativamente: "Te desconozco cuando hablas así. Parece como si hasta la propia voz te cambiara y fueras por completo otra mujer..." (sec. 60 cursiva mía). La referencia a la *otredad* en el discurso de Roberto recuerda el recurso de la ironía trágica, con la expresión de un doble sentido por medio del que, sin tener conciencia de ello, el personaje anticipa situaciones y destinos que se cumplirán o descubrirán más adelante.

Cifran el sentido de la historia las palabras de Margarita durante la secuencia de la primera confrontación entre las hermanas: "Aprende esta lección, hermanita: el destino siempre tiene una gran dosis de ironía" (sec. 31). A lo que María, poco después, responde: "Sabré aceptar la dosis de ironía que me ha deparado el destino" (sec. 37), sin sospechar lo que la espera realmente.

En la escena del nuevo encuentro entre Roberto y María al final de la historia, se pone de manifiesto la voz del autor, del narrador, que se detiene en una larga descripción de los estados de ánimo de los personajes y de la atmósfera emocional de la situación. Se trata de "la voz del autor omnisciente y lírico" que José Joaquín Blanco considera uno de los principales méritos de la maestría narrativa de Revueltas. En efecto, una característica general de la escritura de Revueltas en el guion es la presencia de partes narrativas y descripciones muy amplias y detalladas, incluso muchas veces en el ámbito de lo que no es directamente visible, sino que representa una indicación general para actores y realizadores. Citando otra vez a J. J. Blanco: "Revueltas actúa como un Dios narrativo —un dioscecillo absolutamente modesto, tímido y enternecido por sus criaturas— que pretende poseer y descifrar hasta el más recóndito e inconsciente secreto de sus personajes" (301).

La escena empieza con Roberto, que encuentra en un baúl la "carta de suicidio" de María (sec. 341). Aquí, más que en el discurso en sí mismo, el juego de ambigüedad está en la situación, porque detrás del disfraz y la máscara de Margarita (que María no puede de-

jar caer del todo) se vuelve a manifestar ante Roberto el carácter y el sentir de María.

María apaga las luces, se sienta en el sofá y empieza una confesión/reflexión sobre "el problema humano más doloroso; una vida que pudo ser y no fue... un anhelo que escogió los más torcidos y opuestos senderos" (sec. 342). Es notable aquí la descripción del narrador, en la que se reconoce plenamente la voz omnisciente y lírica de la que habla J. J. Blanco:

La luz del crepúsculo comienza a tornarse gris, apagada, hasta el punto de rodear de penumbra la estancia. Ni María ni Roberto hacen el menor intento para encender los focos. María tiene un aire inquieto, interrogativo, ansioso, y en ocasiones, involuntariamente dulce. Roberto se muestra melancólico. Flota para los dos, envolviéndolos misteriosamente, una atmósfera imponderable; diríase que Roberto, a través de la subconciencia, y sin que pueda apercibirse de ello, ha identificado a Margarita como María; al mismo tiempo parece como si la propia María se diera cuenta de esta misteriosa adivinación y, abandonada a la dulzura de su pasado amor con Roberto, no tuviese reparo en jugar peligrosamente con fuego (sec. 342).

Nuevamente Roberto coge el encendedor que le regalara María el año anterior. Y después María concluye su discurso con estas palabras: "¡Cómo envidio a mi hermana por lo que Usted la quiere! ¡Es tan maravilloso sentirse amada! ¡Y yo, a quien nadie ha querido jamás!". Roberto, entonces, parece estar a punto de reconocer a María: "*Con voz extraña, bronca, como si fuera a pronunciar el nombre de María: ¡Mar...garita!* Por un instante, oía su voz, tuve una sensación extraordinaria: sin verla, tan sólo oyéndola me creí junto a María: las mismas expresiones, las mismas palabras, el mismo timbre... me trasladé a un mundo imposible y dulce... Siga usted hablando por favor...". María responde: "*vehemente*: no sé por qué le hablo de esta manera, Roberto. Será por mi infinita sed de cariño... por el deseo de sentir a alguien junto a mí y que ese alguien me ofrezca la ternura que necesito" (sec. 342). Una esperanza parece aflorar en la relación entre los dos, pero se enciende la luz y un policía interrumpe la conversación, haciéndolos regresar a la realidad.

Si bien es cierto, como escribe Edith Negrín, que "la mayor parte de los habitantes del universo narrativo de Revueltas son culpables, hayan o no transgredido alguna norma" (264), cabe añadir que para el hombre culpable el autor tiene una mirada, una palabra pia-

dosa. Ocurre también con la protagonista de *La otra*, que aun siendo culpable, no deja de ser víctima (de la enajenación, del destino, en suma de su condición humana), por lo que no despierta una actitud negativa en el lector-espectador, sino más bien piadosa y patética, sobre todo en la resolución de la historia. Así define José Joaquín Blanco la actitud de Revueltas frente a la culpa de sus personajes:

Su mundo narrativo (*la desesperanza del espíritu* frente a la realidad violenta, codiciosa o atroz) concentrado en un amor visceral por una humanidad sin atuendos humanistas: la crueldad, el desencuentro, la angustia, aun la estupidez humanas (284) [...]. Revueltas se fascina en el dolor, la llaga y la derrota de sus personajes, porque acaso sólo en esas situaciones sin paliativos ni salida encontró una especie de sacralidad atea, de sacralidad terrenal, sin la cual no podía concebir la nobleza y la dignidad del hombre y de la tierra (285).

Analizando la dimensión de los personajes femeninos en las obras de Revueltas, Philippe Cheron anota que “el personaje evoluciona de manera singular y patente al pasar de un papel más bien pasivo a una posición activa”. Según el crítico, los personajes femeninos en *El apando* “tienen poco que ver con las mujeres oprimidas, sumisas, fatalistas o deseantes, pero aun culpables de las novelas y cuentos anteriores” (Cheron 262-263). La protagonista de *La otra* podría definirse fatalista y culpable, pero nunca pasiva o sumisa. En este sentido podría colocarse a medio camino entre la pasividad de las mujeres en *El luto humano* y las jóvenes de *El apando* (si aceptamos el punto de vista de Cheron): es decir activa, pero culpable, que lucha por liberarse, pero sin lograr salir de su enajenación. En todo caso, habría que notar que tanto en *La otra*, como en gran parte de la narrativa filmica de Revueltas, sin duda en relación a los códigos del cine de la época y a las exigencias de sus divas, los personajes femeninos suelen tener un fuerte protagonismo; por lo tanto, la integración de los filmes escritos por Revueltas en el conjunto de su obra podría modificar sensiblemente la definición del estatuto de sus personajes femeninos en general. Como escribe Mino Gracia: “El cine mexicano, fiel a la representación femenina tradicional, tiene en María/Magdalena [Margarita en el guion] la negación y destrucción de los estereotipos usualmente manejados. El personaje reivindica el papel activo de la mujer en una sociedad en plena conformación” (95).

Presencia del espejo y del reflejo como elemento central en la representación de la temática de la identidad y del doble. Espacio de la cárcel como signo y representación de la enajenación. Culpa (fratricidio) y castigo, actitud piadosa hacia el personaje (femenino) culpable: elementos que demuestran que el guion *La otra* no es un texto extraño al universo narrativo y a las preocupaciones literarias de José Revueltas.

El discurso podría ampliarse aun más, pero tal vez lo dicho sea suficiente. Si acudimos a la periodización de la obra de Revueltas propuesta por Ruffinelli en su ensayo de 1977 —“una lectura global de la obra de Revueltas permite distinguir dos periodos: el primero incluiría los libros publicados desde el comienzo hasta los cuentos de *Dios en la tierra* (1944); el segundo tendría su inicio con *Los días terrenales* (1949)” (29)— notamos que el inicio y el desarrollo de la actividad cinematográfica del autor se coloca entre los dos periodos (empezando en 1944, con nueve películas hasta 1949): es decir, que entre éstos habría que incluir justamente una etapa de intensa escritura filmica del autor. Al hacerlo, se respetaría lo que el mismo Ruffinelli escribía en su ensayo que “el abordaje a Revueltas debería intentar esta totalidad” en la que se incluyen también “actividades tan dispares como la escritura de guiones para cine”, entre otras (9-10). O, como expresa José María Espinasa: “El trabajo de Revueltas en el cine ha sido visto como algo puramente alimenticio, *pero es hora de dejar de lado ese desprecio*” (118, cursiva mía).

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, José Joaquín. *Crónica literaria: un siglo de escritores mexicanos*. México, D. F.: Cal y arena, 1996.
- CILL (Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias). “Diálogo sobre *El apando*”. En *Conversaciones con José Revueltas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1977. 37-43.
- Cheron, Philippe. *El árbol de oro: José Revueltas y el pesimismo ardiente*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- Domínguez, Christopher. *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. México, D. F.: Era, 1997.
- Duffey, J. Patrick. *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX*. México, D. F.: UNAM, 1996.
- Escalante, Evodio. *Metáforas de la crítica*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 1998.
- . “El asunto de la inversión ideológica”. En *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas*. Puebla: Buap / Porrúa, 2007. 177-189.

- Espinasa, José María. "Roberto Gavaldón: las intensidades elegidas". En *Roberto Gavaldón: Director de cine*. México, D. F.: Conaculta / Océano, 1996. 83-133.
- Meyer, Eugenia (a cargo de). *Testimonios para la historia del cine mexicano (IV)*. México, D. F.: Cineteca Nacional, 1976.
- Mino Gracia, Fernando. *La fatalidad urbana: el cine de Roberto Gavaldón*. México, D. F.: UNAM, 2007.
- Negrín, Edith. *Entre la paradoja y la dialéctica: una lectura de la narrativa de José Revueltas*. México, D. F.: UNAM / El Colegio de México, 1995.
- Revueltas, José y Gavaldón, Roberto. *La otra*. México, D. F.: Comisión Nacional de Cinematografía, 1949.
- . *Tierra y libertad*. México, D. F.: Era, 1981. (*Zapata*. México, D. F.: Plaza y Valdés / Conaculta, 1995.)
- . *Los albañiles: un guion rechazado*. Tlhuapan (Puebla): Premiá, 1983.
- . *El apando*. México, D. F.: Plaza y Valdés / Conaculta, 1995.
- . *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* [1981]. México, D. F.: UNAM, 1965.
- . *Los errores*. México, D. F.: Era, 1992.
- . *Cuestionamientos e intenciones*. México, D. F.: Era, 1978.
- Rocco, Alessandro (Introducción de Vito Galeota). *La scrittura immaginifica: il film scritto nella narrativa ispanoamericana*. Roma: Aracne, 2009.
- Ruffinelli, Jorge. *José Revueltas: ficción, política y verdad*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1977.
- Zúñiga Ariel. *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón: una relectura*. México, D. F.: Equilibrista, 1990.

**BORGES, EL CINE
Y LAS ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN**

Betina Keizman

Universidad Diego Portales, Santiago de Chile

Resumen

Borges hizo de las críticas literarias y cinematográficas un laboratorio de escritura en donde ensayó una búsqueda formal, estilística y temática que permite seguir la evolución de sus textos y el proceso que desemboca en la contaminación entre el formato narrativo y el ensayístico que caracteriza su prosa. Por otra parte, al analizar los filmes, Borges indaga y se apropia de nuevas estrategias narrativas, de otras formas de percepción. Estimulado por el descubrimiento de lo que considera una formulación desnuda –fílmica– de la estructura narrativa, evalúa sus alcances según criterios de autenticidad y de eficacia de la representación, criterios que habilitan nuevas formulaciones de lectura de su propia producción.

Palabras clave: Borges, cine, sistemas de representación, teoría de la ficción.

Abstract

Borges made a writing laboratory with literature and cinema criticisms in which he tried a formal, stylistic and thematic investigation that allows to follow the evolution of his texts and the process that ends in the contamination between narrative and essay formats that is the characteristic of his prose. On the other hand, analyzing films, Borges searches for and borrows new narrative strategies, other perception forms. Stimulated by the discovery of what he considers as a naked formulation –filmic– of the narrative structure, he evaluates his scope from representation genuineness and efficiency criteria, which enables new reading ways of his own production.

Keywords: Borges, cinema, representation systems, fiction theory.

Desde la publicación de *Textos cautivos* en 1986, las críticas periodísticas de Borges suponen textos resucitados, un hallazgo que excede el filón editorial, el rescate de un material en pozos que se creían agotados. Es cierto que este interés en artículos periodísticos, reseñas y crónicas forma parte de un movimiento más amplio que