

JOSÉ REVUELTAS Y EL NO-SABER

JOSÉ REVUELTAS AND NOT-KNOWING

JUAN PABLO PATIÑO KÁRAM

Resumen

Este artículo propone nuevas vías de interpretación de la obra de José Revueltas dentro de las dimensiones del no-saber, es decir, en aquellas expresiones que rechazan lo discursivo. Específicamente señalamos cómo las figuras de lo monstruoso y lo grotesco, expresadas como violencia, deformidad, caos y sinrazón, van desarrollándose e incrementando a lo largo de diversas obras hasta ocupar una parte sustancial de su narrativa. Contra la crítica dominante, sostenemos que esas características otorgan las condiciones de posibilidad más radicales de una creación artística que expresa experiencias emancipadoras.

Palabras clave: Revueltas, monstruoso, grotesco, violencia, caos.

Abstract

This article proposes new ways of interpreting the work of José Revueltas within the dimensions of not-knowing, that is, in those expressions that reject the discursive speech. Specifically, we point out how the figures of the monstrous and the grotesque, expressed as violence, deformity, chaos and unreason, develop and increase throughout various novels until they occupy a substantial part of his narrative. Against the dominant criticism, we

argue that these characteristics provide the most radical conditions of possibility for an artistic creation that expresses emancipatory experiences.

Keywords: Revueltas, monstrous, grotesque, violence, chaos.

El universo creado por la literatura de José Revueltas está caracterizado, por un lado, por una serie de aparatos de encarcelamiento y degradación total de la existencia que aprisionan de manera profunda a sus personajes y, por el otro, por la inmersión en la idea de la muerte. Estos viven en permanente agonía con el mundo donde tiene lugar un irresuelto conflicto entre la libertad y la enajenación. José Joaquín Blanco afirma que “[e]n general, los relatos de Revueltas establecen la trayectoria de un personaje desde el nudo del conflicto hasta el final más trágico posible que lo redima al revés, devolviéndolo al caos, a la monstruosidad, la suciedad o atrocidad de la vida” (1999, 113). Revueltas ve esta oposición de manera dialéctica y califica su desarrollo como el “*lado moridor*” de la realidad que es considerado como “el verdadero movimiento de la realidad” (2001c, 19). Ese “*lado moridor*” no es otra cosa que el movimiento dialéctico del mundo regido por leyes.

En la literatura del autor duranguense los protagonistas habitan en un mundo espeso y enemigo donde viven situaciones extremas que lo sitúan en umbrales del ser y del mundo. Adicionalmente, su obra posee un componente paradójico, al menos en apariencia, en referencia a la pretendida exposición de los principios del materialismo histórico. Este elemento consiste en que en su creación se despliega una “sacralidad terrenal sin la cual no podía concebir la nobleza y la dignidad del hombre y de la tierra” (Blanco, 1999, 111). Así, la redención, la salvación (aunque sea al revés), la nobleza y la dignidad son búsquedas de su obra (sea por la sacralidad, sea por los principios de la dialéctica) a pesar

de que estas se encuentren en abismos y cárceles, porque la literatura fue para Revueltas un ejercicio de su compromiso político.

La obra de Revueltas, bajo esta perspectiva, se ha analizado como la expresión de una cárcel total que tiene incluso como consecuencia la animalización del ser humano. También existen en el corpus crítico planteamientos de libertad de sus personajes a través de diferentes vías, todas ellas inmersas de algún modo en el compromiso político del autor, aunque ello por momentos resulte problemático y extraño. Sin embargo, en la literatura de Revueltas, al margen de ese congestionamiento de poder que atrapa al hombre y la pretendida emancipación revolucionaria que apela a cierta salvación o al menos a cierta dignificación del hombre, acontece una serie de expresiones que pueden considerarse como líneas de fuga y encuentros aleatorios que rechazan y se alejan de esa dinámica dialéctica. Son estos acontecimientos libres de todo elemento ideológico y teleológico que exhiben la vida y la muerte de manera salvaje. Es decir, ese retorno al caos y a la monstruosidad no necesariamente acontece como redención, sino que en numerosas ocasiones implica más bien una salida libertaria y gozosa que ni salva ni cumple ningún fin político.

Evodio Escalante en su célebre *José Revueltas, una literatura del "lado moridor"* ha intentado mostrar ciertas líneas de fuga (entendidas con Deleuze y Guattari), pero inscribiéndolas en ese "lado moridor". Consideramos que esa reinscripción de las líneas de fuga en la dialéctica no representa su expresión más radical. En la obra de Revueltas acaecen otras líneas de fuga que son movimientos de emancipación, no sólo del infierno del mundo y de la cárcel, sino también de toda redención dialéctica. Tienen lugar incluso dinámicas que se escapan de la identidad; movimientos que no son resultado de una enajenación, sino de la explosión de las fuerzas del ser, porque esa libertad manifiesta que la vida y el arte sólo se tienen como fin a sí mismos, lo cual abre posibilidades estéticas de celebración, aunque en muchas ocasiones resul-

ten inciertas. Esas expresiones no se pueden entender solamente como resultado de la degradación del hombre o, por el contrario, del “lado moridor” de la realidad. Esas dinámicas pueden comprenderse como exposición de lo monstruoso y lo grotesco que se manifiestan en su obra de manera distinta a la salvación y a la enajenación. En ese sentido, consideramos que los análisis de Escalante y de la mayoría de los críticos que abordan la obra de Revueltas —los cuales plantean la perspectiva interpretativa que Escalante y que el mismo autor inauguran—, aunque son muy valiosos, no muestran de manera plena las líneas de fuga más potentes que tienen lugar en el escritor mexicano¹.

En este trabajo señalamos, a través del análisis de episodios de diversas novelas, cómo la irrupción de fuerzas liberadoras distintas a las dialécticas aparece y cómo éstas van ganando terreno en su obra. No es objetivo de este artículo analizar si tales fuerzas responden a una verdadera libertad según alguna perspectiva filosófica, sino sólo mostrar que funcionan como tales en la literatura de Revueltas. Esas potencias se manifiestan desde pasajes un tanto dispersos en sus primeras obras hasta convertirse en un factor dominante en sus últimas narraciones. No buscamos ser exhaustivos, sólo analizar algunos ejemplos con el objeto de exhibir la existencia de esas otras dimensiones. A partir de ellas mostraremos movimientos de liberación que son más pujantes, desde el punto de vista de la nuda vida (Agamben, 2006, 5-23), que los expuestos por el “lado moridor”.

La obra de Revueltas exhibe, como afirma Cheron, “la bestia que llevamos adentro, lo cual es una faceta y no la menor de su obra” (2014, Cap. II, párr. 43). Bestia que se manifiesta de manera monstruosa. Estas características aparecen en nutridas instancias

1 Ver en la bibliografía las referencias de, por ejemplo, Fuentes Guillen (2018), Alvarado Cabral (2018) y Arizmendi-Domínguez y De la Torre-Zepeda (2013), entre muchos otros.

de su narrativa. Analizamos esa dimensión dentro de la obra de *Revueltas* a partir de diversas acepciones del término. Mabel Moraña (2017) atribuye a lo monstruoso numerosos rasgos. Consideramos que algunos de ellos son esenciales para el presente artículo. El primero es que el monstruo es fundamentalmente polivalente, es decir, está inmerso en dimensiones difusas y diversas. Ello tiene por consecuencia el rechazo a la racionalidad discursiva basada en argumentos monológicos. El monstruo es una especie de catástrofe de las pretensiones del saber y del progreso según Moraña. Es un ser ambiguo, polisémico e incierto que pone en cuestión el orden por su mera existencia. Puede además considerarse subversivo, extranjero, exterior, con características nómadas en el sentido que les otorga Deleuze y Guattari (2002). Representa una alteridad irreductible incluso al lenguaje porque supera sus categorías lógicas. Su imagen muestra un movimiento desterritorializado en perenne cambio, incluso lo suficientemente inestable para considerarse en constante metamorfosis. Lo monstruoso se eleva como contra-discurso, como diferencia (Deleuze, 2006). Otra característica esencial es su corporeidad deforme, abigarrada o fragmentada. Su ser es opaco, oscuro e irregular. También cabe señalar que el monstruo habita siempre en los márgenes y puede poseer atributos hieráticos o mágicos, ya que precisamente es capaz de rechazar la cotidianidad y la normalidad. Estos atributos son esenciales para nosotros porque lo monstruoso se resiste y rechaza el orden, la regularidad, el conocimiento y la verdad. Perturba además la base del lenguaje y la lógica: la identidad. El erotismo, entendido como elisión de los límites de los cuerpos y cuestionamiento del yo en la entrega (Bataille, 1997), es también manifestación de estas dimensiones. El monstruo es un ser ingobernable e inenarrable que vulnera las normas y las leyes no sólo de lo social, sino también del saber. Así, no tiene sólo una dimensión biológica, sino también jurídica

y filosófica. Es el otro del saber, vida salvaje, informe e indómita. Es una máquina de guerra biopolítica, según Moraña.

Lo monstruoso, entonces, puede considerarse como existencia excesiva, en el sentido batailliano (Bataille, 2007). Es decir, es expresión suntuosa de la realidad sin utilidad ni finalidad y es fundamentalmente soberana (no responde a nada más que a sí misma). Y cómo afirma Negri: “El monstruo vaga en los sueños y en el imaginario de la locura; es una pesadilla de lo «bello y bueno»; sólo puede darse como destino catastrófico, motivado catárticamente, o bien como evento divino” (2007, 95). También, bajo esta perspectiva, lo monstruoso está en las antípodas del saber y la razón. Incluso, como afirma Bataille, “[l]es monstres seraient ainsi situés dialectiquement à l’opposé de la régularité géométrique [...] mais de façon irréductible” (1970, 230). Bataille entiende la regularidad geométrica como resultado del saber y del orden, incluso de cierta expresión de idealismo. Así, la otredad de lo monstruoso y el exceso rechaza radicalmente cualquier inscripción en el saber. La oposición dialéctica que señala Bataille (quien hace una parodia de la dialéctica hegeliana) no implica ninguna posibilidad ni de incorporación ni de síntesis. Para Bataille, está negatividad dialéctica es absolutamente irreductible y está fuera de toda ley. En *Revue*, esa otredad, a pesar de sus pretensiones, también se mantiene como tal y, como veremos, manifiesta elementos que están fuera de todo saber.

Ahora bien, lo monstruoso puede entenderse también como un caso particular de lo grotesco. El término grotesco está emparentado con la figura de la gruta entendida como lugar de lo oscuro, de lo oculto, como tumba, espacio de la muerte y también como vientre (con sus asociaciones con la fertilidad incluidos). Lo grotesco es una dimensión limítrofe y fuera de la cotidianidad. Frances S. Connelly escribe que: “Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es «conocido», «propio» o «normal».” (2015, “Introducción”,

Párr. 3). Así, lo grotesco conduce a lo desconocido. Ahora bien, esta característica también puede ser observada como aquello que es informe o al menos híbrido. Es lo que no posee una estabilidad dentro de los límites de lo claro y lo distinto. Puede estar en permanente metamorfosis o compuesto por una combinatoria no armónica: “Lo grotesco es esa mancha que mezcla identidades y límites habituales, creando una verdadera hoguera creativa” (2015, “Introducción”, párr. 9). De esta manera, lo grotesco pone de cabeza al saber y al orden. Connelly afirma que una de las formas de lo grotesco es precisamente la corporeidad monstruosa y abyecta, ya que se “construyen cuerpos monstruosos mediante la deformación y la combinación para encarnar aquello que se teme. La abyección es igualmente amenazadora e incontrolable, pero suscita miedo y repulsión a través de la disolución de estos cuerpos” (2015, Cap. IV, párr. 3). En términos generales, se puede decir, tal como escribe Wolfgang Kayser, que lo grotesco es aquello que se introduce en un ser o en un mundo de manera extraña, rechazando toda pretensión de organización y ley dentro de la realidad en donde se manifiesta (2010, “Sinopsis”. párr. 4).

En *Los muros de agua*, primera novela de Revueltas, existe la intención de desarrollar en los protagonistas una “forma de liberación, basada tanto en la perseveración de los valores que les han llevado a la cárcel, como en los efectos, positivos y negativos, que se desprenden de la relación [...] con los mantenedores del orden” (Ortega, 1999, 99). Estos son jóvenes revolucionarios quienes, en las últimas páginas de la novela, a partir de su causa, encuentran una salida otorgada por una ideología revolucionaria. Sin embargo, existe a través de esta novela una serie de manifestaciones que no responden a las intenciones ideológicas del autor y que tampoco pueden ser reducidas simplemente a una exposición unidimensional de la enajenación o de una visión cerrada del mundo. Algunos ejemplos de ello son las activida-

des sensuales de los personajes llamados Rosario, Soledad y el Miles. Pero quizás el ejemplo más ilustrativo de esta dimensión está conformado por la guerra de excrementos del final del tercer capítulo. Este acto, donde se atacan con “infames proyectiles” (2001c, 55) a los marineros que transportan a los presos a las islas, está motivado por una rabia libre de todo proyecto concreto y a la vez por un juego infantil y sin sentido. La novela califica este acto como una especie de “travesura alegre, de gracia pícaro [que poseía] algo monstruoso y bárbaro. Algo que se antojaba enormemente desnudo, desnudo, como si no hubiese vestiduras en la tierra” (2001c, 55). Expresión de una vida desnuda y lúdica que además no tiene ningún sentido útil. Pensar esta escena como simple expresión carnavalesca es también limitado. Ese juego escatológico, además, tampoco se encuentra del lado de los jóvenes revolucionarios: “Los cuatro «políticos» estaban horrorizados” (2001c, 55). Ante esta guerra que deviene un espectáculo estridente: “La gente se tropezaba, reía a carcajadas, gritaba insultos bestiales. Quienes no tenían ya «parque», ni manera de producirlo, recogían lo que había caído y ya sin el escrúpulo de envolverlo en un periódico lo lanzaban al aire en medio de grandes exclamaciones” (2001c, 55). La multitud se contagia así, no de un espíritu revolucionario, sino de un impulso lúdico y absurdo al cual no se le puede atribuir ningún objetivo político, lo cual recusa el pensamiento ya que, ante ello, “toda razón tropezaba y permanecía rígida [porque esa irrealidad] estaba fuera de la lógica y era una esperanza oscura, fuera del tiempo” (2001c, 55). Este es el primer ejemplo de múltiples en la obra de Revueltas donde lo monstruoso aparece de manera gratuita, sin ningún sentido interno y que se culmina sin ninguna síntesis dialéctica.

Ahora bien, es verdad que esta primera novela en su conjunto no muestra de manera exhaustiva y clara un afán por esos movimientos absurdos. *Los muros de agua*, sin duda, responde en su totalidad a objetivos ideológicos, pero estos acontecimientos

existen y se manifiestan de manera velada y opaca. Afirmamos que estos ejemplos no son sólo una exhibición de la enajenación y degradación del hombre porque la insistencia de este tipo de acontecimientos y su constitución (a veces festiva y a veces trágica, como se verá) indican que ellos abren dimensiones distintas de liberación, azar y hundimiento en lo absurdo. Estas manifestaciones se van incrementando conforme se desarrolla su obra hasta abarcar una buena parte de algunos relatos.

En *El Luto Humano*, por otro lado, la cárcel no es ya un lugar físico determinado. La totalidad del mundo funciona como un espacio cerrado y asfixiante. En la novela, existe la pretensión de indagar sobre las últimas cuestiones del hombre, naufrago en el mundo, invadido por el desamparo, el abandono, planteamiento que lleva a mostrar a los personajes enfrentados a su límite: la muerte. *El luto humano* es una especie de alegoría de la agonía de la condición humana que tiene lugar en las postrimerías de la existencia. También lo es de la lucha con la absurdidad del mundo que es presentado como un inmenso mar que es enemigo del hombre, el cual no tiene salida: prisión en el seno de lo real, ante lo que no hay nada que esperar salvo el aniquilamiento en un viaje circular y cerrado. Tal es la manera como Revueltas construye un relato que muestra “la historia de los hombres culpables, fraticidas, expulsados del paraíso terrenal, enajenados de la tierra y de sí mismos y sentenciados a un destino trágico” (Negrín, 1995, 121). Ahora bien, la novela también manifiesta una posición ideológica que plantea artificialmente aperturas con “una intención consciente de construir una dialéctica” (Loveland, 2007, 53), aunque ella sólo muestre el fracaso de los objetivos revolucionarios. Pero, en todo caso, ello permitiría la denuncia a través de una “dialéctica negativa” (Loveland, 2007, 55) donde la función de la muerte no es central, sino que es una provocación para exhibir “un pasado erróneo” (Loveland, 2007, 55).

Sin embargo, esa muerte, más allá de los propósitos dialécticos, resulta conformada artísticamente, de tal manera que ni se deja domeñar ni aprisionar por una sujeción a la política. Dentro de *El luto humano*, en el naufragio, los personajes aparecen enfrentados y diluidos por la muerte de manera radical. La naturaleza real del mundo se presenta en un perenne “sucederse de agonías; y el hombre, tan sólo [es] un ser agónico, camino a la muerte” (1999b, 43). Esas afirmaciones parecen tener poco que ver incluso con el desengaño revolucionario. Y, adicionalmente, acaecen manifestaciones explosivas que permiten que incluso frente a la aniquilación se muestren posibilidades de goces. En el funeral de una niña llamada Chonita, hija de Cecilia, un grupo de personajes se reúnen como si el velorio fuera una causa de pertenencia. A pesar de ello, ahí profanando y trasgrediendo el ritual, Calixto expresa su deseo a Cecilia quien, no por el cadáver, sino por la misma muerte que parece encarnarse, deja de pertenecer a su hija y a Úrsulo. Poco a poco, Cecilia se desplaza hacia el deseo clandestino y monstruoso por el contexto donde aparece. En esa dinámica donde los rituales unen mientras la muerte emancipa: “Cecilia era dueña de una fuerza ante la cual Úrsulo se daba cuenta de la derrota; había crecido esa fuerza con la muerte de Chonita, como liberándose, y Úrsulo no era su dueño ahora” (1999b, 44). Más adelante se dice que Úrsulo había fecundado a Cecilia con el afán de poseerla, lo que explica retroactivamente lo anterior. Bajo esa perceptiva, respecto a la enfermedad de la niña se afirma:

Cuando principió la enfermedad de Chonita hubo un brillo, una febrilidad en los ojos de su madre. Evidentemente Cecilia no quería que muriese, pero algo monstruoso, un demonio, se le interponía dentro del alma. Triunfaba un poco contra Úrsulo al enfermarse su hija. Puede ser esto bestial, pero ocurre y ocurría. (1999b, 84)

Ello provoca que Cecilia se decida a no hacer nada para salvar a su hija. Esa fuerza que surge de la muerte y la liberación no son armónicas con ninguna lucha ni objetivo político. Ella proviene de una expresión monstruosa, aunque se rebaje a un “destino trágico” (1999b, 84). Hay algo en ese deseo (a otro hombre y a la muerte de su hija que la liberará) que no parece responder simplemente a un estado de degradación. Igualmente, aquí, bajo la luz de la insistencia de esas escenas en la obra de *Revueltas*, la interpretación que debe darse de estos movimientos se transforma.

Los días terrenales, quizás la novela más controversial de *Revueltas* al punto de llevarlo a retirarla de las librerías², es una obra en donde ocurre un doble aniquilamiento de absolutos: uno deseado por el autor y otro que pone en cuestión el proyecto de verdad. En esta obra, el discurso es menos panfletario que en sus novelas anteriores, pero, a pesar de la controversia, este discurre de manera no menos evidente, aunque “en busca de sentidos más profundos y auténticos para el marxismo y la lucha revolucionaria” (Loveland, 2007, 117). Es verdad, como afirma Philippe Cheron, que “*Revueltas* defiende con mucha anticipación la tesis de una dialéctica no orientada” (2014, cap. I, subcap. 5, inciso 3, párr. 9). Dialéctica que por tanto no necesariamente concluye en una superación y en un progreso. *Revueltas* busca en esta novela encontrar un sentido más profundo del mundo donde la lucha serviría para exhibir la verdad radical del hombre: que en el fondo su vida carece de sentido. Esta dimisión fue denostada e incluso calificada (y descalificada) como existencialista (Mateo, 2004, 73)..

Ahora bien, aunque la novela busque exponer el sinsentido, existe en *Revueltas* un motor que es ineludible: el conocimiento es un medio de verdad y transformación. *Revueltas* cree profun-

2 Sobre las vicisitudes y controversias de la novela, ver Mateo (2004).

damente que “la verdad es siempre revolucionaria” (2002, 128) aunque conduzca al absurdo. Se puede afirmar que para él la literatura es una expresión artística que se rige bajo la idea de compromiso en el sentido sartriano (Sartre, 1950). Ello no quiere decir, ni para Sartre ni para Revueltas, que deba desarrollarse de manera burda y específicamente panfletaria, sin embargo, según ellos, detrás de la literatura debe existir una intencionalidad política. Por eso, Revueltas rechaza la literatura como simple enunciación del “torbellino” de la realidad de manera desnuda (2001c, 18-19). Para Revueltas, la realidad está regida por las leyes de la dialéctica y la escritura debe revelar de alguna manera esa dimensión. Aunque la verdad sea inalcanzable, su búsqueda es un deber. En numerosas entrevistas y en el prólogo de *Los muros de agua* su posición es clara al respecto.

En principio, en *Los días terrenales* existe una intención de rechazar un absoluto que consiste en el dogmatismo ideológico del cual Revueltas se burla. Pero ese rechazo no hace más que reinscribir su discurso en una nueva perspectiva del conocimiento y de la verdad que son fruto último de la búsqueda intelectual. *Los días terrenales resulta ser*, como afirma Loveland, una “novela eminentemente discursiva” (2007, 118) ya que “la novela contiene un exhorto, un discurso de la verdad” (Loveland, 2007, 121) y una meditación del “materialismo histórico desde las orillas de la muerte” (Loveland, 2007, 125). Por tanto, la novela mantiene los absolutos del conocimiento.

A pesar de ello, en la novela, desde el primer capítulo, el divorcio entre los proyectos revolucionarios y una realidad que se escapa de las leyes de la dialéctica y de toda pretensión de verdad se presenta de manera clara a través de lo monstruoso. Este capítulo describe, en una noche profundamente oscura, cómo un grupo de hombres que representan varias comunidades se unen para realizar una pesca nocturna en un río, lo cual tendría como resultado un reparto del producto del esfuerzo, reparto que in-

cluso incluye grupos revolucionarios externos. En esa descripción acontecen una serie de imágenes que no muestran ningún enajenamiento ni tampoco una realidad inscrita en las leyes del materialismo dialéctico. Se afirma que el origen del mundo es el caos, cuyo fruto no es ningún orden, sino la vida humana cruel y monstruosa: “En el principio había sido el Caos, mas de pronto aquel lacerante sortilegio se disipó y la vida se hizo. La atroz vida humana” (2001a, 9). De ese caos, a pesar de que más adelante se plantea una comunidad con tendencias solidarias, lo que surge son “cosas monstruosamente humanas” (2001a, 10). El calificativo insiste en la obra de Revueltas y no como simple recurso estilístico. Esos hombres, “[s]eres a los que nunca se les podría comprender del todo” (2001a, 23), se abalanzan sobre los peces del río, no como una sociedad organizada, sino de manera bestial. Ello recusa la razón del protagonista, que será aquel que posee y expondrá el conocimiento último del hombre:

Gregorio, dentro de sí, adivinaba en este hecho la existencia de algo más, bárbaro y estúpido. Sin embargo, la masa, casi lúbrica en su afán de poseer, no lo dejaba. No lo dejaba razonar, como si la claridad de pensamiento, los caminos normales de la lógica, sucumbieran ante lo subyugador e inaudito de aquella inconsciencia bestial y única. (2001a, 14)

Es significativo que Gregorio, personaje que a lo largo de la novela resulta ser el portador de la verdad y que plantea el fin último de la lucha revolucionaria, sea incapaz de comprender nada de esa realidad atroz. A esta afirmación se suma la existencia en el relato de un líder de esa masa llamado Ventura (tuerto y manco), ser fragmentado y corporalmente inarmónico cuyos “rasgos mostraban algo impersonal” (2001a, 14). Su fisonomía es heredera de “rostros no humanos del todo, no vivos del todo, no del todo nacidos de mujer” (2001a, 15). A pesar de que el personaje tiene

características acordes con cierto liderazgo social, existen en él, de manera irreducible, elementos monstruosos que insisten en el relato. Ventura posee un muñón que se transforma: “un absurdo pedazo de carne autónoma y viva como un pequeño animal independiente, casi se diría con conciencia propia y a la vez malévolos, siniestro y lleno de actividad [...] Aquel muñón era una especie de contrasentido, pero al mismo tiempo como si el contrasentido, la negación, fuesen lo único verdadero” (2001a, 19). Esas características rompen con la organización de su cuerpo. Su aparición es una negación, no en el sentido hegeliano (Hegel, 1971, 13-21), no existe ningún elemento que así lo indique en la narración, sino del saber. Esa verdad monstruosa no pertenece al conocimiento ni al sentido. Ella es más bien una especie de no-verdad que responde a otras fuerzas. Ventura además tiene un “ojo de cíclope” (2001a, 16) que es “monstruoso” (2001a, 30)³ y el ser manco lo convierte en una especie de ser soberano en el sentido batailliano. Revueltas escribe: “Las manos distinguen al hombre, porque las manos son el trabajo y la creación y la fecundidad. De ahí la proporción siniestra de Ventura con su mano única, con su ojo único, que eran los que lo hacían negativo y poderoso” (2001a, 27). Contra la utilidad, la finalidad y el trabajo, la deformidad de Ventura es suntuaria e inútil: no sirve para nada, no sirve a nada, es soberana (Bataille, 1996). Inclusive posee las características hieráticas de las que habla Negri ya que es “[u]n dios mutilado, un dios derrotado, que no podía ofrecer otra cosa que la piedra secular de la muerte” (2007, 20). En la novela se dice que este es un personaje que “[c]antaba a gritos bárbaros, la voz aguda y femenina, mientras en el ojo le bailaba una mó-

3 La figura del ojo deformado está excesivamente presente en la obra de Revueltas de manera que merecería un estudio extenso. Aquí sólo indicaremos su aparición en algunas de sus obras bajo la perspectiva planteada. Véase para ello especialmente el prólogo de *Los muros de agua* y *El apando*.

vil sonrisa estriada de nerviecillos ensangrentados” (2001a, 29). Adicionalmente, se abandona a una furia salvaje y sin sentido: al final del capítulo, al encontrar el cuerpo de un ahogado, Ventura “comenzó a descargar machetazos sin tregua sobre la maraña que obstruía la corriente, poseído de un furor y de una rabia sin medida” (2001a, 31). Ese cadáver resulta ser un hombre que tenía por objeto asesinar a Gregorio.

Los cadáveres en el relato son descritos como elementos grotescos. Del ahogado se dice: “La muerte imprime una fisonomía nueva, cambiante y extraordinaria, al ser humano; pero aún más, hace de esta fisonomía algo único” (2001a, 82). Así, los cuerpos muertos son radicalmente singulares y están fuera de cualquier categoría lógica que los agrupe: “cada muerto indicaba algo completamente distinto según las condiciones peculiares del caso” (2001a, 84). Ante este muerto en un capítulo posterior, se dice que:

Todos los pescadores parecían aguardar, entre agradecidos y asustados, el instante en que se les descubriera el nombre del cadáver, que para ellos sería igual a ese instante de disimulado placer que experimentan de manera inesperada y gratuita quienes de pronto, gracias a una casualidad milagrosa, asisten a la indiscreta revelación de algún misterio o acontecimiento que no les pertenece y al que no los liga sino su anecdótica presencia de espectadores. (2001a, 75)

El muerto crea una expectativa de misterio que está en las antípodas de cualquier conocimiento racional y que afecta a esa masa amorfa de pescadores que deviene espectadores de un rito casi dionisiaco, donde “Gregorio notaba algo de enloquecido en todos” (2001a, 75). Si la pretensión de Revueltas es mostrar en Gregorio una serie de reflexiones respecto al materialismo histórico que superen el dogmatismo para encontrar una última verdad, existen en estas escenas algo que no tienen nada que ver con esa

inquisición racional. Gregorio ante Ventura “experimentaba un raro desconcierto, ya a punto de creer en la potestad de Ventura, a pesar de que su razón hacía esfuerzos por no sucumbir [...] por más que su razón tratara de esclarecer las cosas, todo aquello aún encerraba para Gregorio algo muy oscuro e in formulable” (2001a, 77). Los absolutos del conocimiento sucumben y también el personaje es transformado y arrastrado hacia el no-saber: Gregorio, ante toda aquella barbarie,

había regresado a su condición primitiva de espíritu supersticioso, temeroso e inválido, que necesitaba explicaciones de orden mágico, explicaciones fuera de todo principio racional, mientras que su entendimiento antes que burlarse de ellas, como hubiera sido en otras circunstancias, las temía cual se teme un comienzo de locura. (2001a, 78)

Si el proyecto intelectual de Gregorio implica “aprender a vivir en la soledad de espíritu, amarla a pesar o sobre todo porque de ella se derivan todos los sufrimientos y todas las angustias que son lo único real y verdadero” (2001a, 197) contra el dogmatismo ideológico, existe en la novela un movimiento más profundo que lucha contra ese proyecto de verdad. Se afirma en la novela que esa desesperanza implica la idea del hombre como “esencialmente innoble, ruin, despreciable (2001a, 197). A pesar de ello, se dice también que el hombre asume la “unidad moral indivisible a la cual cada uno de nosotros pertenecemos y de la cual somos solidarios y responsables en lo individual, *en lo individual*” (2001a, 197). Esas últimas dimensiones no son, por supuesto, características monstruosas. Lo innoble, lo ruin y lo despreciable es envuelto y redimido por el orden, la moral y el saber. El proyecto de Gregorio incluso despliega cierto movimiento de despersonalización, pero sólo para después entregarse a “la responsabilidad común en lo malo y en lo bueno, pero al grado, al extremo

de que esa responsabilidad tenga nuestro mismo nombre y apellido” (2001a, 199). Entonces, el proyecto no asume la abyección hasta sus últimas consecuencias ya que apela a la dignidad, a la nobleza, a la renuncia e incluso a la heroicidad que culmina en un acto de sacrificio solidario por parte de Gregorio, quien se entrega a “[u]n acto de amor [que] reintegraba a su ser la noción de pureza, de aislamiento, de soledad esenciales que le servirían para adquirir el indicio, experimentando en cabeza propia, acerca del destino de sus semejantes” (2001a, 213). Este sacrificio está hecho en nombre de la comunidad y también de la verdad: “Resistir la verdad —pensó Gregorio— es el planteamiento justo de la cuestión, porque la verdad es el sufrimiento de la verdad, la comprobación no tanto de si esa verdad es verdadera, cuanto si uno es capaz de llevarla a cuevas y consumir su vida conforme a lo que ella exige” (2001a, 232). El sacrificio es necesario, es noble, es un deber que está absolutamente coronado por la verdad. Así concluye la novela: “Lo conducirían a otro sitio, sin duda, para torturarlo nuevamente. Para crucificarlo. / Ésa era su verdad. Estaba bien” (2001a, 232).

A pesar de esa desesperanza y el rechazo al dogmatismo, el proyecto de saber de Gregorio no puede considerarse como la expresión más radical de las líneas de fuga. Deleuze y Guattari, de hecho, emparentan lo monstruoso con un devenir-animal y con una máquina que son externas al orden (2002, 249-254). Por tanto, la monstruosidad descrita más arriba es más cercana a la conceptualización de estos pensadores franceses que la que se deriva del “lado moridor”. Existe una soberanía irreductible en esas imágenes y una incertidumbre que, a pesar del final, se mantiene: “En el principio había sido el Caos, pero después la luz se hizo. Mas Gregorio no sabía si las tinieblas donde se encontraba progresarían hacia la luz o hacia una irremediable noche eterna” (2001a, 91) se afirma en la novela. Esa noche eterna es la del no-saber.

Bajo esta perspectiva se pueden señalar otros elementos que se escapan de la búsqueda de esa verdad última de Gregorio. De hecho, el mismo dogmatismo que se quiere conjurar posee por momentos las características descritas. Fidel, personaje que funciona como elemento paradigmático del dogmatismo, posee una razón fría al extremo que lo lleva a comportarse ante el cadáver de su hija de manera monstruosa. Él está entregado al proyecto revolucionario debido a que su razón es tal que destruye lo razonable precisamente porque se manifiesta como exceso de razón, como razón ciega que representa “[l]a más bella de las lecciones, pero no sólo eso, sino, asimismo, algo aturdidamente lógico, lógico hasta carecer de sentido como todas las cosas en exceso razonables” (2001a, 123). Es cuestionable que esta monstruosidad en particular implique una emancipación, pero incluso él en su sinrazón, por exceso, se entrega por momentos a un deseo que viene del afuera. Mientras Fidel observa a su pareja Julia, se dice que ella, respecto a él, “volvía a integrarse en los ámbitos del Deseo, más factiblemente monstruosos por no suceder sino en la impune extraterritorialidad de la imaginación.” (2001a, 42). La imaginación y el deseo son incluso para Fidel un espacio abierto que se sacude de la prisión.

La sensualidad, por otro lado, se expresa más clara y desarrollada en tanto fuga en una escena protagonizada por el personaje Jorge Ramos. Este, mientras escribe un artículo de arte y discurre mentalmente respecto a su esposa y su amante, tiene una perspectiva muy particular del objeto de deseo. Para él las mujeres poseen un pudor que “en seguida, después que se han quitado el corpiño, se transforma en inesperada violencia, en voracidad y salvajismo sexuales, magníficamente impúdicos” (2001a, 146): devenir-animal del deseo que abre la posibilidad de ser otro. A continuación, su reflexión es interrumpida, en una dinámica de incremento de lo monstruoso, por un espectáculo sensual y trágico a la vez. De improviso, ve por la ventana, en una azotea, el

drama de una pareja de adolescentes que explotan la sensualidad para después ser descubiertas, lo que provoca que una de ellas se suicide. Se puede afirmar que, literalmente, lo monstruoso entra por la ventana, ya que Ramos percibe “el conjunto anárquico, anormal, de las fachadas de las casas, unas junto a otras, de cal, una muchedumbre principalmente blanca de monstruos de la geometría” (2001a, 155). A continuación, se narra el espectáculo del deseo que es calificado de la siguiente manera: “era como un delito, que ahora las dos habían roto en definitiva con todos los demás seres humanos, de los cuales ya no eran semejantes y de los cuales debían huir y defenderse” (2001a, 159). Estas descripciones deben entenderse con referencia a la época en la cual se escribe la novela, por supuesto, pero muestran cómo lo exterior y lo extraño irrumpen para desordenar el mundo del personaje. El espectáculo, lejos de ser descalificado, posee atributos contradictorios de angustia y de goce:

Había en el espectáculo que siguió algo desesperado y angustioso. Las niñas eran dos náufragos dentro de un tenebroso y encendido océano, a quienes el imperativo de la muerte agitaba con el frenesí de una locura animal, obligándolas a combatir una con la otra hasta el exterminio, hasta el aniquilamiento, con la furia más tierna y enemiga, con la prisa más lenta y amorosa. (2001a, 160)

Las jóvenes rompen con el orden de social y viven en un territorio externo paralelo a la muerte, demente y animal, donde el placer se funde con la batalla. A la vez, el espectáculo despierta en el crítico “un impulso animal” (2001a, 162) que resulta ser un acicate al deseo hacia su esposa que es imaginada como una “hembra brutal e insaciable” (2001a, 162) y como un ser “monstruoso, abominable sufragismo de mujer «sin prejuicios»” (2001a, 165). Más adelante, Ramos descubre que su esposa Virginia ha contempla-

do también el espectáculo, lo que despierta también en ella un impulso que la impele a ser otra en el deseo. Aunque en el relato ese deseo se rompe por cierto pudor de la esposa, la realidad es que un mecanismo ajeno a toda reflexión política ha sucedido.

En *Los días terrenales*, por último, existe una imagen adicional de lo grotesco hacia el final de la novela donde resultan evidentes los atributos señalados. Revueltas desarrolla una descripción de una mujer, la cual aparece de manera gratuita (desde el punto de vista discursivo) en el fluir de los acontecimientos. No existe ninguna justificación política ni ideológica de esa irrupción ni tampoco una redención que despliegue la unidad moral o una cierta dignidad del personaje descrito:

En el centro del patio una mujer puesta en cuclillas lavaba unos trastes de hojalata, apartándose con el dorso de la mano el sucio mechón de negros cabellos que le caía en la cara con terca insistencia, mientras por debajo de la falda, hasta volverse algo impúdico y obsceno como si saliera de ella misma, se deslizaba con una especie de discernimiento vivo y animal, ora deteniéndose, ora rodeando las anfractuosidades de las baldosas, una sucia culebrilla de agua donde eran visibles algunos granos de arroz y otros desperdicios de comida. Nada había de singular ni extraño en el espectáculo. La mujer, junto a la llave, fregaba con cólera su miserable colección de botes de sardina vacíos. Eso era todo. Pero de súbito aparecía el maldito, el maloliente riachuelo por debajo de la falda, reptando con aviesa malignidad, astuto, un alto aquí, otro allá, firme hacia su destino. (2001a, 171)

La imagen es calificada de nuevo como espectáculo donde un ser animal, obsceno, impúdico, realiza acciones que irrumpen sin sentido alguno. De hecho, la mujer resulta ser descrita más adelante como “cínica y “alucinante” y se dice que se esperaban “de ella con terror, igual que de una loca, más con curiosidad casi

perversa, el alma sobrecogida, las cosas más soeces y excéntricas, las más bárbaras e increíbles. Estaba loca. Sin duda estaba loca” (2001a, 172). Como afirma José Martínez (2019), el autor mexicano busca la belleza en cualquier lado, incluso en lo más abyecto, en lo más siniestro. En esas escenas, la belleza libertaria se impone soberanamente. *Los días terrenales* entonces es mucho más que una reflexión ideológica o existencialista del sinsentido. También es algo más que una mera “función documental” (Escalante, 1991, 198) que busca un retrato realista. La novela es igualmente un escenario donde lo grotesco, lo animal, la violencia, la muerte, el deseo son expuestos de tal manera que se abren dimensiones distintas de la realidad que se escapan de las intenciones originales del autor. Y ese movimiento tiene quizás su realidad más desarrollada en *El apando*.

El apando es la novela de Revueltas donde la intromisión de lo monstruoso es la más extensa y dominante. Un análisis detallado de todos los elementos merecería de igual modo un estudio particular. Daremos aquí los ejemplos más característicos. El relato tiene, en principio, el objetivo de representar una “sociedad cárcel” (Revueltas, 2001, 164) que abarcaría toda la realidad. Contra eso se manifiestan diversas líneas de fuga. Evodio Escalante afirma que el personaje apodado El Carajo representa las manifestaciones más claras de esas líneas de fuga, mientras que los otros dos personajes centrales de la novela (Polonio y Albino) solamente representan un caso de falsa liberación (Escalante, 2007, 126). Sin embargo, un análisis más cercano indica lo contrario. El Carajo es efectivamente un monstruo y en la novela se afirma que se escapa de cierta dependencia de su madre; además, se abriga bajo los efectos de la droga. En numerosas instancias se observa que ese refugio y la traición final a la madre no es más que un ciclo de encarcelamiento más profundo y manifestación de su cobardía. En cambio, Albino y Polonio y sus parejas poseen atributos similares a los descritos a lo largo de este análisis. Ellos manifiestan

un devenir-animal, son bestiales, grotescos y tanto su violencia como su erotismo representan la irrupción de lo siniestro, de la crueldad, de lo otro irreductible. Irrupción que representa una línea de fuga, no sólo de lo carcelario, sino de cualquier proyecto ideológico y de saber.

En *El apando* los personajes son descritos como ajenos a pertenencia alguna (ni física ni ideológica), se configuran de manera salvaje: son criminales sin proyecto ni objetivos políticos. En la novela, como afirma Loveland, “[e]n boca de criminales la vida grita su brutal desafío” (2007, 254). Existe, en el relato, la entrega a un goce por el goce mismo de la vida dirigida a la pasión, sin consideración alguna por el porvenir. Juan García Ponce escribe que *El apando* está “fuera de la moral, fuera de la civilización. Es una pura desnudez; está en el ámbito de la vida como una fuerza sin ropajes” (2000, 248). De hecho, el único supuesto proyecto de la novela, sobre el cual gira la historia (que es la entrega de droga a los apandados por parte de sus parejas a través de la madre de El Carajo), es roto de manera absurda por los mismos participantes de este, rompimiento provocado por su pasión brutal.

El primer elemento que se irrumpe desde el no-saber es la configuración del espacio, el cual es descrito por momentos como un “espacio virgen, adimensional [que] se convertía en el territorio soberano, inalienable” (1999a, 13) que se opone al espacio geométrico carcelario. Y dentro de los subterfugios que ese otro espacio otorga tienen lugar vivencias privilegiadas y grotescas. Éstas se revelan, en primer lugar, a manera de erotismo que se despliega como potencia positiva, es decir, no como carencia, sino como agente de goce.

En el recuerdo de Polonio, la sensualidad vivida con La Chata, su pareja, aparece sin ninguna valorización salvo la del goce. De la misma manera, la sensualidad de La Meche se expresa en términos de libertad ya que “no se dejaba padrotear, era mujer honrada, ratera sí, pero cuando se acostaba con otros hombres

no lo hacía por dinero, nada más por gusto” (1999a, 24). Albino, por otro lado, es capaz de desplegar un espectáculo erótico clandestino a través de un tatuaje (cuyo origen es descrito fuera del tiempo en un lugar misterioso) que muestra: “miembros dispersos y de caprichosa apariencia, torsos y axilas y pies y pubis y manos y alas y vientres y vellos [para que] adquiriesen una unidad mágica donde se repetía el milagro de la Creación y [donde] el copular humano se daba por entero en toda su magnífica y portentosa esplendidez” (1999a, 26). Esta sensualidad monstruosa, con elementos fragmentados, grotescos, que proviene de un espacio exterior y misterioso se exhibe como espectáculo y sin coerción. Espectáculo gozoso que no es de ninguna manera el simple resultado de la degradación y enajenación precisamente porque los personajes son dueños de esa manifestación. Tampoco hay en ello, ni en nada en la novela, un discurso de saber que busque una verdad última.

Existe una escena entre Albino, Meche y una celadora (donde la vivencia, el recuerdo y la imaginación se entrecruzan) que expresa una línea de fuga sensual al encarcelamiento que es evidente. La celadora, al revisar a Meche en el registro de entrada a la cárcel, al explorarle el sexo, provoca en Meche (así lo hace evidente la narración), en lugar de un rechazo contra se ejercicio de poder, un goce que entremezcla lo vivido, el recuerdo del tatuaje mencionado y el deseo que siente por Albino. Ello modifica la humillación carcelaria en deleite, transformación que afecta al mismo personaje ya que ella resultaba “algo ligeramente distinta a la Meche habitual: violada y prostituida, pero sin que tal cosa constituyera un elemento de rechazo, sino por el contrario, de aproximación, como si le añadiera un atractivo de naturaleza no definida” (1999a, 39). Como hemos visto, la imaginación representa una línea de fuga permanente dentro de la obra de Revueltas, lo cual “se puede interpretar como fuga de una realidad angustiante hacia el reino de la fantasía” (Cheron, 2014, cap. III,

subcap. 1, inciso 3, párr. 3). Y en este tenor, las otras expresiones eróticas de *El apando* funden distintos elementos para convertirlos en una emancipación radical.

Quizás la escena con mayor potencia, en términos de liberación, acontezca a través de la violencia ciega y bestial desplegada por Albino y Polonio. Estos realizan una serie de actos que desafían no sólo a la autoridad, sino a la razón misma. Porque esa violencia no persigue ningún fin, incluso, como hemos mencionado, conjura contra el proyecto de los apandados de tal manera que fracasa. En la fuerza desatada de manera absurda, ellos devienen “antiguos gladiadores, homicidas hasta la raíz de los cabellos” (1999a, 53) y “dos bestias” (1999a, 55) que se rebelan monstruosamente (a lo largo de la novela estos calificativos son constantes). La novela concluye con la derrota de esa potencia realizada por la utilización de unos tubos que los terminan inmovilizando

en un diabólico sucederse de mutilaciones del espacio, triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejas y más rejas, hasta impedir cualquier movimiento de los gladiadores y dejarlos crucificados sobre el esquema monstruoso de esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría. (1999a, 54-55)

El esplendor de la violencia que se expresa a lo largo del relato, y tiene su cúspide precisamente en una lucha final, termina de la manera descrita, resultando notorio que sea asociada precisamente a la libertad. La libertad es derrotada, pero se ha manifestado a través de las fuerzas del gladiador. Es verdad, por otro lado, que lo monstruoso se revela también como geométrico. Aquí, igualmente, esa dimensión posee características ambivalentes, la de la razón excesiva que aprisiona, pero también en el relato se revela como resistencia, caos, locura, escape e incluso como la sensualidad según hemos visto. En la novela, la violencia

se desata de forma absurda y de alguna manera se hace generalizada. Estas escenas, a pesar de la derrota, no son reabsorbidas ni inscritas por el poder y por el saber, tampoco son meras expresiones de la miseria del hombre, sino verdaderas líneas de fuga de la cárcel y de la razón causadas por la potencia de lo otro, de lo ajeno, de lo inarmónico. En *El apando*, lo fragmentario, lo grotesco, lo monstruoso, el erotismo y la sinrazón son elementos centrales de esa cárcel total, elementos que la rechazan y que se elevan sin justificación algún, de manera soberana.

* * *

La obra literaria de Revueltas está constituida por diversos discursos que trabajan entrecruzándose constantemente. Uno de estos caminos, por los cuales su creación artística avanza, es el que lleva a una apertura fuera del discurso. Hemos analizado algunos ejemplos que apuntan a lo monstruoso y lo grotesco desplegados de manera diversa: como violencia, como cuerpos deformes, como masas dementes, como erotismo, como espectáculos absurdos. Estas expresiones constituyen líneas de fuga más radicales que las que plantean la mayoría de la crítica. Bajo esta perspectiva, no sólo en las novelas expuestas, sino en el resto de su obra, se pueden identificar muchos más casos de lo grotesco y lo monstruoso que abrirían la posibilidad de futuros análisis más enfocados y desarrollados para cada obra. Los criminales de *Los errores* y sobre todo el personaje apodado Hegel en el cuento "Hegel y yo" representan, bajo nuestra perspectiva, elementos con un gran potencial de análisis bajo las líneas que hemos planteado. Existen así, en la obra de Revueltas, numerosas escenas que plantean movimientos desterritorializadores que muestran una agonía artística más intensa donde los personajes se resisten, luchan y se rebelan contra aparatos enajenantes y represivos del poder y del saber. Su obra está conformada por múltiples di-

menciones ajenas a la intención política del autor. Revueltas está inmerso “en su contradicción entre la disipación y la responsabilidad, la fiesta y la militancia, la vida y la ideología” (Cheron, 2014, cap. I, subcap. 3, inciso 2, párr. 29), lo que hace que su arte se despliegue bajo la más profunda desnudez de la existencia, por momentos bestial y salvaje, por momentos gozosa. Desnudez que no logra saciarse con ninguna verdad ni ningún ideal. Experiencias sin finalidad que se despliegan desbordando el orden y el saber. Existe un personaje de Revueltas en *El cuadrante de la soledad* que afirma: “viviremos, hundidos en la existencia hasta el fondo, hasta abajo. Nos ensuciaremos de vida.” (1984, 91). Efectivamente, la vida ensucia los proyectos de saber-poder que se contaminan con lo monstruoso y lo grotesco, lo que provoca la explosión del ser en el goce, en el azar y en la libertad del instante. Explosión que concluye en una lucha política más radical, una lucha que se revela contra todo ejercicio de poder, de cualquier proyecto ideológico, de toda teleología, del saber. Lucha que no busca más que su propio despliegue en la obra literaria que por momentos supera al mismo autor.

Referencias

- Agamben, Giorgio. (2006). *Homo Sacer, El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Giméno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- Alvarado Cabral, José Jesús. (2018). "Where Are the Dead? Celestial, Earthly and Subterranean Spaces in Juan Rulfo and José Revueltas". *European Journal of Language and Literature*, vol. 4, núm. 1, pp. 39-48.
- Arizmendi-Domínguez, Martha Elia y Laiza Sabrina De La Torre-Zepeda. (2013). "Prisión/encierro en El Sexto de José María Arguedas y El apando de José Revueltas". *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 25, pp. 109-126.
- Arizmendi Domínguez, Martha Elia, Zaldívar, Jesús Humberto y Meza García, Gerardo. (2011). "Cada cuerpo una prisión en la obra de José Revueltas". *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 69, pp. 108-114.
- Badiou, Alain. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Trad. Raúl J. Cerdeiras y Alejandro A. Cerletti. Buenos Aires: Manantial.
- Bataille, Georges. (2007). *La parte maldita*. Trad. Julián Fava y Lucía Ana Belloro. Buenos Aires, Los Cuarenta.
- _____. (1997). *El Erotismo*. Trad. Antonio Vicens y Marie Paule Sarazin. México: Tusquets.
- _____. (1996). *Lo que entiendo por soberanía*. Traducción de Antonio Campillo y Pilar Sánchez Orozco. Barcelona: Paidós.
- _____. (1970). "Les écartes de la nature". En Bataille, Georges, *Oeuvres Complètes*, vol. I. Paris: Gallimard, pp. 228-230.
- Blanco, José Joaquín. (1999). "El reloj terrenal". *Nocturno en que todo se oye*. Edith Negrín (comp.). México: Era, pp. 110-117.
- Canales, Diego. (2020). "Las fronteras del lenguaje en la obra de José Revueltas y David Foster Wallace desde el pensamiento archipiélago de Édouard Glissant". *Trans, Revue de littérature générale et comparée*, núm. 25, <https://journals.openedition.org/trans/3305>.
- Castañón, Adolfo. (1999). "José Revueltas: piedad y tragedia". *Nocturno en que todo se oye*, Edith Negrín (comp.). México: Era, pp. 46-48.
- Cheron, Philippe. (2014). *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente*. México: Fondo de Cultura Económica, Edición de Kindle.
- Connolly, Frances S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Trad. Amaya Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2002). *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. (2014). *El Poder. Curso sobre Foucault*. Trad. Pablo Ires y Sebastian Puente. Buenos Aires: Cactus.
- _____. (2013). *El saber. Curso sobre Foucault*. Trad. Pablo Ires y Sebastian Puente. Buenos Aires: Cactus.
- _____. (2007). "La inmanencia: una vida...". Trad. de Fermín Rodríguez. *Ensayos sobre hiopolítica. Excesos de vida*, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (compiladores). Buenos Aires: Paidós, pp. 35-40.
- _____. (2006). *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu.
- Escalante, Evodio. (2007). "El tema filosófico del «mundo invertido» en las novelas de José Revueltas". *Signos Literarios*, núm. 6, pp. 113-128.

- _____. (1999). "Preposteración y Alienación generalizada en el Apando de José Revueltas". *Nocturno en que todo se oye*. Edith Negrín (comp.). México: Era, pp. 153-162.
- _____. (1991). "Circunstancia y génesis de los días terrenales" en José Revueltas, *Los días terrenales*. Edición crítica, México: Conaculta, pp. 191-214.
- _____. (1990). *José Revueltas, una literatura "del lado moridor"*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Fuentes Guillen, Elías. (2018). "La cárcel física y mental en la narrativa de José Revueltas". *Revista Internacional de Filosofía*, vol. 23, núm. 3, pp. 53-69.
- Foucault, Michel. (2002). *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kayser, Wolfgang. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. Juan Andrés García Román. Madrid: La balsa de la Medusa.
- García Ponce, Juan. (2000). *Las huellas de la voz, Imágenes literatas*, vol. 2. México: Joaquín Mortiz.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1971). *Fenomenología del espíritu*. Trad. Wenceslao Roces y Ricardo Guerra. México: Fondo de Cultura Económica.
- Loveland Smith, Frank. (2007). *Visibilidad y discurso*. Puebla: LunArena y Universidad Iberoamericana Puebla.
- Mateo, José Manuel. (2004). "Hacia una poética de José Revueltas (primer apunte: el problema del lector)". *Acta poética*, vol. 25, núm. 2, septiembre-noviembre, pp. 67-84.
- Martínez, José. (2019). "El leproso de José Revueltas". *Desde el Sur*, vol. 11, núm. 2, pp. 33-40.
- Moraña, Mabel. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid-Frankfurt am Main; Iberoamericana-Vervuert.
- Negri, Antonio. (2007). "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". *Ensayos sobre hiopolítica. Excesos de vida*. Trad. de Javier Ferreira y Gabriel Giorgi. Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (compiladores). Buenos Aires: Paidós, pp. 93-139.
- Negrín, Edith. (1995). *Entre la Paradoja y la Dialéctica*. México: UNAM y COL-MEX.
- Ramírez Garrido, Jaime. (1991). *Dialéctica de lo terrenal*. México: Tierra Adentro.
- Revueltas, Andrea y Philippe Cheron (comps.). (2001). *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era.
- Revueltas, José. (1971). *Dormir en Tierra*. México: Era.
- _____. (1984). *El cuadrante de la soledad (y otras obras de teatro)*. México: Era.
- _____. (1986). *Dialéctica de la conciencia*. México: Era.
- _____. (1999a). *El apando*. México: Era.
- _____. (1999b). *El luto humano*. México: Era.
- _____. (2001a). *Los Días Terrenales*. México: Era.
- _____. (2001b). *Los errores*. México: Era.
- _____. (2001c). *Los Muros de Agua*. México: Era.
- Sartre, Jean Paul. (1950). *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada.
- Sofsky, Wolfgang. (2004). *Tiempos de horror. Amok, violencia y guerra*. Trad. Isabel García Adánez. México: Siglo XXI.