

El apando: sentido y realización fílmica

José Manuel Mateo

1. Escritura versus cine

Las películas realizadas a partir de una obra literaria nos plantean un problema doble: por un lado, que abordemos sus relaciones con el texto; por otro, que establezcamos su valor, independientemente del insumo que les dio vida. La cuestión no debería llevarnos en ningún momento a buscar *semejanzas* puntuales entre la base textual y la realización fílmica, en tanto una y otra pertenecen a sistemas de creación que difieren en recursos y materiales (si bien los textos literarios recurren a imágenes fijas o en movimiento para potenciar su intención artística y en el cine la palabra llega a desempeñar un papel decisivo, ya sea por los diálogos o por cualquier otra presencia oral o escrita, ni la literatura se escribe y lee con imágenes similares a las del cine ni éste aceptaría una realización y una fruición que consistiera en *contar* de viva voz una película a un ciego).¹ ¿Dónde se encuentra entonces el punto de contacto entre las realizaciones de la literatura y el cine? ¿En qué podemos apoyarnos si los recursos entre las artes son intransferibles y sólo como una licencia podemos hablar, por ejemplo, del color de un poema o de una gramática del filme? Para aventurar una respuesta, me parece factible recurrir a la semántica; es decir, a esa dimensión de los sistemas semiológicos que están organizados por el *sentido*. De acuerdo con Benveniste “con lo semántico entramos en el modo específico de significancia que es engendrado por el *discurso*”, donde lo que interesa no es reconocer una serie de signos previamente establecidos a la manera de un repertorio (como el de la lengua) sino de “percibir la significación de un enunciado

¹ Con respecto a las posibilidades de combinar los recursos del cine y la televisión con los de la escritura, Octavio Paz pensaba, por ejemplo, que *Blanco* “podría proyectarse sobre una pantalla” con el propósito de “proyectar *el acto mismo de la lectura de ese poema*”. Concibió la obra “como una suerte de ballet de signos, voces y formas visuales y sonoras” y lo llamó, precisamente, *poema-película* (Paz, 1984: 92).

nuevo”, de “comprender” un sentido (Benveniste, 1999: 67-68). El artista “no recibe un repertorio de signos, reconocidos tales, y tampoco establece ninguno” (ibid.: 62). Los materiales que emplea, los elementos –y si se quiere las *unidades* de sus obras– sólo adquieren *significancia* cuando las hace formar parte de una composición. De ahí que todas las comparaciones y nexos que se intenten establecer para analizar o comentar una obra cinematográfica en función de un texto previo tendrán que regirse por el sentido global de las obras y por los sentidos parciales encaminados a propiciar una comprensión general de las mismas. De esta premisa parto para procurar una valoración de la película *El apando*, realizada en 1976 por Felipe Cazals.

2. Sentido de *El apando* según Revueltas

Si un filme retoma el título, los personajes y la anécdota de un texto narrativo, es decir, si explícitamente nos indica que parte de un relato previo resulta lícito considerar que también ha de apegarse al sentido del texto en cuestión, incluso cuando pretenda ironizarlo. En el caso de *El apando*, José Revueltas deseaba, y lo consiguió admirablemente, plantear un problema “ontológico”: el del hombre enajenado no sólo “desde el punto de vista de la pura libertad, sino del pensamiento y del conocimiento”; por ello, hizo de la cárcel “el símbolo” de un encerramiento mayor, el de la “ciudad cárcel, la sociedad cárcel” (Revueltas, 2001: 172 y 164). El apando es concebido por el novelista primero y experimentado por los lectores después como un sitio de reclusión dentro del encierro, es decir como una situación límite de opresión física e ideológica (entendida la ideología en un sentido amplio: el de la construcción de significaciones).² Tal es el sentido global del relato y todo en su concepción narrativa fue dispuesto para encaminarnos como lectores a él. Por ejemplo, si *El apando* se escribió hasta el final como un largo párrafo sin puntos y aparte, dicha característica obedece a “una necesidad del material literario”, porque el texto mismo debía “representar un hermetismo”, mostrarse efectivamente como “un espacio cerrado” (ibid.: 166).

² Para Voloshinov-Bajtin la ideología es el territorio de los signos que surgen como parte de la interacción de un colectivo humano: “El área de la ideología coincide con la de los signos... donde hay un signo, hay ideología [y] todo lo ideológico posee una significación signica”. Lo ideológico en cuanto tal encuentra su sitio en “el *específico material signico y social* creado por el hombre. Su especificidad consiste justamente en el hecho de situarse entre los individuos organizados, de aparecer como su ambiente, como medio de comunicación” (Voloshinov, 1992: 33 y 35).

La presentación del texto como una larga línea que no se detiene apresura al lector en un continuo sin pausas; sin embargo, ello no impide la alternancia de tiempos y espacios diversos. La permanencia de Polonio, Albino y El Carajo en el apando, lo que ocurre diariamente en la penitenciaría, los momentos en que Polonio y su compañero fraguan el plan para introducir droga con la ayuda de sus mujeres –La Chata y Meche– y la participación de la madre del Carajo, los recuerdos y experiencias de cada personaje se combinan en ese párrafo único con la efectividad de una “máquina literaria... que oprime, que hace trabajar al lector y no le paga el valor de su trabajo, sino sólo una parte, que él experimenta como sufrimiento y como conciencia de ese sufrimiento, como aniquilación de fuerzas y como conciencia de esa aniquilación” (Escalante, 1990: 24-25).

¿Cómo se articula, por su parte, la película, y cuál es la experiencia visual que nos reporta?

3. La organización fílmica y el sentido del relato

Cazals construye su obra en al menos 20 secuencias, cada una de duración distinta y conformada por un número de escenas variable. Sin embargo, tomaremos las secuencias como unidades, pues de cada una puede inferirse un sentido completo que prepara y participa del sentido global de la película. En general, se siguen tres líneas de organización: una corresponde al último lapso en que Polonio, Albino y El Carajo se encuentran apandados; comprende las secuencias dos, cinco, ocho, once, catorce y dieciocho. La otra línea muestra lo ocurrido hasta el momento que precede al encierro de los tres personajes; las secuencias son la tres-cuatro, la seis-siete, la diez y la doce. La tercera línea presenta acciones simultáneas a las mostradas en la primera línea; le corresponden la secuencia inicial y las tres que preparan el desenlace: de la quince a la diecisiete. En las secuencias nueve y trece sólo vemos cómo recuerda Polonio a su mujer, por lo que no constituyen una línea en sí y sólo pueden asociarse con la primera. Finalmente, en las secuencias dieciocho, diecinueve y veinte se unen las tres líneas descritas.³

Considerada así, puede identificarse una organización bastante regular que alterna lo que ocurre dentro del apando con el pasado inmediato y el recuerdo, para desembocar después en un presente cuya progresión ya

³ Esta organización por secuencias, consideradas como unidades de sentido, se basa en la lectura de “Los signos fílmicos”, de Gianfranco Bettetini (1975: 7-122). Por supuesto, el número de secuencias que propongo no es el único que puede establecerse, por lo que posee más bien un carácter indicativo.

no se detendrá sino en la última escena. Sin embargo, entre las secuencias no se logra establecer una diferencia cualitativa; los momentos que pertenecen al pasado, al presente, al recuerdo y aquellos cuya acción es simultánea, se yuxtaponen sucesivamente pero sin densidad ni perspectiva, no *fluyen* expresivamente ni proporcionan una vivencia particular del tiempo y el espacio que, en principio, debería postular cada secuencia.⁴ El empleo de la cámara y los encuadres seleccionados se mantienen casi siempre lejos de la acción, ofrecen planos generales que nos colocan fuera del espacio y al margen de las emociones que experimentan los personajes. Excepcionalmente se realizan tomas cerradas del rostro de Polonio, por ejemplo, cuando éste se asoma por el pequeño postigo, pero no consiguen brindar una imagen tan violenta y significativa como la propuesta en los siguientes términos: “la cabeza sobre la charola de Salomé, fuera del postigo, la cabeza parlante de las ferias, desprendida del tronco –igual que en las ferias, la cabeza que adivina el porvenir y declama versos, la cabeza del Bautista” (Revueltas, 1978: 12).⁵ En el relato, la cabeza de Polonio, con esa apariencia de hallarse separada del cuerpo, prefigura el sacrificio final, tanto el suyo como el de Albino y plantea una imagen que desde el punto de vista cinematográfico pudo ser mucho más productiva: en esa postura, Polonio sólo puede ver con el ojo izquierdo; la suya es una mirada mutilada, lo que acentúa su condición de preso, pues ni siquiera puede emplear ambos ojos. En la película, la cabeza de Polonio no remite a nada que no sea la circunstancia de mantenerse alerta a la llegada de La Chata y de Meche. Así, sólo se emplea como imagen de transición entre secuencias y no se integra significativamente al conjunto fílmico.

Por otro lado, la *morosidad* con que procede la película impide que el espectador se encuentre en situación de establecer oportunamente las conexiones entre secuencias afines. Aunque el término empleado remite a una noción de velocidad (la lentitud), no propongo que en el filme todo debió suceder rápidamente; apunto que, en ocasiones, las escenas se prolongan sin ofrecer elementos suficientes para definir su sentido en el conjunto, mientras que en otros casos prácticamente se pierden, ya sea por su fugacidad o por su aislamiento; y ello ocurre a pesar de que su importancia resulta evidente, tanto para la percepción de la anécdota

⁴ Revueltas habla de *fluencia expresiva* para referirse al *ritmo* de una película, al grado de “integración” de “los movimientos dentro de una acción y las acciones dentro de un *acontecer* dramático determinado” (Revueltas, 1981, 72).

⁵ En adelante sólo se hará referencia al libro de Revueltas por el año de edición y la página.

como para comprender su sentido (la *morosidad* se entiende más bien como una tardanza en la integración de las acciones al acontecer de la película o, de plano, en un incumplimiento de esa incorporación). Pondré un ejemplo. En la secuencia inicial aparece el jefe de vigilancia (al cual podemos llamar así sólo por una referencia indirecta) junto con un personaje que podría ser tomado como director del penal (es el único en la población penitenciaria que viste de civil); ambos personajes reaparecen en la secuencia doce, cuando Polonio, Albino, El Carajo, La Chata, Meche y la madre del tercero son registrados para saber si llevan “papeles” consigo. El grupo había sido sorprendido durante la visita, en la que acordaron el plan para introducir droga, mientras Albino exhibía su tatuaje (una pareja durante la cópula), al que animaba con movimientos del vientre. Tanto el jefe de vigilancia como el director del penal atestiguan el registro; al final ni a los presos ni a las mujeres se le encuentran rastros de droga, pero como el director descubre en el suelo un “papel” vacío, propone que a los presos se les levante un acta y que ésta le sea enviada a sus jueces; el jefe de vigilancia comenta “yo los conozco”, y en lugar de proceder como le sugiere el director, decide que los apanden y que echen fuera a las demás. Aunque el “yo los conozco” del personaje resulta ambiguo, con mucha probabilidad sugiere que no sólo está enterado de la adicción de Polonio y Albino sino que él mismo los provee de droga para que la vendan entre los presos (de ahí que no acceda a registrar el incidente). Esto es lo más probable; sin embargo, las secuencias no brindan la información suficiente para saber con exactitud a quién sirve Polonio: en la secuencia cuatro, uno de los internos se dirige a él con disimulo para avisarle que “el mayor” quiere verlo, además de preguntarle si tiene “el dinero completo” (el generado por la venta de la droga); pero es en la secuencia doce donde vemos como posible responsable del tráfico al jefe de vigilancia –a quien, por cierto, uno de los policías que efectuó el registro de los presos y las mujeres parece llamar “mi teniente” (la duda proviene del encuadre de esta escena, donde sólo vemos el rostro del policía sin que pueda determinarse a quién se dirige, si al llamado jefe de vigilancia o al personaje identificado como director del penal). La confusión, considero, no puede achacarse al espectador, sino a la ambigüedad y al aislamiento con que se plantean las escenas. El jefe de vigilancia, el mayor y el teniente pueden ser una o tres personas distintas, no lo sabemos, aun cuando el tráfico de drogas que controlan los encargados de vigilar a los presos es de la mayor importancia, porque motiva la acción sobre la que descansa el resto de la anécdota; a saber, el intento de Polonio por *independizarse*, introduciendo la mercancía por su cuenta.

4. La contribución de los personajes al sentido de la obra

Si por una parte se puede observar cierta imprecisión organizativa, por otra cabe mencionar la innecesaria prolijidad de algunas escenas y lo que ello implica para la construcción de los personajes. Un primer ejemplo puede tomarse de la secuencia inicial. Allí la atención del espectador está dirigida a uno de los celadores. Se le ve acordar un soborno, tropezar con el jefe de vigilancia, comentar el incidente con un compañero mientras se cambia el uniforme por ropa de civil; vemos que desciende del autobús y camina hasta su casa; entra en ella y sin hablar saluda a sus hijos y a su mujer, quien deja de planchar y enciende el televisor para que él lo vea; bebe cerveza, sin decir palabra entrega el dinero de los sobornos a su mujer y da un billete a los hijos, que habían dejado sus juegos por un rato para atender al padre; finalmente, los hijos, ya con el billete, vuelven a sus manoteos mientras la mujer rechaza el intento del celador por tocarla. Después de toda esta sucesión de escenas no volvemos a saber nada del personaje; su presencia se pierde por completo a pesar de que prácticamente toda la primera secuencia está dedicada a él. Las escenas no tendrían sentido —o por lo menos no irían más allá de mostrar la vías de la corrupción—, si no fuera quizá por el comentario que se expresa entre un par de muchachos; mientras fuman mariguana, ven al hombre llegar a su casa y uno de ellos lo identifica como un “tira”. De ese modo, se postula en el filme que el celador estará determinado siempre por su condición de vigilante y no podrá desprenderse de ella aunque esté fuera de la cárcel; él es y será un *tira* en la penitenciaría, en su casa y en cualquier otro sitio. Está *confinado* en un cerco imperceptible mucho más desolador que el de los presos a quienes vigila y extorsiona. Tal sentido, que puede desprenderse de la secuencia, no es confirmado mediante la coordinación con otras partes de la película, por lo que a la larga no se consigue darle un carácter definitivo, primero, a la relación de igualdad entre reclusos y vigilantes; y después, a la tragedia de no darse cuenta el celador de que está aún más preso que los hombres a quienes debe vigilar. Revueltas, por su lado, sólo necesita de un par de páginas para darnos el cuadro completo, no sólo de la vida de este hombre sino de una sucesión de generaciones: “Monos, archimonos, estúpidos, viles e inocentes, con la inocencia de una puta de diez años de edad. Tan estúpidos como para no darse cuenta de que los presos eran ellos y no nadie más, con todo y sus madres y sus hijos y los padres de sus padres” (1978: 13).

Otro ejemplo relativo a esta minuciosidad se observa en la larga escena donde El Carajo se inyecta luego de recibir el *papel* de manos de Polonio, cuando éste lo visita en la enfermería. Después de acomodarse

en el excusado como si se tratara de un pupitre, El Carajo dispone la droga y el papel sin prisas, prepara sus utensilios y se administra la dosis. Un movimiento y un gesto de satisfacción nos indican que la práctica ha concluido. Sin embargo, durante la escena, que dura dos minutos, es poco lo que alcanzamos a observar porque la toma fija capta principalmente las espaldas del Carajo y llena con éstas la mayor parte del encuadre. La imagen queda aislada, sólo como un índice externo de la adicción que el personaje practica.

De hecho, la exterioridad de los personajes y del ambiente se impone en la mayor parte de la película. La palabra *monos* que se aplica a los vigilantes no rebasa los límites del insulto, cuando en el relato apunta desde el principio a señalar una condición humana: la de hallarse los hombres atrapados en una “interespecie” que los incapacita para el ejercicio de la conciencia. La procacidad de los reos, la del médico que nalguea a una enfermera en el pabellón donde se encuentra El Carajo, las repetidas escenas donde los presos se alimentan descuidadamente en compañía de sus familiares y la vulgaridad de La Chata y de Meche no alcanzan la densidad que los muestre, menos como apariencias, y más como entidades humanas. En el relato, la *animalización* de los personajes importa menos por su carácter provocador que por revelar la otra cara de lo humano, aquello que se oculta y niega con un pudor todavía próximo a la moral judeocristiana o al de la civilidad liberal. Quizá en este caso los personajes que más salen perdiendo en su versión cinematográfica son las mujeres de Polonio y Albino. En *El apando* de Revueltas una y otra se adivinan dueñas de una potencia sexual que las libera tanto como al Carajo lo sublima la droga. La idea de que una mujer metiera el dedo en la vagina de La Chata, suscitaba en Polonio un recuerdo en el que se mezclaban los celos y una excitación involuntaria; esa sensación conseguía arrancarlo del espacio, lo desprendía del mundo de modo que no podía “dar él mismo con sus propios límites” (1978: 21). Pero más allá de esta deslocalización que se opera en el hombre, importa la descripción con la cual Revueltas consigue definir la personalidad de La Chata: “aparecía ante sus ojos, jocunda, bestial, con sus muslos cuyas líneas, en lugar de juntarse para incidir en la cuna del sexo, cuando ella unía las piernas, aun dejaban por el contrario un pequeño hueco separado entre las dos paredes de piel sólida, tensa, joven, estremecedora. Si era visto a través del vestido, a contraluz... aquello resultaba imposible de resistir y Polonio, con las mismas sensaciones de estar poseído por un trance religioso, se arrodillaba temblando para besarlo y hundir los labios entre sus labios”. (1978: 22). Esta descripción congrega una enorme riqueza de imágenes posibles, lo mismo fotográficas que fílmicas.

Los encuadres y el manejo de la luz para mostrar el pubis y la actitud de ambos personajes en ese instante de comunión constituyen sin duda un reto que Cazals hubiera podido afrontar. Muy probablemente la descripción no se trasvasó en una escena por juzgarla demasiado *fuerte* para los espectadores mexicanos; el juicio devino, desgraciadamente, en una disminución del personaje: La Chata atravesando una alberca de agua roja ofrece más una versión onírica del deseo que una visión erótica y vital. Ocurre algo parecido con Meche: el sentimiento intrincado que experimenta el personaje en el relato, se muestra sólo en su carácter equívoco de disfrute cuando se traduce al cine; esa capacidad de ejercer el doble papel de la hembra y el macho cuando era revisada por la celadora, de experimentar al mismo tiempo la posición de la mujer y el hombre como entidades primariamente sexuales, quedan fuera del registro fílmico. Por fortuna, las escenas que presentan el modo en que Meche es revisada, cuentan con una estupenda interpretación por parte de la actriz que desempeña el papel de la celadora. La actitud concentrada, la contención del disfrute que se adivina en el rostro, apenas alterado por un gesto que suaviza la expresión de los labios pero no la intensidad de la mirada, indican “el género de ese acontecer enrarecido” del que habla Revueltas a propósito de Meche (1978: 29).

5. *El desenlace*

Antes de traer a este ejercicio de comparación uno de los pasajes más intensos de *El apando* y su correspondiente traducción al discurso fílmico, quiero llamar la atención sobre una brevísima escena que se produce apenas inicia la película. Se trata de la toma fija de una torre de vigilancia que en tres enfoques sucesivos da la impresión de alejarse, de tomar su sitio como organismo vivo capaz de observar todo lo que ocurre en el interior del penal. Ese movimiento me parece uno de los más auténticamente fieles al modo en que el cine puede situar al espectador: al *alejarse*, la torre de vigilancia indica la reclusión de los personajes que están por debajo de su punto de visión. Si a este movimiento le hubiera correspondido otro de intenciones similares para situar a los celadores en su condición de presos inconscientes, tal vez se habría ganado en ritmo y efectividad discursiva en la primera secuencia (este movimiento habría sustituido la prolongada referencia al vigilante que es identificado como *tira* antes de llegar a su casa). Se trata de un recurso aislado que genera expectativas respecto de los medios cinematográficos que habrán de emplearse en la obra y que finalmente no vuelven a aparecer.

Por último, resulta indispensable comentar las escenas que corresponden al momento del texto en que Polonio, Albino y el Carajo son conducidos al *cajón*; no sólo por constituir el clímax narrativo, sino por condensar el planteamiento revueltiano: la enajenación de la libertad llega a su punto crítico cuando se consigue inmovilizar el pensamiento con las propias herramientas que éste emplea. El fragmento del relato donde se describe la manera en que los *monos* intentan someter a los reclusos, conduce al lector a un encierro mayor que el del apando. Polonio y Albino se enfrentan a los celadores en una batalla casi a muerte; ofrecen tal resistencia que, para detenerlos, se introducen largos tubos entre los barrotes del *cajón*, con el propósito de estorbar sus acciones. Son tantos los barrotes y dispuestos con tal concierto que producen “un diabólico suceder de mutilaciones del espacio”; son tantos los “triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares”, tantas “las líneas”, que generan una serie casi infinita de “rejas, hasta impedir cualquier movimiento de los gladiadores”, hasta “dejarlos crucificados sobre el esquema monstruoso de esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría” (1978: 54-55). Para Revueltas esta multiplicación de rejas sugiere una *perversión de la geometría* en cuanto conquista del pensamiento humano, de ahí que hablar de su derrota sea para él “hablar de la enajenación suprema del hombre” (172).

En la película de Cazals, la acción de introducir los tubos en el cajón no transmite ni una sensación ni una idea similar. No alcanzamos a ver la multiplicación de las rejas ni a percibir en el espacio de la pantalla un suceder de “las mutilaciones” que dejan sin movimiento a los reclusos. La acción y las tomas, casi siempre en planos abiertos, muestran la desesperación y el desorden propio de una pelea sin reglas, pero no consiguen hacernos partícipes de esa derrota que consiste en quedar “más presos que preso alguno” (1978:56). En estas escenas, como en la mayoría de las que nos muestran la penitenciaría, la cámara toma una distancia excesiva. No se recogen detalles, no se opta por acercamientos diversos a los rostros y al cuerpo de los actores que luchan; queda la impresión de estar siempre “de frente”, sin posibilidad alguna de integrarnos “gradualmente a la acción filmica”, de trasponer “la mediatez de las imágenes” que nos propone el director (Bettetini, 1975: 39 y 38).

En suma, a pesar de ofrecer una obra bien organizada, con un argumento que plantea una ficción filmica poco frecuente en el cine mexicano, de contar con actores que se desempeñan muy aceptablemente, la película de Cazals se empantana en un ritmo confuso y sin cambios entre secuencias. Prácticamente toda la ficción fluye con la misma morosidad y la misma perspectiva frontal que le impide al espectador sumergirse en

“el poder de representación tautológica de la realidad” que tiene el cine para asumir el movimiento presente en la pantalla como “tiempo *vivido*” (Bettetini, 1975: 113). Por otra parte, mientras *Revueltas* pone el acento en el encierro, *Cazals* parece colocarlo en las posibilidades de liberación: *Polonio* y *Albino* tratan de liberarse de la red de tráfico interno controlada por los celadores, introduciendo la droga por su cuenta; *Meche* y *La Chata* ejercen su sexualidad sin prejuicios y están dispuestas a intercambiar parejas con el fin de ampliar su propio disfrute, y *El Carajo* es irreductible por el maltrato físico y encuentra la libertad en su adicción, pero sobre todo, en la soberanía que le da su condición de baldado: *Polonio* y *Albino* no consiguieron *usarlo*, fue él quien sobrevivió a toda la experiencia sin perder nada en el camino.

6. *Posdata: dos películas afines al sentido de El apando*

Quizá con lo dicho hasta el momento no haya logrado expresar cabalmente lo que, como lector de *Revueltas*, hubiera deseado ver de él en la pantalla. Por eso, como último recurso para explicarme, me parece útil mencionar algunos ejemplos donde el sucederse de las escenas y de las secuencias me sugiere un ritmo posible para *El apando*, a pesar de que en ninguna de las dos películas que ahora propongo se aborde una situación próxima a la vivencia de la cárcel.

En *La fórmula secreta*,⁶ donde se presentan en cierta forma cortometrajes dentro de cortometrajes, cada secuencia ofrece diferentes perspectivas con base en tomas que nos dejan ver lo que el personaje hace, pero también lo que observa desde su posición en la pantalla; pienso en la secuencia del hombre que carga un camión con mercancía: entra y sale de una bodega llevando en el hombro un bulto, hasta que de pronto sale llevando un hombre con la misma actitud de transportar un fardo; por fin sube a lo alto del camión y observa el cuerpo del hombre tendido sobre los costales: atestiguamos el modo en que él ve y también ocupamos su posición para ver lo mismo que él: la superposición del rostro de una mujer en el cuerpo inerte. Este cambio de posiciones del personaje –y de nosotros con él– impone un ritmo ágil que se combina con el propio movimiento del camión mientras circula por las calles de la ciudad. Así, las tomas mueven al espectador en diferentes direcciones de su ver y de su modo de experimentar lo observado. Entrar y salir, colocar la imagen

⁶ *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez, ganó el primer Concurso de Cine Experimental Mexicano, celebrado en 1965.

de una mujer viva sobre el cuerpo muerto de un hombre, ver este cuerpo desde arriba, todo ello remite a una sexualidad que encuentra su potencia en el acabamiento y la consideración de que la muerte es parte de un continuo vital que no deja de moverse hacia lo incierto.

El siguiente ejemplo, aunque no pertenece al cine mexicano, remite a la dimensión psicológica de los personajes, al modo en que experimentan sus palabras y sus acciones: me refiero a *Persona* (1965), de Bergman. Si algo caracteriza la narrativa de *Revueltas* es su insistencia en el discorrir interno de los personajes; los recuerdos, los pensamientos, los sueños, las consideraciones éticas que ellos mismos o el narrador van exponiendo ocupan gran parte de los relatos y novelas escritas por él. Esa misma preocupación la encuentro en *Persona*, donde, a pesar de que los movimientos físicos son limitados, la acción del pensamiento es ardua, constante. Prácticamente todas las secuencias nos muestran el rostro de una actriz —que padece cierta mudez crónica— y de la enfermera que le ha sido asignada —y quien, como paradójica, sufre una especie de incontinencia verbal. En una de las secuencias, la enfermera narra su experiencia durante una orgía en la playa; no interesa tanto a Bergman que se ponga atención en lo dicho como en el modo de confesarse de la enfermera “y el espacio ético en que se mueve su dimensión humana” (Bettetini, 1975: 79) mientras revela su experiencia erótica. En *Persona* la acción limitada de los personajes pasa a un segundo lugar frente al constante debate interno de la enfermera y las reacciones atemperadas y plácidas de la actriz, quien, con su aparente actitud pasiva, en realidad guía el juicio que de sí misma se va formando aquella. Tal vez resulte un poco excesivo, pero si un director hubiera podido mostrar en la pantalla la densidad reflexiva, ensayística incluso, de *Revueltas*, ese artista era Ingmar Bergman.

Me parece que todavía debemos esperar una adaptación de *El apando* que consiga “dirigir e integrar los movimientos dentro de una acción y las acciones dentro de un *acontecer* dramático” capaz de alcanzar el ritmo y la intensidad narrativa de la obra *revueltiana*.

Bibliografía

- Benveniste, Émile (1999), “Semiología de la lengua”, en *Problemas de lingüística general*, vol. II, traducción de Juan Almela, México, Siglo XXI Editores, pp. 47-69.
- Bettetini, Gianfranco (1975), “Los signos fílmicos” en *Cine: lengua y escritura*, México, FCE (Breviarios, 247), pp. 7-122.
- Escalante Evodio (1990), *José Revueltas: una literatura “del lado moridor”*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas (Principia, 2), 102 pp.

- Paz, Octavio (1984), "El pacto verbal", en *Hombres en su siglo y otros ensayos*, México, Seix Barral (Biblioteca Breve), pp. 81-96.
- Revueltas, José (1978), *El apando*, México, Ediciones Era (Obras completas, 7), 56 pp.
- (1981), *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, 1ª ed. ampliada, prólogo de Emilio García Riera, recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron, México, Ediciones Era (Obras completas, 22), pp. 17-36 y 61-72.
- (2001), "Diálogo sobre *El apando* (Seminario CILL)", en *Conversaciones con José Revueltas*, compilación de A. Revueltas y P. Cheron, México, Era, pp. 164-172.
- Voloshinov, Valentin N. (1992), *El marxismo y la filosofía del lenguaje (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Universidad, 740), pp. 31-137.