

EL PENSAMIENTO CINEMATográfico DE JOSÉ REVUELTAS

ROBERTO KAPUT GONZÁLEZ SANTOS

Universidad Autónoma de Nuevo León

Resumen: El pensamiento cinematográfico de José Revueltas aporta cuatro clases de testimonio: una lectura histórica del cine en México, propuesta estética basada en el método dialéctico del cine realista, descripción socioeconómica de la industria cinematográfica en este país, programa para un cine latinoamericano de vanguardia. Los escritos del periodo 1940-1967 permiten comprender mejor el *nomos* del campo cinematográfico a través de la mirada situada del guionista. Sus reflexiones aportan elementos para una historia crítica del cine en México.

Palabras clave: José Revueltas, cine mexicano, adaptación cinematográfica, historia intelectual latinoamericana.

Abstract: José Revueltas' cinematographic thinking brings four kinds of testimonies: a historical reading of the cinema in Mexico, an aesthetic proposal based on the dialectical method of realistic cinema, a socioeconomic description of this industry in the country, a program for a Latin American avant-garde cinema. The texts, written between 1940 and 1967, allow for a better understanding of the *nomos* of the cinematographic field through the situated point of view of the screenwriter. His reflections provide elements for a critical history of cinema in Mexico.

Keywords: José Revueltas, Mexican Cinema, Film Adaptation, Latin American Intellectual History.

1. Vista, un trabajador cultural

En la asamblea celebrada el 9 de noviembre de 1949 en el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), José Revueltas, secretario general de la Sección de Autores y Adaptadores, presentó su renuncia. En un documento dirigido a Felipe Palomino, secretario general del STPC, resume las razones:

La asamblea de autores, a moción presentada por los compañeros Chano Urueta y Alfonso Patiño Gómez, no estuvo de acuerdo con la resolución, primero del comité central y luego de la asamblea plenaria, en el sentido de iniciar una campaña contra el monopolio del señor Jenkins en la exhibición cinematográfica y su infiltración en el ramo de la producción. [Lo anterior] me planteó un conflicto de funciones: si me sometía a los dictados de mi sección, faltaba a la disciplina que debo al comité central. Este conflicto de funciones solo era factible resolverlo por medio de la renuncia a mi cargo como dirigente de los autores (Revueltas, 2014: 172).

Su renuncia, publicada después en la revista *Hoy*, debe considerarse un recurso pasivo, no capitulación. Si la primera fase de la batalla se había dado desde el STPC, la segunda habría de darse en la prensa: “la lucha no es solamente en defensa de la industria cinematográfica, sino en defensa de México. El gobierno debe intervenir con toda premura” (2014: 129). El *J'accuse* cinematográfico de Revueltas lo presenta de cuerpo entero: intelectual comprometido con la formación de opinión pública, crítico de las instancias que configuran el *nomos* de las artes en las que interviene. Esa libertad crítica habría de pasarle factura un año después, cuando *La Voz de México*, órgano informativo del Partido Comunista Mexicano (PCM), descalifica su novela *Los días terrenales* (1949). Tras este incidente, José desaparece de la vida pública, se sumerge en el estudio de los clásicos marxistas (Ruiz, 2014: 307).

Las respuestas que dedica al cuestionario de Mario Schneider en el 62 marca su regreso al debate público (Revueltas, 1981: 100-114). En esos doce años de retiro no solo participa en la adaptación de once películas, también desarrolla un pensamiento cinematográfico que comprende cuatro clases de testimonios: lectura histórica, propuesta estética, descripción de sus determinaciones socioeconómica, programa para una praxis política. En 1965 la UNAM publica *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, libro que reúne lecciones, conferencias, artículos surgidos de su paso por el cine. En 1981 Andrea Revueltas y Philippe Cheron reditan el título, añaden seis artículos extraídos de la prensa de la época y omiten el apéndice, dos ensayos reproducidos en un tomo anterior de sus obras completas.

Cincuenta años después, en 2015, aparece la “primera aproximación” (Peredo, 2015: 11) a la obra cinematográfica del único trabajador cultural del cine mexicano con “una posición ideológica seria” (García, 2014: 9) durante el periodo 1944-1960. Que dicho pensamiento apenas se refleje en las películas que participó, como apunta García Riera, no niega su existencia ni le resta importancia a sus ideas, más bien indica el sitio de esos técnicos de la industria cinematográfica. Reconstruir ese pensamiento es de especial interés para la historia intelectual del cine latinoamericano.

2. Rollo 1, una historia americana del cine

En la edición del 11 de abril de 1940, el periódico lombardista *El Popular* publicó “Cinematógrafo y capitalismo”, artículo que circuló entre los miembros de la Confederación de Trabajadores de México. Es el primer comentario que Revueltas dedica al cine. La idea de lector con la que trabaja impone ciertos temas, un tratamiento didáctico. Primero define el cine como un signo histórico que debe ser descifrado siguiendo dos rutas: el desarrollo social y técnico que lo hizo posible y el lugar que ocupa en el arte. El cine es “un nuevo vehículo material para expresar al hombre y que el hombre se encuentre” (Revueltas, 2014: 114). Su tragedia consiste en “operar sobre una masa enferma, envenenada psicológicamente. Una masa nerviosa por la propaganda de los gobiernos, en tensión constante por los peligros que la acechan, y que va al cinematógrafo

[...] para aliviarse, librarse por medio del olvido” (2014: 114). Sus posibilidades artísticas, por tanto, permanecen ocultas detrás de una concepción falsa de cine, un cine que huye de la realidad en lugar de extraer sus materiales de ella. El cine realista, como forma material en la que el arte testimonia al ser humano, debe repensarse críticamente, considerando su condición enajenada.

Estamos a las puertas de lo que se conocerá como la Época de Oro del cine mexicano, 1941–1945 (García, 1986: 123), las producciones estadounidenses dominan el mercado latinoamericano. No debiera sorprender, por tanto, que dos años después ofrezca a los lectores del mismo diario una breve historia del cine empleando títulos de aquel país. Griffith, afirma, introdujo el movimiento de cámara, primer elemento propiamente cinematográfico en romper con las limitaciones del teatro; *Intolerancia* (1916) contribuye de tal manera a la autonomía del cine que en la Unión Soviética se sigue estudiando. El genio analítico de Orson Welles inaugura la sorpresa visual; el estreno de *El ciudadano Kane* (1941) liquida la costumbre de subordinar las secuencias a la pura intriga, destacando el papel de la cámara. Finalmente, con *Fantasia* (1949) Disney demuestra que la metáfora tiene un lugar en el cine; el largometraje es saludado como un experimento prometedor, el cual introduce una nueva noción estética sin espantar a los burgueses. Su historia del cine, sin embargo, permanece abierta desde el primer párrafo:

El cinematógrafo toma la parte de realidad que necesita –o la parte de irrealidad–, reelaborándola artísticamente, e intuyendo, al hacerlo, un campo de exploración cuya vastedad es la misma que el conocimiento del hombre. Por esto no puede concebirse un cine definitivo y acabado. Siempre, frente a él, habrá un mundo por descubrir, tanto en el campo de la emoción como en el de la técnica (Revueltas, 2014: 116).

Porque el cine, como arte, es sobre todo conocimiento. Su forma de proceder, el montaje, se repite en las demás disciplinas, reproduce a su manera el proceso cognoscitivo de los seres humanos: sus materiales van del fotograma a la película de la misma manera en que el conocimiento pasa de la percepción simple a la imagen compuesta. Este modelo en doble *track*, según lo nombra, debe operar con emociones objetivas, presentes en la realidad ideológica. El año 64, apartado de la industria, publica en *El Gallo Ilustrado* “El lenguaje de Chaplin”. El crítico encuentra en la filmografía del cómico el contraejemplo del objetivismo del cine de posguerra:

El cine de Chaplin estaba [...] predestinado a ser revolucionario desde el primer momento. [...] El instrumento de su crítica era de la misma materia que lo criticado; el sujeto, de la misma naturaleza que el objeto: el proceso consistía en negar la deshumanización contemporánea del hombre con lo que en otros tiempos fuera la mueca irracional del hombre primitivo, es decir, mediante una inhumanidad crítica llamada a convertirse forzosamente en un lazo

común, en una comunicación de todos y, por ende, una comunicación más esencialmente humana, más libre y universal (2014: 106-107).

En su opinión, el cine no debía renunciar a la crítica, debía encontrar nuevas maneras de testimoniar el drama humano. El acento libertario de su pensamiento radica en la posibilidad de que las masas se reconozcan en el arte. Por tanto, el cine no puede prescindir de las categorías del conocimiento dramático, el método de los guionistas selecciona y desbasta las emociones inmediatas.

3. Rollo 2, el arte sintético puro

La carrera cinematográfica de Revueltas es todo menos modesta: tres años después de su debut con la adaptación de *El mexicano* (1944) de Jack London, aparece en siete largometrajes como guionista; *La otra* (1946), dirigida por Roberto Gavaldón, mereció el premio a la mejor adaptación en la primera entrega del Ariel, 17 de mayo de 1947. El “Lugar del cine en el arte”, artículo que firma en el número de octubre de ese mismo año en *Cultura Soviética*, debió leerse como la opinión de un intelectual del cine mexicano: “El cinematógrafo apenas necesitó de media centuria para encontrar sus propias leyes autónomas y convertirse en un modo específico de expresión estética” (2014: 17). Lo pertinente en aquel momento era discutir el cine en términos de calidad artística. Si se parte de la definición abstracta de la palabra imagen “como un cierto género de representación del conocimiento” (2014: 19), las imágenes del cine no difieren de las imágenes que el artista produce en las demás artes. La imagen, en el campo de la creación, tiene la capacidad de traer a la superficie lo que de otra manera permanece oculto, generando conocimiento. La comunidad de las artes reside entonces en ser un “procedimiento para interpretar y transformar lo real que se ofrece a su respectivo tratamiento” (2014: 21). Su relación con las demás artes es de identidad, “sus diferencias radican únicamente en la diversidad natural de las artes por cuanto a sus formas y sus principios de expresión propios” (2014: 22). En esa comunidad de disciplinas autónomas no caben jerarquías.

Por múltiples que sean sus fuentes, la reflexión de Revueltas surge siempre de los problemas que le presenta su trabajo como artista. Como prueba de los beneficios de un método de trabajo adecuado, comenta la realidad abigarrada, confusa, del mito de Quetzalcóatl en *Epopéya de la civilización americana* (1932-1934) de José Clemente Orozco:

El artista ha tomado de la realidad del mito no solo lo más significativo, sino también lo más genérico, aquello que lo deslocaliza lo suficiente como para volverlo un concepto general, inteligible en todas las latitudes. No obstante, su procedimiento no ha sido caprichoso ni arbitrario. Ha podido orientarse en la selva de los hechos con un método preciso y riguroso que corresponde con

exactitud, iluminado por la chispa del genio, al proceso intelectual del ser humano superior. De una combinación adecuada de sus representaciones, ha hecho imágenes; y de una combinación adecuada de las imágenes ha hecho conceptos (2014: 34).

Históricamente, toca al cine ser el “arte sintético puro” (2014: 19). Los principios del montaje cruzan todas las artes, distinguiéndose únicamente en las formas y principios de expresión: “en la pintura por medio del color, en la poesía por la palabra, en la música por el sonido, en la arquitectura por el espacio, en la escultura por el volumen y en el cine por el ritmo” (2014: 35). Procede entonces a definir ritmo como la forma dinámica que se autodetermina seleccionando, combinando, armonizando sus materiales de acuerdo a los principios de la dialéctica. En el método que propone, esos materiales corresponden a emociones típicas, susceptibles de comunicar la totalidad del campo de la realidad ideológica con la que trabaja. Reelaborarlos artísticamente supone entonces establecer una relación crítica con ellos. En una de las entradas de la *Enciclopedia cinematográfica mexicana, 1897-1955*, en plena crisis de la industria, anota:

El cine ha llegado a convertirse en una herramienta madura, pero no principalmente por su desarrollo técnico, que también desempeña su papel –y aún evolucionará a nuevas formas–, sino por su desarrollo ideológico, por el hecho de haber llegado a formar parte de la *ideología* de nuestro tiempo y ser parte también de la ideología del futuro (Revueltas, 1955: 1135).

El compromiso asumido en esta ocasión parece ser el de informar a los artistas comprometidos con las posibilidades revolucionarias de un cine realista: no solo repasa la discusión del lugar del cine en el arte, señala los problemas de la actuación teatral en el nuevo medio, pasa lista a los estatutos de la dramática cinematográfica. La existencia de estas leyes, infiere, prueba la emancipación del cine con respecto a la técnica. ¿El compromiso de José Revueltas se repliega al ámbito de la pura conciencia? Sánchez Vázquez puntualiza:

El marxismo de José Revueltas se caracteriza igualmente por su inclinación, dentro de la distinción marxista de factores objetivos y subjetivos, hacia la subjetividad. En Marx y en Engels el factor subjetivo lo encarna la clase que constituye para ellos el sujeto revolucionario, el proletariado, pero en la revisión que en este punto lleva a cabo Lenin, el factor decisivo es el partido. En su potenciación como factor subjetivo, José Revueltas sigue a Lenin. Lo que José Revueltas llama “democracia cognoscitiva” se enmarca en la teoría leninista del partido como depositario del saber que hay que llevar a la clase (2009: 228).

Pero el PCM lo repudió dos veces: una en el 43, otra en el 60. El filósofo advierte: la estética de Revueltas se nos presenta siempre en movimiento, su teoría contradice los fundamentos del pensamiento idealista de la misma manera en que su práctica niega las fórmulas del realismo socialistas. A lo que no renuncia, sin embargo, es a la formación de cuadros entre los técnicos del cine: los argumentistas, intelectuales que han asumido el compromiso de desenajenar a las masas del capitalismo.

Las ideas estéticas de Revueltas no solo arrojan conocimiento sobre su obra (alcances de su teoría de la adaptación, impacto del cine en su literatura), también aporta elementos que amplían la historia crítica de la industria cinematográfica (denuncia del monopolio de la exhibición, tensiones entre la actuación cinematográfica y el sistema de estrellas, hegemonía de la plástica, estado de desarrollo del cinedrama, necesidad de un método de trabajo adecuado, relación del cine con el público). De ahí que sea deseable incorporarla al estudio del cine mexicano.

4. Rollo 3, testimonios de una militancia feroz

Por supuesto, el negocio del cine no siempre se ajusta a las demandas del arte. Tres meses antes de obtener el Ariel, la revista *Cartel* acusa: “El Pájaro Revueltas, en sus intervenciones literarias en Cuautla, se ‘enamorado’ del personaje que debía hacer Charito [Rosario Granados] en la película. Y ese ‘amor a primera vista’ lo impulsó a exagerar la importancia de su rol, en detrimento de María [Félix]” (Revueltas, 2014: 147). En la respuesta que envía al director de la revista, se declara ofendido. Si bien la nota parte de un hecho comprobable, la subordinación de los escritores a los intereses privados de la estrella y su taquilla, propaga conclusiones falsas: en la adaptación de *La diosa arrodillada* (1947) solo tomó en cuenta determinaciones del oficio dramático, no recomendaciones personales del director o las estrellas involucradas. Declara, además, haber negociados desde el principio la condición de absoluto respeto a sus convicciones artísticas: si había que hacer cambios dramáticos o psicológicos a la obra de Ladislao Fodor, los haría. Los directivos se mostraron conformes.

En agosto de 1949 lo nombran secretario general de la Sección de Autores y Adaptadores del STPC, el 29 de octubre de 1949 denuncia el monopolio de la exhibidora Jenkins. El 9 de noviembre la asamblea de autores lo reprende por haber lanzado tamaña acusación sin renunciar a su secretaría. Renuncia. El boceto que hace del funcionamiento de la industria sigue siendo de interés histórico, pero donde destaca es en el análisis de los efectos que el monopolio Jenkins ejercerá sobre las producciones nacionales en términos de cantidad y calidad. El 4 de marzo de 1950, el autor todavía tiene tiempo para comentar en *Hoy* el estado de la cinematografía nacional: “El cine en México está en camino de encontrar sus formas realistas, pero no creo que exista, en sus directores, una conciencia de ello” (Revueltas, 2014: 135). Sin método que oriente su producción, los directores nacionales se limitan a tropezar con las formas del realismo. Éste, a diferencia del naturalismo, no se somete a la realidad, la ordena. Con esto en mente, pasa lista: con

La barraca (1945), Gavaldón alcanza la perfección clásica del realismo; *Crepúsculo* (1945) de Julio Bracho ordena sus materiales a través de la plástica y el decir cinematográfico; Emilio Fernández ofrece una obra compuesta de grandes momentos, pero plagada de distorsiones poéticas injustificadas; Alejandro Galindo descubrió el realismo costumbrista; Ismael Rodríguez apuesta por un naturalismo horribilista, copia cruda de la realidad. Pocas cinematografías, concluye, cuentan con cinco directores de la talla de los enlistados. Las posibilidades de un cine realista estaban dadas, la Época de Oro era solo el preámbulo.

El año 61 la producción de películas se reduce a la mitad, 47 cintas en total, lejos de la media de cien títulos anuales. La industria no volverá a levantar cabeza (García, 1986: 247). Tras su segunda expulsión del PCM en 1960, Revueltas acepta impartir clases de guionismo en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC). Permanece en la Habana cerca de un año, de abril a noviembre del 61. En el 62 colabora en las “Lecciones de cine” de Manuel González Casanova, germen de lo que un año después será el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). De acuerdo con las notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, imparte clases en el CUEC entre 1963 y 1965.

5. Rollo 4, la adaptación cinematográfica en el guionismo latinoamericano

Revueltas no fue indiferente al desarrollo del cine de posguerra. En el 63, introduce un criterio que permite agrupar *La strada* (1954) de Fellini con *Hiroshima mon amour* (1960) de Resnais: ambas entablan un diálogo fecundo, escribe en *El gallo ilustrado*, con la novela contemporánea, emancipada de los límites de la escuela realista del XIX; ambas consiguen formas más puras, más integradas. Formula entonces un modelo de clasificación de doble entrada: “de una parte, novela moderna y novela del siglo XIX [...]; de la otra, cine *precinematográfico* de la época del *film d'art* y *cine novela* de la segunda posguerra del siglo XX” (Revueltas, 2014: 94). Justifica su propuesta en ese sucederse de otra manera que percibe en ambos filmes: “Un sucederse, para ser precisos, que depende menos de la acción visible que de un acontecer interno del drama, o en otras palabras, donde las relaciones conflictivas se hacen menos visibles, menos subordinadas a la simplicidad formal y exterior de dicho acontecer” (2014: 95).

Para Revueltas las formas del cine también son históricas: primero porque se autodeterminan en relación con los materiales; segundo porque a lo largo de su desarrollo se perfeccionan. Prueba de ello es que el mismo año de su estreno reconoce en *La aventura* (1963) de Antonioni “nuevas relaciones de la conciencia que, sin duda, ensanchan el campo del análisis ideológico” (2014: 98). Solo desconfía del realismo espontáneo con que el director del filme aborda “la idea de frustración como tendencia dominante” (2014: 95). En lugar de comprometerse con cualquier clase de desarrollo dramático, el italiano abre paso a los materiales, permitiendo que la tendencia más fuerte domine, deformando en consecuencia la unidad del filme:

¿En qué punto reside la falta de síntesis, el hecho de que el análisis de *La aventura* renuncie a integrar en una síntesis armónica su contradicción dramática esencial? Reside, contrariamente a lo que pudiera creerse, en la belleza, en la plenitud, en la alegría de las relaciones sexuales, tal como están vistas por *La aventura*. Así tomadas por la película las relaciones sexuales, en su pureza más abstracta y acrítica, reivindicán a un extremo tan poderoso y libre su condición humana, que bastarían por sí solas para desenajenar al protagonista, para liberarlo, para reintegrarlo a su propio ser, y con esto traicionan, entonces, la realidad conflictiva del drama (2014: 103).

La película brinca, el drama no se cumple, la imagen cinematográfica no produce conocimiento. En los cursos profundiza: cuando los principios del montaje no empatan con la construcción dramática, “la obra resulta mal, incompleta, confusa o singularmente jactanciosa y pedante” (2014: 68). La mirada del guionista abre a un gran plano general: el guión cinematográfico no solo prefigura el comportamiento general de la película, también condiciona al espectador del filme (2014: 69). Escribe García Riera: “Revueltas atribuía una importancia que hoy puede parecernos excesiva a la base literaria del cine” (2014: 10). Posiblemente; lo cierto es que la importancia que concedía a la unidad del cinedrama se da en el cruce de dos tendencias: su práctica como guionista de una industria cinematográfica en crisis, sus convicciones estéticas.

En las lecciones del 60, el maestro ejemplifica con *La mujer adúltera* de Albert Camus; al hacerlo, especifica uno de esos “conocimientos técnicos” (2014: 132) que debe reunir todo guionista: la adaptación. El método de trabajo que sugiere es el siguiente: someter el fragmento a un análisis literario, establecer su intención sustantiva; con base en este análisis, someterlo a un segundo análisis, ahora cinematográfico; en este punto el adaptador percibirá las dificultades de comunicar la misma intención con medios diferentes, por lo que se verá obligado a excluir elementos, construir equivalencias, producir nuevos recursos; finalmente, deberá subordinar todos estos elementos a una unidad de propósito esencialmente dramática. Si el cine pretende testimoniar al ser humano, los futuros cineastas no pueden desconocer los principios dramáticos del guión cinematográfico. En su papel de docente, decide contribuir al desarrollo de un cine de vanguardia en Latinoamérica, iniciando a sus alumnos en la técnica de la adaptación.

En la edición del 81, encontramos dos artículos más que nos permiten cartografiar el desarrollo de las ideas cinematográficas de Revueltas. En “Lineamientos para un cine de vanguardia” (1966), distingue entre propaganda y agitación: la propaganda apela al intelecto, establece un punto de vista; la agitación es un instrumento emocional, no comunica un punto de vista, es la vista. El siguiente comentario condensa las tensiones de su pensamiento estético:

El arte, con todo y pertenecer a la ideología, no es –ni debe ni puede ser– propaganda y agitación políticas o ideológicas. Empero, por más puro que se le suponga, tampoco deja de representar cierta propaganda bien sea ésta la más desinteresada e inconsútil. Ahora que, si se consideran las emociones como la materia del arte, sus recursos devienen propagandísticos y agitativos de necesidad (2014: 139).

El verdadero cine de vanguardia debe trascender su contenido de clase. Esto es de especial interés para el realismo latinoamericano, aclara en “Literatura y liberación en América Latina”, conferencia pronunciada en el 72:

Yo propondría una inversión de los términos en que está concebida la ecuación, que sería el siguiente: *Enajenación y literatura en América Latina*. Si no estamos, como no lo estamos, ante un fenómeno de literatura desenajenada, tenemos que insertarlo entonces en el proceso mismo de la situación opresiva y asfixiante en que se encuentran nuestros países, muy lejos aún de considerarse países libres (Revueltas, 1981: 287).

El pensamiento de Revueltas, desde los 40, asume la condición enajenada del cine. De ahí que salude con entusiasmo *Todos somos hermanos* (1966) de Óscar Menéndez, cineasta mexicano que adopta los principios del Cine Ojo de Vertov sin entregarse a la “limitada espontaneidad artesanal del maestro soviético” (Revueltas, 2014: 140). La película combina propaganda y agitación, por lo que debe ser tratada como obra de arte. Apuesta entonces por un cine conciencia: “arte que puede ser el más puro y abstracto o el más impuro y cargado de contingencias; el más inaprehensible o menos comprometido (¿por qué no, si se dan las circunstancias?) o el más atado al acontecimiento” (2014: 140). Finalmente, en 1967, publica “¿Qué es el cinedrama?” en la revista *Época*. El método para que el ser humano se recupere a sí mismo en la pantalla, sigue respondiendo a los principios generales del drama.

6. Fin, la racionalidad de la praxis

La crítica literaria no ha sido generosa con la obra de Revueltas. Hasta los 80, solo mereció descalificaciones, “operación ideológica que acota el campo de lo leíble y determina los usos (y los sentidos posibles) de una obra” (Escalante, 2014: 11). Desde entonces hasta ahora, se han ensayado tres distintos abordajes para revalorarlo. Desde la historia, José Emilio Pacheco cita una de las frases recurrentes de José, tomada a su vez de uno de los diálogos del Mefistófeles de Goethe: “Gris es toda teoría, verde es el árbol de oro de la vida; [quien la emplea, anota con admiración, es] el novelista con mentalidad más teórica que ha habido nunca” (2014: 11) en la literatura mexicana, todo un ejemplo de autocritica. Desde la teoría literaria, Evodio Escalante repara en la “trenza discursiva”

(2014: 103), productora de sentido, de los textos políticos, filosóficos y narrativos de Revueltas; ahí, premisa central de su estudio, “la reflexión filosófica se ‘empalma’ al signo literario” (2014: 103). Desde la estética, Adolfo Sánchez Vázquez destaca el doble efecto de apertura de sus ideas sobre el dogmatismo de Andréi Zhdánov, comisario cultural del estalinismo internacional: “a) por su contenido histórico que impide fijar la teoría en un sistema, y a la práctica artística en el nivel alcanzado en determinada fase, y b) por el contenido humano de lo estético y del arte que impide reducirlos a las necesidades sociales inmediatas” (2009: 237). Este último abordaje nos permite situar el pensamiento cinematográfico del duranguense dentro de una teoría general del arte, lo que lo coloca como continuador (no imitador) de la estética marxista. Esto es así, apunta Sánchez Vázquez, debido a las determinaciones de su quehacer estético:

Sus reflexiones en este campo no son casuales o incidentales, sino que se hallan determinadas por problemas que le plantea la vida real, tanto en el terreno político como en el literario. En verdad, se trata de reflexiones sobre su propia práctica, y con ello José Revueltas permanece fiel a una de las exigencias medulares del pensamiento de Marx: la racionalidad de la praxis (2009: 227).

Si se omite este dato, no solo negamos sus aportaciones como teórico del cine, también ignoramos las determinaciones del cine en Latinoamérica. Por tanto, su pensamiento debe estudiarse atendiendo distintos marcadores: lectura histórica, propuesta estética, descripción socioeconómica de la industria nacional, programa para una praxis política. Sus reflexiones desembocan en el presupuesto metodológico del cinedrama: la identidad absoluta entre el guion y la película, postulado que surge de la adaptación cinematográfica en el guionismo latinoamericano.

Referencias bibliográficas

- Ayala Blanco, Jorge (2015). Ayala Blanco desacralizando a Revueltas. *Filme Magazine*. Asequible en: http://www.filmemagazine.mx/kardex/show_public.php?noticias_id=1327, fecha de consulta: 06-01-2019.
- Escalante, Evodio (2014). *José Revueltas. Una literatura del lado moridor*. México: FCE.
- García Riera, Emilio (2014). Prólogo. En: Revueltas, José. 2014. *José Revueltas. Obra Varia II. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Tierra y libertad (guion cinematográfico)*, vol. 5. México: Ediciones Era-Conaculta. 9-14.
- Pacheco, José Emilio (2014). Prólogo. En: Revueltas, José. 2014. *Obra reunida. Las evocaciones requeridas*, vol. 7. México: Ediciones Era-Conaculta. 11-17.
- Paranaguá, Paulo Antônio de (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. España: FCE.

- Peredo, Francisco – Carlos Narro (coords.) (2015). *José Revueltas: Obra cinematográfica (1943-1976)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Revueltas, José (2014). *Obra reunida. Obra Varia II. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Tierra y libertad (guion cinematográfico)*, vol. 5. México: Ediciones Era-Conaculta.
- Revueltas, José (1981). *José Revueltas. Cuestionamientos e intenciones. Obras completas*, vol. 18. México: Ediciones Era.
- Revueltas, José (1955). Sobre la dramática del cine. En: *Enciclopedia cinematográfica mexicana (1897-1955)*. México: Publicaciones Cinematográficas. 1134-1145.
- Ruiz Abreu, Álvaro (2014). *José Revueltas. Los muros de la utopía*. México: Ediciones Cal y Arena.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (2009). La estética terrenal de José Revueltas. En: *IncurSIONES literarias*. México: UNAM, Secretaría de Desarrollo Institucional: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial y Facultad de Filosofía y Letras. 227-242.