

Americana Eystettensia

25

DIRECTORES DE LA COLECCIÓN

Thomas Fischer

(Katholische Universität Eichstätt- Ingolstadt)

Christian Wehr

(Julius-Maximilians-Universität Würzburg)

COMITÉ CIENTÍFICO

Wolfgang Bongers

(Universidad Católica de Chile)

Beatriz González Stephan

(Rice University)

Max S. Hering Torres

(Universidad Nacional de Bogotá)

Patricia Torres San Martín

(Universidad de Guadalajara, México)

Marco Antonio Villela Pamplona

(PUC-Rio de Janeiro)

Guillermo Zermeño Padilla

(El Colegio de México – CEH)



Clásicos del cine mexicano

31 películas emblemáticas
desde la Época de Oro hasta el presente

CHRISTIAN WEHR (ED.)



Iberoamericana - Vervuert • 2016

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2016

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2016

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-8489-939-6 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-95487-488-0 (Vervuert)

Depósito Legal: M-2503-2016

Foto de la cubierta: María Félix y Pedro Armendáriz en *Enamorada* (1946) de Emilio Fernández

Diseño de la cubierta: a. f. diseño y comunicación

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

Índice

Introducción, Christian Wehr.....	9
Sergej Gordon: Sergei Eisenstein: <i>¡Que viva México!</i> (1930, obra inconclusa).....	11
Kurt Hahn: Antonio Moreno: <i>Santa</i> (1931-1932).....	39
Jacqueline Ávila: Arcady Boytler: <i>La mujer del puerto</i> (1933).....	57
Julia Tuñón: Carlos Navarro: <i>Janitzio</i> (1934).....	71
Jochen Mecke: Fernando de Fuentes: <i>¡Vámonos con Pancho Villa!</i> (1935).....	93
Jacqueline Ávila / Sergio de la Mora: Fernando de Fuentes: <i>Allá en el Rancho Grande</i> (1936).....	123
Aurelio de los Reyes García-Rojas: Jesús Chano Urueta: <i>Los de abajo</i> (1939).....	137
Tanius Karam Cárdenas: Alejandro Galindo: <i>Campeón sin corona</i> (1945).....	159
Siboney Obscura Gutiérrez: Ismael Rodríguez: <i>Nosotros los pobres</i> (1948).....	177
Hermann Doetsch: Emilio Fernández: <i>Río Escondido</i> (1948).....	203

Hanno Ehrlicher:	
Luis Buñuel: <i>Los olvidados</i> (1950)	231
Christian von Tschiltschke:	
Alejandro Galindo: <i>Doña Perfecta</i> (1951)	259
Álvaro Fernández:	
Roberto Gavaldón: <i>La noche avanza</i> (1951)	279
Ralf Junkerjürgen:	
Luis Buñuel: <i>Ensayo de un crimen</i> (1955)	303
Juan Pellicer:	
Julio Bracho: <i>La sombra del caudillo</i> (1960)	323
Michaela Peters:	
Paul Leduc: <i>Reed: México insurgente</i> (1970)	339
Sabine Schlickers:	
Arturo Ripstein: <i>El lugar sin límites</i> (1977)	353
Guido Rings:	
Nicolás Echevarría: <i>Cabeza de Vaca</i> (1990)	373
Isabel Arredondo:	
María Novaro: <i>Danzón</i> (1991)	391
Jörg Türschmann:	
Alfonso Arau: <i>Como agua para chocolate</i> (1992)	407
Berit Callsen:	
Gabriel Retes: <i>Bienvenido-Welcome</i> (1994)	427
Friedhelm Schmidt-Welle:	
Jorge Fons: <i>El callejón de los milagros</i> (1994)	441
Christian Wehr:	
Antonio Serrano: <i>Sexo, pudor y lágrimas</i> (1999)	459
Juan Pellicer:	
Alejandro González Iñárritu: <i>Amores perros</i> (2000)	481

Patricia Torres San Martín:	
Alfonso Cuarón: <i>Y tu mamá también</i> (2001)	501
Matthias Hausmann:	
Carlos Carrera: <i>El crimen del padre Amaro</i> (2002)	519
Karim Benmiloud:	
Carlos Reygadas: <i>Japón</i> (2002)	539
Bernhard Chappuzeau:	
Guillermo del Toro: <i>El laberinto del fauno</i> (2006)	561
Wolfgang Bongers:	
Alberto Cortés: <i>Corazón del tiempo</i> (2008)	585
Wolfgang Lasinger:	
Fernando Eimbcke: <i>Lake Tahoe</i> (2008)	611
Miriam Haddu:	
Luis Estrada: <i>El infierno</i> (2010)	627
Sobre los autores	647

Introducción

Christian Wehr

El objetivo que se ha perseguido con esta antología es el de presentar el desarrollo histórico del cine mexicano durante 80 años, así como también el de dar a conocer la riqueza de los temas y géneros que caracteriza la producción cinematográfica de México, desde sus principios hasta las realizaciones más recientes. Al panorama que se ofrece aquí han contribuido 31 artículos dedicados a obras claves y emblemáticas. Cada uno de ellos vincula un análisis detallado con los contextos políticos, sociales, culturales y estéticos que influyen en las respectivas películas. La fase que abarcan en general va desde la llamada Edad de Oro, pasando por las décadas de los setenta y ochenta —marcadas por una profunda crisis económica y artística—, y los inicios de un nuevo cine independiente, en los años noventa, hasta llegar, finalmente, a los éxitos internacionales a partir del 2000.

Tales tendencias y características del cine mexicano se presentan a la luz de varios paradigmas metodológicos e históricos, entre los cuales se hallan la sociología y el psicoanálisis, las ciencias culturales y los estudios de género. Así, entre contextualizaciones históricas, el lector encontrará también nuevos enfoques teóricos, conclusiones y observaciones que podrá profundizar con selecciones de bibliografías sobre las películas analizadas, con informaciones sobre sus directores, guionistas y actores, y en algunos casos, además, con aspectos relacionados con la producción y la recepción.

Una antología de películas que se dirige tanto a aficionados del cine mexicano como a estudiantes y académicos tiene que limitarse a una selección representativa e, inevitablemente, subjetiva. Además, los trabajos reflejan los intereses históricos y los enfoques teóricos de los autores. En este proyecto, que constituye la primera antología de cine mexicano, han colaborado algunos de los mejores conocedores de este ámbito, entre ellos académicos de renombre internacional e investigadores jóvenes. En esta ocasión quisiera destacar la disposición y dedicación de mis amigos y colegas mexicanos, norteamericanos, alemanes, ingleses, rusos y franceses. A ellos va mi más sincero y profundo agradecimiento, pues han hecho posible estas páginas.

Múnich, noviembre de 2015

Sergei Eisenstein: *¡Que viva México!* (1930, obra inconclusa)

Sergej Gordon
(Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt)

“Para ustedes el cine es un espectáculo. Para mí es casi una concepción del mundo. El cine es un transmisor de movimiento. El cine es un renovador de la literatura. El cine es un destructor de la estética. El cine es la temeridad. El cine es deportivo. El cine es un sembrador de ideas”.

(Vladímir Mayakovski, *Cine y Cine*, 1922)

1. Prefiguraciones de México

Diez años después de su adaptación teatral de *The Mexican*, cuento de Jack London, que Eisenstein realizó en el teatro de Proletkult en Moscú en 1921, el director soviético, aclamado como cinematógrafo vanguardista, tuvo la oportunidad de rodar una película en México, país que le fascinaba e inspiraba sobremedida.

Su propósito de realizar un proyecto en Hollywood había fracasado. Varios guiones propuestos, entre ellos una adaptación de *Una tragedia americana* de Theodore Dreiser, fueron rechazados y la euforia después de su llegada desembocó en la indiferencia de los estudios de Hollywood. La creciente desconsideración de Eisenstein se convertía cada vez más en la franca antipatía de la sociedad, azuzada por una nefasta campaña ideológica que lanzó Frank Major Pease, agitador anticomunista, desde el seno de Hollywood mismo.

Pero hay que admitir que Eisenstein no era del todo inocente en los desencuentros de aquel “old familiar tale of the artist among the Philistines” (Geduld/Gottesman 1970: 11)¹. Fue ante todo su menosprecio de las pautas económicas de la industria cinematográfica estadounidense lo que habría de sembrar dudas sobre su compatibilidad con el *modus operandi* en Hollywood.

Sus visiones sobre un cine no dominado por el dólar, hechas públicas durante su estadía en los EE. UU., como también su rechazo del *star-system* y el

¹ La obra de Geduld/Gottesman ofrece una documentación pormenorizada del tiempo que Eisenstein pasó en las Américas y echa luz sobre las difíciles condiciones de trabajo alrededor de *¡Que viva México!*

cine confeccionado en estudios, significaban una bofetada sonora a los principios sacrosantos del cine americano y le costaron las simpatías aun de los promotores culturales dispuestos a apoyarlo en el comienzo y esmerados en presentarlo a la comunidad americana como un héroe, como “la gran figura que había revolucionado el lenguaje cinematográfico” (De los Reyes 2006: 48 s.)².

Una vez truncados los planes de realizar un proyecto en Hollywood, Eisenstein decide viajar junto a su codirector Grigori Aleksandrov y su camarógrafo Edouard Tissé a México, para rodar otra película y así mitigar el fracaso que lo convirtió en persona non grata en los EE. UU. y puso en entredicho sus capacidades de cinematógrafo. Pero antes de cruzar la frontera, tuvo que resolver la quisquillosa cuestión del financiamiento, por lo que acudió a Upton Sinclair, según se lo había recomendado Charlie Chaplin.

El autor estadounidense con sesgo socialista se mostró dispuesto a sacar del apuro al desacreditado autor del *Acorazado Potemkin* y apoyar su idea apenas esbozada de hacer una película sobre México, aunque no sin claros fines de lucro. Determinado a hacer una película fuera de la Unión Soviética a toda costa, Eisenstein comulgó con las rígidas condiciones estipuladas por Sinclair y su esposa, que les garantizaban derechos exclusivos de la futura película. Algo ingenuo con respecto a la contabilidad y las obligaciones que implicaría el contrato, Eisenstein no sospechaba que ese mismo convenio le impediría montar el material filmado y así concluir la obra personalmente. Además, los tres o cuatro meses acordados con los esposos Sinclair para el rodaje fueron de antemano un plazo descabelladamente optimista, tomando en cuenta que Eisenstein era conocido por anteponer investigaciones exhaustivas al guión final³.

Upton Sinclair, ajeno a los métodos y las extravagancias de Eisenstein y al presupuesto y energía que podría exigir tal empresa, consideraba el proyecto una sólida fuente de ganancias. En otras palabras, el choque entre Eisenstein y sus acreedores americanos fue una cuestión de tiempo, y los 13 meses llenos de imprevistos desagradables que pasó el trío de Eisenstein rodando *¡Que viva México!* significaron una prórroga desmesurada y terminaron en un *impasse* entre Eisenstein y Sinclair.

² Marie Seton, autora de la biografía más conocida de Eisenstein, reflexiona así sobre su falta de espíritu empresarial: “Sergei Mikhailovich knew almost everything there was to know about art, but almost nothing he should have known about business. Having lived the whole of his creative life in one small room in an old Moscow house with several other families, he had no solid knowledge on which to gauge what \$500 could do for him, nor what he would be expected to do in return for such a salary. In a sense, he was acting out a Hollywood romance of the poor boy who makes good” (Seton 1978: 158).

³ “According to his method, Eisenstein did not work on the script until he had read, marked and studied all the written matter which had anything to do with the theme” (Seton 1978: 171).

Pero, más allá de la polémica alrededor de *¡Que viva México!*, es necesario reconocer la gran labor que efectuó el director soviético en México y destacar la imagen que tuvo del país y cómo la intentaba plasmar en su película⁴.

Ya antes de llegar, su concepto de México se nutría de cuantiosas fuentes. Siendo lector voraz con una mente inquisitiva, Eisenstein recopiló una imagología de México incluyendo en ella una multitud de miradas propias y ajenas, entre otras la de Vladímir Mayakovski, que había plasmado su experiencia en México en poemas y ensayos⁵, o la de John Reed, que ya había marcado una pauta importante en la concepción de *Octubre*. Para este proyecto, Reed ofrecía otras valiosas fuentes de inspiración con sus crónicas *México insurgente* e *Hija de la revolución*, testimonios elocuentes de la Revolución Mexicana. Pero entre las copiosas fuentes literarias que menciona Aurelio de los Reyes (2006), cabe destacar el libro *Idols Behind Altars* (1929), de Anita Brenner, antropóloga polígrafa nacida en Aguascalientes que era de suma importancia para la interpretación y difusión del arte mexicano en el mundo contemporáneo. Su ópera prima sobre las tradiciones mexicanas se convirtió en un “spiritual scenario” (Geduld/Gottesman 1970: 5) para Eisenstein, y la noción sincrética del título en una fórmula epistemológica que dominaba su percepción y acondicionaba su afán de desenterrar los antiguos ídolos de entre los altares católicos del México moderno.

Una vertiente de inspiración importante que Brenner también había analizado en su libro era el arte contemporáneo de México y su tradición pictórica, que Eisenstein halló en los grabados de Posada y los muralistas mexicanos, entre los que sobresale Diego Rivera. Ya en 1927, en Moscú, Eisenstein vio al pintor mexicano en persona, cuando este dio un discurso sobre el arte mexicano trazando una continuidad entre la Revolución y el muralismo, corriente todavía muy poco conocida en la Unión Soviética⁶. Los dos artistas entablaron una amistad estrecha y coincidieron otras veces al otro lado del Atlántico. Asimismo, Eisenstein dio con la revista *Mexican Folkways* durante su estadía en los Estados Unidos, en la que Rivera fungía como director artístico.

Las reminiscencias autobiográficas junto con su ambición autodidacta de penetrar la realidad mexicana, alimentaron el rico imaginario mexicano que Eisenstein supo compaginar con el México que presenció entre diciembre de

⁴ Para un relato lúcido y exhaustivo sobre las fuentes de inspiración que contribuyeron a la filmación de *¡Que viva México!*, véase *El nacimiento de ¡Que viva México!* (De los Reyes 2006).

⁵ En su libro *Mexico through Russian Eyes (1806-1940)* (1988), William H. Richardson ofrece otros precursores soviéticos en México que pueden haber moldeado el imaginario de Eisenstein.

⁶ Una aproximación detallada y creativa a las huellas del muralismo mexicano en *¡Que viva México!* y viceversa ofrece Eduardo de la Vega Alfaro en *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano* (1997).

1930 y marzo de 1932. Fue el mismo Diego Rivera quien le pasó varias recomendaciones de escenarios naturales esparcidos por todo el país y mantuvo lazos estrechos con el director a lo largo del rodaje. Durante la filmación, Eisenstein se pudo valer de la asesoría de otros artistas mexicanos. En el vasto nexo de simpatizantes destacaba Adolfo Best Maugard, otro pintor erudito que acompañó al trío soviético.

Best Maugard, en un principio, fue encargado por el gobierno mexicano como censor que vigilara “la hechura de la película” (citado en De la Vega Alfaro 1997: 20), para evitar que Eisenstein tergiversase las costumbres mexicanas, denigrase la reputación del gobierno mexicano o introdujese propaganda comunista. Pero siendo artista y apasionado conocedor del arte mexicano, Best Maugard en primer lugar cumplió un importante papel de fiel asesor y guía durante el rodaje.

2. Del *travelogue* a la sinfonía mexicana

Aunque la prefiguración que Eisenstein tuvo de México fue bastante densa, el guión aún estaba por escribir. Sobre el contenido de la película, los Sinclair no habían hecho prescripciones explícitas, esperando que el resultado sería

a picture according to his own ideas of what a Mexican picture should be, and in full faith in Eisenstein's artistic integrity, and in consideration of his promise, that the picture will be non-political, and worthy of his reputation and genius (citado en Geduld/Gottesman 1970: 22).

Sin embargo, la correspondencia posterior entre Eisenstein y Sinclair demuestra que sí hubo expectativas muy claras de los acreedores, particularmente que la película fuera parecida a las obras de Robert Flaherty, pionero del cine documental con una fuerte preferencia por los mundos exóticos de pueblos indígenas. Pero mientras Upton Sinclair suponía que Eisenstein compondría otra de aquellas “pictures of far-off places and primitive life” (Geduld/Gottesman 1970: 58), Eisenstein comenzó a familiarizarse a fondo con la diversidad mexicana, concretando y modificando su proyecto al andar⁷. La prensa mexicana se

⁷ Si bien el vasto legado teórico de Eisenstein erróneamente insinúa que la elaboración de su arte siempre era acompañada por el rigor metódico, en la filmación solía dejarse llevar por la improvisación y por ocurrencias espontáneas como fue, incluso, la famosa escena de la escalera de Odessa. Cf. Karetnikova: “To his mind, shooting should freely interpret the script just as editing (or, to use his favorite word, *montage*), in turn, interprets the filmed material” (1991: 19).

precipitó a lanzar un efusivo anuncio, en el que Eisenstein declaraba que iba a “mostrar al mundo entero las maravillas que aquí se encierran” (citado en De los Reyes 2006: 181), mientras él mismo aún no tenía claro qué tipo de película iba a rodar, ni cómo se iba a llamar. Muy pronto tuvo que darse cuenta de que era una ambición vertiginosa el “transportar con fidelidad todo lo que a México se refiere” (citado en De la Vega Alfaro 1997: 18) tomando en consideración su diversidad cultural, la coexistencia de mundos dispares y las leyes tácitas y creencias antiguas sintetizadas en la idiosincrasia de la sociedad moderna de México.

In his work on the script of *Que viva Mexico!* he was inspired, as he used to say, by the “montage” of the country itself, where movement through space, from one province to another, is also a voyage through centuries of time. Eisenstein was amazed that in Mexico the sequence of epochs was presented not “vertically (in years and centuries), but horizontally, as the geographic coexistence of the most diverse stages of culture” (Karetnikova 1991: 19).

Esa densa simultaneidad que Eisenstein halló en sus viajes por México dio origen a una reconsideración de su concepción de montaje, la clave en el lenguaje fílmico que hizo tan famoso al director soviético. El difuso término de la *mexicanidad* ya constituía de por sí un montaje de elementos nacionales muy difícil de plasmar en una película. Si el montaje fílmico para Eisenstein siempre encerraba la naturaleza de un choque, necesario para despertar al público, en México la estética del choque cedió lugar a un impulso sintetizador, o sea, de una narrativa fílmica más armoniosa⁸. De manera significativa, Eisenstein recurre en su primer bosquejo de *¡Que viva México!* al sarape como metáfora de un montaje simultáneo, es decir, de elementos disyuntivos que yacen en un solo objeto o, siguiendo la analogía que traza, en un solo plano:

¿Usted sabe lo que es un “sarape”? Un sarape es una manta lisa que lleva un indio mexicano, el charro mexicano, todos los mexicanos, en una palabra. Igualmente listadas y de violentos contrastes son las culturas de México, que marchan juntas y, al mismo tiempo, media un abismo de siglos entre ellas. Sería imposible urdir ningún argumento, ninguna historia completa acerca de este sarape, sin que resultara falsa o artificial. Y así tomamos, como motivo para la construcción de nuestro film, esa proximidad independiente y contrastante de sus violentos colores: seis episodios que se suceden, diferentes de carácter, de gentes, de animales, de árboles y de flores distintas. Y, sin embargo, unidos entre sí por la unidad de la trama: una

⁸ David Borwell (1973) y Anna Bohn (2003) coinciden en que la estancia de Eisenstein en México causó una profunda revalorización teórica, un giro epistemológico que se materializó posteriormente en los compendios de teoría fílmica *Grundproblem* y *Método*.

construcción rítmica y musical y un despliegue del espíritu y del carácter mexicanos (Eisenstein 1955: 199).

Concluyendo que no se pudiera dar cabida a una representación de México “tal cual es”⁹ en una sola historia, Eisenstein decidió dividir su película en seis partes de material distinto: un prólogo, cuatro novelas y un epílogo, que correspondieran a diferentes épocas de la historia mexicana. Las novelas llevarían los nombres de *Sandunga*, *Maguey*, *Fiesta* y *Soldadera*. Para entrelazar los capítulos, cada una de las partes debía aludir al *leitmotiv* de la muerte, tema que, según Seton, nunca más habría abordado con tal franqueza¹⁰. La *mise-en-scène* de cada capítulo era un homenaje a un pintor mexicano y un intento de citación fílmica de su respectiva obra¹¹. Además, estando en el umbral hacia el cine sonoro, Eisenstein planeaba sincronizar su película mexicana en la edición final, introduciendo una melodía por capítulo y así acercando el filme al esquema de una sinfonía¹².

El primer guión esbozado, el que Eisenstein modificaría varias veces, ya trazaba una sucesión cronológica de los seis fragmentos. El prólogo debía llevar al espectador al México de las ruinas de Chichén Itzá, mundo arcaico en el que se pusiera de manifiesto la herencia prehispánica. La novela *Sandunga* tendría lugar en el ambiente tropical e idílico de Tehuantepec; otra se llamaría *Maguey* y estaba destinada a mostrar el México rural durante el Porfiriato y la subyugación feudal de los peones. La novela *Fiesta* se situaría en un entorno urbano y colonial, sitio de hibridación cultural con las costumbres hispanas y era seguida por *Soldadera*, en la que Eisenstein iba a abordar el tema de la Revolución Mexicana. Este viaje por la historia mexicana desembocaría en un epílogo carnavalesco del México contemporáneo: las festividades alrededor

⁹ Este lema utilizado por un periódico mexicano (citado en De los Reyes 2006: 181), no solo fue acuñado por Robert Flaherty, como bien destaca el autor, sino también por Dziga Vértov, otro pionero del cine documental, aunque partiendo de un concepto muy diferente de la verdad fílmica, apegado al cine vanguardista y experimental.

¹⁰ Cf. Seton (1978: 136). De los Reyes reconoce en aquella concepción un posible homenaje al procedimiento de D. W. Griffith en *Intolerance* (1916), película que Eisenstein admiraba, o bien una analogía estructural de los capítulos independientes en *Idols Behind Altars* (De los Reyes 2006: 249, 259 s.).

¹¹ Los artistas respectivos según Jay Leyda eran David Alfaro Siqueiros (*Prólogo*), Jean Charlot (*Sandunga*), Francisco de Goya (*Fiesta*), José Clemente Orozco (*Soldadera*) y Guadalupe Posada (*Epílogo*). De la Vega Alfaro (1997: 64 s.) menciona al famoso paisajista mexicano Gerardo Murillo Coronado (Dr. Atl) como posible fuente de inspiración para el episodio *Maguey*.

¹² Véase De los Reyes (2006: 297 ss.). El autor también explora otros experimentos sonoros que Eisenstein pretendía realizar en la postproducción.

del Día de Muertos concluirían esa “película-sarape”, aludiendo una vez más a la muerte y ofreciendo una densa retrospectiva de toda la película. El episodio *Soldadera*, que no logró filmar, sería la parte más delicada en vista de las restricciones ideológicas impuestas por el contrato con los Sinclair.

En la complejidad de la película que Eisenstein pretendía realizar, ya se vislumbra el distanciamiento de un cine etnológico que había modelado Robert Flaherty. Mucho más que un fragmento de una realidad estereotipada y exótica, Eisenstein se negaba a una imagen simplista del país, apostando por una representación fragmentada pero densa y transversal de México.

The director was against making a romantic Mexican story, commercially secure, something that Sinclair would be happy with. Eisenstein wanted to turn Mexico itself into the plot of the film. Only now, after being here for almost six months, did he start to understand the country. He called it his spiritual homeland and, even before leaving Mexico, already missed it (Karetnikova 1991: 17).

Lo que no sabía en definitiva era hasta qué punto iría a moldear las escenas, hasta qué punto iría a intervenir en esa realidad mexicana para fijarla en celuloide. En otra entrevista dada a la prensa local, Eisenstein dejaba entrever su vacilación con respecto al procedimiento, pues si en la cinematografía aún no se había hecho patente la escisión entre cine documental y cine de ficción, Eisenstein ya titubeaba si su obra se basaría en “un argumento determinado o en una exposición fiel del país, de sus costumbres y de su pueblo” (citado en De los Reyes 2006: 249).

3. Documental con argumento

Un año después de que Eisenstein abandonara América junto al material que había filmado allí, John Grierson, pionero del cine documental del Reino Unido, introdujo el término “cine documental”. En su manifiesto partía de la escueta pero amplia definición de “all films made from natural material” (Grierson 1976: 19), pero muy pronto pasaba a la necesidad de “arrangements, rearrangements and creative shapings” (ibíd.: 20) del material filmado como principios claves del cine documental. Aunque sin escamotear el constructivismo fílmico, Grierson optaba por actores y escenarios originales (o nativos) como mejor medio para abrir la pantalla hacia el mundo real (ibíd.: 20 s.). Curiosamente, estas pautas ya estaban en el seno del lenguaje fílmico de Eisenstein, por más que sea difícil subsumirlo entre los pioneros del cine documental por la llamativa recombinação de material fílmico, su característica explotación

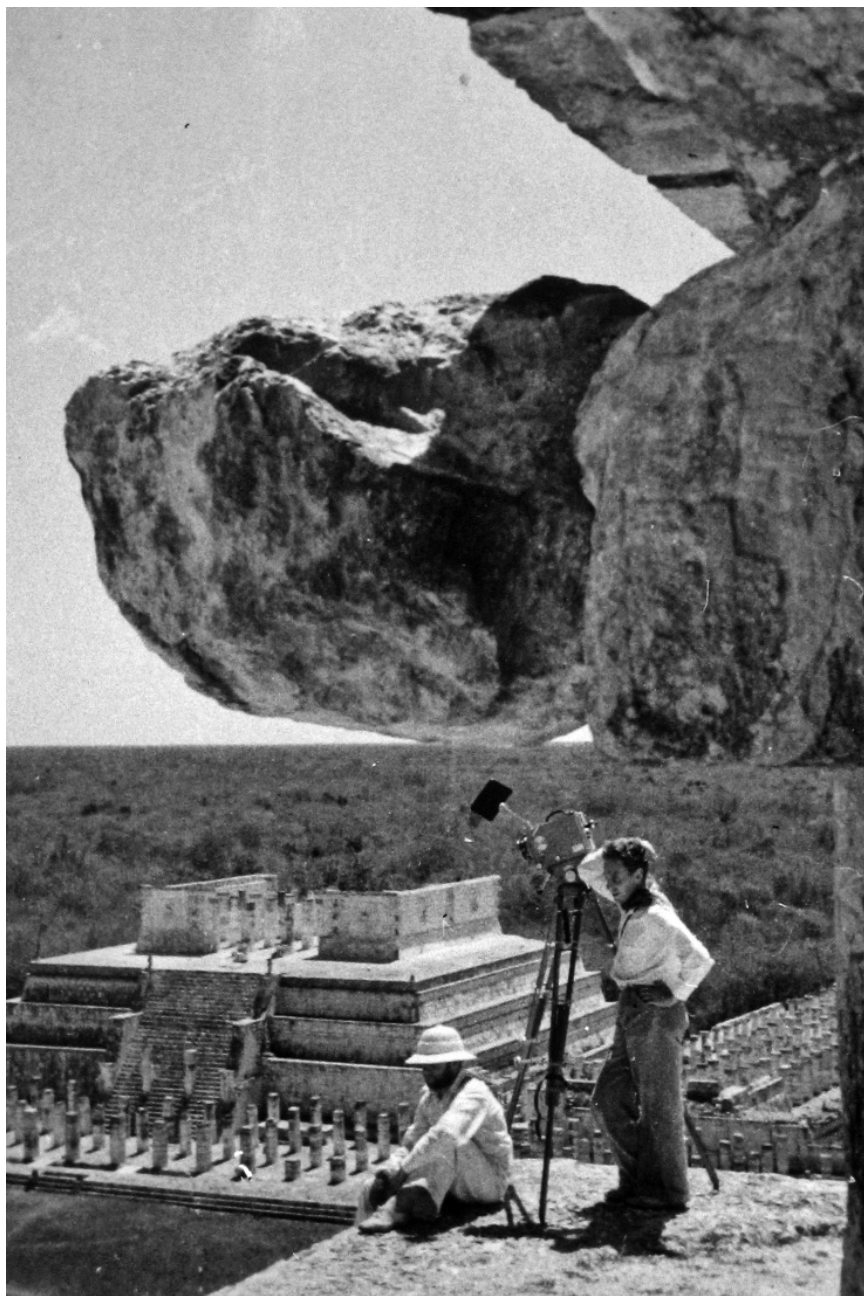


Imagen 1. Eisenstein y Aleksandrov en Chichén Itzá, ubicándose en el contexto mexicano desde sus principios.

del montaje¹³. Pero en México era un extranjero más con fuerte interés en la cultura y antropología del país, por lo que la estética documental cobró mayor importancia para Eisenstein. Como prueba de tal aproximación se puede considerar *El desastre en Oaxaca*, cortometraje que el trío de Eisenstein filmó en 1931, pocos días después de su llegada, para retratar las consecuencias de un terremoto.

Pese a su amplio horizonte sobre México, Eisenstein seguía reticente a inculcarle un significado subjetivo o estilizado al país. De antemano había rechazado continuar la tradicional imagen de la *mexicanidad* representada en el cine extranjero, tachando de abstracción penosa la “muy difundida versión del charro con la pistola en la cintura” que circulaba en la “prensa amarillista yanqui” (citado en De la Vega Alfaro 1997: 18). Según él, este era un “prisma tendencioso” (ibíd.), que reducía al pueblo mexicano a pistoleros revolucionarios, feroces y bigotudos, que tanto habían desquiciado la subconsciencia americana y que su cinematografía vertía al mundo entero¹⁴. Sin embargo, se puede suponer que Eisenstein estaba plenamente consciente de que su acercamiento a la veracidad también era una construcción, convicción que surgía de un rechazo del mero cine-registro:

No tengo alguna idea preconcebida de antemano de lo que mi cinta será; pero el teatro mismo de mis futuras actuaciones está tan plétórico de manifestaciones artísticas, que fijando el ambiente, haré desfilar en la pantalla los rasgos típicos que ofrecen las tradiciones históricas del antiguo Imperio de Moctezuma, la belleza del suelo, me parece que serán suficientes para recompensar a la larga cualquier trabajo que me tome para transportar con fidelidad todo lo que a México se refiere (citado en De la Vega Alfaro 1997: 18).

Su noción de un país entero como teatro también implica la inevitable intervención de interpretar y dirigir la realidad fílmica de acuerdo con una aproximación constructivista a la que Eisenstein estaba habituado desde los comienzos de su vida artística en el teatro.

Por esta razón, “la más franca y veraz exposición de lo que es en realidad este bello país” (ibíd.) consistía para Eisenstein en una búsqueda más profunda de cómo plasmar la *mexicanidad* y lo llevaría insoslayablemente a los sitios arqueológicos, donde yacía el legado precolombino, aún vigente en la sociedad mexicana como se lo había sugerido el libro *Idols Behind Altars*.

¹³ Para mejor entendimiento de la problemática dicotomía entre cine constructorista y cine verista, véase Diego Lizarazo Arias (2004: 67 ss.).

¹⁴ García Riera ofrece un análisis elocuente de aquellos estereotipos de un “México negado pero muy reconocible” con personajes exiliados “a una Ruritania de cactus y adobe” que fue impuesta en la producción estadounidense de los años veinte (1987: 111 ss.).



Imagen 2. *Prólogo*: El hieratismo del rostro indígena en yuxtaposición oblicua con los vestigios de un pasado inmemorial.

Prólogo

Para filmar su prólogo, Eisenstein se dirigió a Yucatán queriendo saciar su enorme interés por el folklore mexicano (cit. en De los Reyes 2006: 249). Sin duda, un fuerte papel en sus ansias de conocer el mundo arcaico desempeñó su acercamiento a la antropología de James George Frazer o Lucien Lévy-Bruhl, cuyas contribuciones sobre el totemismo, la mentalidad prelógica o la participación mística Eisenstein estudió en México¹⁵. El guión final, que por supuesto no puede reemplazar la obra que posiblemente hubiera montado, nos ofrece ciertas ideas que Eisenstein iría a traducir al lenguaje cinematográfico en la edición final del material filmado.

Time in the prologue is eternity. It might be today. It might as well be twenty years ago. Might be a thousand. [...] In the land of Yucatan, among heathen temples, holy cities and majestic pyramids. In the realms of death, where the past still prevails over the present, there the starting-point of our film is laid (Karetnikova 1991: 39).

En la obertura de su sinfonía cinematográfica Eisenstein aún no planteaba ningún argumento explícito, pues con su intento de extraer el significado de las ruinas arqueológicas para México, Eisenstein más bien ofrecía una reconstrucción fílmica del nacimiento de la *mexicanidad*, siguiendo los paradigmas científicos y estéticos del tiempo.

Es probable que fuera Diego Rivera el primero en despertar su interés por el arte y la mitología precolombinas, reivindicando su importancia para el arte del México contemporáneo, comparable con la importancia del arte griego para Europa (cf. *ibíd.*: 9). Además, Eisenstein contaba con Best Maugard a su lado, autor de *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* (1923), intento célebre de sintetizar principios de la prístina estética precolombina con el arte moderno en México. Eisenstein tradujo esta continuidad al lenguaje del cine, yuxtaponiendo a la gente yucateca con la antigua plástica maya para marcar una semejanza óptica y así evocar la supervivencia del pasado en el presente mexicano. Acto seguido, Eisenstein enterraba la civilización maya simbólicamente, mostrando una “alucinante ceremonia fúnebre” (De la

¹⁵ Para un estudio de las influencias y coincidencias antropológicas en el proyecto mexicano de Eisenstein, véase Bohn (2003: 54-107). La autora ofrece un análisis retrospectivo de la antropología de poltrona como base del dudoso entusiasmo por lo primitivo, muy vigente entonces. Aquel despertar precolombino no solo surgió en tratados científicos, sino también en el arte muralista, síntesis que se hacía patente en *Mexican Folkways*. Otro estudio sobre el tema ofrece Nesbet (2003), sobre todo en el capítulo 5, “Savage Thinking: The Sublime Surfaces of Eisenstein’s Mexico” (116-156).

Vega Alfaro 1997: 56). Simultáneamente, la imagen del rito inmovilizado era una manifiesta emulación filmica del cuadro *El entierro del obrero sacrificado* de David Alfaro Siqueiros, con lo que Eisenstein intentaba adaptar su *mise-en-scène* al muralismo como corriente pictórica dominante en el México contemporáneo. Pero aparte de rendir tributo al arte mexicano, Eisenstein de paso se valía de una estrategia muy astuta para esquivar la censura nacional, que podría haber malinterpretado su trabajo como intento de solemnizar una imagen de México como país primitivo, obsoleto, literalmente petrificado en una pose premoderna.

Sandunga

Los reparos ideológicos frente al excéntrico director soviético y las conjeturas acerca de su cine vulgarmente entendido como propaganda comunista era un problema que Eisenstein ya había conocido en los EE. UU. y la razón principal por la que tuvo que salir hacia México sin haber realizado sus propósitos. Pero después de cruzar la frontera, Eisenstein seguía siendo blanco de reprobaciones que se manifestaron en sanciones de la censura e incluso llevaron a un breve encarcelamiento¹⁶. Para salvar su imagen y sacar al trío soviético de la prisión, Upton Sinclair dirigió una carta al cónsul mexicano en Los Ángeles, explicando que Eisenstein tan solo se interesaba por el México primitivo:

He wants to make a picture of the life of the primitive native people who have not been touched by modern civilization. No one wants to see that part of Mexico which is the same as Los Angeles and the rest of the world. Artists are interested in the photographing that which (sic) is elementary and primitive, close to nature (citado en De los Reyes 2006: 199).

Por más que aquella reducción pudo haber sido una maniobra para salvar las apariencias, Sinclair de hecho estaba muy interesado en que la película mostrara un pueblo salvaje, alejado de la civilización, dado que la fórmula del cine como espectáculo antropológico estaba muy cotizada en Hollywood como lo había demostrado el éxito de *Nanook of the North* (1922) de Flaherty. En la primera novela, que tenía lugar en los trópicos de Tehuantepec, Eisenstein parecía darle gusto a Sinclair con las siguientes indicaciones en su guión:

¹⁶ La encarcelación de Eisenstein en México y otras trabas al comenzar su trabajo las relata De los Reyes en el capítulo “Bienvenido al paraíso” (2006: 181-213).

Time runs slowly under the dreamy weaving of palms and costumes, and customs do not change for years and years. [...] The Tehuantepec marketplace is an interesting sight. If you will look in this corner you may think yourself in India. On turning the other side, you will find it like Bagdad because of the big earthenware [...] In still another place it looks like the South Seas. However, there are also spots that look like nothing else on earth [...] (Karetnikova 1991: 53 ss.).

La visión que Eisenstein tenía de Tehuantepec correspondía con la visión de Anita Brenner, que exaltaba la exuberancia y la lujuria de los trópicos mexicanos (Brenner 1967: 179).

Pero además de mostrar “paisajes de embrujo” (De los Reyes 1987: 114) entre paraíso terrenal y cuento de Sheherezade, Eisenstein iba a seguir un argumento, como Sinclair se lo había sugerido con creciente insistencia. Preocupado por el tiempo que se tomaba Eisenstein, le había hecho llegar varias propuestas algo simplonas, a la par con las obras del Flaherty tardío, que Hollywood quería convertir en lo que Grierson llamaría “a rubber-stamp drama of sharks and bathing belles” (1976: 22). Eisenstein era reticente a adaptar la trama de *boy-meets-girl-boy-gets-girl* como pretexto para descubrir las peculiaridades llamativas y supersticiones indias. Implícitamente se negaba a que Sinclair le impusiera “a ready-made dramatic shape on the raw material” (ibíd.: 21 s.). Pero aunque no se quiso doblegar a la censura indirecta del convencionalismo *hollywoodiense*, en México tuvo que ceder a ciertas normas narrativas. Por eso, en *Sandunga* Eisenstein echaba esa mirada romántica a un México eterno e idealizado, una mirada que “se remonta a la visión antropológica y de los viajeros del tornasiglo del xx, así como una serie de lugares comunes de los que participaban fotógrafos mexicanos y viajeros desde hacía por lo menos tres décadas” (De los Reyes 2006: 166)¹⁷.

Desde luego sería una empresa vana buscar las huellas iconoclastas del *Acorazado Potemkin* o *La huelga* en este episodio de *¡Que viva México!* Sin embargo, hay que resaltar ciertos factores que podrían haber estorbado el placer visual, aun descontando las posibilidades de montaje que tenía en reserva. Aunque el guión y las imágenes filmadas sugieren una representación sentimental de Tehuantepec con una historia de amor en su centro, Eisenstein le da un giro significativo a la propuesta de Sinclair. En el noviazgo entre Abundio y Concepción, nombres que subrayan la exuberancia de este lugar ameno, Eisenstein pone el enfoque en las protagonistas femeninas. Aludiendo al mito del matriarcado, Eisenstein subvierte la lógica del paraíso terrestre con una tradición

¹⁷ No sorprende, que esa visión de etnógrafo entusiasta incluso despertara ciertos impulsos prohibicionistas en la censura mexicana, que consideró ofensiva la muestra de una mujer semidesnuda como parte del idilio indígena.



Imagen 3. *Prólogo*: Más que una cantera de arte encontrado, las efigies precolombinas sirvieron a Eisenstein como *espejos desenterrados* para reconstruir una herencia óptica.



Imagen 4. *Sandunga*: La vida holgada de Abundio y Concepción en los trópicos mexicanos de Tehuantepec.

endémica¹⁸. Además, la escasez de medios que obligan a Concepción a gastar todos sus ahorros para pagar la dote matrimonial, marca otro alejamiento de la despreocupación edénica. Por último, se había propuesto establecer un diálogo entre la voz del narrador y Concepción, con lo que marcaba una ruptura con la observación imparcial del etnógrafo y obligaba al espectador-intruso a salir de su cómoda posición de *voyeur*. Como constata De los Reyes:

La diferencia estaría en la visión, pues aunque Eisenstein inició su película con una mirada turística, por la fuerza del medio, gracias a la agudeza de su mirada política, pronto penetró el doloroso trasfondo de esas imágenes idílicas del paraíso perdido (De los Reyes 2006: 166).

Ese paraíso se perdería definitivamente en la siguiente novela, que Eisenstein iba a situar en el México feudal durante el Porfiriato.

Maguey

Si Sandunga tenía apenas atisbos de un argumento, la novela *Maguey* destacaba mucho más entre el retablo etnográfico de Eisenstein por tener un argumento muy elaborado. El idilio rural de la hacienda Tetlapayac, al que el equipo se retiró para filmar el episodio, se convertiría en escenario de un conflicto paradigmático entre los peones y los terratenientes. El argumento era ficticio, pero Eisenstein seguía fiel a los métodos del cine etnográfico, dado que los actores eran agricultores de la hacienda y se interpretaban o representaban a sí mismos. La novela comenzaba con un acercamiento documental a la vida campestre de los tlachiqueros, campesinos que extraían el jugo de los magueyes para la producción del pulque.

White, like milk — a gift of the gods, according to legend and belief, this strongest intoxicant drowns sorrows, inflames passions, and makes pistols fly out of their holsters (Karetnikova 1991: 76)¹⁹.

¹⁸ Bohn destaca que el concepto erróneo del matriarcado en el Istmo fue introducido por un etnólogo alemán en el siglo XIX y se conservó obstinadamente hasta ser rebatido en el siglo XX (2003: 104).

¹⁹ Aquí también se pone de manifiesto la presencia de *Idols Behind Altars*, hipotexto que resalta el pulque como institución religiosa que se remonta a tiempos prehispánicos: “As an institution also, pulque is ancient. It was a valuable channel to heightened sensation; a divine gift” (Brenner 1967: 172).

El aura de agresividad, virilidad, arrogancia y austeridad iba a irrumpir en la armonía rural cuando María, la novia del tlachiquero Sebastián, era violada durante una fiesta desenfadada de la que quedaban excluidos los peones. La penosa práctica feudal del derecho de pernada, uno de los abusos que motivaron la Revolución Mexicana, desataría el argumento filmico, pues llevaría a la sublevación del tlachiquero, ansioso de liberar a su novia y vengar la deshonra de María. Pero tras un tiroteo en los campos de maguey los rebeldes serían cruelmente ajusticiados²⁰.

Esta novela reunía varios estereotipos de la *mexicanidad*, razón por la que fue escogida por Sinclair entre las otras en el intento de reciclar partes de la obra²¹. El México de gatillo fácil, violento y machista se prestaba muy bien para un *western* de matiz mexicano. Sin embargo, dentro del marco de la sinfonía, la desigualdad y el maltrato de los peones ejemplificados en *Maguey* anticipaba y motivaba la novela *Soldadera*, dedicada a la Revolución.

En este contexto hay que considerar que la idealización del campesino y la agricultura marcaba un *leitmotiv* en la obra de Eisenstein y en este caso era una adaptación al suelo mexicano. En sus películas previas a *¡Que viva México!* Eisenstein ya había tematizado varias veces al campesinado, figura clave de la Revolución Rusa. Sobre todo *La línea general* (1929), última obra de Eisenstein antes de salir de la Unión Soviética por primera y última vez, era un homenaje al colectivismo, aunque fuertemente criticado en ausencia del director por su lenguaje formalista, incomprensible para el proletariado. La denuncia del régimen feudal reanudaba esta vieja simpatía impuesta por los cánones culturales de la Unión Soviética y le permitía echar esa mirada “de abajo hacia arriba” (citado en De los Reyes 2006: 216), la cual Eisenstein había anunciado en sus primeros días en México. Fue también esa solidaridad con los subalternos la que le facilitó una comprensión empática de México, postura que evoca la memoria de John Reed y su aproximación a la realidad mexicana durante la Revolución.

La empatía de Eisenstein con los tlachiqueros detrás de la estética *western* significaba una desconsideración velada de hacer una película no política, como habían exigido sus mecenas. Además, en vez del *gay latin bandit* (García Riera 1987: 151) que abundaba en las representaciones *hollywoodienses* de México, Eisenstein ofrecía a un “paladín de los oprimidos” (ibíd.: 186) que lucha por una causa noble y justa, para así enaltecer la Revolución, como era de esperar de un cine socialista. Lo que sí salta a la vista es el subtexto bíblico de la novela. El martirio del campesino Sebastián, héroe trágico de *Maguey*, representa una obvia alusión a Sebastián el mártir, mientras la deshonrada María se puede interpretar como la estilizada

²⁰ El linchamiento “a caballazos” era otro elemento que la censura mexicana quiso prohibir por denigrante.

²¹ *Thunder over Mexico* (1933) de Sol Lesser era una de las muchas “mutilaciones” del material, según el propio Eisenstein (Seton 1978: 504 s.).



Imagen 5. *Maguero*: Joven tlachiquero succionando aguamiel de un maguero pulquero en las postrimerías de la Paz Porfiriana.

profanación de la Virgen²². De ese modo, Eisenstein implantaba una analogía bíblica para apuntalar aquel descontento prerrevolucionario con un modelo de martirologio muy conocido. Pero el tema religioso, que Eisenstein había desarrollado de manera muy ambigua en sus obras, sería el gran tópico en la tercera novela, que se titularía *Fiesta* y que abordaría el sincretismo religioso subyacente en los ritos y las creencias que establecieron los conquistadores.

Fiesta

El pasado conflictivo de *Maguey* se suspendía en una novela reconciliadora que trataba la herencia española como injerto indeleble de la *mexicanidad*. Según lo señala el guión, Eisenstein iba a realizar un diseño complejo y una composición elaborada, inspirados en el Barroco colonial:

Action includes scenery of the most beautiful spots of Spanish colonial style and influence in art, buildings and people in Mexico. The atmosphere of this part is of pure Spanish character. [...] All the beauty that the Spaniards have brought with them into Mexican life appears in this part of this picture (Karetnikova 1991: 95 s.)²³.

Queriendo establecer el carácter de la novela, Eisenstein intentaba introducir al espectador en la realidad mexicana a través de impresiones documentales, como lo había hecho en los episodios anteriores. En una especie de popurrí filmico, el director quería mostrar varias procesiones católicas que el trío pudo grabar durante su vasto recorrido por el país, sobre todo la romería a la Villa de Guadalupe del 12 de diciembre del 1930 o las procesiones del Viernes Santo en Iztapalapa. De paso aprovechaba la oportunidad de utilizar el material que se filmó antes del guión. Con estas imágenes, Eisenstein no solo convidaba a conmemorar la llegada de las carabelas, sino que también intentaba sintetizar el pasado mexicano en la posterioridad, estrategia que había seguido con estoicismo en toda la película²⁴. Ya en el primer guión se ponía de relieve el sincretismo que iba a materializarse en el filme:

²² En este sentido, también se puede leer la frecuente composición triangular de la novela con las que el director citaba a José Clemente Orozco y su predilección por la tríada, como por ejemplo en su mural *La trinidad revolucionaria* (1923/1924). Asimismo, la escena del linchamiento combinaba los motivos de Sebastián el mártir y del calvario.

²³ Aunque no logró concluir la filmación de *Fiesta*, el guión también proponía la historia del picador Baronita, que se salva de un crimen pasional tras burlar a un marido iracundo.

²⁴ Eisenstein estaba muy consciente del latente sincretismo en el culto a la Virgen de Guadalupe, una vez más gracias a la magistral introducción de Anita Brenner a las tradiciones mexicanas.

[La] grotesca risa de las cabezas de piedra se hace aún más grotesca en los rostros de cartón de las “piñatas”, las muñecas de Pascua. Y se hace después voluptuosa en la sonrisa de sufrimientos de los policromos santos católicos. Imágenes de santos que fueron erigidas en el lugar de los altares paganos. Sangrantes y contorsionadas como los sacrificios humanos que se hacían en lo alto de esas pirámides. Ahí, semejantes a flores importadas y anémicas, florecen el hierro y el fuego del catolicismo y el paganismo. La Virgen de Guadalupe, adorada con danzas salvajes y sangrientas corridas de toros. Con altísimos peinados indios y mantillas españolas. Con agotadores bailes al sol, en medio del polvo, por miles de penitentes que se arrastran de rodillas, y el ballet dorado de las cuadrillas de las corridas de toros (citado en García Riera 1987: 192).

Aquellas “huestes que desembarcaron con Hernán Cortés y volvieron a encarnarse en los intrépidos jinetes de Pancho Villa” (Eisenstein citado en De la Vega Alfaro 1997: 18) introdujeron otro culto que Eisenstein iba a demostrar con lujo de detalles: la tauromaquia.

El sacrificio de los toros era un tema que fascinaba al autor y ya había desempeñado un papel importante en *La línea general*. Tissé había filmado una corrida real en Mérida, además de varios primeros planos hechos en un rodaje aparte. Este material permitiría transportar una imagen más íntima del espectáculo. Al lado de los ritos religiosos abordados en el comienzo de *Fiesta*, la corrida marcaba una analogía al motivo del sacrificio humano que Eisenstein había hallado en el cristianismo y en las leyendas aztecas y que ofrecía la síntesis de las dos vertientes de la *mexicanidad*, la síntesis que el director intentaba encontrar en *¡Que viva México!*²⁵.

Soldadera

Marie Seton afirma que, pese a la especulación filosófica y la sensibilidad por asuntos religiosos, el deseo de crear una nueva sociedad no se había desvanecido en Eisenstein (1978: 207). Sin embargo, la novela que más serviría a estos fines nunca se pudo filmar y quedará para siempre como la gran laguna de la obra, la pieza faltante que uniría el pasado de los episodios precedentes con el México contemporáneo del epílogo. Aquí Eisenstein volvería a los temas que le habían granjeado su fama de director vanguardista y revolucionario, pero volvería a ellos en otro continente y bajo otras condiciones de producción. Inspirado por la lectura de *Los de abajo* de Mariano Azuela y por las ya mencionadas crónicas de John Reed, Eisenstein iba a ofrecer al espectador su visión

²⁵ Cf. Bohn (2003: 86).



Imagen 6. *Fiesta*: Sincretismo escenificado. Un calvario a la mexicana en la Pasión de Cristo en Iztapalapa.

de la Revolución Mexicana, pero, desafortunadamente, lo único que tenemos es el argumento que Eisenstein expone en el guión:

The background of this story is the tumultuous canvas of uninterrupted movements of armies, battles, and military trains which followed the revolution of 1910 until peace and the new order of modern Mexico were established.[...] Yells, shouts, general havoc seem to reign in the small Mexican village. At first one gets bewildered, one cannot understand what is going on — women are catching hens, pigs, turkeys; women are hastily seizing tortillas and chile in the houses. Women wrangling, fighting, shouting at each other. What is up? These are soldiers' wives, soldaderas, forerunners of the army, who have invaded the village (citado en Seton 1978: 497).

Igual que en *Sandunga*, esta novela sería protagonizada por mujeres e igual que en la novela tropical, el narrador entablaría un diálogo con la heroína, sugiriendo una interacción directa con el espectador. Con este recurso metaléptico Eisenstein invitaba a participar en las campañas y seguir de cerca a las tropas revolucionarias, tal como lo hizo John Reed. Como en el caso del cronista estadounidense, Eisenstein se alejaba de la simplificación del conflicto y rompía con la división esquemática de *Magney*. El cambio de bandos —respectivamente de hombres— de su heroína insinuaba los sinsentidos de la lucha armada y recordaba la famosa y jamás respondida pregunta de Demetrio Macías, héroe ambiguo de *Los de abajo*: “¿Pos cuál causa defendemos nosotros?”²⁶. E igual que la novela literaria de Azuela, la novela fílmica de Eisenstein culminaría en el armisticio y en una visión de un México posrevolucionario que Eisenstein pretendía simbolizar con los hijos de la soldadera Pancha.

Para suscitar la mayor autenticidad posible en la novela, Eisenstein contaba con 500 soldados, 10.000 fusiles y 50 cañones, que le había suministrado el mismo general Plutarco Elías Calles, pero esa reconstrucción monumental se tuvo que abandonar a falta del consentimiento de los Sinclair (cf. Karetnikova 1991: 134 s.).

Epílogo

En la coda de su sinfonía mexicana, Eisenstein iba a ofrecer una síntesis carnavalesca de todos los capítulos anteriores. Siguiendo el concepto de la *vacilada* en *Idols Behind Altars* como principio básico del mestizaje cultural, había escogido el Día de Muertos como material más propicio para demostrar el México moderno, en el que se amalgaman todos los aspectos y todas las figuras de

²⁶ Véanse las aclaraciones que Eisenstein añadió al guión en 1947, poco antes de su muerte y todavía alentando la esperanza de poder concluir esa obra, en Seton (1978: 506).

su diversa sociedad. La conmemoración de los difuntos y su resucitación que se materializaba alegóricamente en las mascaradas alrededor de la festividad, significaba para Eisenstein el mejor espejo para reflejar aquel “círculo eterno”²⁷ tan palpable en México. En el Día de Muertos la memoria colectiva de México se materializaba en un rito arquetípico, lo que se insinuaba con las poderosas imágenes de niños comiendo las calaveritas de azúcar, simbólicamente interiorizando el pasado del país. En sus últimos días de vida, 17 años después del rodaje, el director hubo de recordar este fragmento crucial con las siguientes palabras:

And there, in the finale of the film, two motifs were organically interwoven: on the one hand the illustration of thought by the image, on the other, the authentic folklore elements of one of the popular and most characteristic feasts of Mexico. The Day of the Dead! I confess completely objectively, and sincerely. This was it, the Day of the Dead, or more precisely what I knew of it, which in my adult years filled me with passion long before I had the opportunity to visit Mexico (citado en Seton 1978: 509).

Junto con las distintas etapas históricas, en el epílogo volverían a surgir los personajes de la película, incluso aquellos que habían muerto en el argumento, lo que resumía el tema unificador de la vida y muerte y volvía a instalar el aura teatral en el sarape filmico. Al lado del juego con los antifaces, el epílogo resolvía la visión que Eisenstein tuvo de México a favor de un concepto del país como teatro, instinto que había anunciado a los periodistas mexicanos en el inicio.

Sin embargo, su admiración por el país también encerraba una mirada bastante irónica, que Eisenstein quería transportar solamente a través del montaje, burlando los censores involucrados en la producción. En homenaje a José Guadalupe Posada iba a alternar tomas del presidente Calles, de los arzobispos y otros funcionarios de alto rango con tomas de calaveras con la misma vestimenta, explotando al máximo la dimensión lúdica del carnaval mexicano:

On the cutting table he had intended to turn the apparent glorification of ‘modern’ Mexico (material which some people later termed ‘reactionary’) inside out. [...] “Through montage,” Sergei Mikhailovich explained to me later with his most wicked smile, ‘these shots were to appear satirical when intercut with the shots of Death Day figures. Death Day in Mexico has a unique character. In the past it had been the one day in the year when censorship was lifted and political satire permitted. Look at Posada’s prints! Politicos were lambasted as skeletons and death’s heads. And no one was sent to gaol!’ (citado en Seton 1978: 211).

²⁷ “The great wisdom of Mexico about death. The unity of death and life. The passing of the one and the birth of the next one. The eternal circle. And the still greater wisdom of Mexico: the *enjoying* of this eternal circle” (Eisenstein citado en Seton 1978: 210).



Imagen 7. *Epílogo*: Cerrando el círculo eterno en el Día de Muertos. Una niña interiorizando el pasado, simbólicamente representado por una calaverita de azúcar.

Con las imágenes del epílogo, último material que Tissé pudo grabar antes del *final cut*, Eisenstein iría a demostrar que entendía muy bien el espíritu de la *vacilada*, lo que irónicamente señala el alto grado de su compenetración con México.

4. Obra maestra, ruina cinematográfica

Por más que Eisenstein nunca pudo concluir *¡Que viva México!* y todo intento de analizar la versión jamás realizada por el autor tiene un fuerte resabio hipotético²⁸, la densidad intertextual del proyecto sigue siendo un hecho irrefutable, como lo demuestra la vasta bibliografía dedicada al periplo de Eisenstein por las Américas. Las voces de México que le habían llegado a través de ecos literarios o encuentros fortuitos le permitieron conjeturar y acercarse a un lejano país mucho antes de llegar a México más bien casualmente, después de su desencuentro con Hollywood. Su misión estaba clara y se restringía a realizar una película en poco tiempo, con pocos medios, sin guión premeditado, sin conocer la infraestructura ni el idioma que se hablaba al sur de la frontera. Esos factores habrían llevado a la confección de un “pitiful travelogue”²⁹, si Eisenstein no se hubiese tomado la libertad de investigar detalladamente la historia y cultura mexicanas in situ. Su afán de reproducir fílmicamente un México auténtico lo estimulaba a considerar todos los vericuetos de la identidad mexicana y someterse a un proceso de constante resignificación de sus ideas acerca del país. Más que director, se veía como arqueólogo, antropólogo, historiador, sociólogo y filólogo a la misma vez (cf. De los Reyes 2006: 216). Por eso no sorprende que su mirada sincrética solo pudiera expresarse en una imagen densa del país, mientras que la película se desarrollaría como simbiosis entre documentación etnográfica, etnografía ficcionalizada y ficción sin más.

Una simbiosis que ya no se deja desmontar en estos tres componentes³⁰. Pero citando el palimpsesto mexicano, e incluso emulando las formas endémicas de la reproducción de la realidad mexicana, Eisenstein también se hacía inmune a la acusación de deformarla. Era esta una estrategia más de camuflaje fílmico al que estaba acostumbrado ya por las rígidas condiciones de trabajo en

²⁸ La adaptación de su codirector Alexandroff del año 1979 es tal vez la versión que mejor nos acerca a cómo podría ser una edición final y es, en todo caso, la versión más conocida hoy en día.

²⁹ Cita de una carta que Eisenstein escribió desde Nuevo Laredo intentando salvar el proyecto (Karetnikova 1991: 133).

³⁰ Se cuenta la anécdota de que Eisenstein se introdujo entre la muchedumbre durante la filmación del carnaval y empezó a dirigir el desfile para obtener imágenes mejores (Bohn 2003: 100).



Imagen 8. Los planos de embeleso que evocan la memoria del paisajismo de Dr. Atl pronto se habrían de convertir en un troquel cinematográfico del México de sarape y serenata.

la URSS, donde muy pronto tendría que rendir cuentas por haber estado tanto tiempo afuera sin resultado alguno y afrontar las acusaciones de disidencia que marcaron una viraje triste en la vida del director³¹.

No se puede saber si Eisenstein había intuido que su paréntesis mexicano sería tan largo y que después lo llamaría el tiempo más extático de su creación artística (cf. Bohn 2003: 92). Tampoco se puede saber si intuía que iba a dejar una huella bastante borrosa pero de gran importancia para la cinematografía mexicana posterior, como lo sugieren Emilio García Riera (1987), Charles Ramírez Berg (1992), Eduardo de la Vega Alfaro (1997) o Zuzana Pick (2010).

La búsqueda de la *mexicanidad* a través de una estética entre experimental y etnografía que Eisenstein ofrecía con su propósito filmico abrió paso a muchos cinematógrafos, tanto mexicanos como extranjeros, ansiosos de rescatar la particularidad endémica de lo mexicano y con preferencia por las clases sociales marginadas. El amor por escenarios naturales, los paisajes de embrujo que Eisenstein sabía descubrir y el rechazo del *starismo* eran otros elementos característicos de su estética que constituían un contrapeso al cine *hollywoodiense*. Esas analogías se manifiestan en películas como *Redes* (1934) de Paul Strand y Fred Zinnemann, *Janitzio* (1935) de Carlos Navarro³² o *Raíces* (1953) de Benito Alazraki. Ciertas analogías, aunque un tanto desdibujadas por elementos de la comedia ranchera, también se pueden hallar en *Así es mi tierra* (1937) de Arkady Boytler, el “gallo ruso” que ya había tomado parte en la filmación de *¡Que viva México!*

Tal es también el caso con algunas obras del binomio Fernández-Figueroa, figuras claves de la Época de Oro en el cine mexicano. Ramírez Berg (1992) subraya las técnicas cinematográficas empleadas por Tissé, que servían como modelo para Gabriel Figueroa, como por ejemplo el ángulo inferior, el profundo enfoque, la perspectiva oblicua o la línea diagonal. Además, sugiere que fue Eisenstein quien llevó las calaveras y los magueyes de Posada al cine y así los estableció en la iconografía filmica de México. Sin embargo, queda en cuestión cuánto realmente aportó con este hito inusitado, caído a pedazos antes de ser concebido: por un lado, esa influencia muchas veces se agotaba en calcos superficiales o, como bien escribe García Riera, en el dudoso empeño a imitar

³¹ La situación de Eisenstein tras el fracaso mexicano era muy crítica y seguida por otros fracasos artísticos y fuertes choques con el estalinismo. Sus “heridas mexicanas”, como lo escribió desde un sanatorio en 1932, seguían sangrando y no sanarían hasta la muerte (cf. Bohn 2003: 29 s.).

³² Véase la discusión sobre *Janitzio* en este mismo volumen (pp. 71-89), en el que Julia Tuñón destaca *¡Que viva México!* como posible troquel estilístico.

una retórica visual exaltadora de lo estático y meramente fotogénico [la que] engendró muchas veces rostros indígenas impassibles, poses graves y supuestamente significativas en elaborados juegos de composición con nopales, magueyes y bellas nubes del cielo mexicano captadas gracias a filtros poderosos. Se querría sugerir con esas imágenes, con el culto al hieratismo, el imperio de lo inmemorial: lo eterno es lo que no se mueve (1987: 195).

Además, al atribuirle la fama de pionero de la imagen mexicana en la cinematografía, muchas veces olvidamos que fue el arte mexicano mismo el que ha contribuido en gran parte al horizonte imaginario que Eisenstein iba a traducir en su obra para retratar ese México polifónico que había descubierto en su peregrinaje por el país.

Bibliografía

- BOHN, Anna (2003): *Film und Macht - Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930-1948*. München: Schaudig & Ledig.
- BORDWELL, David (1974): "Eisenstein Epistemological Shift". En: *Screen* 15, 4, pp. 29-46.
- (2005): *The Cinema of Eisenstein*. New York/London: Routledge.
- BRENNER, Anita ([1929] 1967): *Idols Behind Altars*. New York: Bible and Tannen.
- EISENSTEIN, Sergei M. (1955): *El sentido del cine*. Buenos Aires: Ediciones La Rreja.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1987): *México visto por el cine extranjero 1,1894/1940*. México/Guadalajara: Ediciones Era/Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas.
- GEDULD, Harry M./GOTTESMAN, Ronald (eds.) (1970): *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of ¡Viva México!* Bloomington: Indiana University Press.
- GOODWIN, James (1993): *Eisenstein, Cinema and History*. Urbana: University of Illinois.
- GRIERSON, John ([1932] 1976): "First Principles of Documentary". En: Barsam, Richard M. (ed.): *Nonfiction Film Theory and Criticism*. Dutton: University of Michigan, pp. 19-30.
- KARETNIKOVA, Inga/STEINMETZ, Leon (1991): *México According to Eisenstein*. Albuquerque: University of New Mexico.
- LEYDA, Jay/VOYNOW, Zina (1982): *Eisenstein at Work*. New York: Pantheon Books/The Museum of Modern Art.
- LIZARAZO ARIAS, Diego (2004): *La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: UAM-Unidad Xochimilco.
- NESBET, Anne (2003): *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. London: Tauris.
- PICK, Zuzana M. (2005): "«¿Usted sabe lo que es un sarape?» Intercambios culturales y los debates en torno a lo mexicano en el proyecto inconcluso de Eisenstein". En: *Takná*, 8, otoño 2005, pp. 137-153.

- (2010): *Constructing the Image of the Mexican Revolution - Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas.
- RAMÍREZ BERG, Charles (1992): “Figueroa’s Skies and Oblique Perspective: Notes on the Development of the Classic Mexican Style”. En: *Spectator* 13, 1, pp. 23-38.
- REYES, Aurelio de los (1987): *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.
- (2006): *El nacimiento de ¡Que viva México!* México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- RICHARDSON, William H. (1988): *Mexico through Russian Eyes (1806-1940)*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- SALAZKINA, Masha (2009): *In Excess - Sergei Eisenstein’s Mexico*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- SETON, Marie ([1952] 1978): *Sergei M. Eisenstein*. London: Dennis Dobson.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (1997): *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. Toluca/México: Instituto Mexiquense de Cultura/Instituto Mexicano de Cinematografía.

Antonio Moreno: *Santa* (1931-1932)

Kurt Hahn

(Julius-Maximilians-Universität Würzburg)

La película, rodada entre el 3 de noviembre de 1931 y el 5 de enero de 1932 en los estudios de la Compañía Nacional Productora de Películas y en locaciones del D. F., constituye, sin duda, un momento crucial en la historia del cine mexicano. *Santa*, de la que se habla, ciertamente no solo significa un gran avance respecto a la tecnología cinematográfica, dado que es el primer largometraje en el país con sonido directo, es decir: “con una banda sonora paralela a las imágenes en la misma tira de celuloide” (García Riera 1992: 48). La película, dirigida por Antonio Moreno y protagonizada por la espléndida Lupita Tovar, relaciona asimismo el pasado con el futuro del cine mexicano, ya que se integra en una herencia cultural más amplia, al mismo tiempo que dinamiza el incipiente proceso de su profesionalización e industrialización. Resumimos los tres aspectos básicos en los que este artículo se propone profundizar: *Santa*, primero, marca el comienzo del cine comercial en México, donde, en la misma época y en el otro extremo de la gama estilística, Sergej Eisenstein sigue experimentando con modelos vanguardistas. *Santa* inicia, en segundo lugar, una interacción de los medios de comunicación, un diálogo entre creación textual y creación visual, entre literatura y cine que no se efectúa sin rupturas significativas. Y, por último, con *Santa* y la protagonista homónima se construye un verdadero mito cotidiano cuya rápida difusión se debe a una estética altamente convencional que enlaza una narrativa melodramática con imágenes estereotipadas de lo femenino. Conviene preguntarse, por lo tanto, en qué medida los propios procedimientos fílmicos van fijando y reforzando la representación machista de la mujer con la que es posible explicar, en gran parte, el éxito de la película y su impacto sobre la cultura popular. Pues, es a partir de dicha *melodramatización* que *Santa*, “la joven ‘lanzada al fango’” (Monsiváis/Bonfil 1994: 119-120), pudo convertirse en la heroína humilde del pueblo mexicano y proporcionar al poder patriarcal de la nación un reflejo idealizado.

I. Ficha técnica e historia de la filmación

Pero al principio hay que recordar algunos datos de la ficha, ya que el elenco, el personal técnico y las condiciones financieras influyen considerablemente en la atmósfera de cursilería nostálgica, creada por la producción a pesar del original novelesco de otro signo.

Así, la sola elección del director debe otorgar a la *Santa* mexicana un aire *hollywoodense*, porque Antonio o “Tony” Moreno (1887-1967) figura, por aquel entonces, entre los actores famosos del cine mudo de los Estados Unidos. El emigrante de origen español, cuyo nombre real es Antonio Garrido Monteagudo Moreno, trabaja para las grandes empresas Vitagraph, Paramount y Metro Goldwyn Mayer y, después de varios papeles secundarios, deviene uno de los *latin lovers* más cotizados en Hollywood. Lo demuestra su actuación en películas como *The House of Hate* (1918) al lado de Pearl White, *My American Wife* (1922) junto a Gloria Swanson, *The Temptress* (1926) con Greta Garbo o la comedia romántica *It* (1927) junto a Clara Bow y un joven Gary Cooper. Con el advenimiento del cine sonoro, Moreno, debido a su acento español, se ve obligado a reorientarse, se dedica al doblaje, rueda un film en castellano y también se coloca detrás de la cámara. De ahí que, a comienzos de los años treinta, dirija tres largometrajes en México (*Santa* [1931-1932], *Águilas frente al sol* [1932] y *Revolución*, también llamada *La sombra de Pancho Villa* [1933]), entre los cuales *Santa* es la obra más notable puesto que su historia se adapta muy bien al estilo de ‘cine hispano’ importado por Moreno desde California¹.

La Compañía Nacional Productora de Películas², bajo el mando de Juan de la Cruz Alarcón, contrata igualmente en Hollywood a todo un equipo cinematográfico para prevenir el fracaso de su primera producción: Tanto los ingenieros de sonido, los hermanos Joselito y Roberto Rodríguez, como el fotógrafo Alex Phillips son traídos de la meca del cine. Lo mismo vale para la protagonista mexicana Lupita Tovar (nacida en 1910) que, a la sazón, acaba de empezar una prolífica carrera como actriz en las versiones hispanas de clásicos *hollywoodenses* como *La voluntad del muerto* (*The Cat Creeps*, 1930) o *Drácula* (1931)³. Se puede agregar el caso de Donald Reed (Ernesto Ávila Guillén, 1901-1973) que encarna al primer amante de Santa y cuya procedencia mexicana es disimulada por su marcado acento estadounidense. Otros papeles centrales, entre ellos los del pianista ciego Hipólito y la patrona del burdel,

¹ La carrera de Moreno se reconstruye detalladamente en Fernández (2000).

² La historia de la compañía se resume brevemente en García Riera (1992: 48 ss.) y Ramírez Berg (1992: 12 ss.).

³ Para la carrera de Lupita Tovar, véanse, entre otros, el libro de memorias publicado por su hijo Pancho Kohner (2011) y el rico homenaje en línea del autor Atticus (2010).

doña Elvira, son desempeñados por actores mexicanos, ya reputados del cine mudo, como Carlos Orellana (1900-1960) o Mimí Derba (1893-1953). Pero, a pesar de las medidas previstas de profesionalización, es preciso señalar que la filmación —cuyo presupuesto total se cifra en unos 45.000 pesos— se lleva a cabo en condiciones a menudo improvisadas. Sin ir más lejos, se pueden mencionar, por ejemplo, los problemas de grabación auditiva en los estudios, contruidos de vidrio, o los esfuerzos de los técnicos por revelar el negativo y hacer funcionar la banda sonora (García Riera 1992: 47-51). Estos y otros detalles documentan cuán difícil fue arrancar e instalar una industria de cine a gran escala, lo que, sin embargo, no desanimó a los responsables de la recién fundada compañía. Su tesón fue premiado por la acogida favorable de la película por parte del público; y uno de los motivos del inesperado triunfo radica seguramente en el hecho de que se escogió una trama bastante conocida en aquella época para implantar el cine sonoro en México:

Pues, hacia 1930, *Santa*, la novela del diplomático porfirista y escritor Federico Gamboa publicada en 1903, está a punto de convertirse en un *best seller*, en un clásico consagrado de la literatura nacional y en un argumento adaptado múltiples veces a otros medios y artes de representación (teatro, cine⁴, televisión o radio; véanse Pacheco 1993 y Glantz 2010: 41 ss.). De este modo, *Santa* no celebró su estreno en la pantalla con la película en cuestión, sino con una versión muda que el director Luis G. Peredo y sus actores, la mayoría no profesionales —los papeles principales los interpretan Elena Sánchez Valenzuela, Alfonso Busson y Ricardo Beltrí—, presentan en 1918 (García 1995; Sandoval 2005: 22 ss.; Vidrio 2011). Desde luego, no se pueden comentar aquí las peculiaridades artísticas de este precursor, conservado solo en parte. No obstante, ante la creciente mediatización y mitificación de la ‘buena prostituta’ cabe recapitular las grandes líneas del relato subyacente, la concepción de los personajes y la estética de la novela de Gamboa. Teniendo en cuenta tanto los paralelos como los cambios en la película de 1931-1932, se entenderá mejor en qué consiste y a qué actitud de recepción corresponde la fórmula de éxito que hizo de *Santa* un melodrama prototípico del cine mexicano en su época dorada. Pues, como advierte Carlos Monsiváis, este último

unifica en sus espectadores la idea básica que tienen de sí mismos y de sus comunidades, y consolida actitudes, géneros de la canción, estilos del habla, lugares comunes del lirismo o la cursilería, las tradiciones a las que la tecnología lanza en vilo, “a todo lo que permita la pantalla”; en suma, todo lo que un amplio número de casos termina por institucionalizarse en la vida cotidiana (2003: 261).

⁴ En cuanto a las películas en sentido estricto se cuentan por lo menos cuatro adaptaciones cinematográficas de la novela que datan de 1918, de 1931-1932 (la aquí discutida), de 1938 y de 1968; véase Sandoval (2005: 13-15).

II. La trama y la protagonista: la novela de Gamboa y el naturalismo romantizable⁵

Como es sabido, la protagonista original de Gamboa está forjada a base de las prostitutas que abundan en la literatura europea del siglo XIX. Por consiguiente, Santa comparte numerosas características con las cortesanas románticas como la *Marion de Lorme* (1831) de Victor Hugo, la *Dame aux camélias* de Alexandre Dumas Hijo (1848) o la ya naturalista *Fille Élisa* (1877) de Edmond de Goncourt, escritor profundamente admirado por su colega mexicano. Sería posible añadir otras fuentes intertextuales, pero, por supuesto, descuella entre las ramerías literarias el modelo imprescindible que el maestro del naturalismo Émile Zola brinda con su célebre *Nana* (1880). De hecho, Gamboa, al crear su heroína, toma prestados muchos rasgos de la predecesora francesa. Se apropia de la novela de Zola modificándola mediante un proceso creativo de “transculturación”⁶ y adaptándola a la situación sociocultural de su patria.

Algunos elementos de una sinopsis argumental —también válida para la película— señalan el parentesco entre las dos protagonistas fascinantes: después de ser desflorada por un militar, Santa, una joven de 19 años, tiene que abandonar su hogar en el pueblo Chimalistac. Se va a la capital, entra en el lupanar de doña Elvira y, al igual que la Nana de Zola, llega a reinar en el mundo de los placeres gracias a su atractivo sexual. “[E]n pleno periodo triunfal de su carne dura”, según el texto de Gamboa ([1903] 2002: 156), enloquece a todos los hombres y personifica, por lo tanto, la corrupción de la sociedad urbana. Asimismo, ambas protagonistas conocen momentos de nostalgia en los que sueñan con una inocencia irrecuperable, en el caso de Santa estrechamente ligada con la vida rural de su infancia. El campo como espacio idílico contrastado a la ciudad pervertida es otro tema reiterado en las dos novelas, aunque Gamboa desarrolle de manera más prolija el antagonismo topográfico. Ello no impide que las crónicas del descenso de Nana y Santa se parezcan mucho: un amante y potencial marido engañado —en *Santa*, el torero el Jarameño—, el

⁵ Lo siguiente se basa, mayormente, en un artículo mío que apareció bajo el título “Estereotipos de la feminidad e imaginario nacional: representaciones melodramáticas en el discurso novelístico y cinematográfico de *Santa* (1903/1918-1931/1932)” en Wehr/Schmidt-Welle 2015.

⁶ La noción de “transculturación” fue acuñada por el sociólogo Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), mientras que su aplicación para el análisis narratológico se debe a Ángel Rama y su valioso estudio *Transculturación narrativa en América Latina* (1982: 32-56). Rama completa el modelo tripartito de Ortiz (parcial desculturación, incorporaciones de la cultura externa y recomposición con los elementos supervivientes de la cultura originaria) por las fases de la “selección” y la “reinención creativa”.

regreso al barrio chino y la sucesiva decadencia física que conduce a la muerte, mientras que, a nivel alegórico, la patología de las dos mujeres adquiere un significado moral.

Pero, en rigor, las semejanzas terminan aquí, ya que la novela mexicana no respeta estrictamente las premisas teóricas de la escuela zoliana. Por lo general, el personaje naturalista es considerado un mero producto, sin libre albedrío, determinado por una cadena de factores como el medio ambiente, la herencia genética o la educación (Zola [1880] 1971: 55-97). En busca de los últimos resortes de la condición humana, Zola concibe, entre 1871 y 1893, su famosa genealogía familiar *Los Rougon-Macquart, historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*, cuyo título ya revela un programa narrativo y que incluye *Nana* como novena novela e “historia de una muchacha nacida de cuatro o cinco generaciones de borrachos, la sangre viciada por una larga herencia de miseria y embriaguez, que en ella se transformaba en una degradación nerviosa de su sexo” (Zola [1880] 1982: 200).

Gamboa, al contrario, solo sigue la normativa naturalista al diseñar personajes y acontecimientos secundarios. Por ejemplo, el narrador se expone detenidamente sobre los efectos negativos del alcohol, despliega un extenso discurso fisiológico o limita incluso la responsabilidad individual de los agentes narrativos a fin de pintarlos rigurosamente sujetos a sus predisposiciones. En cambio, la novela desatiende las leyes positivistas, literarizadas por Zola, cuando están en juego la evolución personal y la conducta de la protagonista. Si bien se presume en cierto momento que Santa “en la sangre llevara gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo” (Gamboa [1903] 2002: 127), eso no aclara por completo la rapidez con la que se acostumbra a vivir al margen del orden burgués, en el exceso voluptuoso de la prostitución. No prueba de ninguna forma, como lo supone el narrador, “que la chica no era nacida para lo honrado y derecho” (Gamboa [1903] 2002: 127). Su ruina progresiva, acompañada por el amor inquebrantable que le profesa el pianista ciego Hipólito, casa muy mal con una lógica férrea de causas y efectos. Ni taras hereditarias, ni inconvenientes sociales o convulsiones históricas motivan de modo concluyente el camino inexorable hacia la destrucción. Criada en el seno de una familia intacta, protegida por su madre y sus dos hermanos mayores y practicante de una piedad sencilla, Santa habría disfrutado de las mejores oportunidades para alcanzar un futuro sosegado como esposa honesta y madre. Hasta su infracción al orden establecido, vive en un ambiente sano, por lo que su caída es pura contingencia o bien se debe a su propia falta. En lugar de sugerir una coherencia entre la juventud feliz y el estado degradado de ramera, la novela acentúa simplemente el enfrentamiento de dos extremos que, en abstracto, se presenta como la eterna lucha entre el bien y el mal, entre la virgen y la mujer fatal.

De ahí que ya sean muchos los aspectos que separan la *Santa* literaria del *roman expérimental* propiamente dicho de Zola. Aunque Gamboa hace hincapié en la corporeidad de sus lugares y personajes (Alcántara Pohls 1997), no encontramos en las descripciones del México finisecular el feísmo de novelas a primera vista parecidas, tal como *Nana* o *La taberna (L'assommoir)*. Tampoco rige en el mundo ficticio un determinismo axiológico ni actúa el narrador omnisciente de *Santa* como observador imparcial que se abstiene de juicios didáctico-morales⁷. Del mismo modo, una naturaleza solidaria y las recurrentes premoniciones dejan entrever un romanticismo latente que, a más tardar, se destila en las últimas páginas. Con el arrepentimiento final de la prostituta moribunda, la novela presuntamente naturalista de Gamboa se evidencia como historia de redención, inspirada en el motivo bíblico del 'paraíso perdido'. Al mismo tiempo, se vislumbra otro significado, puesto que Santa, la puta, también puede pasar por antonomasia de la nación mexicana; y la única manera de salvar a México de la decadencia inminente reside en el retorno a un patriotismo puro y simple, un patriotismo cuyos firmes pilares son la vida campesina, la hegemonía del género masculino y un catolicismo tradicionalista.

III. La película de 1931-1932: comercialización, melodramatización y cine patriarcal

Sobre todo este aspecto es rescatado, enfatizado y amplificado por la película de la Compañía Nacional Productora, con el fin de elaborar un primer molde del melodrama fácilmente digerible en México. Desde el guión de Noriega Hope hasta el manejo de la cámara y el arreglo de los escenarios se advierte el empeño por suavizar aún más, en comparación con la versión muda de 1918, la novela de Gamboa. Ofreciendo una narrativa simple, códigos unívocamente descifrables y sensaciones intensas, la segunda realización filmica de *Santa* no solo se convierte en una película taquillera, sino que también transmite ciertos valores, o mejor dicho, ciertos lugares comunes de la mexicanidad. Al comentar el estreno del 30 de marzo de 1932 en el cine Palacio de la capital, un contemporáneo testimonia la eficacia de aquella estrategia a la vez comercial e ideológica: "Aquello fue increíble, unos 'llenazos' enormes, fue un éxito; yo que estaba fuera, veía salir a las mujeres llorando; en realidad, la película se hizo para la gente *high life*, pero el pueblo fue el que se identificó con ella" (citado según García Riera 1992: 50 s.).

⁷ Para el didactismo moral en la novela, véanse, entre otras, las posiciones de Pacheco (1993: 54-55) y Alcántara Pohls (1997: 155-165). El fuerte moralismo en la primera versión filmica es aclarado por Ramírez (1989: 98).

III.1. *Procedimientos de la hollywoodización*

Bastaría mencionar algunos de los procedimientos cinematográficos con los que la *Santa* sonora garantiza su lucro financiero y llega a consolidar, de paso, un verdadero *topos* de la autenticidad (Doremus 2001: 80 ss.) o incluso un modelo de autopercepción colectiva para el público poco especializado. Partiendo de una estética melodramática⁸ no puede pasar desapercibida, primero, la tipificación acusada de los caracteres cuyas contradicciones, intrínsecas en la novela, están eliminadas en gran medida por el largometraje de 1931-1932. El caso más extremo lo constituye, probablemente, el protagonista masculino, el pianista ciego Hipólito, interpretado por Carlos Orellana. Mientras que en el original literario de Gamboa se trata de un personaje monstruoso, ateo y depravado con unos “horribles ojos blanquicos” (Gamboa [1903] 2002: 89, 128, 130) —atributo repetido a manera de estribillo—, este se ve casi sublimado en la adaptación fílmica. En vez de la repugnancia compasiva que le inspira a Santa en el libro, ahora el ciego está transfigurado gracias a su amor paciente, mantenido siempre en un nivel platónico. Si en la novela Hipólito hasta intenta violar a su ídolo, en el cine no sería más que el héroe trágico que, por último —cuando Santa muere— será recompensado por una doble unión amorosa y divina.

En segundo lugar, el equipo productor de *Santa* hizo todo lo posible para evitar imágenes chocantes o cualquier crudeza naturalista, de manera que no se muestran los pormenores físicos que pululan en la novela ni se imitan los exuberantes cuadros literarios de la ciudad viciosa. A pesar de largas tomas en la casa de citas, se omite, entre otros, el asesinato ubicado por Gamboa en el prostíbulo para poner de relieve el ambiente de delincuencia y, a modo de Zola, los impulsos bajos del ser humano. No encontramos nada parecido en la realización cinematográfica, cuya atmósfera sensual y lánguida queda garantizada por una *mise en scène* calculada, por *settings* antagónicos —o sórdidos, o pintorescos—, decorados y vestuarios costumbristas, efectos de luz o de música y por encuadres bien proporcionados. En consecuencia, parte del éxito de la segunda *Santa* en pantalla se debe a la canción homónima, el bolero de Agustín Lara⁹ y al acompañamiento musical en general que reúne influencias españolas,

⁸ Para las estrategias narrativas del melodrama, véase básicamente Brooks (1976). El melodrama del cine latinoamericano y mexicano lo estudian Oroz (1995), Vidrio (2001), García (1992: 153-162) y la lectura minuciosa de las tres primeras adaptaciones de *Santa* que ofrece Sandoval (2005: 13-66).

⁹ El texto de la canción reza así: “En la eterna noche de mi desconsuelo / tú has sido mi estrella que alumbró mi cielo, / y yo he adivinado tu rara hermosura / y has iluminado toda mi negrura. // Santa, Santa mía / mujer que brilla en mi existencia, / Santa, sé mi guía / en el triste calvario del vivir. / Aparta de mi senda todas las espinas, / calienta con tus besos mi



Imagen 1. Escena de la película. Santa con su amante platónico, Hipólito; reproducción según Atticus (2010).

norteamericanas y cubanas. Además, los numerosos fundidos en negro (*fades in* y *fades out*) sirven para pasar sin fisuras de un plano a otro y generan secuencias claramente delimitadas: Santa al ser seducida en un paisaje remoto, Santa en el camino al burdel o Santa desahuciada al ser operada en el hospital, escena fúnebre, dramatizada por llamativos juegos de sombra. Evidentemente, tal estandarización “a lo Hollywood” requiere también restablecer la cronología de la narración. El orden lineal de los hechos y acontecimientos, que en la novela está suspendido desde el comienzo *in medias res*, ya no tiene ninguna ruptura; ningún *flashback* perturbador, ninguna analepsis o, al revés, ninguna prolepsis enigmática complica la inteligibilidad, así que los espectadores puedan sumergirse libremente en la ilusión emocional.

El factor clave de la enorme acogida del filme es, no obstante, su visión idealizada de la feminidad. Sin tomar en consideración los desplazamientos culturales e históricos, la *Santa* del director Moreno asume y mexicaniza simplemente la figura de la inocencia profanada, de la *vierge souillée* que se perfeccionaba en el teatro y la novela melodramáticos del romanticismo francés (Lehning 2007, Przybós 1987, Brooks 1976). La asimilación superficial, pero afortunada en el plano económico engendra resultados estética e ideológicamente previsibles¹⁰.

Aunque el argumento se sitúa, mayormente, en los bajos fondos, la adaptación de 1931-1932 suprime los elementos problemáticos de aquel estrato social, es decir, todos los aspectos abiertamente sexuales y obscenos. Con motivo de estimular la curiosidad de los espectadores —masculinos en su sector dominante—, no renuncia, sin embargo, a alusiones escabrosas como una pierna desnuda, miradas tentadoras o un baile en ropa interior. Pero la verdadera historia de Santa es ahora la de la virtud perseguida, la de las flores pisoteadas que se ven, como presagio funesto, al término de la primera secuencia en la plaza de Chimalistac. No en vano, tanto el comienzo como el final de la trama ocurren en el pueblo natal de Santa, que espacializa los valores cristianos de la inocencia y del perdón. Siguiendo una estructura circular, las imágenes cinematográficas parten de un mundo edénico, pasan por las etapas de caída, castigo y sufrimiento para alcanzar finalmente la penitencia y la absolución de la protagonista.

desilusión. / Santa, Santa mía, / alumbrá con tu luz mi corazón” (citado según Zider 2007: 19). Respecto a la música de *Santa* y las aportaciones de Lara, véanse también Taibo (1984: 100-101) y Monsiváis/Bonfil (1994: 120).

¹⁰ Como señala Adriana Sandoval (2005: 29), el mismo Federico Gamboa se muestra bastante decepcionado con la segunda adaptación de su novela, cuyo guión no alcanza, en su opinión, el nivel de la versión muda: “¡Tremendo desengaño! Lo que he leído es muy inferior al arreglo de Luis G. Peredo”, apunta Gamboa al respecto en su *Diario* (1977: 260).

III.2. *Secuencias clave: Seducción-primera salvación-redención*

Si recorremos algunas fases cruciales de aquel relato bien conocido se imponen sobre todo tres momentos que merecen ser recordados brevemente por su intensidad simbólica. Nos referimos, por un lado, a la *prehistoria* harmónica de la tragedia en Chimalistac, donde, al comienzo de la película, se presenta el hogar de Santa con su madre y sus dos hermanos mayores. A través del lente de la cámara, el pueblo se torna en un paraíso primitivo que el solo lenguaje, por ejemplo el uso constante de diminutivos, distingue de la ciudad desenfrenada. Pero la impresión plácida cambia durante el primer encuentro de la heroína con su futuro seductor, el alférez Marcelino Beltrán (Donald Reed), y se pone de manifiesto que el paraíso está condenado a hundirse inevitablemente. De manera casi brutal, la galantería interesada del militar irrumpe en el mundo bucólico, anula sus normas de conducta y deshace los lazos sociales.

Por supuesto, la escena decisiva, el desfloramiento, que provoca la desintegración familiar y el destierro de Santa, se reduce en la variante fílmica a unas poses sugestivas sin exceder los límites de la decencia. Comparando esto con la novela de Federico Gamboa, se vislumbra hasta qué punto los responsables del primer cine comercial en México temen traspasar la moral vigente. Especialmente en lo que atañe al deseo femenino, el escritor fue más allá de lo que se atrevería el lenguaje cinematográfico tres decenios más tarde. Gamboa es lo más explícito posible y describe minuciosamente el acto sexual, insistiendo incluso en el “incomparable deleite, inmenso, único” (Gamboa [1903] 2002: 114) de la virgen al dejar de serlo¹¹. Por el contrario, la película elimina cualquier insinuación respecto al goce de Santa para no dañar la imagen reaccionaria de la mujer disponible a la voluntad masculina. Según el buen gusto burgués de la época, tan solo vemos cómo el militar y la protagonista corren por el campo, cómo él la coge de la cintura, la abraza y la deposita en el suelo. Mirándola larga y profundamente, la acerca y finalmente la besa. La secuencia termina con un corte abrupto y la cámara pasa a otro escenario menos comprometedor, una panorámica amena de un lago con patos (Sandoval 2005: 38-39). Todo el resto —y en particular lo que la asimetría sexual del desfloramiento puede tener de

¹¹ He aquí el párrafo del desfloramiento en el contexto novelesco (Gamboa [1903] 2002: 114): “Sin responderle y sin cesar de besarla, Marcelino desfloró a Santa en una encantadora hondonada que los escondía. Y Santa, que lo adoraba, ahogó sus gritos —los que arranca a una virgen el dejar de serlo. Con el llanto que le resbalaba en silencio, con los suspiros que la vecindad del espasmo le procuraba, todavía besó a su inmolador en amante pago de lo que la había hecho sufrir; [...] vibró con él, con él se sumergió en ignorado océano de incomparable deleite, inmenso, único, que bien valía su sangre y su llanto y sus futuras desgracias, que sólo era de compararse a una muerte ideal y extraordinaria”.



Imagen 2. Escena de la película.
Santa y su seductor; reproducción según Atticus (2010).

agresivo y humillante— se deja a la imaginación del público. Y no puede ser de otra manera, pues la paradoja del ‘pudor impúdico’ forma parte del doble juego con que el melodrama de la Época de Oro separa y une a la vez los contrarios: lo lícito y lo indecente, lo puro y lo perverso, lo socialmente santificado y lo prohibido.

Otro ejemplo impresionante del maniqueísmo lo aporta la situación en la que Santa engaña a su amante, el torero el Jarameño, desaprovechando así la oportunidad de abandonar la vida miserable del burdel. A fin de mitigar la infidelidad y la ‘culpa’ personal de la prostituta beata, la película modifica incluso el nexo argumental del original literario. No es por puro placer en consecuencia, sino por soledad y debilidad romántica que Santa engaña al torero y se entrega a su amor de juventud, Marcelino. En la toma respectiva, el Jarameño descubre in fraganti a su novia con el militar, tras lo cual expresa con gestos exagerados su intención de venganza. Furioso, abre el cajón de un mueble y saca un puñal para atacar al rival y a Santa que, en un breve inserto, se muestra llena de angustia. A causa del movimiento brusco del burlado, una estatua de la Virgen cae de la cómoda y casi se rompe. Despierto de su frenesí de celos, el Jarameño se detiene, vuelve en sí, deja caer el puñal, se santigua y prescinde finalmente de una venganza precipitada. La serie de planos concluye con un *medium shot* de la intimidada protagonista y con el enunciado del torero, tomado casi literalmente de la novela: “La Virgen de los Cielos te ha salvado. ¡Vete!... porque si no, yo me pierdo... ¡afuera!”¹². No es la única vez que la insistencia del imaginario católico convierte el vicio en virtud y opta, en peligro de muerte, por la vida. Agudizando los contrastes afectivos, el simbolismo religioso interviene a modo de *deus ex machina* e impide por lo menos la perdición espiritual de Santa. El público, en cambio, se beneficia de las lágrimas que purifican y hacen olvidar la decepción amorosa en la vida de la heroína.

Es característico del melodrama que, a pesar de toda desilusión o depravación terrenal, lleva implícito la supremacía del bien sobre el mal. Por ello, Santa, al fallecer, está unida metafóricamente con su bienhechor Hipólito. Como indicio, la última secuencia enfoca al ciego que está visitando, con su lazarillo, la tumba de la muchacha. La decora con un ramo de flores y toca tiernamente el nombre de la admirada en la lápida. En confirmación de la boda retrasada Hipólito se pone a rezar según el final de la novela: “Santa María, Madre de Dios... [...] Ruega, Señora, por nosotros, los pecadores...” (cf. Gamboa [1903] 2002: 362). De nuevo la Virgen aparece como doble celestial de la pecadora en tierra y salva a Santa, mediante el amor puro del pianista, para la eternidad. La

¹² El texto de Gamboa (1903 [2002]: 247) dice: “¡Te ha salvado la Virgen de los Cielos!... Sólo Ella podía salvarte... ¡Vete!, ¡vete sin que yo te vea!, ¡sin que te oiga!... ¡vete!... porque si no, yo sí me pierdo...”.

imagen de Hipólito en oración se funde poco a poco y la película acaba con la certeza de que la providencia divina ha guiado también el destino de la protagonista a la vez violada e inmaculada.

III.3. *Del machismo al nacionalismo: perspectivas de recepción*

La ampliación de los tópicos cristianos a lo largo de la versión *bollywoodizada* va acompañada necesariamente de una domesticación marcada de la identidad y libertad femenina¹³. Sin rebozo, la representación fílmica explota estereotipos machistas de la mujer entre los cuales cuentan la vulnerabilidad, la clemencia, la servidumbre y, siquiera en hipótesis, la maternidad. Subrayada por la actuación patética de Lupita Tovar, *Santa* encarna la perenne doble naturaleza de la feminidad, puesto que es a la vez casta y promiscua, ángel potencial y víctima del mundo libertino o conforme a su propio nombre: santa y puta. Tal y como sucede a menudo, justamente las innovaciones tecnológicas —cinematográficas en este caso— y su efecto de propagación favorecen los clichés, los mecanismos de exclusión y los roles de género rígidos. Al aparente progreso en el plano mediático se opone una concepción regresiva de la sociedad que vuelve a predicar la pasividad de la mujer, que castiga su transgresión de la jerarquía patriarcal y que exalta su sumisión voluntaria.

El nuevo código del sonido, inaugurado definitivamente en México por *Santa*, no hace una excepción en ese sentido, sino que intensifica aún la tendencia mediante diálogos dulcificados y la música ya discutida. No obstante, calificar el resultado de simple cursilería y diversión trivial, significaría subestimar el alcance de la película. “Im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “en la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin [1939] 1973) ninguna obra de arte o ningún medio de comunicación puede disimular su intencionalidad, no puede escudarse en una postura de esteticismo ingenuo y tampoco puede —ni quiere en nuestro caso— renunciar a un mensaje más o menos explícito de contenido político. Por consiguiente, la aseveración de Walter Benjamin de que “la industria cinematográfica tiene gran interés en aguijonear [la] participación de las masas por medio de representaciones ilusorias” (Benjamin [1939] 1973: 41) se ve confirmada por la eficacia de *Santa* en el espacio público. A fin de asegurarse la ovación de esas “masas” e imprimirse en la memoria colectiva, la película no se priva de ‘violar’, de nuevo, a la pobre chica de Chimalistac. Ahora se trata, claro está, de una violación simbólica, de una instrumentalización ideológica que

¹³ Con respecto a la imagen *bollywoodense* de la mujer en el cine mexicano, véanse Tuñón (1998: 23 ss.) y Hershfield (1996: 13 ss.).



Imagen 3. Escena de la película:
Santa en agonía; reproducción según Atticus (2010).

sublima a la heroína infeliz hasta convertirla en mera proyección patriótica sin semántica propia.

La “sufrida mujer mexicana” (Monsiváis/Bonfil 1994: 120), como Carlos Monsiváis la bautiza de manera ambigua, suministra al ‘gran relato’ (Lyotard 1979) de la nación uno de aquellos ídolos polifacéticos, inofensivos y generalmente aceptados que necesita para arraigarse. “*Santa* se inscribe en el proyecto nacionalista de los inicios del cine nacional que pretende transmitir las costumbres mexicanas”, aprueban, con matices, también otros críticos como la aquí citada Julia Tuñón (1998: 278-279), Aurelio de los Reyes (1987: 127) o Emilio García Riera (1992: 47), cuya crónica denomina a la película llanamente “la piedra inaugural de la industria del cine mexicano”. En su análisis comparativo, al que debemos muchas observaciones valiosas, Adriana Sandoval (2005: 13-66) elucida tanto la conservadora moral sexual del filme —el concepto de una “sexualidad de la mujer [...] peligrosa” (ibíd.: 14)— como “el triunfo religioso: la salvación del alma de la pecadora a través del sufrimiento” (ibíd.: 64) que escenifica *Santa* en imágenes tan insinuantes. Hay poco que añadir a la acertada interpretación de Sandoval, cuanto menos que la investigadora la esclarece con estudios detallados de las secuencias clave.

Solo se podría precisar que, a gran escala, no perdura la Santa contradictoria de la novela, cuya purificación esbozada no oculta su personalidad vacilante y sus pasiones demasiado desafiantes. En cambio, como corroborará la subsiguiente historia del cine mexicano, ha perdurado la Santa melodramática de la pantalla, la Santa redimida desde el comienzo, la Santa obediente, la Santa en el fondo virtuosa, la Santa cosificada que el público quiere ver y con la que se puede identificar una sociedad basada en el falogocentrismo. Y con ello prevalece, una vez más, la hegemonía de la mirada masculina o, según el competente juicio de la teórica Laura Mulvey, “the determining male gaze [which] projects its phantasy on to the female figure [...] displayed as sexual object” ([1975] 1999: 837).

Bibliografía

- ALCÁNTARA POHLS, Juan (1997): “El cuerpo de Santa y la reducción experimental”. En: *Historia y Grafía*, n.º. 9, pp. 155-165.
- ATTICUS (2010): “Lupita Tovar: 100 años de vida, la Santa que llegó a Hollywood (Parte I)”. En: *Revista América Latina / paper blog*, 5 de agosto, <<http://es.paperblog.com/lupita-tovar-100-anos-de-vida-la-santa-que-llego-a-hollywood-parte-i-338036/>> [último acceso: 4 de septiembre de 2015].
- AYALA BLANCO, Jorge (1993): *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. México: Grijalbo.

- BENJAMIN, Walter ([1939] 1973): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: Benjamin, Walter: *Discursos interrumpidos*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, pp. 17-59.
- BROOKS, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination*. New Haven/London: Yale University Press.
- CRIOLLO L., Raúl Alberto/GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel (1998): *Tendencias del cine mexicano de los años 30*. México: Conaculta/Cineteca Nacional.
- DOREMUS, Anne T. (2001): *Culture, Politics and National Identity in Mexican Literature and Film: 1929-1952*. New York: Peter Lang.
- FERNÁNDEZ, Manuel Carlos (2000): *Antonio Moreno: un actor español en Hollywood*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.
- GAMBOA, Federico (1977): *Diario 1892-1939*. Edición de José Emilio Pacheco. México: Siglo XXI.
- ([1903] 2002): *Santa*. Edición de Javier Ordiz. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe (1993): *El Naturalismo literario en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1985): *Filmografía mexicana medio y largometrajes 1906-1940*. México: Cineteca Nacional.
- (1992): "1931: El año de Santa". En: García Riera, Emilio: *Historia documental del cine mexicano, vol. 1: 1929-1937*. México/Gudalajara: Conaculta/Universidad de Guadalajara, pp. 47-54.
- GARCÍA, Gustavo (1995): "Melodrama: "The Passion Machine"". En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.): *Mexican Cinema*. Traducción de Ana M. López. London: British Film Institute/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 153-162.
- GLANTZ, Margo (2010): "Federico Gamboa, entre Santa y Porfirio Díaz". En: *Literatura Mexicana*, vol. 21, n.º. 2, pp. 39-49.
- HAHN, Kurt (2015): "Estereotipos de la feminidad e imaginario nacional: representaciones melodramáticas en el discurso novelístico y cinematográfico de *Santa* (1903/1918-1931/1932)". En: Schmidt-Welle, Friedhelm/Wehr, Christian (eds.): *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 29-40.
- HERSHFIELD, Joanne (1996): *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: University of Arizona Press.
- KOHNER, Pancho (2011): *Lupita Tovar: The Sweetheart of México. A Memoir*. Bloomington: X-Libris Corporation.
- LEHNING, James R. (2007): *The Melodramatic Thread. Spectacle and Political Culture in Modern France*. Bloomington: Indiana University Press.
- LYOTARD, François (1979): *La condition postmoderne*. Paris: Éditions de Minuit.
- MONSIVÁIS, Carlos (2003): "Función corrida (el cine mexicano y la cultura popular urbana)". En: Valenzuela Arce, José Manuel (ed.): *Los estudios culturales en México*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 261-295.
- MONSIVÁIS, Carlos/BONFIL, Carlos (1994): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: El Milagro.

- MULVEY, Laura (1975/1999): "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En: Brady, Leo/Cohen, Marshall (eds.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, pp. 833-844.
- OROZ, Silvia (1995): *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PACHECO, José Emilio (1993): "Camino de santidad". En: *Proceso*, n.º. 861, pp. 54-55.
- PRZYBÓS, Julia (1987): *L'entreprise mélodramatique*. Paris: Corti.
- RAMA, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- RAMÍREZ, Gabriel (1989): *Crónica del cine mudo mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Cineteca Nacional.
- RAMÍREZ BERG, Charles (1992): *Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: University of Texas Press.
- REYES, Aurelio de los (1981): *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños, vol. 1: 1896-1920*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Cineteca Nacional.
- (1987): *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas (Linterna Mágica, 10).
- SANDOVAL, Adriana (2005): *De la literatura al cine: versiones filmicas de novelas mexicanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SANTA* (1931/2009). Dirigida por Antonio Moreno; con las actuaciones de Lupita Tovar, Carlos Orellana, Raúl de Anda; basada en la novela de Federico Gamboa. México: Televisa (Colección México en la pantalla).
- TAIBO, Paco Ignacio (1984): *La música de Agustín Lara en el cine*. México: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- TUÑÓN, Julia (1998): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México/IMCINE.
- VIDRIO, Martha (2001): *El goce de las lágrimas. El melodrama en el cine mexicano de los años treinta*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- (2011): "Santa: una historia que llegó para quedarse". En: *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, año 3, n.º. 4, <<http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/index.php/articulos/137>> [último acceso: 4 de septiembre de 2015]
- ZIDER, Beila (2007): *Una pasión y dos Quijotes. Don Quijote de la Mancha y Agustín Lara*. San José: EUNED.
- ZOLA, Émile ([1880] 1971): *Le roman expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion.
- ([1880] 1982): *Nana*. Traducción de Carlo de Arce. Bogotá: Oveja Negra.

Arcady Boytler: *La mujer del puerto* (1933)

Jacqueline Ávila
(University of Tennessee)

En una entrevista realizada en 1933 para la revista *Filmográfico*, el director ruso Arcady Boytler declaró:

Yo opino que no hay que hacer todas las películas demasiado vernáculas para que las acepten y comprendan los demás países de habla española. Sobre todo, no hay que desatender la dirección artística, pues con la sola técnica no se hace una película. Tengo mucha fe en la cinematografía de México (citado en De la Vega 1992: 47).

Sus comentarios acerca de lo vernáculo en el cine otorgan una óptica bastante sugestiva para interpretar su largometraje *La mujer del puerto*, la primera película suya que gozó de éxito taquillero. *La mujer del puerto*, un melodrama acerca de una prostituta, fue producida durante la transición al cine sonoro en la década de 1930. En esta época turbulenta, la industria cinematográfica mexicana desarrolló géneros filmicos que desplegaron una identidad nacional construida con temas y formas regionales folclóricas, tales como la película indigenista, la comedia ranchera y el melodrama de la Revolución. Lo vernáculo de estos géneros, tal como insinúa Boytler, construyó una imagen de la identidad mexicana anclada en el campo, que no era fiel reflejo de la sociedad contemporánea. La lucha armada de la Revolución (1910-1920) desencadenó desplazamientos de la población, obligando a una migración de escala masiva del campo a la ciudad. La modernidad y la urbanización se convirtieron en elementos esenciales para la reconceptualización de la nación, sobre todo porque los centros urbanos ya poseían una clase obrera más numerosa y las mujeres estaban asumiendo nuevos papeles en el ámbito laboral (Madrid/Moore 2013: 106).

En sus declaraciones a la revista, Boytler propone que la industria nacional cultive producciones cinematográficas de carácter moderno y cosmopolita con el propósito de desplegar nuevas concepciones de la modernidad mexicana. Buscaba, como objetivo final, lograr que las películas nacionales circularan y compitieran en el mercado internacional. A pesar de su condición de inmigrante, ya que había empezado su carrera como actor y cineasta en Rusia, Boytler se asentó en México como un cineasta preocupado por producir un cine nacional a partir de temas netamente mexicanos.

Al llegar a México, Boytler conoció al realizador soviético Sergei Eisenstein y colaboró en el incompleto filme *¡Que viva México!* Poco después, Boytler comenzó a producir películas propias, tales como: *Revista Musical*, una colaboración con el bolero Agustín Lara; *Joyas de México*, un documental que retrata tres regiones del país; y la película campirana *Mano a mano*. Posteriormente, Boytler firmó contrato con la compañía Eurindia Films para producir y dirigir *La mujer del puerto*.

Un nacionalismo cosmopolita

Adaptada a la pantalla por el guionista Guzmán Águila (Antonio Guzmán Aguilera) a partir de la obra “Le Port”, escrita por Guy de Maupassant, el drama *La mujer del puerto* cuenta la historia de Rosario (interpretada por Andrea Palma), una joven campesina de origen cordobés.

En la escena inicial de la película, Rosario entrega su cuerpo a su novio Víctor después de un breve coqueteo en el campo. La secuencia inmediata muestra al padre de Rosario, Don Antonio, quien es carpintero en una funeraria y se encuentra enfermo y falto de recursos para costear un tratamiento médico. Cuando Rosario pide ayuda al patrón de su padre para enfrentar las dificultades de dinero, este intenta violarla. No sin desesperación, Rosario busca el apoyo de Víctor, pero en su intento, descubre la infidelidad de su novio. Al enterarse del engaño de Víctor, el padre de Rosario entabla una disputa con él. Durante la discusión, Víctor empuja a Don Antonio y este cae por las escaleras. A consecuencia de su comportamiento, calificado como transgresivo según las ideas de los habitantes de la región, Rosario es culpada por la muerte súbita de su padre y juzgada como mujer caída. Después del entierro de su padre, Rosario se traslada a la populosa ciudad de Veracruz, en cuyo puerto comienza a trabajar como prostituta atendiendo a una clientela de marineros que frecuentan el Salón Nicanor. Una noche, Rosario conoce a Alberto (interpretado por Domingo Soler) y experimentan un idilio. A la mañana siguiente, después de hacer el amor y tras una conversación, los amantes descubren que son hermanos. Angustiada, Rosario sale corriendo del burdel hacia el malecón, ahí decide suicidarse tirándose a las olas, escena que lleva la película a su trágico fin.

La película generó controversia debido a la forma en que abordó los temas del incesto y la promiscuidad sexual; no obstante, abarrotó las salas de cine y recibió buenas críticas. Gran parte del atractivo del filme para el espectador se debió a sus elementos novedosos, que la distinguían de las tendencias del cine mexicano de la época. Un artículo de *Filmográfico* del año 1934 explica:

Es, sin duda alguna, la mejor película mexicana producida en nuestros estudios, con la particularidad de que en ella no aparecen ni los charros ni los bandidos que en su argumento luzcan sus bellezas sin necesidad de recurrir a tan explotado asunto. *La mujer del puerto* es una cinta internacional que se desarrolla en el puerto de Veracruz, pero bien podría haberse registrado en Shanghai o en Conchinchina (citado en De la Vega 1992: 55).

El carácter internacional mencionado en este artículo era algo que Boytler había soñado para el cine mexicano: un alejamiento de los discursos y mitos locales, y un acercamiento a lo cosmopolita. *La mujer del puerto* plantea una variedad de asuntos que revelan las inquietudes de la sociedad de la época, que estaba en vías de recuperación de la lucha armada y se empeñaba en alcanzar la modernización y la unidad nacional. El Estado buscaba unir a un pueblo fragmentado bajo la bandera de la identidad nacional, la cual, como ha comentado Mara Fortes, “tenía un amplio funcionamiento, abarcando los registros de la cultura y el comportamiento social” (Fortes 2008: 2). La industria cinematográfica desempeñó un papel clave en este proceso, reconstruyendo mitos, discursos y símbolos de la nación en la pantalla.

De acuerdo con el historiador Aurelio de los Reyes, las películas de esta época que enfatizan las consecuencias de la urbanización pueden ser clasificadas como integrantes de una tendencia de “nacionalismo cosmopolita” (De los Reyes 1987: 131). Dentro de esta tendencia cinematográfica, la modernidad y el nacionalismo se yuxtaponen forjando un producto cultural para el consumo externo e interno” (Noble 2005: 32). La necesidad de producir un cine nacional que pudiera competir en el mercado internacional era una consecuencia de la falta de aceptación de las películas en español producidas en Hollywood a fines de los años veinte y durante los años treinta. Participaron en estas producciones actores de varias nacionalidades latinoamericanas, lo que generó en pantalla una mezcla de acentos y articulaciones del español que confundían al espectador. Las nuevas tecnologías de grabación producían películas que reflejaban un orgullo nacionalista, y el vernáculo local se convirtió en una preocupación principal del desarrollo del cine nacional. La forma en que Boytler concibió su película reflejó estos cambios. La modernidad cultural se hizo un elemento clave del filme y está expresada en varios aspectos de la película: la vida de la prostituta y el tabú contra el incesto como consecuencias de modernidad; la presencia de Andrea Palma como representante del *star system* emergente; la construcción de la ciudad, el puerto y el burdel como sitios de la modernidad y lo cosmopolita; y la alta calidad de sus aspectos técnicos, incluyendo la interpretación de música recientemente grabada y sincronizada.

La prostituta, la chica moderna y Andrea Palma

A pesar de ser producida en la época de transición al cine sonoro, *La mujer del puerto* no fue el primer melodrama en retratar a una prostituta. *Santa*, dirigida por Antonio Moreno en 1931, fue el primer largometraje sonoro en obtener notoriedad nacional e internacional. Adaptada de la controvertida novela de Federico Gamboa, editada en 1903, la trama de *Santa* retrata a una “mujer caída”, una campesina que es seducida y después echada de su hogar por familiares tradicionales y conservadores, partiendo a trabajar como prostituta en la metrópoli más cercana, oficio que la conduce a una muerte inevitable. *Santa* marcó el inicio de una tradición cinematográfica que se desarrollaría a lo largo de los años treinta y cuarenta, una tradición donde la prostituta se convirtió en una figura principal y la banda sonora construyó, en gran parte, una visión de la vida nocturna urbana.

No es insólito este interés en la figura de la prostituta como una consecuencia del crecimiento urbano sin precedentes que se desencadenó en los años posrevolucionarios, la prostitución se convirtió en una preocupación de creciente importancia para el Estado. El gobierno intentaba imponer una moral específica a los hombres de las élites dominantes, valiéndose de nuevas medidas legislativas y punitivas, además de la regulación de la prostitución mediante el establecimiento de zonas de tolerancia y campañas para promover la higiene y la puridad moral que tenían sus antecedentes en el Porfiriato (1876-1910). La regulación de la prostitución fue un elemento importante de la agenda nacional de la época posrevolucionaria, ya que esta era percibida como una epidemia que perjudicaba el proceso de modernización, manchando la reputación internacional de México. Aunque el Estado y la Iglesia condenaban la prostitución en términos morales, la consideraban un “mal necesario” para el funcionamiento de la sociedad. Según Fortes, la prostitución fue considerada la causa más significativa de la propagación de la sífilis en los centros urbanos mexicanos, no obstante, también fue vista como una fuente de ingresos importantes para la nación, sobre todo en el contexto del turismo (Fortes 2008: 4-5). Como consecuencia, la prostituta era a la vez condenada y explotada, tanto la sociedad como en la pantalla.

Además de la prostitución, el papel de la mujer trabajadora en la sociedad posrevolucionaria generó inquietudes en el Estado. Las mujeres ya no se encontraban restringidas a la esfera doméstica y se hallaban empoderadas para enfrentar la modernidad como individuos independientes. Joanne Hershfield observa que la migración masiva a los centros urbanos, junto con el crecimiento de un mercado de bienes de consumo provenientes de los Estados Unidos y Europa, en especial Francia, forjó una nueva imagen de la mujer mexicana

moderna. Revistas femeninas, publicidad, películas de Hollywood y la cultura de la “pelona” invadieron la metrópolis: pronto las mujeres adquirieron un conocimiento íntimo de lo moderno (léase extranjero; Hershfield 2008: 31-37).

Uno de los aspectos más polémicos de esta ola de modernización era el estilo “pelona”. Este estilo se estableció como el signo de independencia y liberación sexual, que muchos conservadores juzgaron perjudicial a la causa nacionalista, ya que constituyó un cuestionamiento de nociones tradicionales de la feminidad mexicana. Los tipos folclóricos, tales como la china poblana, se valorizaban como modelos deseables de la feminidad mexicana, pero carecían del poder atractivo de las imágenes de mujeres extranjeras modernas que circulaban en los medios de información. La chica moderna construyó su imagen a partir de los íconos de la pantalla —Marlene Dietrich, Clara Bow, Joan Crawford y Louise Brooks—, encarnando un nuevo tipo de mujer mexicana que entró en tensión con las nociones preconcebidas del decoro y la apariencia adecuada.

Las características de la chica moderna y la prostituta se entremezclan para definir a Rosario, la protagonista de *La mujer del puerto* interpretada por Andrea Palma. Antes de su participación en el cine mexicano, Palma intentó encontrar trabajo como extra en los estudios de la naciente Meca del cine. Su tiempo en Hollywood tuvo ecos en su carrera en México. Mientras se encontraba allá, Palma trabajó como sombrerera, llegando a tener clientes elegantes como la actriz Marlene Dietrich. Palma llegó a visitar con frecuencia los rodajes de Dietrich y observaba sus técnicas de actuación, gracias a esta costumbre, pudo adoptar algunos elementos del estilo y la técnica de Dietrich en su interpretación del personaje de Rosario. Según dijo:

Eso sí, cuando regresé sabía más que nadie de pestañas postizas, de caminar, de los ángulos correctos. A Marlene le ponían un espejo en frente de la escena para poderse observar y lo mismo hice yo cuando llegué a México a filmar (Cineteca Nacional 1976: 49).

En el rodaje, Palma pudo enseñar al maquillador Alberto “Tito” Gout la manera correcta de pegar sus pestañas o la forma de hacer sus peinados, y sabía la cantidad de peso que necesitaba perder para aproximarse al estilo *hollywoodense* (De la Vega 1992: 66). La influencia de Dietrich es innegable en las escenas donde Rosario posa con un vestido negro y sedoso, con los brazos cruzados sobre el pecho de manera seductora, con un cigarro colgado de los labios mientras se apoya en una farola.

La elección de Palma, con sus antecedentes en Hollywood y sus rasgos modernos, para el papel de Rosario, fue estratégica. Ella sirvió para establecer un contraste entre el ideal femenino encarnado por María Félix y Dolores del Río,

que presentaban “rasgos culturales esencialmente mexicanos” en sus interpretaciones exotizadas de la indígena y la mestiza (Noble 2008: 36). Según Noble, Palma rechazó estos rasgos culturales a fin de comunicar algo más universal y más adecuado para el público femenino urbano que inundó los cines. En algún sentido, Palma se hizo identificable al público urbano porque encarnó una estética moderna. En entrevista con personal de la Cineteca Nacional, Palma declaró que su apariencia era exactamente lo que Boytler quería para la película: “Ya probó a nuestras estrellas y opinó que todas están muy bonitas; pero él no desea esa belleza de la campesina mexicana, sino algo un poco más universal” (“Andrea Palma”, Cineteca Nacional 1976: 50).

Cabe señalar que la interpretación cosmopolita de la feminidad se aplica justo a partir de su caída en la prostitución. Antes de esta transición en la película, Palma evoca una mujer más provinciana y cercana a los discursos conservadores y nacionalistas acerca del comportamiento femenino adecuado. Esta Rosario luce vestidos claros y largos, acostumbra llevar el cabello recogido y no fuma ni bebe. En el comienzo de la película, la mayoría de las actividades de Rosario se podrían clasificar como los habituales deberes de una hija modélica. Ella cuida a su papa, recoge su medicina, se encarga de los mandados y actúa como cabeza de la familia. Después de la muerte de su padre, el semblante de Rosario refleja los efectos de la vida nocturna urbana.

En resumen, Rosario, como Palma la interpretó, encarnó una mujer moderna que no era solamente mexicana, sino una mujer con la cual los públicos femeninos extranjeros también podrían identificarse. Sin embargo, Fortes menciona que durante el rodaje, Boytler contrató prostitutas como extras, una estrategia que no aumentó el desempeño de Rosario. La extranjería de la Rosario cosmopolita y chic de Palma se amplifica por el contraste con las extras. Palma explica:

Mire, por ejemplo, hoy veo con claridad los errores de mi rol en *La mujer del puerto*: una prostituta de Veracruz que aparece con un vestido negro, de mangas largas, tan clásico en la fotografías de la película; mientras todas las demás salen con ropa de organdí, transparente. El traje negro era precioso: llevaba el cuello alto y la espalda descubierta, que de hecho le daba un tono tremendo; en esa época ni se soñaba con tales escotes. Y también usé un chal caído, que por cierto era de mi mamá, de cuando las señoras los llevaban con flecos ¡Fíjese qué error! (1976: 50).

Mientras la prostitución y la narrativa de la mujer caída ya habían llegado a la pantalla con *Santa*, fue el hecho de retratar los tabúes sociales lo que marcó *La mujer del puerto* como una cinta de transición importante en la industria mexicana. Noble señala que *La mujer del puerto* descubre eficazmente las contradicciones de la sociedad mexicana, sobre todo con respecto a la formación de

una identidad nacional a través de la modernidad. La conexión de Palma con Hollywood y su adaptación del estilo en el personaje de Rosario, ofrecen una identidad que trasciende lo nacional y mira hacia lo internacional, indicada por las reseñas del desempeño de Palma que la compararon con Greta Garbo, un elemento que elevó el prestigio de la producción (De la Vega 1992: 56).

Puesta en escena: el campo y el puerto

Un elemento importante del melodrama de la prostituta es el trasfondo: la mudanza del campo a la ciudad refleja las transformaciones sociales y económicas de la protagonista femenina. En *La mujer del puerto*, tal como en *Santa*, la trama se divide entre el campo, un paisaje bucólico que representa el tradicionalismo, y el espacio urbano, que significa la modernidad. Esta oposición presenta a México como un país donde lo tradicional se fusiona con lo moderno.

En la primera parte de la película, Alex Phillips construye con su fotografía un paisaje idílico y campestre, compuesto de campos abiertos, arroyos y cascadas alrededor del pequeño e íntimo pueblo. En este, la comunidad festeja el Carnaval, creando un ambiente de camaradería y festividad, retratado mediante concurridos desfiles, fuegos artificiales e individuos disfrazados. Rosario y su padre viven en una casa de vecindad modesta ocupada por varias familias que se conocen mutuamente y se ocupan de las vidas de los otros. Un grupo de tres señoras de edad avanzada, llamadas “Las chismosas”, encarna la voz conservadora de la sociedad, desempeñando una función semejante a la de un coro griego. Ellas proveen los comentarios conservadores necesarios para desarrollar la narrativa y presentar a Rosario como una mujer impura y socialmente inaceptable. La visión del pueblo y el trasfondo bucólico presenta el campo mexicano como immaculado y prístino, un espacio utópico. En los campos abiertos, Rosario se entrega a su novio, un acto que tendrá consecuencias funestas.

La transición de Rosario a la prostitución tiene lugar después de la muerte de su padre. Al intentar defender la honra de su hija, el padre de Rosario cae y muere. Como consecuencia, Rosario es percibida como culpable e impura, lo que la marca como una paria en la comunidad. El cortejo fúnebre, que Rosario acompaña sola, choca con el desfile de Carnaval del pueblo, integrado por figuras enmascaradas y disfrazadas, y una banda de metales tocando la tradicional “Zacatecas”.

Por su propia cuenta, Rosario intenta mantener el respeto al cortejo de su padre, pero es inundada de confeti y serpentinas, la solemnidad del luto queda abrumada por las exclamaciones de celebración de los parranderos. Elissa Rashkin observa que el ambiente carnavalesco se yuxtapone con el cortejo fúnebre para crear una escena mórbida e irracional que en algún sentido satiriza el dolor

de Rosario y sus difíciles circunstancias. Cuando la muchedumbre se da cuenta de que han interrumpido el cortejo de don Antonio, calla y se quita las máscaras en respeto silente, y se escucha una marcha fúnebre como música de fondo. La escena acentúa la soledad de Rosario, particularmente mientras se sienta al lado de la tumba de su padre, lo que establece un contraste con los sonidos alegres y vibrantes del festejo colectivo (Rashkin 2012: 195-198).

La segunda parte de la película está conformada por el cuento de Guy de Maupassant “Le Port”, enfocándose en la nueva vida de Rosario como prostituta en Veracruz. Con su asociación con lo exótico, Veracruz alcanza un estatus mítico en el imaginario mexicano debido a su vida nocturna “tropical” y la presencia de identidades afrocaribeñas (De la Mora 2007: 185). Boytler capta el elemento de la diferencia inherente en el puerto al retratar las naves ancladas y la diversidad de los marineros en los malecones, que son observados por las prostitutas de la ciudad. Este sitio ejemplifica la circulación cosmopolita del comercio, la forma del intercambio comercial en el puerto y la prostitución. En la película, la puerta sirve como punto de anclaje, nexo de comunicación cosmopolita entre marineros de varias naciones, incluyendo Italia, Francia y los Estados Unidos, que hablan varios idiomas y tocan varios tipos de música. El escenario más importante en la película, sin embargo, es el burdel Salón Nicanor, frecuentado por Rosario, quien divierte a la clientela junto con otras prostitutas y ficheras. El espacio del burdel es otra instancia del cosmopolitismo en la narrativa; además, es un espacio para la expresión de la masculinidad y el exotismo. El consumo excesivo de alcohol, el fumar, el coqueteo, los cuerpos ligeros de ropa bailando y las refriegas violentas tienen lugar en este espacio, que funciona como una válvula de escape para las presiones y las expectativas de la masculinidad en la época posrevolucionaria, que exigía que los hombres preservaran la integridad moral y la disciplina. Aquí, Alberto y Rosario se ven por primera vez e intercambian miradas de deseo y seducción, mientras el baile y la interpretación musical se desarrollan a su alrededor.

Después de subir las escaleras para estar a solas, en vez de la consumación del incesto, vemos un montaje de las actividades del bar: una mano alcanzando varias botellas de alcohol; un hombre flexionando sus bíceps; otro arrancando violentamente la blusa de una mujer y exponiendo su pecho, mientras ella lo monta a horcajadas. Fortes señala que la música y los diversos sonidos ambientales crean un *collage* sonoro que denota la diversidad cultural de la muchedumbre que acompaña el montaje visual (Fortes 2008: 10). El Salón Nicanor se convierte en el local central de la acción de *La mujer del puerto*, un “lugar sin límites” donde no pueden penetrar los valores tradicionales del Estado, la familia y la Iglesia.

Música sincronizada

En términos de la música y el sonido, *La mujer del puerto* desplegó la novedad del sonido sincronizado y la música previamente grabada, siguiendo los pasos de su precursora, *Santa*. En *Santa*, la mayoría de las interpretaciones musicales tienen lugar en la ciudad. Se trata de boleros y danzones populares que reflejan la cultura del burdel. *La mujer del puerto* utiliza la música de dos compositores emergentes, en ese entonces, de la industria cinematográfica mexicana. Uno compuso la música de fondo y el otro, la música popular en pantalla. Max Urban, un compositor alemán que emigró a México durante la década de los veinte y se convirtió en uno de los compositores más importantes de la industria, compuso la música de fondo. Apodado “el maestro” por la prensa y la industria, Urban aportó su experiencia extensiva en composición a la industria cinematográfica. Él dirigió conciertos para las estaciones radiofónicas XEW y XEB, también compuso la música para numerosas revistas. Su partitura para la película es una de las primeras en ser completadas para el cine sonoro mexicano. En ella desplegó una orquestación exuberante y toques románticos, que recuerdan la música romántica alemana del siglo XIX.

El tema principal de *La mujer del puerto* es una melodía trágica que cumple una función declamatoria durante los créditos de la película y retorna durante la transición del campo a Veracruz, sirviendo como un punto auditivo clave para anclar el cambio geográfico. Mientras los realizadores querían distanciarse del vernáculo mexicano y adoptar un acercamiento más universal y cosmopolita, la música en pantalla creó un ambiente ecléctico. El compositor Manuel Esperón, que se convirtió en uno de los más conocidos de la industria cinematográfica mexicana, empezó su carrera con *La mujer del puerto*. Para esta película, Esperón compuso y adaptó la música interpretada en pantalla no solo para proveer un punto de anclaje sonoro para las comunidades retratadas en ella, sino también para exhibir un ambiente adecuado para México. En entrevista con personal en la Cineteca Nacional, Esperón, quien tenía experiencia previa tocando en los cines de la Ciudad de México durante la época muda, explicó que utilizó nuevas tecnologías y técnicas necesarias para crear la banda sonora de películas sincronizadas. *La mujer del puerto* era la primera película suya que requirió esta tecnología. El diseñador de sonido José B. Carles declaró:

Este tipo de regrabación consiste en mezclar eléctricamente dos sonidos en un canal único para pasarlo a la película; es decir, se tienen dos *tracks*: uno de música y otro de diálogo, por ejemplo son mezclados en forma eléctrica cruzando dos proyectores del cine a la grabadora; entonces ya sale un negativo combinado... Una cosa interesante que la gente no sabe es que, en los principios del cine, todo lo que se oye de música era tomado ahí durante la filmación; no había *play back*. Ahí estaba

la orquesta; por ejemplo en *La mujer del puerto* está Lina cantando en la ventana y detrás del *set* la orquesta (citado en De la Vega 1992: 64).

Los talentos de Esperón se ejemplifican en la canción “Vendo placer”, una balada ofrece una mirada introspectiva de la vida y mentalidad de la prostituta, en este caso Rosario. Alejándose de los boleros introducidos por Agustín Lara en *Santa*, Esperón compuso baladas, las cuales describe como ligeramente extranjeras, pero “al mismo tiempo muy mexicanas” (Salgado 1986: 1). Compuesta por Esperón junto con Manuel López Méndez, la canción describe las caras anónimas de los marineros que gozan de los servicios de Rosario, quien se vende por placer: “Vendo placer / a los hombres que vienen del mar / y se marchan al amanecer / ¿para qué yo he de amar?”. La soprano rusa Lina Boytler, esposa de Arcady Boytler, interpreta la melancólica canción desde una ventana abierta mientras Rosario, con su vestido negro, vagabundea por la calle, de camino al Salón Nicanor. Empezando a los 48 minutos y 20 segundos, después de una breve escena de transición en el puerto, la interpretación de esta canción sirve como introducción sombría a la nueva vida de Rosario como prostituta. En esta escena, en primer lugar, un borracho se acerca a Rosario y ella lo rechaza con asco. Otro hombre, quien enciende el cigarro de ella con algo de compasión, la enfrenta al comenzar la canción. Durante la misma, imágenes de Rosario se intercalan con primeros planos de los pies de hombres en marcha, y se superponen a la imagen de Rosario posada contra la farola. Es una técnica surrealista y sobria de retratar los numerosos hombres con los cuales ha estado a partir de convertirse en prostituta. La canción es interpretada de forma completa, durando un poco más de dos minutos, y proporciona una mirada introspectiva de las diversas y difíciles experiencias de Rosario, exponiendo su humanidad y sus luchas antes que el público la vea trabajando en la siguiente escena.

Al promover un espacio cosmopolita, el burdel también funciona como un conducto de intercambio transnacional de la música y la interpretación. En este espacio, se toca el danzón, la rumba y el jazz, forjando una asociación sonora importante entre música de danza y un ambiente de sexualidad, el vicio y la inmoralidad, que contrasta claramente con la música de mariachi y ranchera escuchada en las comedias rancheras, género cinematográfico hiper-masculino. La música interpretada en el burdel solidifica las connotaciones sexuales, que se realzan por contraste con la marcha tradicional de “Zacatecas” en el festival del campo y, además, establece a la prostituta como una figura de sexualidad y deseo.

Publicidad, *remakes* y legado

La mujer del puerto recibió atención considerable de la prensa y los medios, tanto antes como después de su filmación. En su monografía sobre Boytler, el realizador Eduardo de la Vega Alfaro recopiló varios artículos de la prensa popular con comentarios de Boytler que enumeran las inspiraciones y preocupaciones del cine mexicano y delineó el lugar de la película en la estética contemporánea. En entrevista con Esteban V. Escalante, de *Revista de Revistas*, Boytler comenta acerca del desarrollo del cine mexicano:

Veo un gran porvenir. Cada película buena que salga, será un gran empuje; y cada película regular también, porque es un paso adelante que nos hace reconocer los defectos en que involuntariamente hemos incurrido (citado en De la Vega 1992: 49).

La mujer del puerto también fue percibida como una película que llevaría la industria cinematográfica mexicana hacia nuevos rumbos. *Mundo Cinematográfico* plantea:

Creemos sinceramente que *La mujer del puerto* será la obra que venga a marcar un adelanto definitivo dentro de nuestra cinematografía. No se trata de un nuevo ensayo, en ella se ha trabajado conociendo el terreno, sobre bases de experiencia sólida, y el resultado no ha podido ser mejor. Puede compararse ventajosamente con cualquier producción extranjera de calidad (citado en De la Vega 1992: 54).

La mujer del puerto, y en particular el desempeño de Andrea Palma, gozó de fama considerable entre el público y los críticos, y se conoce hasta el día de hoy como una de las películas más polémicas y controvertidas de la historia del cine mexicano. Aunque siguió la estructura inaugurada por *Santa*, el tabú social del incesto la distingue de otras producciones de la industria cinematográfica mexicana. De esta forma, la película estableció un nuevo estándar para las representaciones del cosmopolitanismo y la modernidad. La prostituta pronto se convertiría en una de las figuras más duraderas de la industria, conduciendo a más melodramas de mujeres caídas, particularmente durante los años cuarenta. Películas como *Las abandonadas* (1944, Emilio Fernández), *Salón México* (1948, Emilio Fernández), *Aventurera* (1949, Alberto Gout) y *Víctimas del pecado* (1950, Emilio Fernández) entre otras se enfocarán en variaciones de la narrativa de la mujer caída, cambiando su desarrollo de acuerdo con la cultura contemporánea. En las cabareteras de los años cuarenta, la figura de la rumbera desempeñó una función semejante a la de la prostituta, señalando nuevos cambios y papeles sociales disponibles para las mujeres como consecuencia de las transformaciones sociales, económicas y políticas de la nación.

La mujer del puerto se ha convertido en una película imprescindible en el canon cinematográfico de México, muchas veces evocada con una sensación de nostalgia. De acuerdo con Noble, la nostalgia por esta película se expresa en cuatro versiones posteriores: *La mujer del puerto* (1949, Emilio Gómez Muriel), *En carne viva* (1950, Alberto Gout), *La diosa del puerto* (1990, Luis Quintanilla Rico), y *La mujer del puerto* (1991, Arturo Ripstein), todas las cuales elaboran variaciones de la visión cinematográfica original de Boytler (Noble 2008: 42). La interpretación de Ripstein es de lejos la más polémica: reimagina el final trágico como uno feliz, ya que los hermanos siguen con su relación incestuosa, desarrollando nuevas concepciones de la vida familiar.

Conclusión

Aunque no fue el primer melodrama sobre la prostituta producido durante los años treinta, *La mujer del puerto* marca la primera tentativa de la industria cinematográfica mexicana de entrar en una esfera más modernizada y cosmopolita. Dotada de una alta calidad de producción y un realizador extranjero, *La mujer del puerto* incorpora música popular contemporánea y la presencia de la estrella emergente Andrea Palma, estableciendo la identidad nacional mexicana como un espacio conflictivo, particularmente en el contexto del cine. Con la mirada más allá de lo local y lo folclórico, la película retrata una modernidad mexicana que intenta alinearse con las industrias extranjeras. *La mujer del puerto* sirve como modelo no solo del melodrama de la prostituta durante los años treinta, sino también como ejemplo de los efectos de la modernidad en la cultura mexicana durante épocas de transformación cultural, social y político.

Bibliografía

- CINETECA NACIONAL (1976): "Andrea Palma." En: *Cuadernos de la Cineteca Nacional: Testimonios para la historia del cine mexicano. Vol. III*. México: Cineteca Nacional/Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- FORTES, Mara (2008): "Between the Brothel and the Cinema: *La mujer del puerto*, Cosmopolitan Nationalism and the Mexican Chica Moderna". [Ensayo no publicado.]
- HERSHFIELD, Joanna (2008): *Imagining la Chica Moderna: Women, Health, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*. Durham: Duke University Press.
- MADRID, Alejandro L./MOORE, Robin L. (2013): *Danzón: Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- MORA, Sergio de la (2007): *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- NOBLE, Andrea (2005): *Mexican National Cinema*. London/New York: Routledge.

- RASHKIN, Elissa (2012): “Amigas de todos, mujeres de nadie: Las mujeres y el cine en el estado de Veracruz”. En: Rashkin, Elissa/García Meza, Norma Esther (eds.): *Escenarios de la cultura y la comunicación en México. De la memoria al devenir cultural*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 195-228.
- REYES, Aurelio de los (1987): *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Editorial Trillas.
- SALGADO, Ofelia (1986): “Por fortuna, estamos volviendo a la buena música mexicana: Esperón”. En: *Sol de México, Espectáculos*, n.º 7,622, año XXII (22 de diciembre), pp. 1, 8.
- VEGA, Alfaro de la (1992): *Arcady Boytler: Pioneros del cine sonoro*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas.

Carlos Navarro: *Janitzio* (1934)

Julia Tuñón
(DEH-INAH, México D. F.)

El de 1934 fue un año importante para el cine en México porque en la incipiente industria existía una notable búsqueda formal y estética y se filmaron dos películas modélicas: *Janitzio*¹ y *Redes*². Aquí nos ocupa la primera, pero conviene establecer las similitudes y diferencias entre las dos.

Ambas tratan de los conflictos que sufren los grupos marginales, pobres y abandonados, a quienes la Revolución de 1910 todavía no ha procurado beneficios, y al hacerlo marcan las inercias que se viven en el país y hacen evidentes las profundas contradicciones sociales. Ambas tienen una marcada influencia de Sergei M. Eisenstein, el célebre cineasta soviético que entre finales de 1930 y principios de 1932 recorrió los paisajes de México para filmar una película que habría de llamarse *¡Que viva México!* Ambas tienen su escenario en el mundo de la pesca y en ambas el acaparador es el villano. Sin embargo, las diferencias son notables. *Janitzio*, a pesar de la denuncia de las condiciones en que viven los indígenas, recoge influencias estilísticas de Hollywood y se apega al siempre apreciado melodrama, mientras que *Redes* abre la ruta a un cine de denuncia social, en este caso propuesto por una instancia gubernamental que cobija a un grupo marginal.

Janitzio fue filmada en escenarios naturales del lago de Pátzcuaro, en Michoacán, y de la isla que da nombre al filme, durante quince días en noviembre

¹ *Janitzio*. Prod. 1934 Crisófor Peralta Jr. Distribución: Cinematográfica Mexicana, Antonio Manero y José Luis Bueno. Dirección: Carlos Navarro. Argumento: Luis Márquez. Adaptación: Roberto O'Quigley. Fotografía: Lauron (Jack) Draper. Música: Francisco Domínguez. Sonido: José B. Carles. Escenografía: José Rodríguez Granada. Actores: Emilio Fernández (Sirahuén), María Teresa Orozco (Eréndira), Gilberto González (Manuel Moreno), Max Langer (Don Pablo), Adela Valdés (Tacha). Duración 56 minutos. (García Riera 1992: 142).

² *Redes* (Antes *Pescados*). Prod. 1934 Secretaría de Educación Pública. Dirección: Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel. Argumento: Agustín Velázquez Chávez y Paul Stand. Adaptación: Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann y Henwar Rodakiewicz. Fotografía: Paul Strand. Música: Silvestre Revueltas. Sonido: Hermanos Rodríguez. Edición: Emilio Gómez Muriel. Actores: Silvio Hernández (Miro), David Valle (el acaparador), Rafael Hinojosa (candidato) y pescadores del lugar (García Riera 1992: 120).

de 1934, y estrenada en septiembre de 1935 manteniéndose en cartelera en el cine Olimpia por una semana (García Riera 1992: 142) según *El Cine Gráfico* con “Éxito taquillero poco halagador” (*El Cine Gráfico* A 1935: 18).

Dirigida por Carlos Navarro, fue su única película en la industria mexicana (Ciuk 2002). Había sido asistente en Hollywood, en la MGM, por once años, y como tal participó en la filmación de *¡Qué viva Villa!* (Conway 1933), que se dijo era denigrante para México (*El Cine Gráfico* B 1934: 3-5), lo que sugiere cierta veleidad en sus empeños. Emilio García Riera da noticia de que quien la dirigió en su mayor parte fue Roberto O’Quigley, adaptador del argumento original del fotógrafo Luis Márquez Romay (García Riera 1992: 145). Jack Draper, también recién llegado de Hollywood y todavía llamado Lauron en los créditos, camarógrafo de *White Shadows of the South Seas* (Van Dyke 1928), debió negociar mucho para fotografiar *Janitzio*, dada la evidente influencia de Márquez en ese aspecto, ya que su trayectoria como fotógrafo de fijas y de *stills* marcó la película.

Márquez había declarado el propósito de “explorar fotográficamente México” (Tibol citado en Debroise 1994: 119) y a lo largo de su obra “llevó los estereotipos, la teatralización de ‘lo mexicano’ a sus últimas posibilidades” (Debroise 1994: 127). Se preocupó por los paisajes, los aborígenes, los trajes regionales y el patrimonio arquitectónico del país. En entrevista hecha por Aurelio de los Reyes en junio de 1974, le cuenta que siempre quiso hacer cine, pero empezó a fotografiar en la compañía teatral de Esperanza Iris para seguir, en 1922, en los talleres de la SEP (Secretaría de Educación Pública), retratando grupos indígenas (2000: 33-34), lo que explica sus dos pulsiones: el amor por los aborígenes mexicanos y su tendencia a teatralizar su imagen. Márquez representa muy bien la época de oro de la fotografía indigenista, “la de los indios e indias iconográficos” (Dorotinsky 2000: 7) en los que destaca los pómulos y la estructura ósea de los rostros mediante un claroscuro de alto contraste que le permite las nuevas tecnologías, con una composición muy cuidada de corte clásico, tomando a sus retratados de frente o en contrapicado, lo que los dignifica, siempre con trajes limpios y cabezas peinadas (Dorotinsky 2000: 8-9), que nos recuerda su colección de trajes indígenas que debían de estar siempre pulcros y planchados.

Márquez no reconocía en su trabajo la influencia de Eisenstein, sino que, por el contrario, decía que fue el soviético quien se inspiró en su material y que a menudo le dibujaba sus fotografías que luego él llevaba al cine (De los Reyes 2000: 37). El fotógrafo estaba imbuido de las ideas del valor de la cultura popular mexicana y de la necesidad de mostrar su belleza y fotogenia.

Márquez visitó Janitzio en 1923, cuando la fiesta del Día de Muertos era algo exclusivo de las mujeres indígenas, al grado de que durante su celebración el cura del lugar era enviado a la costa, a Pátzcuaro, el pueblo más cercano (Tibol citado en García Riera 1992: 144). No había entonces turistas, y para

conocer de primera mano la cultura de estos isleños se quedó a vivir con ellos y escuchó de la prohibición a los hombres blancos de acercarse sexualmente a las aborígenes, bajo la amenaza de ser muertos ambos. Sin embargo, como veremos, esta anécdota local era también una tradición fílmica.

Para filmar *Janitzio* se organizó una cooperativa, algo muy común como forma de organización en esos años, y cuando se acabó el dinero se consiguió el apoyo, primero de Crisóforo Peralta Jr. y más tarde de Antonio Manero, a la sazón dueño de la Cinematográfica Mexicana S.A., que la distribuyó. De él se decía que era un “empresario y banquero que ha sabido armar la solidez de su compañía [...] una de las pocas organizaciones establecidas en México para producir películas que cuenta con todos los elementos [...]” (*El Cine Gráfico* C: 8). Luis Márquez contó que Manero los regañaba constantemente por los gastos que ocasionaba la filmación (De los Reyes 2000: 37).

Emilio Fernández fue elegido para el papel de Sirahuén³, según él, por su apostura, y decía haber participado en el guión (Tuñón 1988: 30). Años después se convirtió en el director-estandarte del nacionalismo fílmico, que podemos considerar un movimiento cinematográfico, y su obra se llevó a los festivales de cine más prestigiosos divulgando el proyecto. Es claro que se nutrió de *Janitzio* para desarrollar sus tramas, su estética y el problema amoroso que atraviesa toda su obra, pero es así sobre todo con *María Candelaria* (1943) y *Maclovio* (1948), que se pueden considerar *reboots* porque conservan elementos, aunque se modifiquen otros. En 1938 la prensa se refiere a *Janitzio* como el “film que hasta la actualidad se señala como el más artístico que se ha producido en México” (*El Cine Gráfico* D 1938: 156).

El contexto

Los años veinte y treinta son en México de una enorme y compleja riqueza cultural. Terminada la guerra civil que fue la Revolución Mexicana, afincado el grupo triunfador y con el plan de recomponer a la nación se puso en marcha un proyecto cultural para homologar imaginariamente las diferencias entre los mexicanos. Se valoró la cultura popular y se buscó la esencia de la mexicanidad para representarla en las artes, que serían a la vez el vehículo para transmitirla al pueblo. Desde 1921 José Vasconcelos, con su designación como secretario de Educación Pública, planteó la necesidad de llevar el arte al servicio de las masas e invitó a los muralistas a pintar la historia de México en las paredes de los edificios públicos, para crear conciencia de los temas representados. Se fomentó

³ Respeto la ortografía que aparece en los créditos.

la educación, el indigenismo, el nacionalismo y el agrarismo, que tomarían aún más fuerza durante el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940).

“Lo indígena” se construye en forma abstracta y se considera el sustento simbólico de la nación, mientras que los indígenas como seres concretos, históricos, no caben cómodamente en ese concepto, pues ocupan una jerarquía social inferior y enfrentan la disyuntiva entre adaptarse a la cultura dominante, perdiendo la propia o marginarse, quedando ajenos a las ventajas del desarrollo. En los años que nos ocupan no se ha logrado responder a la insidiosa pregunta por la definición del indígena: ¿lo son por su raza, cultura y/o lengua? (Stavenhagen 1979). Su cultura se expresa por rasgos como la importancia dada al valor de uso frente al valor de cambio para los recursos naturales, entre los que está la tierra, el cuidado a los animales, una organización social, política y del trabajo colectiva, una práctica propia de la medicina y de la higiene y un sentido particular de la lealtad y de su identidad, además del uso de su idioma. Esta especificidad cultural se vio como si fuera una situación esencial y no histórica, y ha propiciado una serie de estereotipos (Bartra 1987). Todavía en 1950 Luis Villoro hace notar que los indios aparecen como una realidad revelada pero nunca relevante: son nombrados por el europeo, por el criollo y por el mestizo, pero ellos no toman el papel de juez ante quien los califica, se convierten en un objeto opaco que se ilumina desde inquietudes y necesidades ajenas a ellos, conformando la parte oculta, incomprensible del ser mexicano: “Lo indígena será un símbolo de aquella parte del espíritu que escapa a nuestra racionalización y se niega a ser iluminada” (Villoro 1987: 226).

Para abordar esta situación el indigenismo se convirtió en un proyecto estatal. Se trata, según Villoro, del “[...] conjunto de concepciones teóricas y de procesos conciencales que, a lo largo de las épocas, han manifestado lo indígena” (Villoro 1987: 15), y sigue un proceso que va de la negación a la recuperación y apropiación en lo nacional. Las ideas indigenistas han sido diversas y a menudo polémicas, pero durante el gobierno de Abelardo Rodríguez, en que se filma *Janitzio*, era una ideología vibrante de la que participan con entusiasmo quienes la realizan.

En esos años había una pregunta recurrente: “¿cuál es la ruta que debe seguir el Cine Nacional? [...] ¿cómo [...] ha de hacerse un cine esencialmente mexicano?” (*El Cine Gráfico* E 1934: 2). *El Cine Gráfico* considera que el error deriva de que “[...] el productor mexicano en vez de mirar en derredor suyo clava los ojos ¡en Hollywood!” y secunda esta inquietud preguntándose qué le falta al cine mexicano y hace un recuento de temas diversos entre los que figura “cada ley de sus múltiples razas” (*El Cine Gráfico* F: 6).

El escritor Mauricio Magdaleno demanda también la originalidad basada en temas propios e insiste en que “Antes que a otros países, necesitamos concernernos a nosotros mismos, ¡Y qué mejor manera de lograrlo que invertir a las

cintas nacionales de la ideología común de nuestra patria! [...] nuestras películas deben ser mexicanas por esencia y desarrollo” (*El Cine Gráfico* G 1934: 3). Defender el cine mexicano ante las presiones de Hollywood se considera “hacer labor pro Patria” (*El Cine Gráfico* H 1935: 13).

El paisaje era uno de los elementos también mencionado para ese propósito, heredado de la crítica de arte del siglo XIX, y se había desarrollado en fotografía con Hugo Brehme, Guillermo Kahlo y Heliodoro Gutiérrez, entre otros. En ese momento se lo ve como un modo de competir con la escenografía estadounidense:

[...] el paisaje nacional da al productor un arma excelente para defender a sus películas de la competencia con las americanas [...] y haría que estas tuvieran un sello de originalidad, de belleza y de interés de indiscutible superioridad sobre las similares yanquis (*El Cine Gráfico* I 1934: 3).

Utilizarlo en un cine propio permitiría, además, que las películas “[...] interesen más a los públicos extranjeros como muestrarios, digámoslo así, de turismo” (*El Cine Gráfico* I 1934: 3).

Eisenstein en México

Tres años antes de filmarse *Janitzio* llegó a México Eisenstein con su equipo, su asistente Grigori Alexandrov y el fotógrafo Eduard Tissé, con el proyecto a la postre fallido de realizar una película que habría de llamarse *¡Qué viva México!*, al decir de José de la Colina “El más bello de los filmes inexistentes” (1979: 9).

Eisenstein tenía una idea del país aun antes de llegar a él, pues como resultado de sus lecturas sabía del sincretismo religioso explicado en *Idols Behind Altars* por Anita Brenner, que alude a la resistencia y la continuidad de los valores indígenas que conviven con los avances de la técnica y la justicia social, y también conoció *Mexico and its Heritage* de Ernest Gruening y *Mexican Labyrinth* de Carleton Beals. En México conoce la revista *Mexican Folkways*, que edita Diego Rivera y *Genius of Mexico* de Huber C. Hering (De los Reyes 1987: 96). Estas obras escritas por estadounidenses de vanguardia le dan la idea de una cultura en constante tensión, y se enganchan con el interés de la época en Europa por lo primitivo, que se concibe como una fuente de renovación estética.

Su idea era organizar el filme con un prólogo, las que llama cuatro novelas (*Zandunga*, *Fiesta*, *Magney* y *Soldadera*) y un epílogo, que muestran escenarios muy diversos pues como explica a Sinclair Lewis, su productor, su película se asemeja a un sarape,

la manta listada que lleva el indio mexicano [que] podría ser el símbolo de México. Igualmente listadas y de violentos contrastes son las culturas de México, que marchan juntas y, al mismo tiempo, media un abismo de siglos entre ellas (Eisenstein 1974: 189).

Para Eisenstein su filme muestra desde el prólogo una suerte de eternidad que percibe en México. Considera que se trata de las inercias que solo se podrían trascender mediante la lucha social, de manera que de la feliz sumisión biológica de *Zandunga* se pasaría a la revolución que sería evidente en *Soldadera*, que no fue filmada. Eisenstein observa dos conceptos de tiempo en tensión: el mítico del eterno retorno contrasta con el del proceso social, mucho más acorde con su formación marxista.

A su llegada a México conserva intacta la fascinación que los grupos de vanguardia europeos tienen por las culturas aborígenes, que permiten la confrontación con “lo otro” y posibilitan la reflexión sobre la propia cultura. México se le aparece como un mundo contrastado y violento, muy cercano al mundo primitivo, sea en lo sensual o en lo brutal, con habitantes dotados de una crueldad que, no obstante, no pierden su inocencia y tienen un pensamiento mágico que permea su cultura. Lo indígena, siempre presente, forma ese mundo primitivo sin tiempo, ligado indefectiblemente a la tierra, sea para la armonía, como en *Zandunga*, o para el horror, como en *Maguey*, un mundo que remite a lo esencial de la humanidad, previo a la sofisticación y al progreso, ¿acaso también previo a la cultura? Para el soviético, el mundo que observa

[...] pareciera acabado de surgir de las aguas de los dos océanos que lo bañan; como si estuviera en ‘proceso de formación’ [...] Sospechas que el mundo en su más tierna infancia, en sus comienzos, estuvo lleno justamente de esta regia e indiferente pereza y al mismo tiempo de esta potencia creadora, como las mesetas y lagunas, desiertos y matorrales, pirámides que de un momento a otro esperas estallen como volcanes; palmeras que se incrustan en la cúpula azul del cielo, tortugas que no surgen de las entrañas de ensenadas y golfos, sino del fondo del mar, inmediato al centro de la tierra. [...] Algo del jardín del Edén queda frente a los ojos cerrados de quienes han visto, alguna vez, las ilimitadas extensiones mexicanas. Y tenazmente te persigue la idea de que el Edén no estuvo en algún lugar entre el Tigris y el Éufrates, sino por supuesto, aquí, ¡en algún lugar entre el golfo de México y Tehuantepec! (Eisenstein 1988: 378).

Parecería ser *Janitzio* antes de que irrumpa el drama.

En México Eisenstein sintetiza una serie de ideas y de experiencias estéticas de la cultura mexicana y las traduce a lenguaje cinematográfico, creando un modelo paradigmático de país y de mexicanidad (De los Reyes 1987: 110). Estilísticamente dio más peso a la composición de los planos que en su cine

previo y construyó montajes con los que logró una síntesis, ya no por una manera sucesiva de mostrar las imágenes, sino simultánea (De la Colina 1979: 36). Destaca también en su estilo mexicano el grafismo de líneas, verticales u horizontales que transmiten las emociones surgidas de situaciones contrarias. Sus escenas fotografiadas con *deep focus* tienen a menudo un elemento en un extremo para enmarcar la composición y frecuentemente el eje es en diagonal y la perspectiva oblicua o con dos puntos de fuga (Ramírez Berg 1992). La película se filma casi toda en exteriores y la composición sugiere la expansión espacial, pues el área que aparece en cuadro excede los límites de la pantalla, lo que difiere de sus filmes anteriores.

Carlos Monsiváis escribió que “[...] Sergio Eisenstein inventó el paisaje mexicano” (1965: s. p.), pero De los Reyes demuestra que también abrevó de fotógrafos como Agustín Jiménez, Luis Márquez, Edward Weston o Tina Modotti, que son parte de la vanguardia mexicana, asimilando inquietudes estéticas como la idea plástica del maguey y del indio como objeto del paisaje (1987: 110). Lo anterior no excluye que, como concluye Monsiváis, en México nadie escapa a su influencia (1965: s. p.). Para Emilio García Riera “la retórica visual exaltadora de lo estático y lo meramente fotogénico, engendró muchas veces rostros impasibles, poses graves y supuestamente significativas en elaborados juegos de composición con nopales, magueyes y bellas nubes del cielo mexicano captadas gracias a filtros poderosos” (1987: 195), con lo que se sugiere el “imperio de lo inmemorial: lo eterno es lo que no se mueve” (ibíd.), y para Monsiváis es por él que nos percatamos de “[...] las virtudes faciales del mexicano, su profundo hieratismo, las oportunidades fotográficas de su perfil, las bondades de la serranía y la expresividad de nubes, magueyes y siluetas recordadas contra un cielo indomable” (1965: s. p.). Cabe marcar que quienes no estuvieron cerca de la filmación solo conocieron su obra por *Tormenta sobre México*, la edición de Sol Lesser en 1933 de algunos *rushes* de *Maguey* confiscados por Upton Sinclair.

Antecedentes obligados

Janitzio propicia un movimiento fílmico, el que Emilio Fernández habrá de divulgar por todo el mundo, pero también sintetiza una producción fílmica previa. Además de la influencia de Eisenstein se observa la del documentalista estadounidense Robert Flaherty, (De los Reyes 1987: 194-195), así como de Friedrich W. Murnau, Woodbridge, Van Dyke y King Vidor.

Flaherty vivió entre 1923 y 1925 en la Samoa británica para conocer la vida de los aborígenes, y estrenó en 1926 su película *Moana. A romance of the Golden Age*, clasificado como “docuficción” y para la que él realizó la dirección, el

guión y la fotografía. No obtuvo el éxito que había tenido con *Nanook el esquimal* (1922), pero para nosotros es importante pues fue la primera de una serie de películas que marcaron la factura de *Janitzio*.

El filme se abre con un intertítulo que dice que “The first love, the first sunrise, the first South sea island are memories apart!” y sí, el documentalista nos lleva al tiempo idílico de los orígenes en la isla Savai'i. Flaherty filma con meticulosidad las actividades cotidianas de la familia del joven Moana: la pesca con lanza, la caza de un peligroso jabalí que ataca los cultivos y a las personas, la recolección de mariscos en el mar o de cocos en las palmeras, las coronas de flores con que se adornan la cabeza hombres y mujeres, la realización de vestidos con dibujos, la manera de cocinar, el sensual baile de Moana y Fa'angase y la manera en que ella le unta el cuerpo con una crema perfumada para la ceremonia a la que va dirigido todo ese esfuerzo: el ritual de iniciación a la vida adulta de Moana, tal y como se ha hecho por generaciones. Veremos también el procedimiento para tatuar con agujas de hueso el cuerpo de Moana y su dolor, necesario para ser reconocido como un hombre cabal.

Quiero destacar en esta trama el sentido de la participación colectiva: todos bailan y todos trabajan, niños y adultos, hombres y mujeres, como vemos en las otras cintas mencionadas aquí, incluyendo *Janitzio*, pero en *Moana* el trabajo aparece siempre asociado a la felicidad y se expresa con risas o sonrisas, en el gozo evidente de una labor bien hecha, demostrando también que Flaherty fue incluido con beneplácito en la comunidad. En la trama de *Moana* no se incluye ningún occidental, solo se atiende la cultura protagonista.

El primer escenario en que aparecen los aborígenes es una naturaleza llena de plantas, en donde ellos apenas se distinguen, superados por su tamaño y abundancia, nutridos y cobijados por ellas, se convierten visualmente en una planta más y el segundo es el mar, en donde estos actores naturales nadan y bucean con total habilidad, aún con las olas de descomunal tamaño. El agua, como la vegetación, son símbolos universales de vida, de renovación y por ende de eternidad, fecundidad y purificación. Del agua pescan, recogen moluscos y una tortuga enorme cuyo caparazón se utilizará en el ritual, elemento icónico que también aparecerá en *Bird of Paradise* (Vidor 1932) y en *Janitzio* y que se menciona en el texto de Eisenstein que antes destacamos. Es un ambiente de agua como lo será el de *White Shadows in South Seas* (Van Dyke 1928), *Tabú* (Flaherty-Murnau 1930) y *Bird of Paradise*, serie que conforma a nuestra *Janitzio*.

Algunas escenas puntuales de *Moana* serán reproducidas en estos filmes posteriores, como la homologación de las personas con los vegetales o la acción de trepar al tope de una palmera para atisbar a los que llegan o tomar cocos (aunque en *Bird of Paradise* quien lo hace es el hombre blanco, con torpeza manifiesta), el pescar con una lanza, un primer plano de un hombre que convoca al trabajo o a la ceremonia con un enorme caracol, el bailar tanto de

hombres como mujeres con sus faldas de palma, nadar o bucear por placer o para pescar, pero también como en *Moana* para perseguir a la amada, en *Tabú* o *Bird of Paradise* para matar tiburones o en *Janitzio* para pelear con los rivales.



Imagen 1. La pesca con lanza es una constante en estas películas.

Incluida *Janitzio*, como veremos, todas están filmadas con planos fijos y casi nulo movimiento de cámara, muy de acuerdo al estilo en esos años. La belleza reside en la alternancia de planos fijos y en la cercanía de la toma, en que se pasa de primeros planos a medios o generales y panorámicos, la cámara casi no se mueve y los personajes salen de cuadro cuando deben seguir su marcha.

White Shadows in South Seas de Van Dyke, con una breve cooperación de Flaherty, que no aparece en los créditos, fotografiada por Draper, que tuvo esa misma función en *Janitzio*, retoma ese ambiente, ahora en las islas Marquesas, pero para relatar una historia de ficción que incluye al “hombre blanco” e incorpora actores profesionales, manteniendo a los naturales como comparsas. Basada en la novela publicada por Frederick O’Byryan en 1919, el alcohólico Dr. Matthew Lloyd (Monte Blue), “hombre blanco” inconforme con la actitud de los colonos que explotan sin clemencia a los pescadores de perlas, escapa de su comunidad y naufraga, siendo rescatado por los habitantes de una isla en la que nunca se ha visto a un hombre de ese color. El amor surgirá con Fayaway (Raquel Torres), la hija del jefe, que por serlo es tabú para los foráneos y el Dr. Matthew solo tiene permiso para verla “con ojos de amor” cuando salva al único hijo varón que ha sido recogido inconsciente del mar y al que creen muerto.

White Shadows in South Seas incorpora el tema del “hombre blanco” que enamora a la chica-tabú, pero sobre todo denuncia los abusos que los colonos ejercen sobre los aborígenes, con lo que hace evidente el problema del “otro”, el contraste entre culturas y la dificultad de la aceptación entre ellas, incorpora así a nuestra serie un drama de índole social y otro amoroso.

Tabú. A Story of the South Seas, filmada en Taití entre 1930 y 1931 por Friedrich Wilhelm Murnau y al inicio por Flaherty, narra una historia de ficción sin perder el carácter documental. Filmada con actores “naturales” relata el amor fracasado entre Reri y Matahi, porque la muchacha es designada por los dioses tabú y no debe tener relación amorosa con ningún varón, aun del mismo grupo. El decreto lo lee en un pergamino Hitu, el santón del grupo, que ha llegado a la isla de Bora Bora en un gran barco moderno. Los chicos transgreden la orden y se fugan a la costa, donde los occidentales son indiferentes a su drama, pero son encontrados por Hitu, que presiona a Reri para acompañarlo, mientras Matahi muere ahogado, persiguiéndolos.

La presencia del “hombre blanco” es aquí marginal y puede ser tanto positiva como negativa, como lo será en *Janitzio*. Las tensiones que sufren los protagonistas surgen al interior del grupo, que es el que prohíbe o permite.

Clasificada como “semidocumental” el filme rescata las actividades de los isleños mostrando, como *Moana*, la alegría en sus quehaceres y tiene un notable equilibrio entre realismo y expresionismo: vemos sombras que caen sobre los protagonistas como una premonición, primeros planos para destacar los símbolos, un encuadre muy estudiado, pues, como destaca Román Gubern, Murnau hacía *story boards* para precisar sus escenas (1989: 91). *Tabú* tiene una sugerente mezcla entre lo real y lo irreal, lo imaginado y/o temido que irrumpe en la pantalla con la misma claridad con que lo viven sus personajes, por ejemplo el sueño de Matahi que le inspira a pescar perlas en la zona tabú para venderlas y poder escapar, pues ya una vez una piedra preciosa le permitió sobornar al jefe de la policía que pretendía devolverlos a Bora Bora.

El agua es también en este filme un elemento clave. El mar y las cascadas otorgan contigüidad entre los personajes y entre ellos y la naturaleza, con la sensualidad usualmente asociada a ese elemento. Como en *Moana* los protagonistas se esconden, juegan o trabajan entre las plantas enormes y en una escena la chica sale de la planta, como naciendo de ella lo que la convierte en un personaje-paisaje. El fuego también tiene en *Tabú* un papel preciso, en las antorchas o las fogatas de las ceremonias. También será retomado en *Bird of Paradise* y *Janitzio*.

Tabú tiene dos partes bien delimitadas: “Paradise” exalta un mundo “still untouched by the hand of civilization”, como se indica en la pantalla al inicio de la película, en el que entre agua y flores sus habitantes pescan con lanza, como Moana y como hará después Luana (Dolores del Río) en *Bird of Paradise*

y Sirahuén en *Janitzio*. Observamos los problemas de los protagonistas, como la pelea de Reri con su rival en amores. Reri sufre por la persecución porque participa del mismo fatalismo, y es la acción de Matahi la que les permite obtener una tregua. En la segunda parte, “Paradise lost”, la pareja huye al mundo “civilizado” en donde las supersticiones de su cultura no existen, pero ellos no entienden ni del valor ni del uso del dinero, lo que los margina de ese mundo, aunque participen de las diversiones en el puerto. Esta historia es la que más influye en *Janitzio*, no solo por el relato sino por la estructura.

Bird of Paradise de King Vidor, filmada en Hawái, es la primera cinta sonora de la serie. Está basada en una obra teatral de Richard Walton Tully de 1912, pero es también una versión *hollywoodense* de *Tabú*, aunque con estrellas consagradas y un carácter documental en función de la ficción, que incluye a Van Dyke como el “hombre blanco”.

Luana es la chica-tabú por ser hija del jefe de la tribu y no puede tener relaciones con fuereños. También los “civilizados” participan del impulso a separarse por grupos, al decir del capitán del barco: “El Oriente es el Oriente y el Oeste es el Oeste, no se deben mezclar”. Los oficiales del barco visten serios sacos oscuros y pantalón claro a pesar del calor sugerido y se burlan, amablemente, pero se burlan, de los aborígenes que se sorprenden del vidrio y no conocen las cosas que ellos les avientan al agua para jugar.

Muy maquillada, Luana sale en canoa y nada con todos los vecinos de la aldea que dan la bienvenida al barco estadounidense en el que llega Johnny (Joel McCrea). Ante la irrupción de unos tiburones que amenazan el gozo compartido Johnny se tira al agua para matarlos, pero la sogá que lo sostiene se rompe, o es mordida, como sucedió a los pescadores de *Tabú*, y Luana lo rescata hábilmente, surgiendo el amor entre ellos. Johnny rapta a Luana cuando sabe que ella es tabú y juntos escapan para vivir en una isla vecina confundidos con la naturaleza, en un lugar llamado, otra vez, El Paraíso. Ahí, también entre vegetación y agua viven a plenitud, con alegría y erotismo manifiestos, su tregua, hasta que el volcán Pele hace erupción, y los jefes concluyen que se debe a la transgresión cometida y que Luana debe ser sacrificada. También ella se entrega al fatalismo del que participa. En esta película no se habla de la dignidad de los indígenas, sino de su atavismo, incluso en boca de Johnny, que intenta enseñarle a Luana su cultura.

En *Tabú*, los chicos llevan calzones debajo del taparrabos que al empaparse sugieren su desnudez, mientras que las muchachas sí muestran abiertamente los pechos desnudos, lo que se justifica por su carácter etnográfico. En *Bird of Paradise* Dolores del Río disimula su torso sin ropa, escondido bajo las flores del collar, muestra el ombligo y nada desnuda en el mar, detalles que no corta la censura, muy débil en estos años.

Entre *Moana* y *Bird of Paradise* se da un tránsito del documental etnográfico al cine comercial, pero todas ellas comparten elementos icónicos, temática y estilo. Aunque algunas tienen un carácter más comercial que otras, todas ellas serán un troquel para *Janitzio* que adecua la historia a los indios mexicanos, dotándolos del hieratismo y gravedad en rostros y actitudes que denota la influencia de Eisenstein.

Janitzio

Los años treinta marcan el inicio fulgurante de la industria fílmica mexicana, asociada al cine sonoro y se busca técnica y formalmente un estilo propio.

Jorge Ayala Blanco ha hecho notar que la presencia indígena en el cine mexicano ha sido muy escasa. Para este autor, *Janitzio* inaugura el indigenismo en el cine sonoro, incluidas falacias y estereotipos (Ayala Blanco 1968: 163).

Janitzio es descrita como una “[...] historia sencilla, dramática y humana [que] contiene desarrollado un argumento originalísimo que está admirablemente interpretado” (*El Cine Gráfico* I: 1934, 6.), lo que demuestra la ignorancia de la crítica respecto a sus antecedentes. Su estructura repite la de *Tabú*, aunque no se distinguen las partes mediante letreros. Se inicia con vastos planos generales que dan cuenta de la labor pesquera de los habitantes de la isla del lago de Pátzcuaro, planos en donde se ven las personas y mucho el agua y el paisaje, situación que cambia cuando el drama irrumpe, pues en lugar de espacios abiertos los veremos acotados hasta el encierro, en planos en que los personajes o las construcciones carcomidas llenan el cuadro sin dejar casi aire libre. Como hace notar Ramey, en muchas escenas la cámara registra detrás de redes que matizan la mirada o invaden la escena y agobian a los que se mueven debajo de ellas, (2010: 1-2) semejando telarañas, pero cuando las redes de alas de mariposa están libres en el lago adquieren la belleza superlativa que logra Márquez en sus fotos-fijas. Solo en momentos contados volveremos a la libertad que sugieren el agua y el horizonte abiertos, y cuando sucede recuerdan a Flaherty y Murnau. Cabe destacar que solo en estas escenas accedemos a sonrisas o expresiones de gozo en los personajes, en la línea de los documentales filmados en la Polinesia. En *Janitzio* priva el rostro hierático y la expresión sombría, tal y como Eisenstein filmó en *Maguey*.

Los trabajos del grupo se destacan con carácter documental: vemos cómo se bañan y lavan a los niños, enjuagan la ropa, cosen las redes, recogen agua en cántaros, cómo se tejen las telas. Esto era ya una constante en los filmes documentales, pero en *Janitzio* las ceremonias no se destacan y la Noche de Muertos, que asombró a Márquez por su magnificencia e interés, aparece sosa y desdibujada. Todavía no se exalta un folclorismo de carácter turístico que será usual más tarde.



Imagen 2. En este cartel publicitario los protagonistas sonríen, lo que no sucede en el film, donde su talante es siempre serio.

Pronto accedemos a los conflictos con los pescadores rivales que se aprovechan de los nutridos caladeros que por tradición corresponden a los de la isla, que se finca —explica un personaje— en los derechos de los emperadores tarascos (purépechas) que habitaban la isla desde antes de que existiera México como nación. Sirahuén es el encargado por su comunidad de pelear contra el designado por aquellos, y lo hace en el agua, cuchillo en boca, lo que lo coloca en el papel del héroe filmico. El cadáver del contrincante queda en el agua y da cuenta de la ferocidad en ese mundo idílico. Pronto veremos también el romance entre Eréndira y Sirahuén, del que no conocemos los orígenes, como sucede con las parejas míticas, y como habrá de presentar después Emilio Fernández a las suyas (Tuñón 2000: 165). Veremos el pleito entre Eréndira y Tacha, que aspira al amor de Sirahuén y cómo este las separa poniendo orden, como pasaba en *Tabú*. La rival por amor será un personaje que Fernández fatigará en sus películas (Tuñón 2000: 170).

Este paraíso con tensiones mínimas que Sirahuén es capaz de controlar se rompe con la llegada de Manuel Moreno, representante de la compañía que compra el pescado a los lugareños, un hombre blanco que substituirá a don Pablo, respetado por todos. La pistola que luce al cinto augura problemas. Sirahuén es líder de su grupo, pero ante las triquiñuelas del hombre blanco será, sin más, una víctima inerte. Cuando don Manuel abarata notablemente el precio del pescado surge una reyerta y Sirahuén pretende solucionarla, pero acaba encarcelado. Las escenas de su prisión con reja de madera serán también recurrentes en el cine de Fernández. Ante los blancos, los indios pierden toda defensa, aunque a veces ellos sean justos, como en este caso, y lo liberan. Tarde, pues Eréndira ha cedido al chantaje de don Manuel, que le promete liberar a su novio a cambio de que ella conviva con él durante una semana en Pátzcuaro, en la costa del lago. Con este acto transgrede la ley que exige pureza a las mujeres y que considera el contacto con hombres blancos una violación que mancilla el honor de todos, lo que se castiga con la muerte. En *Janitzio* todas las mujeres son tabú para los fuereños, y Eréndira debe de ser sacrificada.

Liberado Sirahuén es comisionado por el consejo del pueblo para dar muerte a los transgresores, por ser el más agraviado, para lo que va en su piragua a Pátzcuaro. El mestizo Luis, que conoce la situación por su trabajo con don Manuel lo sigue para contarle la verdad y lo convence de no matar a Eréndira, como ya ha hecho con don Manuel. Sirahuén la lleva a la isla para que se haga un juicio, pero en el camino duda. La cámara oscila entre los primeros planos que dan cuenta de su conflicto y el plano general que ofrece la belleza del lago. Decide regresar a la costa, en donde busca a don Pablo, que lo convencerá de la inocencia de Eréndira y de la necesidad de renunciar a la ley indígena, que exige la muerte de la muchacha. Marginados, viven un idilio grave, en el que casi no aparecen sonrisas y es solo la música la que nos informa de una moderada alegría, hasta que Sirahuén

es atacado y herido por los pescadores rivales, queda inconsciente en su piragua y al ser rescatado es llevado a su pueblo. Todavía débil pide a Luis que le avise a Eréndira, pero en ese destiempo que los agobia ya ella se dirige a la isla para saber de él. Tacha, su rival la ve llegar y toca la campana del pueblo, en una escena que será recuperada por Fernández en *María Candelaria* y en *Maclovía*. Eréndira y Sirahuén serán perseguidos por una turba que esgrime antorchas, el fuego que ya veíamos en *Tabú*, tema icónico que fatigará Fernández en toda su obra, pero hasta la iglesia está cerrada para ellos. La muchacha es apedreada y frente a una cruz, casi incrustándose en ella como si fuera Jesucristo, Sirahuén implora: “No tiren más”. Eréndira está ya muerta. Sale de cuadro y queda la cruz fija, solitaria y entonces sí los habitantes de Janitzio aparecen hincados. Sirahuén se interna con ella en brazos en el lago, hasta que ambos desaparecen (DVD: 59:31-1:00:49).

En su momento la crítica consideró que

el argumento, por sí solo, es motivo suficiente para hacer interesante la película; pero su mérito principal, su más relevante carácter se encuentra en la incomparable belleza grabada en el ‘ambiente’ en que se desarrollan los acontecimientos. Valles, montañas, ríos, lagos, islotes fueron fotografiados con un sentido artístico y con profundo conocimiento de los gustos del público y de su preferencia por aquellas películas cuya manufactura se hace en medio de la Verdad (*El Cine Gráfico* J 1934: 6).



Imagen 3. Sirahuén se confunde con la cruz, con el crucificado, y el rezo surge apaciguando a la comunidad.

El paisaje, como vimos, se consideraba un valor nacional, pero en *Janitzio* la mayor parte de las escenas encierran a los protagonistas, hay poco aire libre y la vegetación es escasa, aunque aparecen los prototípicos nopales y magueyes, en uno de los cuales Sirahuén se funde como hacían los tlachiqueros de Eisenstein. En algunas secuencias el agua permite el nado y la pesca con lanza, como en las películas de la Polinesia.

En la construcción filmica de “lo indígena” no únicamente cuenta la historia, sino también el lenguaje cinematográfico. Los rostros rígidos e hieráticos sugieren la eternidad de la piedra y los escasos movimientos de cámara, casi nulos, convierten al filme en una sucesión de planos fijos, con mayor o menor acercamiento, pero sin más dinámica que la interna, lo que obliga a los personajes a salir de cuadro cuando se mueven, y este salir de la escena quedando al margen puede verse como una metáfora de lo que les sucede en la sociedad que habitan. De haber sido seguidos por la cámara en paneos o *travellings*, se daría la continuidad a sus acciones, se les incorporaría a un proceso. De *Janitzio* se dijo que “[...] se trata de una verdadera joya pictórica” (*El Cine Gráfico* J 1934: 6) por el estatismo, pero lo específico del cine es el movimiento. Por añadidura, la continuidad del filme se detiene una fracción de segundo en cada cuadro, pues por algún problema técnico los actores tardan en iniciar la acción o la cámara los toma antes de tiempo. A veces no hay coincidencia en la secuencia



Imagen 4. Sirahuén se confunde aquí con el maguey, mostrando su carácter natural.

de los planos fijos, como al final, cuando Sirahuén inicia su retirada al mar observamos discordancia en los planos. La música pierde también la continuidad aquejada por los brincos de las secuencias (DVD: 1:03:08-1:04:17).

En sus encuadres destaca el equilibrio entre las líneas horizontales, prevalentes y algunas verticales. La torre de la iglesia aparece bien centrada en pantalla y casi no se utiliza un elemento en la orilla para delimitar la escena, como gustaba de hacer Eisenstein. Los personajes se toman, como en la fotografía de Márquez, básicamente de frente a la altura de los ojos o en contrapicada, lo que establece respeto o engrandecimiento hacia su figura. En *Janitzio* no observamos el eje en diagonal caro a Eisenstein y su influencia se limita al tratamiento hierático de los personajes. También cuando son masa el manejo filmico les resta humanidad, pues se minimizan como individuos al mostrarlos como un bloque irracional y feroz, que se mueve en conjunto, atávicamente, aun cuando semejen coreografías.

Tal y como Márquez hacía con sus fotografías se sirve de los trajes blancos de ellos y los rebozos oscuros de ellas para marcar el claroscuro, también de las paredes carcomidas y las redes que se secan al sol, contra los brillos del agua. En *Janitzio* las costumbres, paisajes, vestidos, músicas y ritos son las de los purépechas, queda todavía lejos la homogeneización de lo indígena que se construirá más tarde.

La banda sonora también nutre el estereotipo. *Janitzio* tiene música variada y un tema que se repite en los momentos dramáticos y fue usado por Fernández en *María Candelaria*. La música se convierte en protagonista del film, aunque sin tener la fuerza de la de Silvestre Revueltas en *Redes*, porque da cuenta de las emociones de los protagonistas, que casi no hablan. Los indios se muestran cómodos en el silencio, atentos a los ruidos naturales. En *Janitzio* las frases son parcas y son los gestos los que nos informan de lo que quieren decir, a pesar de que nunca se rompe el hieratismo de rostros y cuerpos. Los blancos y mestizos, en cambio, son locuaces: don Manuel cuenta los detalles de sus maniobras a su empleado Luis, que dueño de la información será quien vincule a esos personajes aquejados por el silencio y el aislamiento.

En *Janitzio* se destaca la obediencia a la religión, y la homologación entre Sirahuén y Jesús, al empalmarse su figura con la cruz, es notable: el sacrificio de la víctima del catolicismo al uso es la única dignidad que resta ante la desgracia. Los indios son símbolo de la pureza y la dignidad, pese a la derrota. En *Janitzio* la turba que apedrea a Eréndira se hinca de rodillas cuando los espectadores vemos la cruz, pero esta fe parece seguirse con el mismo atavismo acrítico de sus otras acciones.

La presencia de actores no profesionales, al modo de Eisenstein y de los filmes etnográficos que mencionamos, se mantiene en *Janitzio*, aunque los roles protagónicos son para profesionales incipientes. En los *reboots* de Fernández, *María Candelaria* y *Maclovio* el director seguirá el mismo esquema, pero los

protagonistas serán figuras consagradas, al modo de Hollywood. La prensa destaca que fue actuada por “Emilio Fernández y un grupo selecto de aborígenes de Michoacán” (*El Cine Gráfico* J 1934: 6) y se agrega que “Emilio Fernández y Ma. Teresa Orozco, personajes que no solo están identificados con el carácter de los ‘inditos’ por ser nativos ambos, sino que se revelan como grandes actores para el cine por sus cualidades en la dicción” (*El Cine Gráfico* I 1934: 6-8), de lo que es difícil percatarse dado el silencio de que hacen gala.

Con este planteamiento visual, aunque explícitamente se avale “la moralidad” de los indígenas y se destaquen costumbres y objetos, entre imágenes se homologa lo indígena con la naturaleza y lo occidental con la cultura, aunque la “civilización” también usufructúe la depredación. Al interior del grupo los varones, sea como instancia suprema o individualmente a nivel doméstico, ordenan y las mujeres obedecen, pero son los mestizos, como Luis o los blancos, como don Pablo, quienes los vinculan al mundo exterior y les permiten cuestionar sus propias costumbres, aunque no consigan un cambio. No lo logran ni Sirahuén, ni Matahi, ni Luana, mientras que Moana no tenía problemas, pues se mantenía en su tradición.

En la cultura mexicana lo indígena se ha asociado a lo femenino y lo criollo o español, a lo masculino (Tuñón 2009: 140). Para el estereotipo el indio es sumiso, apocado, débil, fundido a la tierra, porque es naturaleza, con una mentalidad atávica e irracional que propicia la magia, tabúes incluidos, atributos también asignados a las mujeres por su función reproductiva. Las mujeres indígenas aparecen como figuras oprimidas por partida doble (Tuñón 2009: 145). Santiago Ramírez, en su intento por caracterizar la psicología de los mexicanos concluye que para el mexicano “[...] lo indígena y lo femenino se han transformado en una ecuación inconsciente” (Ramírez 1977: 61). En *Janitzio* también se homologa lo indio con lo femenino, lo que en una sociedad patriarcal significa una devaluación por partida doble. El indigenismo de *Janitzio* acabó escondiendo en bellas imágenes estereotipos sin fundamento.

Redes

Por contraste, *Redes* se inicia con un asunto no solo de denuncia social, sino de lucha colectiva, no individual por razones amorosas como en *Janitzio*, sino una que pretende modificar el orden de las cosas y deja abierta la esperanza. *Redes* es una película-manifiesto, que convoca ideas de justicia social y presenta un conflicto ético, lo que era poco común en el cine mexicano, pero medular en el de Eisenstein.

Paul Strand, fotógrafo de la vanguardista Escuela de Nueva York, con grandes preocupaciones sociales, fue invitado por Narciso Bassols, secretario de la

SEP en el gobierno de Abelardo Rodríguez, para fotografiar una película que cumpliera con el papel de regenerador social que el grupo de intelectuales cobijados por la SEP le atribuye al arte (Tíbol citado en García Riera 1992: 122). Se organizó una cooperativa e invitó a Fred Zinnemann, emigrado de Austria a los Estados Unidos para asumir, junto con Emilio Gómez Muriel, la dirección del filme. Pronto el austríaco tendrá diferencias con Strand, que pretende recrear la foto-fija mientras que él prefiere un lenguaje más dinámico (García Riera 1992: 122).

Redes fue también filmada con actores no profesionales, salvo para el papel del acaparador, en localizaciones de Veracruz, entre abril y octubre de 1934, pero no se estrenó hasta julio de 1936 (García Riera 1992: 120). La influencia de Eisenstein es evidente en el estilo y en la intención, así como en el eje en diagonal y ciertas escenas puntuales, como el entierro del niño que recuerda ineludiblemente el prólogo de *¡Que viva México!*, o las espaldas en primer plano de los pescadores análogas a las de los peregrinos de *Fiesta*, que se llagan con nopales. *Redes* secunda la idea de Eisenstein de que el cine es una herramienta para buscar un sistema social más justo. Podemos imaginar que al soviético le habría complacido la intención del filme y de su final optimista, similar al que quería para su película.

Para concluir

Janitzio es una película puente que establece un modelo nutriéndose, por un lado, del cine de Eisenstein y por otro, del documental y la ficción sobre las islas polinesias de los años veinte y treinta. Cabe marcar que la influencia iconográfica de estas cintas influye incluso en películas comerciales más recientes, como *The Blue Lagoon* (Kleiser, 1980), que repite elementos como pescar con lanza, subir a la palmera o la enorme tortuga.

Janitzio recibe información visual y temática de esos filmes emblemáticos pero, a la vez, influye en el movimiento cinematográfico que Emilio Fernández llamó la “escuela mexicana de cine”, que habría de mostrar los dramas y paisajes del país en el mundo entero y de ganar premios internacionales. De esta manera, *Janitzio* se convierte en un filme síntesis que abre un movimiento fílmico que dará a México el lustre de los premios ganados por varias de las películas que dirigió el “Indio” Fernández y fotografió Gabriel Figueroa.

Bibliografía

- AYALA BLANCO, Jorge (1968): *La aventura el cine mexicano*. México: Era.
- BARTRA, Roger (1987): *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.
- CIUK, Perla (2002): *Diccionario de directores*. México: Conaculta/Cineteca Nacional.
- COLINA, José de la (1979): “El más bello de los filmes inexistentes”. En: S. M. Eisenstein: *¡Que viva México!* México: Era, pp. 7-41.
- DEBROISE, Olivier (1994): *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México: Conaculta.
- DOROTINSKY, Deborah (2000): “El imaginario indio de Luis Márquez”. En: *Alquimia. El imaginario de Luis Márquez*, IV, 10, pp. 7-11.
- EISENSTEIN, Sergei (1988): *Yo. Memorias inmorales*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- (1999): “Primer bosquejo de *¡Que Viva México!*”. En: *El sentido del cine*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1987): *México visto por el cine extranjero. 1894-1940*. México/Guadalajara: Era/Universidad de Guadalajara.
- (1992): *Historia documental del cine mexicano*. México/Guadalajara: Cal y Arena/Universidad de Guadalajara.
- GUBERN, Román (1989): *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- MONSIVÁIS, Carlos (1965): *Cine-Club Estudiantil Universitario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RAMEY, James (2010): *La resonancia de la conquista en Janitzio*, <www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_elV_num.30_54_57.pdf> [último acceso: 25 de octubre de 2013].
- RAMÍREZ BERG, Charles (1992): “Figueroa’s Skies and Oblique Perspective. Notes on the Development of the Classical Mexican Style”. En: *Spectator. The University of Southern California Journal of Film and Television Criticism*, 13, 1, pp. 24-41.
- RAMÍREZ, Santiago (1977): *El mexicano. Psicología de sus motivaciones*. México/Barcelona: Grijalbo.
- REYES, Aurelio de los (1987): *Medio siglo de cine mexicano (1821-1880)*. México: Trillas.
- (2000): “Luis Márquez y el cine”. En: *Alquimia. El imaginario de Luis Márquez*, IV, 10, pp. 33-38.
- STAVENHAGEN, Rodolfo (1979): “Clase, etnia y comunidad”. En: *Problemas étnicos y campesinos*. México: INI, pp. 11-31.
- TIBOL, Raquel (1989): *Episodios fotográficos*. México: Libros de Proceso.
- TUÑÓN, Julia (1988): *En su propio espejo. Entrevista con Emilio “Indio” Fernández*. México: UAM-I.
- (2000): *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México: Conaculta/Imcine.
- (2009): “Feminidad, indigenismo y nación: la representación fílmica de Emilio Indio Fernández”. En: Cano, Gabriela/Olcott, Jocelyn/Vaughan, Mary Kay (eds.): *Género y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 81-96.
- VILLORO, Luis ([1950] 1987): *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: CIESAS/SEP.

Hemerografía

- El Cine Gráfico* A: “Del momento”. México, Año III. Num. [117] 3-B 2ª. Etapa. 20 oct. 1935.
- El Cine Gráfico* B. México, Año II. Num. 60. 20 may. 1934.
- El Cine Gráfico* C. México, Año I. Num. 39. 31 dic. 1933-1º ene- 1934.
- El Cine Gráfico* D: “Historia del cine en México”. *Annuario de El Cine Gráfico. 1938*. México, Año V. Num. 226. Ene. 1938.
- El Cine Gráfico* E. México, Año II. Num. 51. 18 mar. 1934.
- El Cine Gráfico* F: “Mono, monito de imitación”. En: *El Cine Gráfico*. México, Año II. Num. 51. 18 mar. 1934.
- El Cine Gráfico* G: “Pequeños comentarios intencionados”. *El Cine Gráfico*. México, Año II. Num. 67. 8 jul. 1934.
- El Cine Gráfico* H: “Cine nacional. La producción en manos profanas”. *El Cine Gráfico*. México, Año III. Num. [115] 1-B 2ª época. 8 sep. 1935.
- El Cine Gráfico*. I. México, Año II. Num. 90. 16 dic 1934.
- El Cine Gráfico* J: “Janitzio’ muestra la hermosura panorámica del Estado de Michoacán”. En: *El Cine Gráfico*. México, Año II. Num. 89. 9 dic. 1934.

Fernando de Fuentes: *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935)

Jochen Mecke
(Universität Regensburg)

1. Una película excepcional

En el año 1994, la revista mexicana *SOMOS* invitó a 25 especialistas del cine nacional, entre otros los críticos, historiadores y operadores de cine Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro, Tomás Pérez Turrent, Eduardo de la Vega, Alfaro y Gustavo García, Carlos Monsiváis y Gabriel Figueroa, a seleccionar las mejores películas del cine mexicano¹. Los jurados escogieron como mejor película *Vámonos con Pancho Villa* (1935), de Fernando de Fuentes, por encima de filmes tan célebres como *Los olvidados* de Luis Buñuel (1950, 2º puesto), *Enamorada* (1946, 12º) de Emilio Fernández o *El lugar sin límites* (1977, 9º) de Arturo Ripstein. Con el tercer lugar para *El compadre Mendoza* (1933) el jurado honró otra película de la trilogía de Fuentes sobre la Revolución Mexicana.

A esta distinción corresponden muchas apreciaciones positivas por parte de directores y críticos. Para el director Felipe Cazals, por ejemplo, películas como *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *El compadre Mendoza* “son los pilares absolutos de la historia del cine mexicano”². Los elogios van incluso más lejos: según Eduardo de la Vega Alfaro, “De Fuentes es sin duda la figura más importante del cine mexicano de los treinta, es decir, de la primera época sonora” (De la Vega 1988: 16 s.). Para seguir con los superlativos, se puede añadir que la película de Fuentes fue la primera superproducción del cine mexicano, cuya realización costó la muy apreciable suma de 1 millón de pesos (García Riera 1969: 33; 119), nunca antes alcanzada. No es sorprendente que la película más cara de la producción mexicana hasta entonces provocara la quiebra de la sociedad de producción recién creada por el Estado, la Cinematográfica Latino Americana S. A. (CLASA)³. Y

¹ La lista de *SOMOS*, que contiene solamente producciones mexicanas o mayormente mexicanas hasta 1994 es la primera tentativa de este tipo. Véase Peña/Ramón/Terán (1994).

² *La Jornada*, lunes 29 de agosto de 2011, p. 16.

³ *¡Vámonos con Pancho Villa!* es la primera superproducción mexicana, ya que tuvo un costo de 1 millón de pesos, lo cual provocó la quiebra de CLASA. Además, el gobierno de la República facilitó trenes, comparsas del ejército y pertrechos militares (Elizondo 1961: 11).

para completar la lista ya bastante larga de estos superlativos conviene señalar que fue también uno de los fracasos de taquilla más grandes, pues *¡Vámonos con Pancho Villa!* desapareció de los cines ya en la primera semana inmediatamente posterior a su estreno. Así pues, es comprensible que durante décadas la película sobreviviera en los archivos como obra casi completamente olvidada. De hecho, la “mejor película” mexicana, al menos según la encuesta de 1994, debe su resurrección sobre todo a los críticos de la revista *Nuevo Cine*. En un artículo de dicha revista, el crítico Salvador Elizondo da a conocer la nueva apreciación de la película:

¡Vámonos con Pancho Villa! es una gran película, tal vez la mejor película que se haya hecho en este país. En el fárrago escatológico de la producción actual, después de veinticinco años, es todavía como una ráfaga de buen aire (Elizondo 1961: 11)⁴.

Así pues, al principio es un crítico de *Nuevo Cine*, quizás en búsqueda de predecesores para una renovación del cine mexicano, el responsable de la segunda carrera fenomenal y fuera de lo común —en realidad es la primera— y que culminó en la ya mencionada elección como mejor película mexicana en 1994⁵. Sin embargo, se puede suponer que los motivos del rescate de *¡Vámonos con Pancho Villa!* no eran solamente de orden estético, sino que también los motivos políticos desempeñaron un papel importante, ya que la película desarrolla una visión más prosaica de la Revolución, oponiéndose a toda glorificación hiperbólica del cine oficial del Estado y corresponde mejor al desencanto existente (García Riera 1988: 122; Mraz 1997: 94).

A esta película excepcional corresponde un director no menos extraordinario. Fernando de Fuentes era un personaje polifacético que unía en sí talentos tan diferentes como los de poeta, periodista o consejero del gobierno. Más especialmente, en el dominio del cine destacan sus actividades como exhibidor, gerente de teatro cinematográfico, asistente de director, guionista, editor, productor y director (García Riera 1988). En particular, el director de Fuentes disponía de una creatividad ejemplar. Entre otras cosas, descubrió a un operador tan excelente como Gabriel Figueroa, quien contribuyó después de una manera esencial al estilo típico de Emilio Fernández, sobresalió sobremedida con la realización

⁴ Aparentemente, este juicio de valor sobre la película de Fuentes es válido también para la crítica universitaria, por lo menos, cuando se aplica a las películas sobre la Revolución. John Mraz, por ejemplo, considera *¡Vámonos con Pancho Villa!* la mejor película sobre la Revolución Mexicana (Mraz 1997: 107).

⁵ Sin embargo, Asier Aranzubía insiste en su artículo sobre “*Nuevo Cine* (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna” en que el rescate espectacular de la película de Fuentes es una excepción, mientras que la actitud hacia la producción mexicana era generalmente muy crítica (Asier 2011).

de *Jalisco canta en Sevilla* (México/España 1948), la primera película mexicana en color y de coproducción en México. También es apreciado como director que inició muchos géneros cinematográficos en México (García Riera 1988: 30-33), como, por ejemplo, el cine sonoro fantástico con *El fantasma del convento* (1934), el melodrama costumbrista con *La calandria* (1933), el cine de aventuras históricas con *El tigre de Yautepec* (1933), la película de capa y espada con *Cruz Diablo* (1934), el melodrama familiar con *La familia Dresse* (1935) e incluso el cine de horror con *El fantasma del convento* (1934). Sin embargo, su invento más importante y exitoso fue sin duda alguna la creación de la comedia ranchera con *Allá en el Rancho Grande* (1936), una película que, además de su carácter innovador como nuevo género y su éxito económico en México y en el extranjero, obtuvo un premio en el Festival de Venecia, donde Gabriel Figueroa recibió también una distinción como mejor fotógrafo (Corrales Soriano 1995: 1 ss.). Sin embargo, no fueron solamente estas innovaciones las que aseguraron a Fernando de Fuentes una plaza en el panteón del cine mexicano, sino también otra creación suya, a saber, la película revolucionaria, a la que Fuentes consagró no solamente una obra, sino toda una trilogía compuesta por *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y, finalmente, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). La película mexicana más apreciada por los críticos mexicanos hasta 1994 no vino sola, por consiguiente, sino acompañada por dos otras que constituían por sí solas un nuevo acercamiento muy original al tema de la Revolución Mexicana. Efectivamente, las tres películas eran muy ambiciosas en el plano técnico y estético, lo que explica en parte el entusiasmo de los críticos incluso sesenta años más tarde. Sin embargo, es justamente el carácter innovador lo que explica, quizás, la falta completa de entusiasmo por parte del público de entonces, que convirtió a *¡Vámonos con Pancho Villa!* en un desastre financiero⁶. No obstante, no fueron las ambiciones estéticas del director las únicas causas del completo fracaso de taquilla, sino paradójicamente también el éxito económico más grande de su autor con otra película, pues *¡Vámonos con Pancho Villa!* salió solamente tres meses más tarde que el éxito económico del cine mexicano más grande hasta este momento: *Allá en el Rancho Grande*, dirigida por el mismo director. De esta manera, las dos películas se hicieron una competencia que resultó ser desastrosa para *¡Vámonos con Pancho Villa!* Es otra paradoja más que, a pesar de su fracaso, *¡Vámonos con Pancho Villa!* constituya el principio del cine industrial en México, ya que inicia un nuevo modo de producción profesionalizada.

⁶ El productor Salvador Elizondo, que participó en la producción de la película, habla de fracaso total: “Ya me consideraba muy experimentado y debutamos con *¡Vámonos con Pancho Villa!*, un filme de antología en el cine mexicano. Lo realizamos con todo cuidado, proyectándolo en grande como en realidad se hizo con todos los demás que produjo CLASA; pero fue un fracaso total, no dio nada” (García Riera 1988: 34).

En cuanto a las condiciones técnicas y económicas de la producción, Salvador Elizondo ha recordado los hechos más importantes, a saber, que *¡Vámonos con Pancho Villa!* es la primera superproducción mexicana que tuvo un costo de un millón de pesos. Para el rodaje, el gobierno de la República facilitó trenes, comparsas del ejército y pertrechos militares. Fuentes incorporó a la industria nacional nuevos procedimientos técnicos, como la sonorización sincrónica, el empleo de cámaras Mitchell y el revelado con base en la curva gamma (Elizondo 1961: 11). En la filmografía de Fuentes, *¡Vámonos con Pancho Villa!* era la décima película. El rodaje empezó en 1934 y se hizo en varios lugares de Chihuahua, San Luis Potosí, Coahuila y Guanajuato, y se concluyó en 1935. Pero el estreno se atrasó hasta 1936, ya que Fernando de Fuentes quería estrenar antes el drama ranchero *Allá en el Rancho Grande* (1936).

La película es la adaptación de una novela de Rafael Muñoz publicada en 1931. El guion, que se debe principalmente al escritor Xavier Villaurrutia, uno de los cofundadores del grupo Los Contemporáneos, pone en escena solamente la primera parte del libro, que consiste en una serie de episodios acerca de un grupo de seis hacendados, los “leones de San Pablo”, que se enrolan en el ejército de Pancho Villa. Pero si la película reproduce de una manera bastante fiel los episodios de la primera parte del libro, que contiene los acontecimientos algo anecdóticos de la participación de los “leones de San Pablo” en la Bola desde la toma de Torreón hasta la toma de Zacatecas, cabe preguntarse, no obstante, si respeta también “el espíritu” del libro de Rafael Muñoz.

2. Una adaptación entre fidelidad y traición

Si pasamos revista a las interpretaciones de la película, cabe constatar que coinciden en que presenta una visión crítica de Pancho Villa, su movimiento y la Revolución. Según Jorge Aguilar Mora, esta visión desencantada distingue la versión cinematográfica de Fernando de Fuentes del libro de Rafael Muñoz, ya que el autor de la novela, a pesar de todas sus críticas innegables, presentaría una visión más positiva de Pancho Villa y de su movimiento que el director de cine. Mora habla incluso de la película en términos de una verdadera “traición” a la novela, ya que, según él, Xavier Villaurrutia y Fernando de Fuentes, habían dado “ridículas imágenes” de la novela de Muñoz, imágenes que traicionarían la obra literaria adaptada (Aguilar Mora 2008: 12)⁷. Sin embargo, no cabe duda de que Muñoz no podía estar completamente en desacuerdo con la adaptación de su novela por Xavier Villaurrutia y de Fuentes porque aceptó participar como

⁷ Para un análisis de la función de esta forma de puesta en escena, véase más abajo el análisis de la estética de las batallas.

actor en el filme interpretando el papel de Martín Espinosa, lo que corresponde claramente a conferir cierta legitimidad a la adaptación de su novela. Además, participó también en algunas transformaciones y cambios del guion que se hicieron durante el rodaje, por lo cual Muñoz figura en los créditos de apertura de la película. Además, como lo ha expuesto Patrick Duffey, el libro se aproxima a la estética cinematográfica (Duffey 2001: 53) y describe, sobre todo en la primera parte, a los personajes muy frecuentemente en una focalización externa, limitándose a observar sus acciones, como si una cámara estuviera grabándolos, lo cual ya le confiere cualidades de guion. Sin embargo, para juzgar realmente si la película respeta tanto la letra como el espíritu de la novela, según lo expuesto por François Truffaut en su famoso manifiesto de política de autor (Truffaut 1987: 216), cabe analizar no solamente el contenido, sino también la técnica narrativa de la novela y del filme.

Para poder determinar la posición de la novela cabe colocarla en el contexto mediático de su época. De hecho, el libro de Muñoz aprovechó nuevas condiciones mediáticas proporcionadas por la Revolución misma. Debido a las campañas de alfabetización, el número de alfabetizados había aumentado del 23,1% en 1910 al 34,4% en 1930, a finales de la Revolución (Wilkie 1970: 208). Por primera vez en la historia de México más de un tercio de la población era capaz de leer. Más importante aún que estos datos es un cambio en la composición social de los lectores, pues incluso las clases bajas no estaban ya excluidas de la lectura. Cuando, en el libro de Muñoz, Pancho Villa otorga a los “leones de San Pablo” el grado de teniente, a pesar de ser soldados novatos, es por el mero hecho de que saben leer. Veinte años más tarde su promoción quizás no se hubiera hecho tan rápidamente, ya que la lectura era entonces una práctica compartida por un tercio de la población. Este fenómeno hizo crecer también la necesidad de crear lecturas propicias para el nuevo público. Como la gran mayoría de los lectores, un 75%, eran varones, que se interesaban sobre todo por la violencia y la guerra, los medios impresos tenían interés en publicar artículos y libros sobre la Revolución (Wilkie 1970: 208 s.). De ahí también el creciente interés por Pancho Villa, uno de los personajes más conocidos de la Bola, cuya ascensión mítica desde sus años de bandolero hasta su elevación al rango de general revolucionario y gobernador, carácter colérico y violento y actitud a veces heroica podían satisfacer la avidéz de todo tipo de sensacionalismo. Si Muñoz anuncia en las palabras preliminares de su libro una “novela de audacia, heroísmo, altivez, sacrificio, crueldad y sangre” (Muñoz 2008: 43), queda claro que su obra se dirige a un público que no está esperando una obra maestra de “alta” literatura, sino un cuento popular y sensacionalista. Además, el origen de la novela está situado en el contexto medial de la prensa, ya que el periodista Muñoz empezó a escribirla, como él mismo lo recuerda, como una antología de cuentos de entrega que se publicaban en el periódico *El Universal*:

Publiqué durante algún tiempo un cuento cada domingo en *El Universal*. Tenía que forzar la memoria y la imaginación para encontrar asuntos. La vida de seis campesinos del pueblo de San Blas, en Chihuahua... me dio material para varios números del *Magazine*. Llevaba escritas como 80 cuartillas y sólo me quedaba un personaje vivo: Tiburcio Maya. A los otros cinco los había matado en igual número de domingos. Por esos días me llama el señor Lanz Duret. Me dijo: 'Rafael, vamos a interrumpir su colaboración en *Magazine*...' 'Muy bien —contesté—, lo que usted disponga'. Al salir de su oficina sentí en mi mano, pesadas, las 80 cuartillas, que más que la levadura de un libro parecían un panteón. Pensé ¿Qué hago ahora con ellas? Escribiré 80 cuartillas —me dije— y ya tendré una novela, mi primera novela (Carballo 1986: 343).

Obviamente, esta subestimación del valor literario se debe en parte a la modestia de Muñoz. Sin embargo, el texto hace hincapié a justo título en el origen periodístico de la primera parte de la novela. Así, Max Parra la interpreta, conforme con su origen periodístico, como una recreación y mistificación de la subjetividad popular revolucionaria por razones comerciales (Parra 2005: 101). No obstante, la ambigüedad fundamental de la película con respecto a Pancho Villa y a la Revolución se encuentra ya en el libro. De hecho, ya Muñoz utiliza en su novela una técnica interesante que pone de relieve la discrepancia entre la crueldad, la extraordinaria crudeza y la violencia de Pancho Villa, por un lado, y el carisma del que goza entre sus soldados, por el otro. La escena que mejor ilustra esta ambigüedad fundamental corresponde al final alternativo de la película, que se suprimió en la versión definitiva. Muñoz cuenta cómo Pancho Villa, después de varias derrotas, llega a la hacienda de Tiburcio Mayo y le pide que se junte de nuevo a su ejército, ya bastante reducido. Tiburcio le contesta que tiene mujer e hija y que no puede, por lo menos por el momento, volver a la Bola. El texto sigue con el párrafo siguiente:

Villa se sentó en cuclillas, apoyando las espaldas en un rincón, y antes de comer, hizo que la mujer probara, que probaran la hija y el hijo; y luego devoró como un jaguar, sujetando la pieza con ambas manos. Ahíto, se puso en pie, limpiándose la boca con la manga, y recordando sus costumbres de rancharo: —Gracias a Dios —murmuró—, que nos da de comer... Atrajo hacia sí la niña, pasándole sobre la cabecita su mano enorme. —Tienes razón, Tiburcio Maya... ¿Cómo podías abandonarlas? Pero me haces falta, necesito todos los hombres que puedan juntarse, y habrás de seguirme hoy mismo. Y para que sepas que ellas no van a pasar hambres, ni van a sufrir por tu ausencia, ¡mira! Rápidamente, como un azote, desenfundó la pistola y de dos disparos dejó tendidas inmóviles y sangrientas a la mujer y a la hija. —Ahora ya no tienes a nadie, no necesitas rancho ni bueyes. Agarra tu carabina y vámonos... Con los ojos enrojecidos y la mandíbula inferior suelta y temblorosa, las manos convulsas, sudorosa la frente, sobre la que caían como espuma de jabón

los cabellos blancos, el hombre tomó a su hijo de la mano y avanzó hacia la puerta. Al primer villista que encontró pidió una cartuchera que terció sobre el hombro, le pidió la carabina, que el otro entregó a una señal del cabecilla, y echó a andar por la tierra de su parcela que los caballos habían removido, hacia el Norte, hacia la guerra, hacia su destino, con el pecho saliente, los hombros echados hacia atrás y la cabeza levantada al viento, dispuesto a dar la vida por Francisco Villa... (Muñoz 2008: 135).

En esta escena, el autor, con una imparcialidad, impasibilidad e impersonalidad dignas de un Gustavo Flaubert, renuncia completamente a todo comentario de autor y se limita a describir la escena en una focalización externa, es decir, desde una perspectiva que no puede insistir demasiado en los sentimientos y pensamientos de Tiburcio. De esta manera, el lector se queda fuertemente sorprendido y, al mismo tiempo, siente una insatisfacción, pues no puede comprender que Tiburcio pueda irse con Pancho Villa después de haber matado este a su hija y a su mujer. En efecto, la función narrativa de este tratamiento particular de esta muy enigmática escena no reside tanto en el sentido o significado, sino en otra dimensión del texto que concierne más bien a la participación del lector, el cual se interroga sobre la discrepancia aparente entre los hechos crueles del líder de la Revolución, por un lado, y el influjo carismático que ejerce, no obstante, sobre sus soldados, por el otro. Así pues, el narrador no trata tanto de hacer comprender, sino de hacer sentir el gran carisma incomprensible de Pancho Villa⁸.

Incluso las escenas que parecen ser, quizás, las más críticas con respecto a los “leones” son narradas con la misma técnica de focalización externa. Así, el libro cuenta varias veces cómo y de qué manera mueren los leones: las muertes de Máximo Perea, Martín Espinosa y Rodrigo Perea son presentadas como heroicas, ya que estos autosacrificios permiten al ejército ganar la batalla una y otra vez. Pero Muñoz deja también muy en claro que la lógica que motiva las acciones de los “leones de San Pablo” es una lógica de honor, que es, por cierto, imprescindible para ganar batallas, pero que parece completamente absurda en el capítulo “El círculo de la muerte”, donde se cuenta la muerte de Melitón Botella. Aquí, el sacrificio de Melitón Botella se debe al puro azar de la caída de una pistola en una especie de “ruleta rusa” organizada por los soldados por mera superstición. Si Melitón, después de haber sido alcanzado y herido por el revólver que cae, se dispara una bala en la cabeza, este suicidio parece más

⁸ Este *parti pris* estético se nota también en la película. No obstante, el final alternativo no escogido por Fuentes interpreta mucho más el comportamiento de los personajes, ya que muestra a un Tiburcio hurtando una escopeta a un compañero y dirigiéndola hacia Pancho Villa y haciéndose matar por uno de los soldados del general (ver más abajo).

absurdo aún, sobre todo porque Muñoz renuncia completamente a todo comentario y se limita de nuevo a la focalización externa, de manera que el acto de Melitón se queda sin explicación alguna:

—Ahí no más, párense tantito que con uno basta. Y para que no duden de lo que dice el viejo de mí, fíjense cómo se muere uno de San Pablo. Botella echó mano a la pistola, y antes de que alguno pudiera evitarlo, se apoyó el cañón en la sien derecha y jaló el gatillo. —Ora sí que fue al revés —dijo solemnemente el viejo Tiburcio, colocando la diestra sobre el mango de su pistola—. El más valiente fue la víctima, y si alguno se ofende por esto que digo, que me lo reclame luego, luego... (Muñoz 2008: 102).

La impresión de absurdidad resulta de la discrepancia entre la ridiculez del motivo de la superstición —los soldados no quieren ser trece en la misma mesa— y de la ruleta rusa para solucionarlo, ya que habría sido suficiente con que se fuera uno de los compañeros. La escena deja perplejo al lector, para quien los actos heroicos todavía, hasta ese momento, tenían un sentido y una función. La lógica del honor parece haberse convertido en un acto gratuito de pura jactancia. Sin embargo, la renuncia a cualquier explicación sugiere que la lógica del honor, que está motivando casi todas las acciones de los leones, debe ser más profunda de lo que parece. De hecho, como lo analiza muy bien Max Parra en su trabajo sobre la representación literaria de la Revolución Mexicana, esta lógica del honor, que parece ser absurda en el contexto de la ruleta rusa, revela su sentido más profundo cuando la relacionamos con su contexto histórico y social prerrevolucionario, en el que los peones y pequeños hacendados eran considerados no solamente como subalternos, sino como hombres y mujeres indignos e infames, en el sentido literal, es decir, como hombres que no tienen fama ni honor alguno, por lo cual la Revolución era un movimiento que podía devolverles de nuevo esta dignidad y este honor perdido antes y del que dependía su autoestima y su autoconfianza (Parra 2005: 105). Ahora bien, Muñoz no aclara nunca explícitamente este motivo, sino que se limita a sugerirlo mediante la narración de las acciones de los leones. Por esta razón la novela hace prueba de una ambigüedad profunda respecto de Pancho Villa y también de sus protagonistas principales, los “leones de San Pablo”.

3. La desmitificación del héroe y de la Revolución

La versión oficial la película se basa casi únicamente en la primera parte de la novela, conservando los principales episodios y diálogos. Del análisis narrativo del libro, esbozado anteriormente, se desprende que el filme de Fuentes,

lejos de traicionar la novela, en realidad no toma una posición tan diferente. De hecho, como filme comparte y acentúa incluso la objetividad e imparcialidad de la novela, y si toma posición, esta está —como la del libro— más bien del lado de los leones. Si la película parece ser un poco más crítica, esto se debe en parte también al medio de expresión diferente. Sin embargo, la actitud que la película adopta hacia Pancho Villa y los leones genera implicaciones en el espectador y determina también la estructura de la trama.

Pero antes de mostrar las primeras escenas se inserta un cartón que sirve como clave interpretativa de la película:

Esta película es un homenaje a la lealtad y el valor que Francisco Villa, el desconcertante rebelde mexicano, supo infundir en los guerrilleros que le siguieron. De la crueldad de alguna de sus escenas no debe culparse ni a un bando ni a un pueblo, pues recuerda una época trágica que lo mismo ensangrentó las montañas de México que los campos de Flandes y los valles pacíficos de Francia. Año de 1914 (01:30-02:08).

Lo que llama la atención aquí es, primero, que la película no pretende ser un homenaje a Pancho Villa, sino a sus soldados. Así, ya desde el principio la película toma posición a favor de los soldados, en este caso, de los “leones de San Pablo”. En vez de contar la Revolución de una manera clásica y centrada en el héroe, la cuenta más bien de una manera “revolucionaria”, insistiendo en la masa de sencillos soldados, cuyos principales representantes son los “leones de San Pablo”. La segunda parte del cartón es incluso más interesante porque excusa la crueldad de ciertas acciones mostrándolas como una tragedia de la que no son responsables los hombres⁹. Sin embargo, además de inscribir las acciones crueles en una lógica de guerra, el preámbulo rechaza también toda atribución de la crueldad a una supuesta particularidad mexicana. La alusión a la Primera Guerra Mundial indica claramente que esta crueldad pertenece a la guerra misma y es, por consiguiente, un fenómeno universal, que no tiene nada que ver con un supuesto carácter nacional mexicano. Gracias al cartón, la película toma desde el principio posición contra todos los estereotipos sobre la violencia supuestamente inherente a la cultura mexicana. Al mismo tiempo, la música compuesta por Silvestre Revueltas subraya el carácter antagónico y ambiguo de la visión de la Revolución, ya que esboza un tema heroico y entusiasta con una música harmónica, a la que se contrapone otro tema disonante que alude al aspecto trágico que se menciona también en el cartón.

⁹ Francisco Javier Ramírez Miranda interpreta el preámbulo como una reivindicación de la guerra como hecho universal, lo que viene a ser para él una justificación basada en la lógica universal de la guerra (Ramírez Miranda 2012: 5).

3.1. *Una exposición a modo de introducción a la estética cinematográfica*

Las primeras secuencias sirven como exposición, cuyo argumento puede resumirse así: en el año 1914, el joven Miguel Ángel de Toro se ve obligado a huir de su lugar de trabajo porque un capitán de los federales lo cree sospechoso de ser el autor de la muerte de 14 centinelas federalistas asesinados por un franco-tirador clandestino. Después de su fuga, Miguel Ángel se encuentra con algunos amigos, como Tiburcio Maya, Melitón Botella, Martín Espinosa y los hermanos Máximo y Rodrigo Perea, quienes, según las exhortaciones de Tiburcio Mayo, a quien consideran su líder, deciden juntarse al movimiento de Pancho Villa.

El antagonismo sugerido por la música se consigue con las primeras escenas de la película, que oponen, mediante montaje correspondiente, las acciones violentas del ejército federal al quehacer cotidiano del pueblo sencillo. En primeros planos fijos se muestran acciones de guerra, como el tiro del cañón y de la ametralladora (imagen 1) y la comunicación telegráfica (imagen 2). Estos planos se contraponen a otros que muestran acciones de la vida cotidiana del pueblo pacífico, como, por ejemplo, preparar masa para tortillas (imagen 3) o cortar leña. Además de hacer prueba de cierta belleza plástica y estética, la secuencia sirve como exposición del tema, a saber, la oposición entre la guerra y la paz y también el antagonismo que opone al ejército federal al pueblo sencillo que se dedica pacíficamente a sus trabajos cotidianos. Lo que destaca también es que los primeros y detallados planos de la primera secuencia alcanzan el efecto de una sinécdoque narrativa, que limita cada vez el conjunto de la escena a una parte, de manera que la visión y la comprensión del espectador es muy limitada. En las primeras secuencias, la cámara no muestra el conjunto de la acción en un plano de conjunto o un plano general, sino en una serie de primeros planos cuya combinación, gracias al montaje, da una impresión de conjunto que permite su colocación en el contexto.

Sin embargo, en la siguiente secuencia estos primeros planos están colocados en un contexto más amplio. Con un barrido, la cámara pasa a un letrero que muestra en primer plano el lugar de la acción, la estación de trenes “Estación-Puente”; un plano general y una panorámica horizontal muestran después a un soldado asesinado. En los planos siguientes el montaje procede por la contraposición del teniente federal y sus soldados y del teniente con la madre de Miguel, para pasar después a la confrontación entre el teniente y Miguel Ángel de Toro. Cuando este huye para no hacerse encarcelar, la secuencia pasa por un encadenado fundido (imagen 4) y con un *matchcut* acústico con los tiros de la pistola del capitán a otra escena en el jardín de la casa de Tiburcio Mayo, que enseña a su hijo a tirar con fusil. De esta manera el conjunto del argumento y de las relaciones entre los personajes se encuentra descompuesto en varios planos



Imagen 1. La ametralladora de los federales.



Imagen 2. Telégrafo.



Imagen 3. Quehaceres cotidianos.



Imagen 4. Encadenado fundido.

fijos que dificultan la comprensión inmediata y permiten solamente una visión reducida de las acciones y de los personajes y sus motivos. Así, se combina la belleza estética con una perspectiva narrativa externa propicia para presentar los hechos desde un punto de vista reducido. Además del efecto estético, esta composición obliga al espectador a desarrollar su propia interpretación de lo visto, ya que la puesta en escena y el montaje no contienen una significación preestablecida de lo que se ve en la pantalla. Así se establece una perspectiva limitada y subjetiva que será completada más tarde, lo que inicia ya desde el principio el proceso de comprensión que recorrerán los leones de San Pablo.

3.2. *La limitación de la perspectiva subjetiva*

Esta reducción del contexto, de las relaciones y de los motivos se combina con otra técnica muy particular compartida por Muñoz, Villaurrutia y de Fuentes, ya que ni el libro ni el filme presentan las motivaciones de los leones. Así, en la discusión de los amigos que se encuentran en la casa de Tiburcio Mayo después de la fuga de Miguel no se intercambian argumentos a favor de la Revolución, sino más bien frases como: “No tenemos más remedio” o “Hay que conservar la vida y las tierras”. La aparente contradicción de la última frase con la primera hace hincapié en el hecho de que los leones deciden participar en la Bola sin motivos políticos o sociales concretos ni tampoco ideales. Si tenemos en cuenta que los leones son hacenderos que saben leer y escribir, el motivo social de la Revolución tampoco parece convincente. Así, la decisión de alistarse en el ejército de Pancho Villa parece ser un acto fortuito, sin motivo alguno, excepto, quizás, la hombría de los leones y la fascinación por el personaje del líder Pancho Villa¹⁰. Villaurrutia y Fuentes muestran entonces a unos “rebels without cause”, cuya participación en la Revolución está desprovista de todo contexto y motivación y aparece como pura contingencia, casi como un acto gratuito. La perspectiva reducida del espectador en los primeros planos corresponde a la visión limitada de la Revolución por parte de los leones y a la vaguedad de su motivación. A esta técnica de desmotivación se añade otra que consiste en entrar *in medias res* en la acción. Si en el libro de Muñoz los actos de Miguel de Toro pueden parecer como la consecuencia de un compromiso político, en la película de Fuentes este no es el caso. Fuentes se limita a sugerir que Miguel ha matado a los centinelas, pero sin indicar motivo alguno para sus actos. De esta manera, la participación de Miguel aparece principalmente como una mera fuga del teniente, que quiere someterle a un juicio militar.

¹⁰ Para John Mraz este “lack of ideology” y el personalismo en el Villismo es una representación adecuada de lo que era el cemento del movimiento de Villa (1997: 109).

3.3. *Una toma de posición por el pueblo*

El análisis de las primeras escenas muestra claramente que Pancho Villa no constituye el centro de la película, sino que Fuentes adopta una perspectiva narrativa centrada en los leones, y en estos últimos como representantes del pueblo mexicano. Así, en la secuencia del principio, cuando Miguel se opone al teniente, la cámara adopta la perspectiva del primero descubriendo en picado la escopeta que ha mal escondido bajo la leña cortada y explicando los motivos de su huida (imágenes 5 y 6). Sin embargo, esto no implica que tengamos siempre una cámara subjetiva que adopta el punto de vista de un león, sino que les acompañamos en la mayoría de las escenas y que la acción se presenta desde su punto de vista narrativo. También en las escenas en las que la perspectiva cinematográfica no corresponde exactamente al punto de vista de uno de los leones la perspectiva narrativa es más bien suya. Este es también el caso en las secuencias siguientes, cuando los leones se enrolan y encuentran por primera vez a Pancho Villa.

Después, el grupo de los leones llega al campamento del ejército villista en una estación de trenes. Encuentran a Pancho Villa distribuyendo, desde el vagón de un tren y con un gesto a la Robin Hood, a los campesinos el maíz robado por los revolucionarios. Cuando Villa pregunta a los amigos, que se presentan al general como los “leones de San Pablo”, por sus nombres y Miguel Ángel del Toro se presenta con el suyo, le apoda “El Becerrillo” porque es demasiado joven para ser un toro.

En la escena del primer encuentro con Pancho Villa, que presenta primero en un gran plano general la estación de trenes en la que Villa se encuentra con su ejército, vemos, en planos generales, planos de conjunto y planos medios, escenas de la vida cotidiana del ejército villista, como, por ejemplo, mujeres preparando pan, hombres tocando la guitarra, un soldado que escribe con una máquina, perros o simplemente soldados durmiendo. Estas escenas “folklóricas” pueden llegar a ser incluso pintorescas o humorísticas, como, por ejemplo, la del revolucionario que prepara un lecho debajo del vagón de tren para dormir allí con su mujer durante el viaje, la mujer que rechaza los avances de un soldado o la peona que llega con un perico para recoger el maíz. Pero lo que podría considerarse como una especie de pintura de género cinematográfica o como imágenes de Belén de la Bola corresponde en realidad a una posición estética que escoge al pueblo como principal actuante del argumento, como también lo indica el cartón del principio. En la escena siguiente se ven en picado y en primeros planos los sombreros de los peones pidiendo maíz a Pancho Villa (imagen 7), a quien se ve, tras una panorámica vertical arriba, en plano contrapicado, prometiendo ranchos a todos (imagen 8). Después, un contracampo muestra en primer plano las caras



Imágenes 5 y 6. La mirada de Miguel descubriendo... su escopeta mal escondida.



Imagen 7. Sombreros de los peones pidiendo maíz.



Imagen 8. Pancho Villa prometiendo ranchos para todos.

de algunos peones fascinados por el admirado general. Al contrario de la exposición, dominan en esta secuencia los planos generales y de conjunto que permiten enfocar no solamente a un personaje, sino a todo un grupo. Si encontramos en la película, en general, una predilección por los planos americanos y planos de conjunto, son justamente estos tipos de plano los que permiten enfocar a un colectivo humano y no solamente a individuos (Anievas Gamallo 2004: 87). Así, la posición estética de la película corresponde a una posición ética, ya que toma posición por los campesinos y el pueblo sencillo, que es también el verdadero héroe de la película. No solamente “los travelines son cuestión de moral”, como preciniza el famoso aforismo de Jean-Luc Godard (1959: 5), sino también los planos que, en el caso de la cámara de Draper y Figueroa, enfocan no a un héroe aislado, sino a los grupos formados por los soldados sencillos y por el pueblo. Además, con los contrapicados sobre Pancho Villa, la película no esboza solamente una perspectiva cinematográfica y narrativa del pueblo que admira al general, sino también pone en escena el mito de Pancho Villa como personaje venerado que se presenta como un verdadero redentor de los campesinos.

3.4. *El anticlímax de la desmitificación*

Esta imagen mítica constituye también el punto de arranque de la acción principal de las secuencias siguientes.

En una batalla, Máximo Perea consigue robar con su lazo, gracias a su ánimo, coraje y destreza, una ametralladora enemiga, que ha tenido en jaque al ejército villista. Cuando Villa le felicita por su audacia, se da cuenta de que ha muerto. Estos actos de heroísmo se repiten dos veces y terminan cada vez con la muerte de su autor respectivo. El segundo en morir es Martín Espinosa, quien se ha acercado solo a la primera línea de un fortín en el que se han refugiado los federalistas con el objetivo de atacarlo lanzando granadas contra los muros. Justamente en el momento en el que logra abrir una brecha en el muro, es descubierto por los federalistas, que le matan con unos tiros de pistola. En la siguiente secuencia Tiburcio, Rodrigo y Melitón Botello van a parlamentar con un general enemigo y son detenidos a pesar de presentar una bandera blanca y su estatuto de mediadores. El general decide que sean todos ahorcados en la línea de fuego, de manera que su ejecución sea bien visible para los villistas. Cuando los soldados federalistas intentan ahorcar a Melitón, su peso enorme rompe la soga. En este momento llegan los villistas para salvar a sus compañeros. Sin embargo, Rodrigo Perea muere en el tiroteo por fuego amigo. Villa condecora a los tres leones restantes con la estrella de “los dorados” y los integra en su escolta personal.

Conforme a la visión de los leones, Pancho Villa es presentado en su primera aparición como héroe mítico de la Revolución, una impresión subrayada aún más por el contrapicado de la cámara. El diálogo siguiente con los leones parece confirmar esta primera impresión, ya que habla con ellos sin soberbia alguna, de hombre a hombre. Después de la batalla de Torreón, los seis leones se encuentran alrededor de un fuego de campamento y hablan de la muerte heroica que desearían para ellos mismos, también con el motivo de demostrar su validez al venerado general. Sin embargo, ya en las secuencias siguientes de la película asistimos a una doble desmitificación que concierne tanto a la imagen mítica del general como al sueño de una muerte heroica y digna compartido por los leones. Cuando Pancho Villa pide a Máximo Perea buscar la ametralladora que amenaza la victoria de los villistas, esta orden parece todavía determinada por la preocupación del general por sus tropas y la victoria, incluso si esto cuesta la muerte de alguno de sus soldados. Así, Máximo Perea tiene realmente una muerte heroica, ya que gracias a su audacia y destreza consigue quitar la ametralladora a los enemigos. Aunque la reacción de Pancho Villa parece indiferente ante la muerte de su soldado, el espectador comparte, no obstante, la actitud positiva de los leones hacia Pancho Villa. También Martín Espinosa parece morir heroicamente, ya que avanza solo hasta las líneas enemigas para lanzar bombas con el fin de abrir una brecha en los muros del fortín de los federales. Fuentes subraya el aspecto heroico de su acción con una alusión a la película *Qué viva México*, de Sergej Eisenstein, mostrando a Martín cayendo muerto sobre un maguey, tendido en él (imagen 9), una imagen que presenta al revolucionario en la postura de un crucificado. Sin embargo, la aparente indiferencia del general, quien manifiesta solamente su satisfacción por la brecha obtenida y ninguna compasión con su soldado muerto, constituye ya una primera mancha en la imagen inmaculada del héroe de la Revolución. Con la muerte subsiguiente de Rodrigo Perea la desmitificación se acentúa aún más porque muestra a Pancho Villa tendiendo una emboscada al general federal. Como este último adivina el artificio, hace encarcelar a los negociadores y les anuncia que serán ejecutados al día siguiente. Aquí los leones aparecen como meras víctimas ingenuas y nada heroicas de las intrigas de su general. La muerte de Rodrigo Perea, acaecida durante una escaramuza, cuando un grupo de villistas intentaba liberar a los condenados, es claramente la consecuencia de esta intriga cobarde de Pancho Villa. Si la secuencia destruye la imagen heroica del general, la muerte de Rodrigo tampoco es un ejemplo de heroísmo, porque es el “fuego amigo” lo que causa su muerte. Cuando nombra a los tres leones sobrevivientes “dorados” y quiere condecorarlos por su heroísmo, y constata que le sobra una condecoración porque Rodrigo ya ha muerto, decide sin vacilar entregar dos condecoraciones a Tiburcio, con lo que quita todo valor a esta distinción de honor. Además, se muestra completamente indiferente respecto a la muerte de Rodrigo, ya que susurra un lugar común

sobre la necesidad de morir para seguir existiendo para todos los hombres. En la misma escena ordena, después de un momento de compasión con unos músicos aprisionados, fusilar a todos después de tener conocimiento de que todas las brigadas ya tenían su banda y que no se pueden integrar¹¹.

Sin embargo, si ya hasta ese momento las muertes de los leones son presentadas en forma de anticlímax, cada muerte posterior, al ser menos heroica que la precedente, va a carecer completamente de sentido.

En una cantina, unos revolucionarios sentados en una mesa se dan cuenta de que son trece y deciden, por mera superstición, organizar una especie de ruleta rusa para eliminar al que sería designado por una pistola que cae como el “más cobarde” de todos. Al caer la pistola lanzada al aire, la bala hiere a Melitón Botella, quien se dispara una bala en la cabeza para mostrar a los demás que los Leones no son cobardes en absoluto. La siguiente muerte le toca a Becerrillo, que enferma de la viruela y es cuidado por Tiburcio. Cuando Villa se da cuenta de la posibilidad de una epidemia inminente, ruega a Tiburcio quemar vivo a su compañero. Tiburcio mata a Miguel Ángel con su revólver y lo quema después. Como Villa tiene miedo de la contaminación, exige a Tiburcio no unirse al ejército en marcha hacia Zacatecas. Tiburcio decide marcharse y se aleja de la estación de trenes para perderse en la noche.

Las dos últimas muertes constituyen el cénit de la desmitificación. Si es innegable que Melitón Botella hace prueba de sentido de honor y de valor, su ánimo es presentado, sin embargo, completamente desplazado y absurdo y su heroísmo vacío, ya que se muestra en un contexto completamente ridículo¹². Para Pancho Villa, el punto culminante de la desmitificación llega cuando ordena a Tiburcio quemar vivo a Miguel Ángel. Si el motivo del general, que quiere evitar todo riesgo de contaminación del ejército entero con la viruela, parece todavía normal y digno, se puede leer en su cara una expresión de miedo que contribuye a destruir definitivamente su imagen mítica (imagen 10). Así, la desertión de Tiburcio al final de la película parece una consecuencia legítima y comprensible.

¹¹ En el contexto de este episodio John Mraz señala que “en contraste con la gran mayoría de películas sobre Villa, el filme de Fernando de Fuentes es antiépico, ya que contiene todos los elementos de una leyenda épica sobre la Revolución, pero que distancia estos elementos y también el mito de Pancho Villa enseñándonos también la crueldad legendaria de Villa” (2009: 103). Véase también Villagrán 2003.

¹² En su análisis del libro de Muñoz, Max Parra interpreta el exagerado código de honor de los leones, que puede llegar hasta a la autodestrucción, como una expresión de subjetividad revolucionaria y una tentativa de recuperar una dignidad e identidad personal que se había perdido durante las épocas precedentes, llenas de explotaciones y humillaciones (Parra 2005: 107, *passim*).



Imagen 9. La muerte de Martín. Alusión a Eisenstein.



Imagen 10. El miedo de Pancho Villa.

4. Una estética imparcial e imposible

4.1. *Técnicas de distanciamiento*

No obstante, a excepción de esta desilusión final de Tiburcio, la violencia de Pancho Villa, su zorrería y su indiferencia con respecto a sus soldados muertos no llegan a destruir la imagen positiva e heroica que los leones tienen de él. Incluso cuando su indiferencia con respecto a sus soldados ya no se puede ignorar, los leones están todavía llenos de admiración hacia él. Así pues, la película no procede solamente a la destrucción consecuente de la imagen positiva de Pancho Villa como héroe de la Revolución, sino que muestra, al mismo tiempo, que esta destrucción no invalida del todo su mito entre los leones. Ahora bien, esta discrepancia entre la realidad objetiva, solamente mostrada y nunca comentada, de la actitud de Pancho Villa, por un lado, y su percepción subjetiva e ingenua por parte de los protagonistas, por el otro, no denuncia solamente las razones de la permanencia del mito de Pancho y de la Revolución, sino que provoca, además, un efecto de distanciamiento que impulsa al espectador a sacar sus propias conclusiones.

Es quizás también por esta razón que Fuentes pudo renunciar a un fin alternativo que correspondiera al capítulo “El desertor” del libro de Muñoz y muestra a un Pancho Villa aún más cruel.

En esta versión, Tiburcio ha regresado a su casa y se encuentra en el círculo de su familia con su mujer, su hija y su hijo, con quien habla de nuevo con entusiasmo de Pancho Villa, quien seguramente va a venir un día a recogerles para que se vayan después con él. En la escena siguiente Pancho Villa pasa con sus tropas ya derrotadas y diezmadas por la hacienda de su antiguo teniente. Villa pide a Tiburcio que vuelva a combatir con él, pero cuando este contesta que no puede porque tiene una mujer y una hija, Villa parece comprenderle y dice que esto cambia las cosas. Después de haber comido en su casa, Pancho Villa mata a su hija y a su mujer; y dice seguidamente a Tiburcio que ahora ya no tiene familia y puede volver a combatir con los villistas. Tiburcio amenaza a Villa con una escopeta, pero lo mata uno de los compañeros de Pancho Villa, quien se lleva consigo al hijo de Tiburcio¹³.

¹³ Si la versión oficial de la película ya termina con un desencanto completo por Tiburcio y una visión negativa de Pancho Villa, en los años setenta la UNAM ha descubierto una copia de la película que contiene este fin alternativo. Todavía hoy no se sabe exactamente si la secuencia fue censurada por el gobierno o si el propio Fuentes decidió eliminarla. John Mraz piensa que el propio Fuentes ha suprimido la escena más cruel de la película, ya que Cárdenas estaba probablemente interesado en la crítica de un general que, según él, no formaba parte del panteón de la Revolución (Mraz 1997: 108).

Incluso si tenemos en cuenta que en esta escena Pancho Villa parece mucho más violento, cínico y cruel que en otras, cabe constatar que no añade nada nuevo a la demolición del héroe y la desmitificación realizada anteriormente. Además, el final alternativo comparte con el final oficial un rasgo característico que Fuentes ha considerado como elemento importante de una futura estética mexicana. De hecho, los dos finales se oponen nítidamente al *happy end* de las películas de la época clásica de los estudios *hollywoodienses*. El fin distanciado de la versión oficial o el fin más trágico de la versión alternativa prolongan ambos la reflexión del espectador. En una entrevista Fernando de Fuentes ha justificado esta concepción del final trágico con respecto a otra película de la trilogía revolucionaria, a saber, *El compadre Mendoza*:

Nada nos hubiera costado el desenredar la trama en forma tal que el desenlace fuera feliz como estamos acostumbrados a verlo en las películas americanas; pero es nuestra opinión que el cine mexicano debe ser fiel reflejo de nuestro modo de ser adusto y trágico, si es que pretendemos darle perfiles verdaderamente propios, y no hacerlo una pobre imitación de lo que nos viene de Hollywood¹⁴.

El mismo efecto de distanciamiento surte las escenas cómicas que se contraponen muy a menudo a las imágenes serias y trágicas de las batallas o incluso las rebajan o les quitan el aspecto dramático. Así, el personaje de Melitón Botella, el “Panzón”, tiene la función de duplicar la acción seria por escenas cómicas. Con su figura gruesa, su cara de bebé adulto, su adicción a la comida, que le hace comer incluso durante las batallas, sirve de contrapunto cómico a un argumento en principio trágico. Desde el intento del “Panzón” de disparar contra las tunas, lo que hace también durante el combate, o la escena donde un chaparro no logra pedir su bebida en la barra de la cantina, hasta que se sube a un cajón, y el cartón del pianista —interpretado por Silvestre Revueltas— diciendo: “Se suplica no tirar al pianista” se relativiza el aspecto heroico de la Revolución.

La banda sonora, especialmente la música original compuesta por Silvestre Revueltas, subraya este distanciamiento, primero porque se opone a la música popular de la Revolución, es decir, a las estrofas de “La Valentina”, “La Adelita” o “La cucaracha”, que son interpretadas por los combatientes o por la música en *off*, y segundo porque contrasta también con la acción supuestamente heroica de las batallas revolucionarias. En efecto, la discrepancia entre la música aparentemente triunfante y heroica, por un lado, y una presentación

¹⁴ Se trata de una entrevista de Fernando de Fuentes que se publicó en la revista *El Universal* bajo el título “Lo que piensa Fernando de Fuentes de su película *El compadre Mendoza*”, *El Universal*, 6 de abril 1934 (García Riera 1984: 28).

prosaica de las batallas, por el otro, contribuye también a la desmitificación de la Revolución y de su héroe principal. De hecho, la obra de *Revueltas*, que ha sido vista muy a menudo como un ejemplo del nacionalismo musical mexicano por el discurso oficial, se ha revelado más recientemente, gracias a los análisis semióticos de Roberto Kolb Neuhaus como una deconstrucción a veces satírica de este mismo nacionalismo:

La crítica de un nacionalismo patriotero y oficialista en *Cuanabúbuac* toma en *Esquinas* la forma de un rechazo del iconismo folclorista: por una parte, invoca gestos culturales que no habían formado parte del arsenal de signos convencionales de mexicanidad —los pregones—; por otra, incorpora un símbolo de identidad nacional, el son, pero lo coloca en el margen del discurso y lo marca con un sentido muy distinto del que exigiría una representación o validación patriótica. *Revueltas* se deslinda así de las políticas de representación nacionalista de diverso signo político, tanto las conservadoras como algunas que se consideraban de avanzada, limitadas a la estrategia de la apropiación protagónica y omnipresente de un tema “popular”, “indígena”, “indio”, “mestizo”, “tradicional”, “revolucionario”, “épico” u otro similar (Kolb 2012: 186).

Lo mismo es válido también en parte para la película de Fuentes. Así, podemos constatar que, en el interior del filme, existe una polifonía en el sentido de Mikail Bajtín que confronta dos visiones de la Revolución y de Pancho Villa. La primera, heroica y mítica, motiva al principio a los leones de San Pablo a participar en la Bola, siendo la segunda más bien prosaica, desilusionada, amarga, sardónica e irónica y subvierte la primera (Bajtín 1979: 15).

4.2. *La carencia de plasticidad*

Aquí es imprescindible mencionar un elemento estético de la película que ha sido objeto de varias críticas. A pesar del hecho de que el director tenía a su disposición la ayuda del ejército, que podía disponer de dos trenes y muchos soldados regulares, la puesta en escena de algunas batallas puede, efectivamente, parecer imperfecta. Así, Jorge Aguilar Mora reprocha en particular al director y su guionista haber dado “una pobrísima, casi paródica imagen de la batalla de Torreón” y que el director hubiera carecido de una imaginación plástica y cinematográfica, que habría hecho apreciar, por el contraste, la verdadera riqueza narrativa de Rafael Muñoz (Aguilar Mora 2008: 15). Sin embargo, esta falta innegable de plasticidad tiene como norma la estética cinematográfica clásica de la guerra tal como la ha desarrollado el cine de Hollywood, con sus planos generales muy amplios, su gran número de comparsas que rellenan el campo

de batalla y su utilización de un paisaje grandioso como telón de fondo de una acción dramática. La puesta en escena de Fuentes se opone claramente a este *parti pris* estético, ya que las escenas de las batallas se desarrollan en un paisaje generalmente vacío, en el que se ven solamente a cuatro o cinco soldados como representantes de todo el ejército federalista (imagen 11). El ataque de Máximo Pereda es escenificado por los soldados en un paisaje desnudo y desierto (imagen 12), una presentación de la guerra que parece imperfecta no solamente desde el punto de vista de la estética guerrera clásica, sino también desde una perspectiva realista, incluso si tomamos en cuenta que se trata de una emboscada que los leones tienden a los federalistas para permitir a Máximo robar la ametralladora. Por otro lado, se puede excluir la hipótesis formulada por Mora, según la cual Fuentes y sus operadores no habrían sabido dar una imagen plástica de la batalla de Torreón, no solamente porque entre ellos se encuentra también Gabriel Figueroa, operador que será más tarde muy conocido por un estilo justamente plástico y esteticista, sino también porque hay otras escenas que abundan en plasticidad, como, por ejemplo, las escenas que muestran la vida cotidiana del ejército villista. En vez de atribuir esta particularidad a una falta de competencia del director o de los operadores, sería quizás más provechoso analizar la función de esta técnica particular.

Si tenemos en cuenta los procedimientos narrativos mencionados arriba y también el desarrollo de la actitud de los leones respecto de Pancho Villa, la función de la vacuidad de las imágenes y de la pobreza estética se perfila de una manera más clara. De hecho, la escasez estética aparente de las imágenes de la batalla tiene una función muy precisa, ya que subraya la desmitificación de los hechos y del personaje de Pancho Villa como héroe, así como de la Revolución. En este sentido, la falta de plasticidad corresponde perfectamente a la falta de heroísmo de la acción villista y participa, por consiguiente, de un principio estético que Fuentes observa en la película entera, anticipando de esta manera la desilusión final de Tiburcio Mayo. Además del tratamiento del espacio, el tratamiento cinematográfico del tiempo refuerza este aspecto. La organización temporal procede mediante una presentación repetitiva de las mismas escenas de batallas, según un esquema parecido. Así se crea la impresión de repetición, lo que contribuye también a quitar todo aspecto extraordinario a las batallas.

4.3. *Imparcialidad e impasibilidad de una estética de grado cero*

Si Fuentes demuele el mito de Pancho Villa, tampoco deja intachable, como acabamos de constatar, la imagen de los “leones de San Pablo”. Es cierto que la película acompaña a los hacendados de San Pablo en la mayoría de las secuencias y adopta su visión de los acontecimientos. Pero en la escena clave de



Imagen 11. La pobreza de la puesta en escena del ejército federalista.



Imagen 12. Estética reducida de la representación de la batalla.

la cantina, en la que los revolucionarios juegan a la ruleta rusa, el heroísmo de los leones aparece como una actitud ridícula, ya que no se trata de una acción militar, sino de una pura prueba de coraje gratuito. De esta manera se esboza una visión mucho más crítica incluso de los leones porque su heroísmo aparece como determinado no por las necesidades de la estrategia militar, sino por un sentido exagerado del honor, una mera actitud de jactancia. Se destruye así todo heroísmo en las imágenes de la Revolución Mexicana y la película adopta una actitud imparcial, impasible e impersonal.

Esta imparcialidad de Fuentes aparece aún más claramente si ponemos el filme en el contexto de la trilogía sobre la Revolución de la que forma parte. Si *¡Vámonos con Pancho Villa!* ataca el mito de Pancho Villa y de la Revolución, *El prisionero 13* critica el régimen porfirista.

4.3.1. *El prisionero 13* (1933)

La acción de *El prisionero 13* se sitúa en la época de Porfirio Díaz. Fuentes cuenta la historia de Julián Carrasco, un coronel alcohólico y violento, cuya mujer huye de él con su hijo común. Muchos años después, varias personas sospechosas de haber participado en un complot contra el gobierno de Porfirio Díaz están en la cárcel. Para salvar a uno de los condenados a muerte, que deben ser fusilados al día siguiente, dos mujeres, una viuda y su hija, intentan corromper al coronel con una suma de 13 millones de pesos, para que deje en libertad a su hijo y hermano. Julián Carrasco cede y libera al prisionero. Sin embargo, con el objetivo de esconder la liberación del prisionero 13, da orden de encarcelar a cualquier otra persona que se parezca al condenado liberado. Por desgracia, Carrasco, sin saberlo, hace arrestar a su propio hijo, con el que ha perdido todo contacto desde hace muchos años. Cuando, a la víspera de los fusilamientos, Carrasco es informado de la identidad del preso 13 por su ex mujer, la tragedia ya no se puede impedir. Carrasco es incapaz de salvar a su propio hijo, que es fusilado al día siguiente.

El breve resumen indica que el filme formula una clara crítica de la élite militar porfirista, de la corrupción y de la arbitrariedad de las decisiones jurídicas y de la intromisión del estado militar en asuntos políticos, jurídicos y civiles, mediante lo cual explica en parte el nacimiento de la Revolución y constituye una especie de prólogo a las otras películas de la trilogía. Mientras que en *El prisionero 13* se critica, pues, el gobierno de Porfirio Díaz, la represión y lo aleatorio de las decisiones de los militares, que sacrifican incluso a sus propios hijos, la película siguiente, *El compadre Mendoza*, estigmatiza otra capa de la sociedad mexicana implicada en el conflicto.

4.3.2. *El compadre Mendoza* (1933)

El compadre Mendoza, que se produce el mismo año que *El prisionero 13* (1933), narra episodios de la época que va desde 1913 hasta 1919, cuando la Revolución Mexicana ya se había convertido en guerra civil entre varios bandos revolucionarios. Rosalío Mendoza, un terrateniente oportunista, simula la amistad con todos los bandos. Cuando llegan los zapatistas, hace colocar en la pared una fotografía de Emiliano Zapata, recibe cordialmente a los soldados, hace alimentar a la tropa e invita a cenar a los militares de alto rango. Cuando llegan los huertistas hace exactamente lo mismo con ellos, pero sustituye solamente el retrato de Zapata por el de Huerta. Con ocasión de un viaje a Ciudad de México entra en conocimiento con la joven Dolores, con quien se casa. Durante la boda, los zapatistas derrotan en una emboscada a los federales, que se encuentran en el rancho de Mendoza disfrutando de la fiesta. Los soldados de Zapata acusan a Mendoza de traición, por lo cual debe ser fusilado de inmediato. Pero el general zapatista Felipe Nieto le salva la vida. Después, el terrateniente le pide a Nieto que apadrine a su primer hijo. Nieto, en sus frecuentes viajes a Santa Rosa, se encariña con Dolores y con su ahijado y trama amistad con Mendoza. No obstante, los asuntos de este último sufren problemas graves a causa de la inseguridad generada por la Revolución. Mendoza toma la decisión de irse a la Ciudad de México. Debido a sus problemas económicos acepta la proposición del coronel carrancista Bernáldez de traicionar a Felipe Nieto tendiéndole una emboscada. Nieto muere, mientras que Mendoza y su familia huyen a Ciudad de México.

Como podemos comprobar, *El compadre Mendoza* critica claramente a la clase burguesa y su oportunismo durante la Revolución. Así, se puede averiguar que, lejos de ser contrarrevolucionaria, la crítica de Fernando de Fuentes no se limita a un sector de la sociedad, sino que incluye a casi todos los grupos que desempeñaron un papel importante en la Revolución. Por esta razón el sentido pleno de la crítica de *¡Vámonos con Pancho Villa!* se puede alcanzar únicamente si se tiene en cuenta el tenor de las dos otras películas de la trilogía. En este caso cabe constatar que Fuentes no toma partido a favor de ningún grupo participando en la Revolución y la guerra civil, sino que esboza una estética imparcial e impasible que permite echar una mirada desilusionada sobre la realidad de los acontecimientos históricos. Mediante esta estética particular Fuentes toma al mismo tiempo una posición ética que se opone diametralmente a toda glorificación de la Revolución y sus más eminentes protagonistas que ha determinado posteriormente toda una tradición estética del cine oficial mexicano.

Gracias a la pobreza de las imágenes en ciertas escenas, que normalmente habrían debido ser heroicas, Fuentes desarrolla una actitud estética que puede

resumirse en términos de una “impasibilidad visual”. Así, con la presentación de Pancho Villa pone en escena no solamente a un personaje mítico, sino también al mito de un personaje, que se encarga de destruir después. Las imágenes no heroicas de las batallas van en este sentido. Sin embargo, la estética reducida de las batallas va incluso más lejos, ya que presenta lo que Roland Barthes llama el “grado cero” de la escritura (Barthes 1953). La presentación natural, antiépica y antimítica, de Pancho Villa, la sobriedad de algunas escenas de batalla, la reducción de la espectacularidad del combate, el estilo prosaico e impassible de la puesta en escena, todas estas técnicas contribuyen a crear una impresión de autenticidad que se contraponen a la vez a las películas norteamericanas con sus imágenes estereotípicas del “mexicano” y de “lo mexicano” y a las reacciones glorificantes por parte del cine nacionalista¹⁵. Además, es —como lo sugiere también el mismo Fernando de Fuentes (véase arriba)— un intento de encontrar una estética de cine mexicana propia que residiría justamente en una actitud menos melodramática y sensacionalista que la del cine de Hollywood y una naturalidad y autenticidad más acorde. En vez de presentar al pueblo y a la Revolución de una manera heroica, el director opta deliberadamente por una presentación sobria y desprovista de adornos esteticistas. Se puede sintetizar el principio estético de Fuentes diciendo que transforma la estetización de la Revolución en la revolución de la estética, ya que no se limita a representar a los pobres y al pueblo sencillo, sino que opta por una representación escueta, sencilla y popular de la Revolución. Así, el director toma posición no solamente por la historia que cuenta, sino también por la forma cinematográfica propiamente dicha. La estética revela ser también una ética.

5. Indicaciones técnicas y bibliográficas

5.1. *Ficha técnica*

Dirección: Fernando de Fuentes. Guión: Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia, basado en la novela homónima de Rafael F. Muñoz. Productor: Alberto J. Pani, CLASA Films Mundiales. Fotografía: Jack Draper / Gabriel Figueroa. Música: Silvestre Revueltas. Edición: José Noriega. Elenco: Antonio R. Frausto (Tiburcio Maya), Domingo Soler (Pancho Villa), Manuel Tamés (Melitón Botello), Ramón Vallarino (Miguel Ángel del Toro), Carlos López Chaflán (Rodrigo Perea), Raúl de Anda (Máximo Perea), Rafael F. Muñoz

¹⁵ Alejandro Ortiz Bullé Goyri pone de relieve que *¡Vámonos con Pancho Villa!* es también una respuesta a la película *Viva Villa*, de Howard Hawks, cuyo rodaje, que empezó en México, causó muchas protestas en el país (2002: 170).

(Martín Espinosa), Alfonso Sánchez Tello (General Fierro), Paco Martínez (general huertista), Dolores Camarillo (Lupe, esposa de Tiburcio), México, 1935, 92 min.

5.2. Bibliografía

- AGUILAR MORA, Jorge (2008): “Una novela fiel. Prólogo a ¡Vámonos con Pancho Villa!”. En: Rafael Muñoz: *¡Vámonos con Pancho Villa!* México: Ediciones Sera, pp. 9-31.
- ANVIEVAS GAMALLO, Isabel C. (2004): “Mas allá de la historia oficial: machos, compadres, héroes y villanos en el cine de la revolución de Fernando de Fuentes y Paul Leduc”. En: *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 23, pp. 83-94.
- ARANZUBÍA, Asier (2011): “Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna”. En: *Dimensión Antropológica*, vol. 52, mayo-agosto, pp. 101-121. Disponible en: <<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893>> [último acceso: 20 de febrero de 2014].
- AZUELA, Arturo/AZUELA, Mariano/GUZMÁN, Martín Luis/VASCONCELOS, José/MUÑOZ, Rafael Felipe/YÁÑEZ, Agustín *et al.* (1986): *Narradores de la Revolución Mejicana*. Madrid: Editorial Revolución (Literatura, 3).
- BAJTIN, Mijail M. ([1979] 2005): *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1953): “Le degré zéro de la littérature”. En: *id.*: *Le degré zéro de la littérature suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil 1972, pp. 5-65.
- CARBALLO, Emmanuel (1986): *Protagonistas de la literatura mexicana. Lecturas mexicanas*. México: Ediciones del Ermitaño/Secretaría de Educación Pública.
- CASTRO LEAL, Antonio (1970): *La novela de la Revolución Mexicana. Selección, introducción general, cronología histórica, prólogos, censo de personajes, índice de lugares, vocabulario y bibliografía*, 9ª. ed. México: Aguilar.
- CORRALES SORIANO, Dolores (1995): “Medalla para los herederos de Fernando de Fuentes”. En: *El Universal*, 17 de enero, pp. 1-4.
- DUFFEY, J. Patrick (2001): “Pancho Villa at the movies”. En: Paz-Soldán, Edmundo/Castillo, Debra A. (coords.): *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland, pp. 41-56.
- ELIZONDO, Salvador (1961): “¡Vámonos con Pancho Villa!”. En: *Nuevo Cine*, N° 2, pp. 10-11.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1984): *Fernando de Fuentes (1894-1958)*. México: Cineteca Nacional.
- GODARD, Jean-Luc (1959): “Hiroshima, notre amour”. En: *Cahiers du Cinéma*, n° 97, julio, p. 5.
- HATFIELD, Elia (2010): *La representación del ejército mexicano en la literatura y el cine*. Rosario: Ediciones Juglaría.
- HERSHFIELD, Joanne/MACIEL, David (1999): *Mexico's cinema. A century of film and filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources (Latin American Silhouettes).
- KHAN, Omar: “La historia latinoamericana en 35 mm. Los cineastas del continente no han sido complacientes ni benévolos a la hora de llevar al cine las historias de su Historia”,

- <http://cultura.elpais.com/cultura/2010/10/07/actualidad/1286402404_850215.html>, [último acceso: 17 de junio de 2014].
- KOLB NEUHAUS, Roberto (2012): *Contracanto: Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LANDA JÁUREZ, Estefanía Isabel (2012): *La ficcionalización de Francisco Villa en "¡Vámonos con Pancho Villa!" de Rafael F. Muñoz*. México: edición del autor.
- LUNA, Andrés de (1982): *La revolución de 1910 vista a través del cine mexicano*. Tesis, UNAM.
- MORA, Carl J. (2012): *Mexican cinema. Reflections of a society, 1896-2004*. Jefferson: McFarland.
- MRAZ, John (2009): *Looking for Mexico. Modern visual culture and national identity*. Durham: Duke University Press.
- MRAZ, John (1997): "How real is the reel? Fernando de Fuentes' Revolutionary Trilogy". En: Stock, Anne Marie (ed.): *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 95-119.
- MUÑOZ, Rafael Felipe (2008): *¡Vámonos con Pancho Villa!*. México: Ediciones Era.
- MUÑOZ, Rafael Felipe/NEUENDORFFE, Georg Hellmuth (1935): *Vorwärts mit Pancho Villa! Erzählung aus Mexikos Geschichte der Gegenwart*. Leipzig: Hans Müller (Iberische Bucherei).
- NOBLE, Andrea (2005): *Mexican national cinema*. London/New York: Routledge (National Cinemas).
- PARRA, Max (2005): *Writing Pancho Villa's revolution. Rebels in the literary imagination of Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- PEÑA, Mauricio/RAMÓN, David/TERÁN, Luis (coords.) (1994): "Las cien mejores películas del cine mexicano según la opinión de 25 críticos y especialistas". En: *SO-MOS*, año 5, julio, N.º. 100.
- RAMÍREZ MIRANDA, Francisco Javier (2012): "El desencanto de la revolución: ¡Vámonos con Pancho Villa!". En: <https://www.academia.edu/5254207/El_desencanto_de_la_Revoluci%C3%B3n_V%C3%A1monos_con_Pancho_Villa> [último acceso: 17 de junio de 2014].
- THORNTON, Niamh (2013): *Revolution and Rebellion in Mexican Film*. London: Bloomsbury Publishing (Topics and Issues in National Cinema).
- TRUFFAUT, François (1987): "Une certaine tendance du cinéma français". En: *id.*: *Le Plaisir des yeux*. Paris: Flammarion, pp. 211-228.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (1979): "Fernando de Fuentes: La mirada crítica sobre la Revolución Mexicana". En: *Filmoteca*, n.º. 1, noviembre 1979, pp. 62-71.
- (1988): "Fichero de cineastas nacionales: Fernando de Fuentes". En: *Dicine*, n.º. 23, pp. 16-17.
- VILLAGRÁN, Eduardo (2003): "¡Vámonos con Pancho Villa! o lo antiépico del cine". En: *Revista Cinefagia*, <<http://www.revistacinefagia.com/2003/12/%C2%A1vamonos-con-pancho-villa-o-lo-antiepico-del-cine/>> [último acceso: 7 de septiembre de 2015].
- WILKIE, James H. (1970): *The Mexican Revolution: Federal Expenditure and Social Change since 1910*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- WILT, David E. (2010, c2004): *The Mexican filmography. 1916 through 2001*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.

Fernando de Fuentes: ***Allá en el Rancho Grande* (1936)**

Jacqueline Ávila
(University of Tennessee)
y Sergio de la Mora
(University of California, Davis)

Allá en el Rancho Grande es una película legendaria y fundacional en la historia del cine mexicano. Filmada y estrenada en 1936, su director, Fernando de Fuentes, inició con ella el género con el que durante décadas se asociara el cine nacional: la comedia ranchera, el género musical mexicanísimo por excelencia. *Allá en el Rancho Grande* estableció a corto plazo la incipiente industria mexicana como el cine de habla castellana más importante de las Américas. Con ella se abrió el mercado internacional al cine mexicano. La comedia ranchera es un género netamente popular y de entretenimiento, muy al contrario de las películas más intelectuales de su director, como su trilogía de la Revolución. Este género musical, entre los géneros musicales más prolíficos (cabareteras, cine de barrio, añoranza porfiriana, juventud y *rock and roll*), dará al cine nacional ante todo el personaje del charro cantor, al igual que el tiempo y espacio nacionales por excelencia: el Porfiriato, el campo y la hacienda, El Bajío (la región central de México) y el estado de Jalisco, ambos sinécdoque del país. Además, en ella se pueden vislumbrar varios aspectos de la modernidad mexicana, como serían la nostalgia por un tiempo y espacio perdidos que se expresa muchas veces a través de actuaciones musicales.

Comedia ranchera como cine musical

A diferencia del musical de Hollywood en el que la meta narrativa central, según Rick Altman (1988), es conmemorar la pareja heterosexual, en su contraparte mexicana, Ana M. López sostiene que el cine de cabareteras y rumberas y la comedia ranchera son “melodramas de identidad, sentimiento nacional y subjetividad masculina y femenina” (2013: 122). Mientras tanto, Richard Dyer afirma que el musical trata de proporcionar entretenimiento por placer, pero sin pasar por alto que otras operaciones ideológicas también están presentes, tal y como la afirmación del capitalismo patriarcal. El concepto de Dyer de

musical como entretenimiento y utopía se remonta a las primeras comedias rancheras. Por ejemplo, en *Allá en el Rancho Grande*, el espacio de la hacienda está curiosamente representado como un universo bucólico, un lugar donde nadie parece trabajar y donde las relaciones de poder entre terratenientes y trabajadores no son problemáticas.

Sin embargo, Ana M. López sostiene que la comedia ranchera y la película de cabareteras “son difíciles de clasificar como ‘musicales’ según las fórmulas de Hollywood” (ibíd.: 2), pero son la manifestación que más se acerca a un musical del periodo clásico (1936-1960). Yolanda Moreno Rivas también afirma que, “A pesar de que las canciones fueron un venero inagotable para el primitivo cine mexicano, en realidad nunca se llegó a realizar un musical al estilo estadounidense, es decir, abiertamente relacionado con un género músico-teatral; se prefirió una relación híbrida con las canciones, lo que permitía su utilización como comodín en cualquier situación cinematográfica” (2008: 68). Además, apunta que “Una buena parte de la producción del cine mexicano debió su fácil popularidad al prolífico apoyo melódico de la canción. Ya fuese tema, trasfondo, comentario o adorno superfluo, la canción fue no sólo el personaje invisible de muchísimos filmes, sino también el *deus ex machina* de no pocas de ellas” (2008: 67).

La crítica de *Variety*, Edga, criticó *Allá en el Rancho Grande* en diciembre de 1936 y afirmó en un tono condescendiente: “El filme no es un musical en ningún sentido de la palabra, y las canciones entran sólo en el mismo fondo que los bailes, la equitación, etc... Fiel a su carácter no-musical, la película no abunda en tonadas que podrán ser acogidas por el público, aunque hay un número de cancioncillas especiales en la banda sonora. Una de ella es pegajosa pero todas deberían haber sido apoyadas en tanto que clasifican como trabajo especial y el cantarín apropiado está a la mano. En este sentido, el dueto Fuentes-Bustamante debería estudiar los productos de Estados Unidos para una lección más completa” (citada en García Riera 1984: 139).

Desde la emergencia del sonido en el cine mexicano, la música y el baile son fundamentales en la mayoría de los géneros, particularmente durante el periodo clásico; durante los años setenta la diferenciación de género está más marcada y los números musicales tienden a acortarse, excepto en las películas de ficheras de los setenta y los ochenta. Moreno Rivas apunta que “El cine mexicano nació bajo el signo de las canciones mexicanas” (2008: 66). *Santa* (1931) de Antonio Moreno, por ejemplo, sería inimaginable sin los boleros y danzones de Agustín Lara; estos dos (sub)géneros musicales son componentes indispensables del melodrama prostibulario y de la película de cabareteras. Aunque los géneros mexicanos siguen el modelo de Hollywood, nunca son simples imitaciones mediocres, tal y como sostuvieron Enrique Colina y Daniel Díaz Torres (1971) en su polémico e influyente ensayo sobre los melodramas latinoamericanos del periodo clásico.

Al analizar los elementos transnacionales del cine clásico mexicano, Ana M. López utiliza un argumento convincente para reivindicar este cine nacional como “el cine para el continente” (1994: 7). Los melodramas mexicanos de la era clásica hicieron circular los sonidos, los paisajes, la iconografía y la narrativa de la nación mexicana y sería el único cine nacional en lengua hispana que crearía algo parecido a un imaginario transnacional hispánico, unido en este caso a través de los diferentes géneros musicales que la industria cinematográfica mexicana incorporó no solamente desde varias regiones de México, sino también desde todas las Américas y España.

Nacionalismo en el campo

Allá en el Rancho Grande está considerada como la primera película en plasmar en detalle los prejuicios del género de la comedia ranchera en relación a sus tropos nacionales, sus símbolos y su narrativa. El historiador cinematográfico Rafael Aviña describe el género como una manera inofensiva de mitificar las provincias y la vida en el campo, poniendo de manifiesto exageraciones de los símbolos tradicionales mexicanos o, como él los llama, “mexiquitos”:

La comedia ranchera es la muestra de un cine *exageradamente mexicano*, como el tequila y sus machos bravíos. Su universo es el del mezcal y el mariachi, el de los jarritos de barro y el papel picado, el de los sombreros charros, los sarapes, las trenzas arregladas y el repertorio de trajes típicos; los sones del mariachi, las canciones autóctonas y las coplas populares, antecedente fino del vulgar albur (Aviña 2004: 152).

Pero esta descripción únicamente describe una pequeña parte de la historia. Empezando por *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, la comedia ranchera reimagina la vida rural en la hacienda con ayuda de la canción mexicana interpretada por el charro protagonista.

Cuando don Rosendo (Manuel Noriega), el justo y generoso hacendado de Rancho Grande, fallece en 1936, su hijo Felipe (René Cardona) hereda la hacienda y, como nuevo hacendado, nombra a su gran amigo de la infancia José Francisco (interpretado por la sensación internacional de la canción Tito Guízar) caporal del rancho. José Francisco y su hermana Eulalia son huérfanos de Rancho Chico dejados al cuidado de la lavandera de Rancho Grande, Ángela (Emma Roldán) y de su cómico marido borracho, Florentino (Carlos López ‘Chaflán’). José Francisco se enamora de Cruz (Esther Fernández), una especie de Cenicienta adornada con rebozos y trenzas, que corresponde al cariño del mismo (García Riera 1984: 135). Cruz, sin embargo, llama la atención de otros dos hombres: Martín (Lorenzo Barcelata), otro trabajador de Rancho Grande

que pretende ascender a caporal, y Felipe, que se acaba de comprometer con Margarita, una mujer de la clase alta. Aunque el corazón de Cruz pertenece a José Francisco, este triángulo amoroso origina una gran tensión y dirige la narración.

Allá en el Rancho Grande se sitúa en el nostálgico y bucólico campo, concretamente en la hacienda, considerada como el espacio privilegiado del régimen autoritario a lo largo del Porfiriato. Aunque gran parte de la acción central tiene lugar en diversas partes de la hacienda, *Allá en el Rancho Grande* también presenta escenas cruciales en otros escenarios y costumbres culturalmente significativas, como el jaripeo —que presenta actuaciones musicales a través de tríos, peleas de gallos y jarabes—, la cantina como escenario de la confrontación entre machos y el balcón de una joven dama que será destinado a una romántica serenata. En el centro de todos estos escenarios se sitúa el charro protagonista.

El charro como icono nacional

Allá en el Rancho Grande —y por extensión la comedia ranchera e incluso las películas de la Revolución— es un texto que se centra en el símbolo más crucial del nacionalismo cultural de México: el charro. El cine había construido al charro para que fuera un emblema tradicional de la masculinidad mexicana, una figura que se convirtió en símbolo unificador de la nación. Aunque *Allá en el Rancho Grande* y por extensión la industria cinematográfica mexicana no fabricaron la figura del charro, sí que ayudaron a catapultarlo al punto de mira nacional. Visualmente, el charro es una síntesis de diversas apropiaciones culturales a través de influencias criollas, españolas, árabes y mestizas. Su vestimenta consistía en una chaqueta corta, pantalones ajustados y/o chaparreras, un sombrero ancho y de copa baja y espuelas. Tomado del jinete español, el charro alcanzó una alta consideración en la sociedad, particularmente en la hacienda a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

La hacienda fue para el charro un escenario crucial, especialmente durante el Porfiriato. A la cabeza de la hacienda se situaba el hacendado, a menudo en forma de charro, quien supervisaba o trabajaba con otros como el caporal y los vaqueros ejerciendo la charrería (Nájera-Ramírez 1994: 3). Olga Nájera-Ramírez afirma que la hacienda era un lugar que presentaba una estructura social localizada que reflejaba la clase, el género y la diferenciación étnica de la sociedad mexicana.

La Revolución añadió nuevo simbolismo al charro a través de los luchadores contemporáneos Emiliano Zapata y Pancho Villa, quienes llevaron a muchos hombres al frente. Debido a que mucha gente de todos los estratos sociales ejercía la charrería, al charro hacendado, vinculado a las clases políticas y

profesionales, se le situó en contra de otros charros procedentes de clases bajas y trabajadoras (Rincón Gallardo 2000: 30). Al final de la Revolución el sistema de la hacienda fue abolido y muchos charros comenzaron a trabajar en ranchos más pequeños e independientes de todo el país, demostrando sus habilidades en festivales locales y rodeos. Sin embargo, las haciendas que cerraron dejaron a muchos sin trabajo y, con la migración masiva de los trabajadores rurales a la metrópoli, muchos charros descubrieron que sus habilidades con el caballo no eran una necesidad para la vida en la ciudad. Por lo tanto, la charrería fue modificada con el fin de que encajara con su nueva situación y ubicación, “desprendida de las prácticas laborales y del campo” (ibíd.: 30).

A lo largo de las décadas de 1910 y 1920, la industria mexicana y *hollywoodiense* del cine mudo se fue apropiando del charro como figura típica popular, pero las interpretaciones en ambas industrias demostraron ser drásticamente diferentes. A través de la ropa charra la versión *hollywoodiense* desprendió una luz negativa sobre el ciudadano mexicano, presentándolo repetidamente de manera despectiva, como villano, ladrón y violador. El préstamo del icono nacional y su negativa reinterpretación tuvieron efectos duraderos en la población mexicana y movieron a los cineastas patrios a responder a esta representación incorporando al charro en sus propias películas, lo que fomentó un estereotipo del charro en múltiples facetas, convirtiéndose en un símbolo nacional.

La industria mexicana del cine mudo se fue apropiando del charro como figura típica popular. Las representaciones del charro cinematográfico en un paisaje folclórico comenzaron ya en 1917 en *Barranca trágica* de Manuel de la Bandera y continuaron con otras películas como *Triste crepúsculo* (1917, dir. Manuel de la Bandera), *Santa* (1918, dir. Luis G. Peredo), *En la hacienda* (1922, dir. Ernesto Vollrath), *El águila y el nopal* (1929, dir. Miguel Contreras Torres) y *La boda de Rosario* (1929, dir. Gustavo Sáenz de Sicilia). Una vez que aparecieron las películas sincronizadas y grabadas con sonido, el charro siguió modelos elaborados por el teatro de revista que ayudaron a constituir las estructuras visuales y auditivas de la comedia ranchera, ilustradas en *Allá en el Rancho Grande*.

Género, la revista y la música de *Rancho Grande*

La representación musical es la base de la identidad nacional posrevolucionaria mexicana y el elemento de mayor importancia de la comedia ranchera, posiblemente el que más apuesta por la autenticidad nacional entre todos los géneros cinematográficos autóctonos. Desde 1936 y durante las décadas posteriores, este género fijó un estándar de lo que la audiencia nacional e internacional quería ver en una película mexicana: “color local” disfrazado de varias formas de folclore. En este género y en otros, la música y el baile son las prácticas privilegiadas que

representan la mexicanidad. En torno a los años cuarenta, la consolidación de una identidad nacional moderna incluía la representación mitificada de Jalisco y del mariachi asociado a este estado central, junto con a la canción ranchera, el jarabe tapatío, el charro y la china poblana; estos iconos visuales y auditivos vinieron a simbolizar las expresiones más “auténticas” de una mexicanidad hecha género. La explosión de las nuevas tecnologías audiovisuales y de sonido en los medios de comunicación —que incluían la radio, el cine y las grabaciones— facilitó enormemente el proceso de construcción nacional posrevolucionario. *Allá en el Rancho Grande* institucionalizó los iconos, ritmos y sonidos de la mexicanidad anteriormente citados que ya habían estado circulando en las artes visuales, la literatura, el teatro, el cine mudo y la música.

Concurre la crítica en que *Allá en el Rancho Grande* aglomera y sintetiza varias prácticas y expresiones artísticas, especialmente teatrales. Para Aurelio de los Reyes, “es el resultado de trasladar elencos, canciones y *sketches* de obra de teatro al cine” (De los Reyes 1987: 142). El argumento es de Luz Guzmán de Arellano y de su hermano Antonio Guzmán Aguilera (1894-1958), que usaba el seudónimo de Guz Águila. La adaptación estuvo a cargo de Águila y Fernando de Fuentes. Águila era uno de los libretistas más exitosos del teatro de revista desde la década de los años veinte. A él se le deben obras enormemente populares que protagonizaron grandes figuras del teatro de revista, entre ellas María Conesa y Joaquín Pardavé. Nos señala De los Reyes que en la traducción del teatro al cine, al teatro de revista se le despojó de su “sentido político” (íd.). Es decir, se elimina la crítica al *statu quo*.

El teatro de revista le da la estructura al género filmico. Derivado de la zarzuela española, una revista estaba organizada en un prólogo seguido de un acto dividido en cuatro cuadros. El prólogo establece el tono de la obra y los siguientes cuadros introducen los temas y personajes que poblarán la revista. Uniendo tradiciones periodísticas y teatrales, la revista daba a conocer acontecimientos políticos, climas sociales y nuevas corrientes musicales. Tomando elementos de novedades periodísticas, la semblanza de revista justamente le da el nombre al género teatral. En ellas los espectadores podían “experimentar lo popular” (Ávila 2012: 120). Aquí aparecen personajes tomados de la vida real, como peladitos, campesinos, policías y políticos; y figuras nacionales como el charro y la china poblana. Tanto el charro cantor como la china poblana serían transmisores privilegiados de la “cultura musical y la identidad nacional mexicanas” (íd.).

Los antecedentes de *Allá en el Rancho Grande* radican en la zarzuela *En la hacienda*, de 1907, de Federico Carlos Kegel, y en las películas mudas *En la hacienda* (1922, dir. Ernesto Vollrath), la argentina *Nobleza gaucha* (1915, dir. Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera), y la española *Nobleza baturra* (1925, dir. Florián Rey) (Díaz López 2002: 13). Aunque *Allá en el Rancho*

Grande apenas está basada en estos tres espectáculos, se entrelazaron algunos de sus elementos narrativos. Según García Riera, las tres películas abogan por “la derrota del derecho de pernada”, práctica feudal en la que el hacendado tenía acceso sexual a las mujeres que trabajaban en su hacienda (García Riera 1989: vol. 1, 236). Los códigos de honor masculinos dictaban la conducta de los charros en la hacienda y en *Allá en el Rancho Grande* esto se interpreta a través de la música. Pero es importante observar que el charro protagonista cantaba, mientras que el antagónico hacendado no lo hacía; esta diferencia es fundamental.

El uso de ingredientes teatrales en los comienzos del cine con sonido tuvo lugar por diversas razones, una de las cuales fue llegar al público de masas. La introducción en el cine con sonido de estructuras de revista populares proporcionó una manera fácil y no intimidatoria de atraer a los espectadores para que aceptaran el conmovedor medio y llenaran los teatros. Para la comedia ranchera y otros ejemplos de comedias rurales musicales a lo largo de los años treinta, la revista sintetizada proporcionó un sólido fundamento de la narrativa dramática, pero el desarrollo del género dependió de la música debido a que el protagonista y los personajes secundarios (a excepción del antagónico) cantaban. Las rancheras interpretadas por mariachis vestidos con trajes de charro se convirtieron en uno de los significantes musicales y visuales del género durante los años cuarenta, aunque la banda sonora de la comedia ranchera es musicalmente mucho más diversa.

Allá en el Rancho Grande se convirtió en un vehículo fundamental para la expansión de la canción mexicana y especialmente de la canción ranchera, un género musical comúnmente asociado al mariachi. No obstante, la canción ranchera es un género culturalmente diverso que ejemplifica una aculturación gradual del hibridismo regional y metropolitano. Derivada de la canción campirana, la canción ranchera experimentó significantes cambios, especialmente durante finales de los años veinte y en los años treinta, cuando fue asimilada por el centro cosmopolita. Este estilo temprano de ranchera puso de manifiesto diversas yuxtaposiciones estilísticas cuando se convirtió en el nuevo escenario de ciudad a través de la experimentación en la instrumentación (concretamente la adición de la trompeta), la incorporación de diferentes estructuras rítmicas y un sonido más refinado y comercial, dejando entrever influencias del campo a través de su contenido temático.

Allá en el Rancho Grande rápidamente sintetizó la canción ranchera y la canción mexicana con el charro y estableció asociaciones directas con el machismo. Las futuras películas de los años cuarenta establecerían al charro cantor como el emblema de un nacionalismo machista heroico y patriótico. La síntesis de imagen, género, actitud y música no es de extrañar en tanto que la canción mexicana y la canción ranchera están típicamente unidas a la masculinidad

mexicana, compuestas esencialmente desde el punto de vista de un hombre e interpretadas fundamentalmente por hombres, a las que se añade una china poblana para que cante con un chorro de voz un número musical a dúo con el charro, como es el caso de Lucha Reyes en “¡Ay Jalisco no te rajes!” (dir. Jose-lito Rodríguez, 1941) donde esta es relegada a un papel marginal con el fin de no competir demasiado con el charro cantor.

El campo, el amor y la naturaleza dominaron los temas que la canción ranchera ofrecía a los espectadores, especialmente a los que vivían en la ciudad aunque provenían del campo. A través de la mezcla de las culturas urbana y rural durante los años posrevolucionarios, el público se volvió adicto a la nostalgia transmitida en canciones interpretadas en películas, particularmente *Alla en el Rancho Grande* (Mitchell 2004: 150). La música de la película es un ejemplo de mestizaje cultural, una mezcla de lo regional y lo urbano que crea una cultura popular híbrida. Marina Díaz López afirma: “La música es un elemento crucial para atender a los procesos de mestizaje y fundación de una cultura popular local porque necesita un entorno donde ejecutarse... La cultura mestiza se refleja en la música y, simultáneamente, en la cultura agraria” (Díaz López 2002: 16). La música diegética de la película es agrupada constantemente en la categoría de folclore, junto con la presencia de la artesanía y los sarapes, pero las canciones y su interpretación estratégica en la narración marcan la presencia de la cultura mestiza que señala Díaz López. La música interviene en la vida diaria en el campo y, como tal, como música de la gente que vive en él e interactúa en ese medio. Por ejemplo, en la primera escena musical de la película, la criada Cruz interpreta “Canción mixteca” de José López Alavés. Cruz canta en un alto registro de soprano, ironizando y alentada por Florentino, quien la acompaña con arpeggios de guitarra. La canción es lenta y nostálgica, dando detalle de la patria perdida: “¡Oh, tierra del sol! Suspiro por verte”. Recordemos que Cruz es una huérfana de la Revolución, desplazada por la sangrienta guerra civil que sacudió la nación y empujó a la población rural a emigrar a los centros urbanos y a exiliarse en los vecinos Estados Unidos de América, al otro lado de la frontera.

Quien desarrolla la banda sonora regional y folclórica de la película es el compositor de Veracruz Lorenzo Barcelata (1898-1943), quien ya a temprana edad demostró talento tocando la guitarra y escribiendo canciones. Mientras trabajaba para el gobierno durante su servicio civil en 1925, formó varios grupos pequeños, como el Cuarteto Regional y Los Ruseñores Tampiqueños, época durante la cual experimentó y “modificó” la canción campirana. Contando con el apoyo económico y moral del gobernador de Tamaulipas, Emilio Portes Gil, en 1929 Barcelata rebautizó su grupo como Los Trovadores Tamaulipecos (formado por Barcelata, el letrista Ernesto Cortázar, José Agustín Ramírez y Carlos Peña), lo que le llevó a un contrato eventual con la XEW, la estación de radio líder de la época que emitía música regional (Dueñas 2010: 68-69). El éxito de Barcelata con

Los Trovadores Tamaulipecos, su *hit* internacional “María Elena” y su posterior puesto como director artístico de la XEFO llevaron a su participación en *Allá en el Rancho Grande*, contribuyendo al “jaliscozo” del cine mexicano (ibíd.: 70). El letrista Ernesto Cortázar y Barcelata, quien interpreta al charro Martín, compusieron y arreglaron varias canciones para la película que están colocadas estratégicamente como interludios musicales a lo largo de las escenas del film (siguiendo los *sketches* de la revista) e incluyeron otras canciones populares y tradicionales, elaborando los sonidos necesarios del trasfondo rural. La lista de canciones de la película incluye “Amanecer ranchero” y la canción romántica “Por ti aprendí a querer” de Barcelata, además de la canción que da título al film: “Allá en el Rancho Grande”, de autor anónimo.

Allá en el Rancho Grande no solo convirtió en estrella a Lorenzo Barcelata, sino también al charro protagonista, José Francisco, interpretado por Tito Guízar (1908-99), considerado “la primera verdadera estrella del cine mexicano” (García Riera 1988: 13). Guízar era una figura conocida en los Estados Unidos. Según relata Lisa Jarvinen, Guízar se fue a la ciudad de Nueva York durante su juventud, donde tuvo éxito en los escenarios como charro. Para principios de los años treinta tenía su propio programa de radio, *Tito Guízar and His Guitar*, donde la canción que daba comienzo al programa era ni más ni menos “Allá en el Rancho Grande” (Jarvinen 2012: 154). Fue idea de Guízar incluir esta canción, que se tiene por anónima pero que con el estreno de la película fue reclamada por Silvano R. Ramos, su supuesto compositor, que en 1936 vivía en Estados Unidos (García Riera 1998: 236). Además, Guízar también comenzó su carrera cinematográfica en Hollywood. Entre 1933 y 1935 tuvo cinco intervenciones musicales como cantante en películas de habla hispana: cuatro cortometrajes y el largometraje *Under the Pampas Moon* (dir. James Tinling, 1935). Aunque *Allá en el Rancho Grande* llegó a ser un importante significante del celuloide de y para la identidad mexicana, colocando al charro cantor en el punto de mira de la nación, Guízar no se convirtió en la “cara del machismo mexicano”. En una crítica de la película, el crítico Fidel Murillo afirma:

Hablando en plata, y desde el punto de vista de la actuación, el único que resulta un tanto fojo es Tito Guízar. Pero cualesquiera que sean sus defectos, palidecen cuando se le oye cantar. Al público le hubiese gustado un tipo más vigorosamente masculino... (1937: 4).

Asimismo, críticos posteriores como García Riera vieron al charro Guízar como irreal, aséptico y casi afeminado, demasiado bello para encarnar un arquetipo varonil nacional. Pero al mismo tiempo, García Riera anota que el charro Guízar es sumamente aceptable y exportable.

Pasamos a un aséptico Tito Guízar al que no manchaban ni la sombra del bigote en el rostro ni el menor acento bronco en la voz. Es el galán perfecto en tanto que irreal, no por casualidad Hollywood se interesará de inmediato por ese invento que el cine mexicano ofrece en bandeja a quienes deseen alejar de sus noches las pesadillas de Zapata, Villa o Cárdenas (García Riera 1984: 140).

Constantemente denominado el “charro feliz” o, tal y como Moreno Rivas añade, el “charro rosa”, Guízar no permaneció mucho tiempo en México, regresando a los Estados Unidos para continuar con su carrera en películas *hollywoodienses* y estaciones de radio estadounidenses. Sin embargo, el arquetipo del charro cantor fue reciclado en películas posteriores como *Guadalajara* (1936, dir. Agustín Jiménez), con Pepe Guízar como protagonista, y *Así es mi tierra* (1937, dir. Arcady Boytler), protagonizada por Mario Moreno “Cantinflas”.

Fernando de Fuentes y las políticas posrevolucionarias

Por medio de la trama se puede analizar el discurso posrevolucionario, el cual está basado en la familia nacionalista y en la conciliación de las diferencias de clase. La trama sigue ese trayecto nítidamente. Empezamos con el tema de la orfandad para terminar con la reconfiguración de la familia por medio del patrimonio impulsado en gran parte por la figura patriarcal del hacendado charro Felipe, quien lleva una chaqueta con un águila bordada en el centro de la parte trasera. La película es una apología del sistema económico de la hacienda, con una jerarquía clara y una obediencia completa al patriarcado. Resulta controvertida por esto, dado que se produce y se estrena en un período posrevolucionario más o menos progresista aunque patriarcal. En 1936 la proyección internacional de México, debido a su política, estaba claramente en la vanguardia de la izquierda (reforma agraria, educación socialista, apoyo a la República española, expropiación petrolera), mientras que el cine mexicano en general no enfrentaba de lleno la nueva realidad política, social y cultural del país. El cine mexicano era “ajeno a otras inquietudes que no fueran las del corazón sentimental o las de la guitarra” (García Riera 1988: 13).

La política conservadora de *Allá en el Rancho Grande* va hasta cierto punto a contrapelo de la realidad social que vive México, aunque la obediencia a las jerarquías y al estado patriarcal antes y después de la Revolución sigue la misma trayectoria. Esto se une a la trayectoria fílmica del director, Fernando de Fuentes, dada su ahora famosa trilogía de la Revolución, donde las críticas al ejército en *El prisionero trece* (1933), al oportunismo del pequeño burgués en *El compadre Mendoza* (1933) y al caudillismo en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) son feroces y crean una tensión muy marcada tanto en su propia filmografía como en el

desarrollo del cine mexicano y en la representación de la Revolución Mexicana y del cine abiertamente político que critique ese proceso, lo cual no se volverá a dar hasta décadas después en *El brazo fuerte* (1958, dir. Giovanni Korporaal) y *La sombra del caudillo* (1960, dir. Julio Bracho). La trilogía de la Revolución de De Fuentes no funcionó bien en la taquilla y con ese fracaso comercial se dio por terminada la visión crítica y compleja de la época revolucionaria a favor de una visión más superficial, folclórica y con más énfasis en el espectáculo y lo pictórico (como el cine de Emilio Fernández) en vez de una reflexión más profunda. Hay pues un desfase entre la crítica progresista de la trilogía de la Revolución y el conservadurismo de *Allá en el Rancho Grande*. Para García Riera, *Rancho Grande* significa una huida y un rechazo de la realidad política del país.

Allá en el Rancho Grande y *¡Vámonos con Pancho Villa!* se estrenaron en el mismo año. La primera se estrenó primero e inicialmente cosechó cierto éxito comercial, mientras que la segunda fue un fracaso y hasta llevó a la bancarrota a los estudios CLASA Films, que financiaron la película por un costo de un millón de pesos, hasta entonces la más costosa de la incipiente industria nacional. *Allá en el Rancho Grande* permaneció solo doce días en el recién inaugurado cine Alameda, propiedad de Emilio Azcárraga, antes de mudarse al cine Balmori. Después de un rotundo éxito en los Estados Unidos, se reestrenó en México. El éxito de *Allá en el Rancho Grande* otorga a su director un futuro prometedor como hábil constructor de narraciones formularias y en contraste con la tendencia al cine de expresión personal con que trazó su trilogía de la Revolución. El impacto que tuvo *Allá en el Rancho Grande* en Estados Unidos ha sido ampliamente estudiado. Desiree J. García (2014) posiciona a Tito Guízar como embajador de la cultura mexicana y sitúa *Allá en el Rancho Grande* como la película que atrajo una considerable atención hacia el creciente mercado de películas mexicanas, mientras que el exhaustivo estudio de recepción de Colin Gunckel (2015) se centra en cómo la película fue una plataforma para negociar el significado de una mexicanidad transnacional por parte del público de Los Ángeles, el mayor mercado urbano de películas mexicanas fuera de México D.F.

A nuestro parecer lo que no han considerado la crítica y los investigadores es que *Rancho Grande* plantea una continuidad de la hacienda hasta el presente de la narración. Es decir, la película es una defensa de la hacienda como institución y de las desiguales relaciones de poder en una sociedad de castas compuesta por el hacendado, los caporales y los peones. La película es una crítica a la reforma agraria cardenista que se repliega en el hacendado como “la máxima autoridad” y en la hacienda como una utopía.

Para Aurelio de los Reyes la comedia ranchera no fue censurada por el gobierno cardenista porque, para 1938, la industria cinematográfica aportaba millones de divisas a la economía mexicana. Ya para 1938, año en que se

nacionaliza el petróleo, el cine era la segunda industria más grande de México después del petróleo (De los Reyes 1991: 153).

Publicidad, *remakes* y legado

La crítica de *Variety* Edga escribió sobre la proyección de *Allá en el Rancho Grande* en diciembre de 1936, y sostiene en un tono condescendiente:

El filme no es un musical en ningún sentido de la palabra y las canciones entran sólo en el mismo fondo que los bailes, la equitación, etc... Fiel a su carácter no-musical, la película no abunda en tonadas que podrán ser acogidas por el público, aunque hay un número de cancioncillas especiales en la banda sonora. Una de ella es pegajosa pero todas deberían haber sido apoyadas en tanto que clasifican como trabajo especial y el cantarín apropiado está a la mano. En este sentido, el dueto Fuentes-Bustamante debería estudiar los productos de Estados Unidos para una lección más completa (citado en García Riera 1984: 139).

Una antigua y efectiva estrategia de la industria cinematográfica consistía en usar el título de canciones populares para comercializar sus productos, por ejemplo *¡Ay Jalisco no te rajes!*, la comedia ranchera de 1941, basada en una canción que en el momento del estreno estaba siendo un éxito. En ella, la interpretación de “¡Ay Jalisco no te rajes!” de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar por parte de Lucha Reyes —una canción que Reyes popularizó a través de su autoritaria y declamatoria interpretación— compite con una interpretación orquestal sumamente teatral y espectacular por parte de la estrella del cine Jorge Negrete. Desde *Allá en el Rancho Grande*, los títulos de las canciones son frecuentemente usados con fines de marketing, confiando en la popularidad del artista, del compositor o de la canción.

La etiqueta de comedia ranchera fue aplicada retrospectivamente a lo largo de los años sesenta a una serie de películas que transcurren en el campo en las que los protagonistas eran los charros y las interpretaciones musicales. Esta categoría fue tratada en los escritos de un nuevo grupo de críticos e historiadores mexicanos como Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis y otros que estaban vinculados a la influyente, pero de corta vida, revista *Nuevo Cine*, quienes han dado forma al canon cinematográfico nacional. En realidad la comedia ranchera es más melodrama que comedia desde que la música es usada de forma omnipresente para dar forma a la narración, revelar carácter y enfatizar momentos íntimos, reclamar pertenencia a una comunidad y “representar el sentimiento patriótico y la nostalgia”, entre otras cosas.

A pesar de este México rural imaginario construido por el cine, *Allá en el Rancho Grande* llegó a los espectadores, muchos de los cuales acababan de ser desplazados de los centros rurales a los urbanos. Así, la película fomenta nostalgia por la patria perdida y, al mismo tiempo, pone de manifiesto la modernidad y la reestructuración de las relaciones sociales de castas a través del matrimonio.

La versión de 1936 de *Allá en el Rancho Grande* tuvo un profundo impacto en el curso del cine nacional mexicano de cara a los años cuarenta. El carácter del charro cobró mayor importancia en las películas que siguieron, particularmente con los actores claves de la época Pedro Infante (1917-1957) y Jorge Negrete (1911-1953). El éxito de *Allá en el Rancho Grande* se quedó tan grabado en el imaginario mexicano que Fernando de Fuentes hizo un *remake* de la película en 1949 con Jorge Negrete en el papel de José Francisco y Lilia del Valle en el de Cruz. Esta película fue protagonizada por el agresivamente varonil Negrete, quien definió y dio forma al machismo mexicano a lo largo de su carrera. El *remake* ofrece muchas de las canciones que aparecen en la película original —además de nuevas piezas a cargo del equipo musical Esperón y Cortázar— la película no tuvo tan buena acogida como la versión de 1936 (García Riera 1998: 159). Además, *Rancho Grande* pasó a ocupar un lugar privilegiado respecto a otras películas como la protagonizada por Gene Autry *Rancho Grande* (1940, dir. Frank McDonald), *Soy charro de Rancho Grande* (1947, dir. Joaquín Pardavé) y *Los hijos del Rancho Grande* (1956, dir. Juan Bustillo Oro). Esta última película es una continuación de la versión de 1936 y hace un homenaje a Fernando de Fuentes.

Bibliografía

- ALTMAN, Rick (1988): *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- ÁVILA, Jacqueline (2012): “Los sonidos del cine: Cinematic Music in Mexican Film, 1930-1952”. Ph.D. diss. University of California, Riverside.
- “Juxtaposing *teatro de revista* and cine: Music in the 1930s *comedia ranchera*”. En: *Journal of Film Music* 5, n.º. 1-2, pp. 119-24.
- AVIÑA, Rafael (2004): *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*. México: Editorial Océano.
- COLINA, Enrique/DÍAZ TORRES, Daniel (1971): “Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano”. En: *Cine Cubano*, n.º. 73-74-75.
- DE LOS REYES, Aurelio (1991): *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Editorial Trillas.
- (2006): “Crimen y castigo: La disfunción social en el México posrevolucionario”. En: id. (coord.): *Historia de la vida cotidiana en México. V, vol. 2, Siglo xx*. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.

- DÍAZ LÓPEZ Marina (2002): "El Folclore invade el imaginario de la ciudad". En: *Revistas de Estudios Históricos sobre la Imagen, segunda época, Archivos de la Filmoteca*, 41, pp. 10-31.
- DUEÑAS, Pablo (2010): "El trovador de sotavento: Lorenzo Barcelata". En: *Relatos e historias en México* 2, n°. 18, pp. 68-69.
- DYER, Richard (1992): "Entertainment as Utopia". En: *Only Entertainment*. London/ New York: Routledge.
- GARCÍA, Desirée J. (2014): *The Migration of Musical Film: From Ethnic Margins to American Mainstream*. New Brunswick/London: Rutgers University Press.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1984): *Fernando de Fuentes (1894-1958)*. México: Cineteca Nacional.
- (1988): *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, volumen II, México*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas.
- (1998): *Breve Historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*. México: Ediciones Mapa.
- GUNCKEL, Colin (2015): *Mexico On Main Street: Transnational Film Culture in Los Angeles Before World War II*. New Brunswick/London: Rutgers University Press.
- JARVINEN, Lisa (2012): *The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939*. New Brunswick/London: Rutgers University Press.
- KANELLOS, Nicolás (1990): *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*. Austin: University of Texas Press.
- LÓPEZ, Ana M. (1994): "A Cinema for the Continent". En Chon A. Noriega/Steven Ricci (coords.): *The Mexican Cinema Project*. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive.
- (2013): "Mexico". En: Creekmur, Corey K./Linda Y. Mokdad (coords.): *The International Film Musical*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MORENO RIVAS, Yolanda (2008): *Historia de la música popular mexicana*. México: Editorial Océano.
- MURILLO, Fidel (1937): "Una opinión sobre 'Allá en el Rancho Grande'". En: *La Opinión*, 18 de enero, p. 4.
- NÁJERA-RAMÍREZ, Olga (1994): "Engendering Nationalism: Identity, Discourse, and the Mexican Charro". En: *Anthropology Quarterly* 67, n°. 1, pp. 1-14.
- RINCÓN GALLARDO, Alfonso (2000): "En la hacienda de antaño". En: *Artes de México: Charrería*. México: Artes de México.

Jesús Chano Urueta: *Los de abajo* (1939)

Aurelio de los Reyes García-Rojas
(Academia Mexicana de la Historia)

Filmada en los estudios CLASA y en el pedregal de Santa Úrsula Coapa a partir del lunes 13 de noviembre de 1939, concluida el 22 del mismo mes. Estrenada el 1 de junio de 1940 en el cine Regis. Su importancia radica en ser adaptación de la novela homónima de Mariano Azuela, publicada en 1915 en El Paso, Texas, después de la derrota de Francisco Villa. Considerada iniciadora de la novela de la Revolución Mexicana; filmada al concluir el gobierno del presidente general Lázaro Cárdenas (1934-1940).

Acerca del director

Santiago Luciano Urueta Rodríguez, mejor conocido como Jesús Chano Urueta, hijo de Jesús Urueta, prestigiado tribuno y abogado, hermano de Cordelia, pintora, y Margarita, dramaturga. Nació en el centro minero de Cusi-huiriachic, en el estado de Chihuahua, en el norte del país, el 24 de febrero de 1895. Murió en la Ciudad de México el 23 de marzo de 1979. Estudió Leyes, Filosofía y letras e Ingeniería mecánica, pero solo reconocía la profesión de cineasta. Dijo haber militado en las filas villistas y haber conocido a Zapata, Carranza y Obregón; haber viajado por Europa, Asia y buena parte del continente americano. En el cine encontró su identidad. Viajó a Los Ángeles, conoció a Emilio Indio Fernández, con el que convivió y trabó estrecha amistad. Desempeñó diversos oficios en Hollywood, incluido el de extra. Se inició en la dirección de películas con *Gitanos* en 1929, fallido experimento sonoro con Xavier Cugat, Margo Fernández y Emilio Indio Fernández; siguió ese mismo año con *Destino*, con Mona Rico, Esperanza Baur y el mismo Emilio Fernández; inconclusa porque Mona Rico, la actriz principal, dejó la filmación. Regresó a México. Conoció a Sergei Eisenstein, que de diciembre de 1930 a febrero de 1932 rodara su inconclusa *¡Que viva México!*, del que dijo recibirá fuerte influencia, lo mismo que de José Vasconcelos¹.

¹ Información extraída de la entrevista al director en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, Cineteca Nacional, 1976, vol. III, pp. 13-21; y <es.wikipedia.org/wiki/Chano_Urueta>.

Se inició en el cine al lado de Raphael J. Sevilla en *Almas encontradas* (1933). Escribió el argumento, lo adaptó e hizo la edición de su primera película, *Profanación* (1933). En 1934 fundó la Unión de Directores de Cine; se convirtió en uno de los defensores del ostracismo sindical al oponerse al ingreso de nuevos directores al sindicato. Filmó cerca de 115 películas. Prolífico y versátil, dirigió doce películas previamente a *Los de abajo*, entre ellas: *Clemencia* (1935); *Jalisco nunca pierde* (1937); *María* (1938), basada en la novela de Jorge Isaacs; *El signo de la muerte* (1939), en la que debutó Mario Moreno Cantinflas e incorporó al músico Silvestre Revueltas a su cine; y *La noche de los mayas* (1939).

Adaptó no pocas obras literarias: las citadas *María* de Jorge Isaacs y *La noche de los mayas*, basada en el *Popul Vuh*, el libro sagrado de los mayas quichés; *Los de abajo*; *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas, padre; *El corsario negro* de Emilio Salgari. También inició el género de luchadores con *La bestia magnífica*.

Incursionó en prácticamente todos los géneros: en la comedia ranchera (*La feria de Jalisco* [1948], *La norteña de mis amores* [1948], por citar dos ejemplos), en el melodrama (*Mujer* [1947]), el cine negro (*No me quieras tanto* [1949], *Manos de seda* [1951]), la comedia (*Al son del mambo* [1959], *Del can can al mambo* [1951]), cómico (*El signo de la muerte* [1939], *Del suelo no paso* [1959]) y el western (*Una bala es mi testigo* [1960]). *Los tigres del ring* (1974) fue su última película².

Antecedentes literarios: Mariano Azuela y la renovación de la novela mexicana

Mariano Azuela nació en Lagos de Moreno, en el estado de Jalisco, en 1873; sus estudios elementales los continuaría en el Liceo de Varones de Guadalajara; cursó Medicina en el Instituto Científico y Literario, de dicha ciudad, período en el que se despertó su afición literaria. En 1907 publicó su primera novela, *María Luisa*. En 1911 inició sus apuntes de “escenas y cuadros de la Revolución”, que nutrirán su novela testimonial sobre el movimiento armado que estallara el 20 de noviembre de 1910 de acuerdo al llamado de Francisco I. Madero. Idealista utópico, en octubre de 1914 se adhirió en calidad de médico de tropa al Estado Mayor de la brigada de Julián Medina, leal al ejército de Francisco Villa. Enterados de la derrota de este por Álvaro Obregón en Celaya en abril de 1915, se exilió en El Paso. Decepcionado por el oportunismo de no pocos, publicó la primera versión de *Los de abajo* en 1915 en el diario *El Paso del Norte*, subvencionado por Venustiano Carranza. Corrió con poca fortuna, lo mismo

² Información extraída de Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2ª. Edición, 1995, vols. 1-17.

que su edición privada de 1920. En 1925, finalmente, se valoró su importancia dentro de la nueva literatura mexicana (Azuela 1974: 7-11).

Desde 1915, los ideólogos de la facción triunfante del carrancismo plantearon la pregunta de cómo sería o debía ser el arte, la cultura emanada del movimiento armado. La literatura se encontraba en crisis. En 1915 Félix Palavicini expresó en el prólogo de la novela *Carne de cañón* de Marcelino Dávalos:

El vigoroso impulso que conmueve a la Patria Mexicana desde cinco años ha, no puede ser comprendido ni llegará a consolidarse sino en la consagración literaria... La *modificación* el *cambio*, la *renovación* perfecta no se comprende, no se percibe, no se siente, sino cuando ha sido impuesto hondamente por la literatura; la literatura que no es obra de copistas o de repetidores, la literatura que no es molde o machote... Es necesario que ante los ojos desfile, día a día, la protesta indignada; que en páginas y páginas se repitan en todos los tonos y se pinten con todos los colores las vergüenzas de una sociedad reprobadas por el progreso y malditas por la moral... Así como un país no se conoce ni se prestigia sino por el mérito y la gloria de sus escritores, así una revolución no se distingue ni se consagra sino por el valor y la importancia de su literatura [...] (Palavicini [1915] 1983: 7-8),

que, dominada entonces por el modernismo de Rubén Darío, se debatía en la agonía del romanticismo, naturalismo y simbolismo decimonónicos. ¿Cómo debía ser la nueva literatura? ¿Expresará, acaso, una búsqueda formal o tendrá un contenido social?

Se inició una serie de concursos literarios para formar periodistas y literatos, puesto que por la crisis de 1915, consecuencia de la Revolución, los cronistas más notables se encontraban en el exilio: Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada, o en el autoexilio: Salvador Díaz Mirón, Carlos González Peña, Julio Torri. Sin embargo, varios de ellos terminaron en fracaso por la decisión de los jurados, entre los que se encontraban Federico Gamboa, José López Portillo y Rojas y Carlos González Peña, estrechamente vinculados al romanticismo, al naturalismo y al simbolismo, los viejos estilos.

Paradójicamente, en los temas de los concursos dominaba el que rememoraba la dominación española, elevada a categoría de edad dorada, origen de la novela "colonial" de Artemio de Valle Arizpe. La Revolución era el último de los temas de las obras enviadas por los concursantes; que, en su gran mayoría, como los jurados, continuaban aferrados a las escuelas del pasado. Carlos Noriega Hope, director de *El Universal Ilustrado*, propició la búsqueda de una nueva expresión literaria llamando a jurados conocedores de las nuevas tendencias.

Por otra parte, en 1919 se afirmaron en Rusia los radicales de la Revolución, la cual pronto, según la información que se recibía en México, comenzó a dar frutos literarios, lo que ocasionó lamentos en México por el fracaso de

no encontrar una nueva expresión al cabo de cinco años de la culminación del movimiento armado.

Llegó a México la obra *¡Nack Paris! (¡Hacia París!)* de Louis Dumur, construida con el relato de participantes en la Primera Guerra Mundial, la cual recibió el calificativo de literatura “viril” y reavivó la inquietud por encontrar una nueva literatura que expresara los cambios traídos por la Revolución.

El 21 de diciembre de 1924 Julio Jiménez Rueda, teniendo en mente la obra anterior, escribió un artículo en el que lamentaba el “afeminamiento” de la literatura mexicana, y aunque al final aludía a dos autores gay, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, su paradigma era el libro citado sobre la Primera Guerra Mundial³.

Ya en 1920, el escritor Francisco Monterde García Icazbalceta había publicado una nota en *Biblos*, boletín de la Biblioteca Nacional, para llamar la atención sobre *Los de abajo*:

Este laborioso escritor laguense trabajó vigorosamente, alejado y sereno, participando voluntariamente en la acción renovadora, con la seguridad de llegar, sin preocuparse por obtener fáciles elogios de cenáculo ni triunfos pasajeros de fama periodística. Don Mariano Azuela nos describe en estos “cuadros y escenas de la revolución mexicana” cosas que ha palpado en la realidad, episodios que han pasado a su vera, dejándole un estremecimiento duradero de emoción que su pluma sabe transmitir con la intensidad del momento vivido...⁴.

Mariano Azuela narró que en aquellos años el prestigiado poeta Rafael López, elogió la novela en una entrevista que le hizo el periodista Fibronio Ortega (Azuela 1974: 176).

El mismo Monterde García Icazbalceta refutó el artículo de Jiménez Rueda al ejemplificar con *Los de abajo* la existencia de una “literatura viril” de la Revolución⁵. Unió el concepto de literatura de vanguardia con literatura testimonial, lo que mereció su publicación por Carlos Noriega Hope en la colección La Novela Semanal, que cada ocho días obsequiaba a los lectores de *El Universal Ilustrado*. De ahí, a la fama.

Finalmente, en 1925 la sociedad civil parecía comenzar a asimilar la idea del sacudimiento social experimentado por México de 1910 a 1920.

La novela satisfizo plenamente las inquietudes al ser una obra de innovación formal con contenido social; nieta del realismo decimonónico, porque la cons-

³ Julio Jiménez Rueda, “El afeminamiento en la literatura mexicana”, *El Universal*, 21 de diciembre de 1924, p. 3.

⁴ “*Los de abajo*”, *Biblos*, II, 59, 28 de febrero de 1920, p. 35.

⁵ Francisco Monterde García Icazbalceta, “Existe una literatura mexicana viril”, *El Universal*, 24 de febrero de 1924.

trucción de las frases, la narración nada tenían que ver con la novela decimonónica, pero entraba en el debate de novela social o arte por el arte, iniciado en aquella centuria. El impacto de la narrativa cinematográfica en la construcción de las frases era la base de la novedad.

Mariano Azuela mientras estudiaba Medicina en Guadalajara asistía con frecuencia al cine y a la ópera, que a la larga impactarán su narrativa, al concebir sus obras como un espectáculo visual. Refiriéndose a *María Luisa*, su primera novela, narró:

En la Alameda encontré material humano y ambiente para la novela. En la Alameda, cerca de unas viejas tapias y altos herbazales, en rincones embrujados por el piar de los pajarillos y el perfume de las flores, vi enhebrarse y deshilvanarse muchos idilios. Con estos elementos mi labor de novelista y neófito se facilitó enormemente por tenerlos todos en mi mano. Necesité únicamente de cierta habilidad para *afocar* [la lente]⁶ con verosimilitud, claridad y precisión, ambiente, escenario y personajes. La calidad de los estudiantes, de la casera, de la linda hija y familiares, los tipos con sus maneras, costumbres y hábitos característicos, todo lo tuve presente y la fidelidad con que pudiera captarlos y recrearlos estribaba sin duda en la calidad de la *cámara* [cinematográfica] y en las dotes naturales del novicio. Lo que haya resultado de todo ello no es al autor al que toca juzgarlo (Azuela 1974: 44).

Tenemos, pues, colocados y de pie a los personajes en el *escenario*. Los protagonistas ocupan el *primer plano* bien marcado con pelos y señales y el *espectador espera*. Vamos, pues, a ver qué sale (ibíd.: 51).

La inspiración de Mariano Azuela en el cine y en el teatro se encuentra en la ordenación de los cuadros y escenas, en la manera de presentar estas como si fuese un escenario teatral, en la ruptura espacio-temporal, en la fragmentación del relato, en la construcción de las frases a partir del dinamismo cinematográfico que lo lleva a yuxtaponer frases cortas construidas con palabras que remiten a conceptos e imágenes y hacer constantes elipsis, con lo cual obliga al lector a una participación activa, soluciones empleadas antes de ser propuestas en 1921 por los estridentistas, la vanguardia mexicana, cuyo líder, Manuel Maples Arce propuso que los nuevos escritores debían inspirarse en la radio, la música, el cine, especialmente en el jazz y la música negra, en la urbe, en la pintura cubista, la electricidad, el telégrafo; no se trataba de copiar, sino de crear (Maples Arce 1923: s. p.). Es verdaderamente notable que Mariano Azuela se anticipara a tales propuestas, de ahí el valor de la obra y los elementos formales que permitirán su valoración en 1925⁷.

⁶ Subrayado mío.

⁷ Tema ampliamente desarrollado en la tesis de mi segundo doctorado, de la que glosó o tomo fragmentos (De los Reyes 2010).

El cuadro o primera escena de la novela *Los de abajo* se desarrolla en el interior de un cuarto de la “casuca” de Demetrio Macías. El siguiente, en un punto alto de la pared de un cañón de la orografía geográfica, que Demetrio comienza descender después de presenciar de lejos el incendio de su casa por los federales. Cada cuadro tiene su propio tiempo y múltiples espacios, con lo cual rompe la rigidez del espacio teatral y aun del cinematográfico, perceptible con claridad desde el primer cuadro, escena concebida teatralmente en un cuarto cerrado; hacia el final de la misma el espacio cerrado del cuarto se sustituye por un espacio abierto dinámico, móvil conforme Demetrio se desplazaba, algo que ni el teatro ni el cine pueden lograr:

Salieron juntos; ella con el niño en brazos. Ya en la puerta se apartaron en opuesta dirección.

La luna poblaba de sombras vagas la montaña. En cada risco y en cada chaparro, Demetrio seguía mirando la silueta dolorida de una mujer con su niño en brazos. Cuando después de muchas horas de ascenso volvió los ojos, en el fondo del cañón, cerca del río, se levantaban grandes llamaradas. Su casa ardía... (Azuela 1995)

Narración siempre hacia adelante en el orden de los acontecimientos, como en el documental de la Revolución. Cada frase contiene una gran visualidad: la primera, dos imágenes: “salieron juntos”, “ella con el niño en brazos”. La segunda, tres: “ya a la puerta”, “se apartaron”, “en opuesta dirección”. La tercera, igualmente tres: “la luna”, “poblaba de sombras vagas”, “la montaña”. La cuarta, cuatro: “en cada risco”, “y en cada chaparro”, “Demetrio seguía mirando”, “la silueta dolorida de una mujer con su niño en los brazos”. A la imaginación del lector queda el retrato físico de los personajes, su expresión facial y corporal en el momento de la crisis; el rostro del niño, la indumentaria, lo mismo la montaña, los riscos, los chaparros, las sombras, la luna ¿llena?, ¿menguante?, ¿creciente? Luna de cualquier forma menos luna nueva. ¿Cuál era la expresión corporal de Demetrio al mirar? ¿Cuál la de su rostro? ¿Cómo sería su respiración? Las constantes elipses entre cuadro y cuadro, entre frase y frase o en una misma frase dan una gran velocidad al ritmo de la novela, similar al dinamismo cinematográfico porque ¿cuál fue la dirección que tomó Demetrio Macías?, ¿qué ocurrió, cómo llegó desde la puerta de su casa a la montaña?, ¿desde dónde contempló el incendio de su casa? Por las elipses y ausencia de descripción todo queda a la imaginación del lector.

La necesidad de comunicar sus impresiones de las cambiantes y fugaces escenas de los acontecimientos de que era testigo y actor lo llevaron a esas soluciones. Pragmatismo sin propuesta teórica de las vanguardias, porque desconocía el futurismo y a Marcel Proust, que tanta impresión causará pocos años después a los contemporáneos. A Proust, Azuela lo conoció muy posteriormente a la

escritura de *Los de abajo*, según lo dijera en 1938 (“Conrad y Proust han sido mis autores favoritos en años recientes; pero no creo que haya podido influir en mí el último de los mencionados, puesto que lo he leído siempre con la inalterable idea de que es único e inimitable”, Azuela [1974]: 272).

El contenido social lo muestra en el retrato de los soldados que integraron la brigada de Demetrio Macías, en el porqué de su lucha; en su amargura y desencanto de la Revolución con la derrota del villismo.

Así, pues, Chano Urueta tenía un reto al llevar una novela vanguardista al cine. ¿Será también vanguardista?, ¿tendrá contenido social e innovación formal?

El argumento de la película

Jalisco en tiempos de la Revolución. Por órdenes del cacique [don] Mónico, los federales queman la casa del ranchero Demetrio [Macías]. Éste es elegido jefe [de una brigada] por su compadre Anastasio y por otros campesinos —Pancracio, El Meco, Codorniz, Venancio, El Manteca, etcétera— para luchar en la Revolución. Tienden una emboscada y vencen a los federales, que quedan por su posición en el terreno como “los de abajo”. La joven Camila da al herido Demetrio el agua que él pide. Pancracio hiere en el pie a un desertor de los federales, El Curro [Luis Cervantes], estudiante de Medicina y periodista que se declara revolucionario con un lenguaje florido y sospechoso, y que cura tanto su propia herida como la de Demetrio. Por iniciativa del Curro, Demetrio y su gente se unen a la tropa del general Natera. Demetrio, que ha dejado a su mujer y a su hijo esperándolo, se interesa en Camila mientras ella declara en vano su amor al ambicioso Curro. Después de una victoria contra los federales en un pueblo, Demetrio es nombrado coronel gracias al Curro y se luce en la batalla de Zacatecas. En una cantina Demetrio conoce al bravo Margarito y a la Pintada, bragada soldadera que se le entrega en una casa de ricos cuya puerta ella abre a tiros, y que todos saquean después. Ya general, Demetrio va a vengarse de [don] Mónico, que se esconde, pero una súplica de la hija del cacique le impide matarlo. Ante el disgusto de Demetrio, el Curro roba dinero a [don] Mónico. Inducida por el Curro, Camila se entrega a Demetrio. La celosa Pintada, corrida por Demetrio, mata con un puñal a Camila. Al ir a ver a su familia, Demetrio y los suyos caen en una emboscada. Les toca ser ahora “los de abajo” y solo queda vivo el Meco, que da la noticia de lo ocurrido a la mujer de Demetrio. El Curro ha muerto abrazado a su botín: lo robado a [don] Mónico⁸.

⁸ Tomado de García Riera (1992: 124).

La película y la novela: una mirada comparativa

Existen diferencias sustantivas entre la película y la novela. La novela *Los de abajo* no se titula así por la diferencia de nivel del piso en que pierden el combate los federales, primero, y la brigada de Demetrio Macías después, como sugiere la película, sino porque habla de la condición social y las razones de militar en la Revolución de los soldados rasos, la base del ejército y su procedencia social: rancheros y peones del campo, del sector bajo de la pirámide social.

La frase “los de abajo” la usó Urueta para concebir la película como un círculo: si primero la brigada de Demetrio Macías embosca a los federales y en la cañada este ordena tirar a “los de abajo”, al final los carrancistas los emboscan y, de la misma manera, el oficial ordena tirar a “los de abajo”, licencia que se tomó Urueta para cambiar el significado de dicha frase, lo que diluirá el contenido social al engolosinarse con el saqueo y girar el argumento después de la toma de Zacatecas hacia el problema sentimental.

Urueta suprimió, asimismo, la ubicación cronológica del final de los acontecimientos, lo que para Azuela es clave. Ciertamente que la novela no precisa el momento del inicio, pero la toma de Zacatecas ubica la acción en junio de 1914 (fijado erróneamente por Urueta en noviembre de 1913 mediante la primera plana de *El Imparcial*) y al llegar al final “se acordaron de que hacía un año ya de la toma de Zacatecas” (Azuela 1995: 135), lo que permite a Azuela hablar de la derrota de Villa en Celaya y ayuda a comprender la decepción de los soldados de Demetrio Macías, a la vez que la del novelista. “Villa derrotado era un dios caído. Y los dioses caídos ni son dioses ni son nada. Cuando la *Codorniz* habló, sus palabras fueron fiel trasunto del sentir común: —¡Pos ahora sí, muchachos... ¡cada araña por su hebra!...” (Azuela 1995: 129).

En la novela, Luis Cervantes, el Curro, no muere; su oportunismo o habilidad política lo salvan. Carece de una justificación ideológica de carácter social para militar en el movimiento armado. Se enrola para buscar un beneficio personal que encuentra mediante el engaño. Cervantes no es más que el representante de un sector social que aprovechó el movimiento social para beneficio propio, de ahí el desencanto y amargura de Mariano Azuela en la Revolución, sentimientos que la película no trasmite pese al buen trabajo de Carlos López Moctezuma. Mientras Demetrio Macías, de los de abajo de la pirámide social muere, El Curro, de los de arriba, sobrevive, problemática que no capta la película al asumir un fin convencional al castigar con la muerte al oportunista, de la misma manera que a Demetrio Macías por rebelde.

La división de los revolucionarios posiblemente sea otra causa de la decepción de Azuela, porque si al principio de la novela Demetrio Macías pelea contra los federales, después se defiende de los carrancistas, sustitutos de los

federales, quienes lo matan. Dicha división de los revolucionarios la soslaya la película al presentar la lucha contra los carrancistas como si fuesen los federales de Victoriano Huerta. Esto último lo logra con solo no mencionar la filiación de los que matan a Demetrio, en última instancia filiación del gobierno del general Lázaro Cárdenas, emanado de las filas de los triunfantes. Azuela expresa el origen de su desencanto:

En calidad de médico de tropa tuve ocasiones sobradas para observar desapasionadamente el mundo de la revolución (*sic*). Muy pronto la primitiva y favorable impresión que tenía de sus hombres se fue desvaneciendo en un cuadro de sombrío desencanto y pesar. El espíritu de amor y sacrificio que alentara con tanto fervor como poca esperanza en el triunfo de los primeros revolucionarios, había desaparecido. Las manifestaciones exteriores que me dieron los actuales dueños de la situación, lo que ante mis ojos se presentó, fue un mundillo de amistades fingidas, envidias, adulación, espionaje, intrigas, chismes y perfidia. [...] Había división entre los jefes, los subalternos no se creían menos que aquéllos, las suspicacias fundadas o infundadas mantenían en alerta a todo el mundo (Azuela 1974: 127).

El propio Azuela se retrata en el señor Alberto Solís:

“¿Por qué —le pregunta [a Solís] el seudorrevolucionario y logrero Luis Cervantes— si está desencantado de la revolución sigue en ella?” “Porque la revolución —responde Solís— es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, sino la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval.

Con todo, por más que la jornada haya sido larga y penosa, nunca me he arrepentido de haberla hecho, porque en ella encontré las enseñanzas más provechosas que me ha dado la vida y un conocimiento de los hombres que jamás habría adquirido como médico civil (Azuela 1974: 128).

Si la novela trasluce simpatía por el villismo, la película es sutilmente anti-villista, algo expresado con claridad en la toma que metaforiza el avance del ejército villista y en las de la toma de Zacatecas. No se presenta un ejército disciplinado, con táctica militar, ni artillería, orgullo del ejército de Villa, bajo el mando del general Felipe Ángeles, al que no se menciona con toda seguridad por haber sido expulsado del panteón de los héroes de la Revolución por la facción triunfante. Por el contrario, se presenta a la artillería federal “barriendo” a los revolucionarios, combatidos con táctica militar, mientras que el ejército de Villa, según la película, pelea “a puro valor mexicano”, mostrado con el lanzamiento de una ametralladora por un jinete villista, toma por lo demás pedida de préstamo a *Vámonos con Pancho Villa*, lo mismo que la del avance de la caballería villista. Desde la perspectiva de la película, el ejército villista nunca dejó de ser un ejército integrado por brigadas, sin la profesionalización que le imprimió el

general Felipe Ángeles, educado en la academia de Saint Cyr, en Francia, aspecto compartido por *Vámonos con Pancho Villa* (1936) de Fernando de Fuentes. El antivillismo se muestra en el engolosinamiento en mostrar la borrachera en una cantina y el saqueo de Zacatecas, lado negativo de la Revolución.

El ejército apoyó la filmación de la película con el aporte de contingentes de soldados, de la misma manera que hizo en el filme de De Fuentes. Lo curioso en ambas películas es que el ejército emanado de la Revolución interprete a las tropas federales y mate a los revolucionarios por ser villistas, cuando debía ser al revés. Debíó, a mi juicio, de encarnar al ejército villista y aplicar la táctica militar profesional de los villistas en los ataques, en lugar de la cargada al “puro valor mexicano”.

El antivillismo se manifiesta en la omisión de Urueta de la información de la derrota de Villa, que explicaría la amargura de los derrotados, sentimiento que no trasmite y hace comprensible la desilusión de los hombres de Demetrio Macías en la Revolución, a pesar de que dicha desilusión propició filmar la película.

¿Por qué se filmó? En 1939 el gobierno daba un giro a la derecha, reflejado en la sucesión presidencial. “Al iniciarse en 1939 la lucha por la sucesión presidencial, la embajada norteamericana pudo informar que cualquiera que fuese su resultado la etapa radical del proceso político mexicano había concluido” (Meyer 1976: 197).

Los primeros días de noviembre de 1939, cuando la película se encontraba en la etapa preparativa, el Partido Nacional Revolucionario, el oficial, eligió al general Manuel Ávila Camacho candidato para suceder al general Lázaro Cárdenas en la presidencia y se exhibía exitosamente la película *Café Concordia* (1939) de Alberto Gout, primera película de evocación porfirista. La situación política la expresa la filmación simultánea de dos películas en los mismos estudios y en sets vecinos con argumentos excluyentes: *En tiempos de don Porfirio* (1939) de Juan Bustillo Oro y *Los de abajo*. Un diario comentó que resultaba curioso contemplar en los descansos, la convivencia en los estudios de porfiristas y revolucionarios⁹. Eran malos tiempos para abordar el tema de la Revolución.

No es remoto suponer que, dada la atmósfera de la época, el desencanto de la novela con el fenómeno revolucionario estimuló a Chano Urueta a filmarla, puesto que el gobierno estaba enderezando su izquierdismo, a tono con la nostalgia por los tiempos de don Porfirio. Ese mismo año se fundó el Partido de Acción Nacional, de derecha, que se sumó a la candidatura de Juan Andrew Almazán, que aglutinaba a las fuerzas conservadoras, cumpliéndose lo informado por el embajador norteamericano de que tanto Almazán como Ávila Camacho garantizaban el retorno a la “normalidad” (Meyer 1976: 197).

⁹ “Luces y sombras”, *El Nacional*, jueves 23 de noviembre de 1939, p. 4.

Paradójicamente, una obra de vanguardia generó una obra de retaguardia desde el punto de vista narrativo, particularmente en el manejo del tiempo, dinámico en la novela, dilatado en la película, tradicional, ejemplificado con la huida de Demetrio después de enfrentar a los militares hasta llegar a una colina desde la cual presencia el incendio de su casa. Una opción pudo haber sido hacer primeros planos a los pies para mostrar la carrera, tomas similares a las imágenes experimentales de la crono-fotografía de Demy.

Urueta se decía informado, pero al parecer no conoció el cine de vanguardia europeo y norteamericano, de los que no se tenía referencia en México, porque de haberlo conocido, pudo inspirarse en él e incorporar no pocos de sus hallazgos. En principio una novela de vanguardia debía dar origen a una película de vanguardia, experimental en cuanto a la búsqueda de recursos expresivos y sucedió lo contrario: dio origen a una película tradicional.

Los diálogos, disparejos, algunos apegados a la obra, restan espontaneidad al ser recitados por los actores sin convicción ni respeto hacia la obra; otros son modificados para bien o escritos por Aurelio Manrique y expresados con mejor dicción.

Frente a la narración tradicional se opone la experimentación fotográfica de Gabriel Figueroa y la musical de Silvestre Revueltas, particularmente esta, cuya limitación es haber sido una composición fragmentada y no orgánica como la de *Redes* (1933) de Fred Zinnemann o la de *La noche de los mayas*, arregladas luego como obras musicales independientes. Quizá en la fotografía prevaleció el criterio del fotógrafo sobre el del director, que aspiraba a un criterio a lo Eisenstein.

En cuanto al sentido social, Urueta traslada con fidelidad la procedencia social de los guerrilleros, rancheros y peones del Bajío. Sin embargo, a mi juicio, lo diluye al recrearse en la borrachera en la cantina de Zacatecas y en el saqueo.

En la cantina, Anastasio Montañez (Domingo Soler) invita a *champagne* a Demetrio Macías en lugar de tequila; pero este insiste en beber la bebida tradicional:

—Hay que acatrinarse, compadre, ¿entonces p'a qué peleamos?"

—No, para eso no peleamos; agarramos la carabina p'a otras cosas que tú no entiendes y pu'e que ni yo tampoco; pero uno también es hombre y convéznase, compadre, al cuerpo hay que darle lo que pida (DVD 56:25-56:45).

Luis Cervantes, que se encuentra en el grupo festejando la toma de Zacatecas, guarda silencio, no explica el fenómeno con su retórica. Se acercan el Güero Margarito y la Pintada, que en la barra tomaba su tequila, y se engancha con Demetrio Macías. La mayor parte de los diálogos de esta secuencia los creó Aurelio Manrique. El sentido social ocupa un segundo plano.

Cierto que cuando Luis Cervantes ofrece a Demetrio la mitad del dinero que robara a don Mónico, recupera el significado de la frase de “los de abajo”:

—A mí no me gusta eso. Si vieras que no le tengo amor al dinero. ¿Quieres que te diga lo que siento? Todos mis hombres me han contado por qué vinieron a pelear. Todos escogieron la revolución porque ya no podían vivir como estaban. Bueno, pues hay que seguir luchando para que haya justicia para los de abajo. Ora, que con que yo traiga una muchachita que me cuadre, con eso estoy contento (DVD 1:14:17-1:14:37).

Se conformaría con Camila y se desharía gustoso de la Pintada. Urueta da un giro al melodrama en detrimento de lo social al colocar en primer plano el pleito de la Pintada y Camila por Demetrio, al omitir la derrota de Villa y al dar más importancia al hurto que a las razones por las cuales peleaban.

Pese a las diferencias señaladas, Mariano Azuela se manifestó satisfecho: “Ninguna de mis novelas me ha dado la satisfacción y el regocijo que *Los de abajo* en la pantalla” (Azuela 1974: 229). Solo lamentó que, a partir de la entrevista con Natera, Demetrio Macías y sus hombres vistieran como *cowboys*.

La técnica fotográfica

Gabriel Figueroa, el más conocido internacionalmente de los fotógrafos mexicanos por los premios obtenidos en festivales cinematográficos, particularmente por las películas bajo la dirección de Emilio Indio Fernández, nació en la Ciudad de México el 24 de abril de 1907 y murió en la misma el 27 de abril de 1997. Aprendió con Alex Phillips, fotógrafo norteamericano que viniera a filmar *Santa*. Su primera película, *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes, le valió el premio a la mejor fotografía en el Festival de Venecia de 1938. Consideraba a *La noche de los mayas* y *Los de abajo* ejercicios exploratorios de su estilo, según lo narró él mismo: “[después de *Allá en el Rancho Grande*,]... yo seguía buscando mi estilo, mi marca personal. Hice luego dos películas que para mí son muy importantes en ese terreno, del estilo. Fueron *La noche de los mayas* y *Los de abajo*” (Isaac 1993: 27). Su estilo llevará a la madurez en las películas de Emilio Fernández, para el que fotografió casi toda su producción; *María Candelaria* (1942) fue la primera.

Los de abajo se inicia con un primer plano a un jarro en el fogón del bracero, un *zoom back* muestra las paredes de adobe del cuarto; de un cirio metido en un jarro, que hace las veces de candelero, colgado de una pared irradia una iluminación plana originada por los reflectores colocados en la parte superior de la tramoya; la intensidad de la luz neutraliza la iluminación del cirio (DVD

02:08-02:39). Tomas posteriores muestran más cirios colocados de la misma manera, a los que Figueroa lanza un destello de luz de un reflector para simular la iluminación que supuestamente producen, sin duda porque aunque fueran dos o diez no tenían la capacidad de producir la luz necesaria para fijar las imágenes en la película; (DVD 02:53-06:06) de acuerdo a lo dicho por Fernando de Fuentes al principio de los años treinta, de que los camarógrafos nacionales tenían problemas para iluminar interiores, razón por la cual no los contrataban los productores. Los camarógrafos nacionales se habían especializado en exteriores, al filmar con luz natural las escenas de la Revolución o los hechos que conmovían al país, sin fragmentar la figura humana.

En contraste, la siguiente escena filmada en los estudios CLASA, supuestamente en exteriores, comunica convincentemente que se trata de una escena nocturna, iluminada convenientemente (DVD 06:06- 06:13), de lo que se deduce el problema que tenía Figueroa para los interiores. Impresión ratificada por tomas posteriores, como la introducción de Demetrio Macías herido al interior de la casa de una ranchería en la que se percibe mejor manejo de la luz, al bajar la intensidad e iluminar los rostros indirectamente, produciendo luces y sombras que enfatizan la geografía de las caras, iluminación característica del *glamour*, palabra escocesa que significa “belleza misteriosa”, llevada a Hollywood por Joseph von Sternberg y empleada en las fotos publicitarias de su estrella Marlene Dietrich. De día o de noche, la iluminación de la choza carece de matiz diferenciador.

Es más convincente la iluminación de una escena nocturna en exteriores, aunque sea filmada en el interior de un foro del estudio cinematográfico, que la del interior de una choza. Impresión confirmada con la secuencia del combate nocturno, que debió representar serios problemas de iluminación por el polvo levantado por las balas.

La iluminación del interior de las casas o de la cantina en Zacatecas, construidas en el interior del estudio, no parece haber significado un problema, como lo fue la iluminación de la casa rural. La iluminación de interiores más interesante corresponde a la escena de la disputa entre la Pintada y Camila por los hombres, en la que Figueroa, para dramatizar la fotografía, recurre a una iluminación claramente inspirada en el expresionismo alemán al proyectar la sombra de las pieceras de las camas de latón, de la Pintada y de los personajes sobre la pared de una habitación dominada por la penumbra; y al recurrir al juego de luz y sombra sobre los rostros de los actores. Esta es, a mi juicio, la escena de mayor interés por la búsqueda de la distribución dramática de la luz.

Figueroa mueve la cámara, tal vez por instrucciones del director, porque es difícil deslindar cuáles tomas o movimientos se llevan a cabo por iniciativa del fotógrafo o del director. De cualquier manera, no es una cámara estática. En

el encuentro de federales y revolucionarios se alternan tomas en picada y en contrapicada o medios planos, lo que imprime agilidad al ritmo de la película.

Las mejores tomas corresponden a los exteriores, en particular con los días seminublados, cuando la luz solar no satura los rostros y no es necesario “rebotarla” para equilibrar la iluminación del paisaje facial. Destaca la toma con la cámara a nivel del piso de la caminata de la brigada en un campo semiarbolado, mientras canta a coro “La Chaparrita”, con el bosque de las patas de los caballos en movimiento, que remite a una toma similar de *Vámonos con Pancho Villa* (DVD 40:20-40:59). Otra toma interesante con la cámara a nivel de tierra, en contrapicada, enmarcada por el tronco y las pencas de un nopal, panea hacia la izquierda para seguir el movimiento de la caballería, mientras el tronco y las pencas atraviesan el cuadro (DVD 41:54-42:10).

La partida de la brigada de la ranchería para unirse a las tropas del general Pánfilo Natera y la partida de Zacatecas a Moyahua a ver al cacique Mónico remiten a *La caballería ligera* de John Ford y a los cielos más de Enrique Gaertner en *Nobleza baturra* (1936) y *Morena clara* (1936) de Froylán Rey, que a los de Eisenstein (DVD 45-58-46:28). La toma más lograda de la caballería en fila india corresponde al regreso de la brigada a sus lugares de origen, antes del final de la película, en día nublado, sin el dramatismo que Gabriel Figueroa imprimirá posteriormente a sus cielos, con el sello de Eisenstein.

A mi juicio, su ejercicio en *La noche de los mayas* está mejor logrado, tal vez la limitación de recursos lo obligó a buscar mejores soluciones, en particular en la iluminación nocturna y en los interiores, para la que contó con uno o dos reflectores. Logra un dramatismo a tono con el argumento. Quizá también le ayudó una película más sensible y una lente menos luminosa.

Observaciones acerca de la música

Silvestre Revueltas nació en Santiago Papasquiaro, Durango, el 31 de diciembre de 1899 y murió en la Ciudad de México el 5 de octubre de 1940. Hermano de Fermín, pintor; José, literato y Rosaura, actriz, a los tres años oyó música por vez primera (una orquesta de pueblo) y después imitó con la voz las melodías, a los siete estudió solfeo y a los ocho tocaba aires inventados por él en una flauta de carrizo. Organizó y dirigió una orquesta de niños, a quienes daba en pago dulces de la tienda de su padre. Llevó cursos de violín en Colima y a los once actuó en el teatro Degollado de Guadalajara. Pasó a México y tuvo varios maestros, los mejores, según él, sin título. En 1917 fue a estudiar a Chicago y allí escribió su primera composición, con un estilo debussyano, aun cuando no conocía la música del maestro del impresionismo francés. En 1920 escribió: “Sueño con una música para la cual no existan caracteres gráficos,

pues los conocidos no alcanzan a expresarla. La música tiene que ser color, luz y movimiento”¹⁰. Cuando en 1928 Carlos Chávez fundó la Orquesta Sinfónica de México Revueltas fue nombrado subdirector. En 1933 musicalizó *Redes*, dirigida por Fred Zinnemann y en 1936, *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes. En 1937 marchó a España con un grupo de artistas y escritores mexicanos. A su regreso musicalizó las películas *El Indio* (1938) de Armando Vargas de la Maza; *El signo de la muerte* (1938), *La noche de los mayas* (1938), *Los de abajo* (1938) y *Que viene mi marido* (1939), las cuatro de Chano Urueta. Después compuso música propia, convirtiéndose en uno de los mejores compositores de la música de la Revolución.

En lugar de una canción, popurrí de música en ocasiones reconocida a pesar de no ser una melodía tradicional, la película inicia con unos compases que remiten a los sonidos militares emitidos por una corneta, seguidos por un trozo que estimula en la imaginación la marcha de un ejército; sonidos combinados que denotan caos, alegría. Cierra la introducción con notas posiblemente de una canción de la Revolución. No es una melodía tradicional, sino una composición a partir de elementos acústicos relacionados con la Revolución: el cuartel, la marcha del ejército, el convivio. No parece haber sonidos asociados con batallas.

La música inicia con aires sentimentales inspirados en una melodía tradicional cuando Demetrio Macías huye de su casa, temeroso de una represalia por los federales; cortada por la escena de don Mónico pagando al soldado que incendió la casa de aquel. Continúa con la toma de este contemplando su rancho envuelto por las llamas seguido por el toque de la corneta por Pancracio y otros sonidos integrados a la música que ilustran la formación de la brigada; se diluye para dar lugar a los diálogos.

La música reinicia con la toma en picada de un desfiladero por el que transitará una columna del ejército federal, con el sonido de cornetas y del cuerno que emitió el sonido para llamar a los integrantes de la brigada, para continuar con las notas de la introducción que despiertan en la fantasía el avance de un ejército o de la caballería. Paso a paso la música ilustra los movimientos de la acción. En ocasiones repite los acordes de la introducción para luego independizarse por su originalidad. Se suspende al inicio de los balazos sin reproducir el sonido de estos.

Revueltas ilustra con música varios pasajes, entre los que podemos destacar:

- a. Los títulos, algunos de cuyos acordes son el *leitmotiv* de la película.
- b. Demetrio Macías ve desde el cerro el incendio de su casa. La música, sentimental, cambia abruptamente de acuerdo con la elipse que lo muestra

¹⁰ <Es.wikipedia.org/Wiki/Silvestre_Revueltas> [última consulta 16 de febrero de 2014].

- inmediatamente levantándose después de haber dormido en el yerbal, cuando llama a sus hombres con el sonido de un cuerno, lo que remite a la música prehispánica. Música producida fundamentalmente por metales, una percusión, alguna cuerda y flauta a la que se agrega el cuerno (DVD 07:29-09:34).
- c. El robo de la indumentaria eclesiástica por la Codorniz acompañado con notas al parecer inspiradas en películas de misterio mientras sustrae la ropa. Predomina un instrumento de viento; notas a la vez satíricas y burlonas de acuerdo al personaje (DVD 23:34-23:59).
 - d. Interesante el *playback* de la canción “Chaparrita”, orquestación con guitarra, flauta y contrabajos, diferente a la del mariachi tradicional; pocos elementos para una gran sonoridad. La más interesante secuencia musical de la película, a mi gusto (DVD 39:09-41:23).
 - e. La toma de Zacatecas la inician acordes dramáticos, para luego ceder el lugar y diluir la frontera entre música y el ruido de los cañonazos y de las ametralladoras, a los que integra al ritmo musical (DVD 52:05-52:39).
 - f. De la caballería de regreso al rancho El Limón de Demetrio Macías, con la caballería galopando en los cerros en días seminublados, para bien de la fotografía (DVD 1:24:53-1:26:00).

Música fragmentada, discontinua en contraste con la de *Redes*, tal vez por ello casi no la mencionan los estudios sobre Revueltas. No por ello carente de interés.

Algunos actores destacados

Contó con magníficos actores. Miguel Ángel Ferriz, el protagónico, que trabajara en *El automóvil gris* (1920) de Enrique Rosas; Esther Fernández, la Crucita de *Allá en el Rancho Grande*; Domingo Soler; Carlos López Moctezuma; Alfredo del Diestro, el inolvidable actor de *El Prisionero 13* (1933) de Fernando de Fuentes; Emma Roldán y su gran amigo Emilio Fernández, que se reúne con Gabriel Figueroa; aquel como actor y este como fotógrafo.

Miguel Ángel Ferriz nació en la Ciudad de México el 29 de noviembre de 1899 y murió el 1 de enero de 1967, después de participar en más de cien películas. De joven debutó como actor de teatro. En la compañía de Virginia Fábregas conoció a su esposa, la actriz Matilde Palou. En la etapa muda del cine participó en *Cuauhtémoc* (1919) de Manuel de la Bandera y en la más importante de ese período, *El automóvil gris* (1920). Se incorporó al cine sonoro desde sus comienzos en *Mano a mano* (1933) de Arcady Boytler. Prácticamente trabajó con la mayor parte de los directores y compartió créditos con las grandes figuras: María Félix,

Dolores del Río, Silvia Pinal, Pedro Infante, Jorge Negrete, Miroslava, Arturo de Córdova, Mario Moreno Cantinflas, etcétera.

Esther Fernández recordaba:

Después [de *Allá en el Rancho Grande*], hicimos una película que el propio Lázaro Cárdenas nos ayudó a financiar: *Los de abajo*, que era un filme revolucionario completamente, con un tema muy bonito —muy bien escrito por don Mariano Azuela— y fue una de las pocas cintas hechas en cooperativa. Estábamos en ella Gabriel Figueroa, el Indio Fernández, Chano Urueta, Enrique Morfín, el escenógrafo Jorge Fernández... ¡ah! y Luis Manrique, el productor. Conmigo éramos seis los miembros de esta pequeña cooperativa —entonces no existía el Banco Cinematográfico— pedimos ayuda al presidente Cárdenas y nos la prestó a través del Banco Agrícola; creo que fueron cincuenta mil pesos, pero no nos alcanzó ya que, de todas maneras, se trataba de una superproducción para su tiempo en la que intervenían muchas veces varios conjuntos de miles de hombres. Simplemente para pagar a los extras a razón de cinco pesos a cada uno era un dineral: nada más por un conjunto de mil hombres ya resultaban cinco mil pesos de un día de trabajo. La cinta salió muy cara; desde luego nosotros no cobramos nada; no sólo la hicimos de manera gratuita, sino que pusimos, además, los pequeños ahorros que teníamos. Todavía después de diez años de estar exhibiéndose parece que no se había terminado de pagar. Con todo lo que aumentó por gastos de distribución, publicidad y demás fuimos embargados todos, diez años después.

Nos salió mal la inversión, pero al final el señor Grovas —que era un hombre muy listo para los negocios, muy conocedor— nos liberó de esa deuda cuando compró el filme; le cambió el título, le puso *Con la División del Norte*, o algo así, y ganó un dineral en su segunda exhibición. Él supo manejar el negocio.

Una gran parte de esta película, las batallas, se tuvo que hacer en exteriores. Por lo general en una cinta se rueda un sesenta o setenta por ciento en interiores y el resto fuera. El asistente del productor se encargaba de ir primero al lugar donde se iba a filmar y ahí contratar un hotel donde se tenía que hospedar el personal de artistas y otro para alojar a los técnicos, los muchachos del *staff*. Sólo si el sitio era muy pequeño nos acomodaban a todos juntos (Meyer 1976: 116-117).

La recepción de la película

La película fracasó en la taquilla, sin duda por el giro de la política del gobierno hacia la derecha; solo dos críticos hablaron de ella, Xavier Villaurrutia y Luz Alba, seudónimo de Cube Bonifant. El primero escribió:

La novela del doctor Mariano Azuela ha sido, al fin, trasplantada al cinematógrafo. Por su construcción la obra de Azuela es una obra cinematográfica. Se diría pensada y realizada en capítulos que mucho tienen de secuencias cinematográficas. Su

paso al campo vecino a la novela no era cuestión difícil. No obstante, la versión cinematográfica se hizo esperar.

La adaptación es, por lo general, correcta, y ha sabido conservar el diálogo o al menos buena parte del diálogo conciso y directo de Azuela. Y si la acción es lenta, acaso en exceso en un principio, cobra luego dinamismo e interés. Chano Urueta hizo alarde, en las primeras escenas, de su gusto y tino en la composición plástica. Sus grupos y cuadros tienen un sello del que la lección de Eisenstein no está ausente. Logra, también efectos que revelan su atrevimiento y decisión de director que gusta de salir de la rutina y aventurarse por senderos poco transitados, al menos en nuestro cinematógrafo.

El reparto, con excepción del actor Miguel Ángel Ferriz, que no encaja dentro del personaje central de la obra, Demetrio Macías, y que hace de él un personaje de una gravedad y de un peso que no son los que corresponden, es también atinado. Ferriz, que ha dado pruebas de ser un actor muy discreto en numerosas ocasiones, en la escena y en la pantalla, se encuentra ahora, en virtud de una elección inadecuada, fuera de lugar. Esther Fernández e Isabella Corona cumplen en sus diversos y aún opuestos personajes. López Moctezuma tiene ahora una mejor oportunidad de probar su capacidad de actor, y logra momentos de mucho acierto. Y Antonio Bravo demuestra que para un actor serio y consciente no hay papel pequeño. Justo y atinado se muestra en su brevísima pero intencionada intervención. El filme, avalorado por la adaptación musical de Revueltas, es digno de atención (Villaurrutia 1970: 286, 287).

Luz Alba escribió el 6 de junio de 1940 en *El Universal Ilustrado*:

Aun cuando nuestros cineastas no lo crean, las únicas películas de tema revolucionario nacional dignas de ser vistas, que se han hecho en México, en parte o totalmente, son la malograda obra de Eisenstein y la de Jack Conway *Viva Villa*. Es decir, dos extranjeros, un ruso y un yanqui, que estuvieron de paso por aquí, lograron en sus cintas lo que jamás han conseguido los directores autóctonos, así sean geniales como Chano Urueta: dar vida interna a sus relatos.

Nunca en el cine mexicano se harán escenas tan impresionantes como aquellas de Eisenstein en que se castigaba a los campesinos enterrándolos hasta el cuello, y aunque el film de Conway era una fantasía sobre Villa, sus cuadros vigorosos todavía se recuerdan con claridad.

La narración de Chano Urueta, en cambio, es tan superficial, que en el momento mismo de la representación se olvidan las imágenes.

Inútil es decir otra vez, porque eso aburre y no remedia nada, que Chano continúa siendo un aprendiz torpe del arte fílmico, a pesar de los laureles que le puso en la cabeza nuestra Academia de Ciencias Fílmicas, representadas por cuatro gatos, que son los mismos que hacen las películas.

Urueta nunca ha tenido visión ni sentido cinematográfico, y cuando sus películas no resultan álbumes de tarjetas postales, son simplemente diálogos fotografiados.

En honor de la verdad, en *Los de abajo* hay más acción que en *La noche de los mayas*, por ejemplo; pero si muchas de las escenas están curadas de la parálisis que transmite el director al cine que hace, no escapan, en cambio, a la falta de sinceridad, tan arraigada en el cine nacional. En efecto, pocas veces, o casi ninguna, dan los personajes y sus actos impresión de seres y actos humanos, y mientras más se trata de subrayar que lo son, como en el caso de *la Pintada*, más resultan caricaturas de la realidad.

No tipos de carácter —que no son por cierto la fuerza de la novela de Azuela—, ni cuadros vivos hallamos en la versión fílmica. A los unos y a los otros les falta el soplo de vida que hace palpar hasta las estatuas de mármol, cuando el que las ha modelado tiene talento creador.

La película desde luego es interesante por varios aspectos: por el desvío de lo social hacia el melodrama, por la sutileza de la censura gubernamental, por las experiencias fotográfica y musical de Gabriel Figueroa y Silvestre Revueltas respectivamente, por reflejar su fracaso económico con claridad el giro de la política del gobierno federal del radicalismo de izquierda hacia el radicalismo de derecha.

Apéndice

Director: Chano Urueta.

Argumento: basado en la novela homónima de Mariano Azuela.

Adaptación: Chano Urueta.

Diálogos adicionales: Aurelio Manrique.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Asistente de director: Miguel M. Delgado.

Sonido: B. J. Kroger.

Editor: Emilio Gómez Muriel.

Música: Silvestre Revueltas.

Intérpretes:

Demetrio Macías

Camila

Anastasio Montañez

La Pintada

Luis Cervantes, El Curro

El Güero Margarito

Mujer de Demetrio

Mamá de Camila

Miguel Ángel Ferriz

Esther Fernández

Domingo Soler

Isabela Corona

Carlos López Moctezuma

Alfredo del Diestro

Beatriz Ramos

Emma Roldán

Pancracio	Emilio Fernández
La Codorniz	Raúl Guerrero
El Meco	Miguel Inclán
Venancio	Eduardo Arozamena
El Manteca	Alfonso Bedolla
General Pánfilo Natera	Raúl de Anda
Teniente federal	Ernesto Cortázar
Primer indio	Max Langler
Segundo indio	Pedro Galindo
Señor Solís	Antonio Bravo
Informante	Carlos Riquelme

Bibliografía

Revistas

Biblos, boletín de la Biblioteca Nacional, México, febrero de 1920.

Cinema Reporter, noviembre-diciembre de 1939.

El Nacional, noviembre-diciembre de 1939.

Todo, junio de 1940.

El Universal, *El gran diario de México*, 1924-1925.

El Universal Ilustrado, 1920-1925, 1939-1940.

Monografías y volúmenes colectivos

AZUELA, Mariano (1974): *Páginas autobiográficas*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (1995): *Los de abajo*. México: Fondo de Cultura Económica.

ESTRADA, Julio, (2012): *Canto roto: Silvestre Revueltas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

GARCÍA RIERA, Emilio (1992): *Historia documental del cine mexicano, vol. II*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

ISAAC, Alberto. (1993): *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. Guadalajara: Centro de Enseñanza Cinematográfica.

MAPLES ARCE, Manuel (1923): “Introducción” a *Esquina*, obra estridentista de Germán List Arzubide. México: Librería Cicerón.

MEYER, Eugenia (1976): *Testimonios para la historia del cine mexicano IV*. México: Cineteca Nacional.

MEYER, Lorenzo (1976): “El primer tramo del camino”. En: García, Bernardo: *Historia general de México, vol. IV*. México: El Colegio de México, pp. 113-197.

- PALAVICINI, Félix L. (1916): “Literatura revolucionaria”. Introducción a *Carne de cañón*, novela de Marcelino Dávalos, México: Secretaría de Fomento.
- REVUELTAS, Silvestre (1998): *Silvestre Revueltas por él mismo*. Recopilación de textos de Rosaura Revueltas. México: ERA.
- REYES, Aurelio de los (2010): *De cine, de literatura y de otras cosas en el México de 1924 a 1928*. Tesis para optar al grado de doctor en Literatura. México, Facultad de Filosofía y Letras.
- RUFFINELLI, Jorge (1996): “Introducción”. En: Azuela, Mariano: *Los de abajo*, edición crítica y coordinación de Jorge Rufinelli. Madrid *et al.*: ALLCA XX (Colección Archivos, 5).
- SCHNEIDER, Luis Mario (1985): *El estridentismo. México. 1921-1927*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VILLARRUTIA, Xavier [1970] (1995): *Crítica cinematográfica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Alejandro Galindo: *Campeón sin corona* (1945)

Tanius Karam Cárdenas
(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)

1. “*Y con ustedes*”

El cine mexicano, y de manera particular el de la llamada Época de Oro, ha sido una de las expresiones más importantes para conocer aspectos de la vida social y cultural; si bien con frecuencia sus relatos son altamente melodramatizados o historias de amor altamente convencionalizadas, ello no impide reconocer una mirada a la vida privada, la moda, las costumbres y desde ahí redimensionar al país. El llamado “cine de oro” no es solamente el reflejo estilizado de una sociedad, sino la posibilidad de adentrarnos a sus rasgos y paradojas; a sus modos de expresión y habla, como el emblemático “modito de habla” que hasta la fecha, en algunas regiones de México, se critica del hablante de la Ciudad de México, también nombrado “chilango”, “defeño” o “capitalino”.

En el listado de los 100 mejores películas mexicanas del siglo xx que publicó la revista *Somos* en su edición especial número 100 (16 de julio 1994) y que algunos sitios de Internet reprodujeron después (véase ITESM, 2011) encontramos un conjunto diverso de películas que a decir de la suma de críticos consultados son “las mejores” producciones mexicanas del siglo pasado. Este listado es una muestra variopinta de lo que ha sido el cine mexicano; creciente y recuperando importancia en el siglo xxi, pero con un potencial que quizá no alcanza al que tuviera la llamada Época de Oro del cine mexicano (1939-1955).

Dentro de ese listado, en el nada deshonroso número 11, se encuentra la producción de Raúl de Anda de 1945 *Campeón sin corona*, dirigida por Alejandro Galindo. Por encima de la trama dedicada al paletero y boxeador “Kid Terranova” se teje un drama que nos permite reflexionar sobre algunos aspectos de la condición sociocultural mexicana y de la psicología del mexicano. De forma central aparece el tema del acomplejamiento ante las clases sociales y la diferencia cultural. El tema de los cruces y diferencias sociales suele ser del agrado del público mexicano; en su tratamiento se puede dar la comedia ligera al estilo de *Nosotros los nobles* (dirigida por Gary Alazraki, 2013) que aborda a su manera el tránsito de clases sociales, a partir de una parodia de rasgos y actitudes de tres jóvenes ricos que se ven obligados a trabajar y compartir algo de los modos de vida de las clases populares; o bien en un tono más trágico, uno de los mejores

ejemplos en la Época de Oro del cine son los dos célebre melodramas de Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948), el primero de los cuales también está incluido en el top de las 100 mejores películas mexicanas. Como *Campeón sin corona*, *Nosotros los pobres* aborda la tensión entre las clases sociales altamente separadas (pobres-ricos), solo que en la película de Galindo, encontramos un modo de representación infrecuente para la época, ya que se centra en los detalles psicológicos en torno a la inseguridad y los complejos de alguien con potencialidad para crecer pero limitado por sus propias perspectivas internas; es, a fin de cuentas, una película anticlimática, donde se nos muestra cómo el principal enemigo del héroe es él mismo; la película deviene también en una parábola de algunos aspectos culturales y sociales de la condición mexicana, dentro de un canon de interpretación propio en la década de los cuarenta del siglo xx que por esas fechas se examinó y analizó extensamente.

2. A manera de ficha

Campeón sin corona se define como un “drama urbano”, tiene una duración un poco más extensa de la estándar de la época (100 minutos). La dirección de Galindo contó, aparte de con Moisés Delgado como asistente, del asesor técnico de boxeo Antonio Padilla “Picoro”, que aparece en la película como el presentador de las peleas y refleja de la manera más verosímil posible el mundo de este deporte cuando en la pantalla es posible reconocer personas que vivieron el mundo boxístico de la época. En el guión participaron, aparte del propio Galindo, Gabriel Ramírez, con quien se encargó de hacer la adaptación, a partir de aspectos de la vida del boxeador Rodolfo “Chango” Casanova, en quien se basa la película. La fotografía fue de Domingo Carrillo y la escenografía, del famoso Gunther Gerszo.

Si bien la obra refleja una sensibilidad particular para describir algunos aspectos de los barrios bajos de la ciudad capital hay que aclarar que Galindo era originario de la ciudad de Monterrey, pero había migrado a la capital, también conocida por sus siglas administrativas como Distrito Federal o D.F. El director sabe reflejar los modos de hablar, aspectos del comportamiento que aunque cercanos a la capital neoleonesa, eran diferentes.

En sus películas, Galindo avivó una ciudad de desvelo, alcohol, cabaret, crimen, caída y resurgimiento, insomne pero trabajadora, cómica y trágica, prolífica a las historias populares donde chóferes, taqueros, boxeadores, familias... el ciudadano de a pie es el héroe y antihéroe, celebrado y criticado al mismo tiempo; es por ello que su cine es tan particular y de tan gran importancia para el análisis no solo cinematográfico, sino y sobre todo social, psicológico de la época. Galindo fue gran conocedor de las atmósferas y personajes de la Ciudad

de México; supo imprimir desenvoltura y naturalidad a los mismos, y mostrarnos algo de la propia ciudad la cual inmortalizó. En palabras del gran actor David Silva, protagonista en la cinta: “Fue fácil interpretar al Kid Terranova porque Alejandro Galindo, autor de la historia, lo preparó bien, le tomó mucho interés y sabía el ‘caló’, ese lenguaje de barrio que tan magníficamente imprimió a la cinta” (citado por ITESM 2001: parr. 4).

El reparto fue el siguiente: David Silva (Roberto “Kid Terranova”), Amanda del Llano (“Lupita”), Carlos López Moctezuma (“Tío” Rosas), Fernando Soto “Mantequillo” (El “Chupa”), Nelly Montiel (Susana) y Víctor Parra (“Joe Ronda”) entre otros. Aparecen también como joven locutor Pedro “Mago” Septién, que con el tiempo se convertiría en una de las mejores voces narrativas del periodismo deportivo en el siglo xx y también Ramiro Gamboa, que sería conocido como el “Tío Gamboín” en la televisión infantil.

La película fue objeto de varios premios a nivel nacional, entre ellos: el Premio Ariel a la Mejor Actuación Masculina (David Silva), a la Coactuación Masculina (Fernando Soto Mantequilla), al Argumento Original y el Premio Ariel Especial a la “Película más Mexicana”, cuya nominación es en sí mismo un juicio interpretativo. Estos premios fueron ofrecidos por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en 1947, un año después de su exhibición y a dos de su producción.

Campeón sin corona, como señalamos, toma elementos de la vida del pugilista Rodolfo “Chango” Casanova y si bien dista ser una biografía, hay un acercamiento a algunos aspectos del mundo que el propio “Chango” vivió. Hay que decir que el título de la película ofrece una caracterización un tanto imprecisa, ya que el “Chango” tuvo triunfos importantes y fue en su tiempo un boxeador muy reconocido, con la “corona” bien puesta; ciertamente, pasado su momento de mayor éxito, como figura pública tuvo altibajos en su vida personal, motivados en particular por el consumo de alcohol.

La película retoma algunos hechos y situaciones, como la alusión y escenificación del barrio donde vivió Rodolfo (La Lagunilla) y que por otra parte resulta ser uno de los más emblemáticos de la ciudad, lo que permite adentrarnos a las miserias de las poblaciones urbanas; por estos rasgos se puede hablar también de *Campeón sin corona* como “cine urbano”, ya que a su manera nos permite conocer un retrato de la ciudad, de sus habitantes; se le puede considerar por extensión un documento audiovisual de sus clases sociales, de los gimnasios donde iban los boxeadores, de sus lugares de entretenimiento y de manera importante, del habla, de sus sociolectos y prosodia, como esa voz cantadita y sonsonete que a partir de entonces se generalizaría a todos los habitantes de la Ciudad de México.

Casanova fue peleador entre 1932 a 1942. En la película aparece la referencia al combate realizado con el filipino “Speedy Dado”, aunque no el lugar

donde aquella pelea se realizó, en el destruido Toreo de Cuatro Caminos, que fue un icono emblemático del norponiente de la Ciudad de México. Uno de los hechos más trágicos de la vida del boxeador —no aludido en la cinta— fue cuando accidentalmente privó de la vida a Young Tommy en Los Ángeles, después de propinarle un terrible golpe. En *Campeón sin corona* algo podemos asociar a esa vida de altibajos hacia el final de la cinta, como una síntesis del decaimiento del luchador; aunque las causas reales fueran distintas a las del relato de la cinta como el caso de la decepción amorosa —que cumple una función importante—, así como los complejos psicológicos y las dificultades con su mánager.

La película quiere resaltar, sobre todo, al personaje que por diversas razones, teniendo todo el talento, no alcanza a realizar plenamente lo que desea. Esta sentencia, de hecho, la hace uno de los peleadores, a quien previamente el Kid Terranova había ganado, y que al final de la película triunfa en los EE. UU. La diferencia es emblemática: quien fue vencido, ahora triunfa; quien prometía ser el gran ganador, ahora vive en la desolación de sí mismo arrinconado en una cantina, en la que ni siquiera acepta la cerveza que le obsequian. A la película no le interesa comparar estas dos trayectorias, sino solamente incluir al “triunfador”, como una imagen de lo que el Kid podría haber sido. Este boxeador posee cualidades y características, como la de ser una persona más racional, que sabe controlarse, a diferencia de nuestro impulsivo antihéroe.

3. Cultura y Ciudad de México en los cuarenta

La película no tendría el valor que tiene si no tuviéramos en ella también una vitrina particular a la ciudad. Es cierto que muchas películas de la Época de Oro poseen esa cualidad que tanto ha llamado la atención, a veces más a sociólogos o antropólogos que propiamente a críticos de cine; pero la ciudad es un personaje en su dimensión exterior e interior, en sus aspiraciones y en muchos de los atavismos que de alguna manera, aún persisten.

Los años cuarenta tienen en la vida social y cultural mexicana una serie de características inequívocas y precisas: el inicio del “milagro mexicano”, la relativa estabilidad política y social, aparentemente sin marcados sobresaltos. Ya desde veinte años atrás, había comenzado un viso de internacionalidad en la cultura, donde lo nacional-internacional no se ve como opuestos o enemigos; también se dio un lento abandono de lo provinciano y una mayor apertura hacia lo cosmopolita o un mayor diálogo entre México y el resto del mundo, algo en lo que tanto insistió, por ejemplo, el grupo los Contemporáneos. Durante el siglo xx México también se alimentó mucho de las distintas migraciones, de las cuales una de las más famosas fue justamente la española, la cual a partir de

finales de los treinta, impulsó mucho la vida cultural que, de alguna manera, se ponía al día.

Con la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien ayuda de manera extraordinaria a los republicanos, termina de consolidarse el régimen revolucionario y goza de una legitimación ahora fortalecida también en lo social por una relativa sensación de estabilidad que duraría algunos años. En este contexto se facilita, como nunca en la historia del país, el desarrollo de una industria del cine, pujante a partir de la segunda mitad de los treinta y en lo que después se conocía como su Época de Oro, al grado que llegaría en los cincuenta a ser una fuente de ingreso importante en el país. En medio de la Segunda Guerra Mundial, los actores mexicanos tienen mucho trabajo, las producciones mexicanas se difunden rápidamente ante el letargo de la industria de Hollywood; aparte de esto, la radio mexicana es una de las industrias más difundidas en todo el hemisferio: tanto las películas, como los cantantes mexicanos se conocen en todo el continente, y muchos aspiran a venir a México para internacionalizar sus carreras.

Entre 1940 y 1968 al Partido Revolucionario Institucional (PRI) avasalla en lo político y se consolida no solo como la fuerza política hegemónica, sino como la única fuerza. Todo el mundo ofrece sus respetos y homenajes al régimen en turno, hay un sentido de verticalidad casi colonial en los órdenes de la vida social, de fuerte jerarquía y división, como bien se observa en *Campeón sin corona*. Se van desarrollando algunas instituciones culturales como la Academia de la Lengua, creada en 1945. Por su parte, la Ciudad de México congrega los niveles del prestigio y el aparato de consagración del Estado: muchos quieren venir a la ciudad, ubicada en el centro para emprender su carrera y con la migración tanto internacional como nacional la ciudad adquiere un pequeño aire cosmopolita de diversidad. Ello no significa que haya una contribución necesariamente original de todas las artes, en un ambiente donde más que promover o alentar la expresión cultural, se la protege, se la utiliza, se la subsidia y no necesariamente se estimula la originalidad o la vanguardia.

En 1934 se termina de levantar el Palacio de Bellas Artes y se convierte en el eje de la vida cultural. Monsiváis llega a delinear bien el perfil cultural de estos años: “El gobierno opta por el autoritarismo con una ‘zona de tolerancia’ y la izquierda por el anti-intelectualismo, mientras la enseñanza superior avanza con lentitud y nada más un puñado sostiene el culto al libro” (2006: 14). También en este año se funda el Fondo de Cultura Económica, dirigido primero por el gran politólogo e historiador Daniel Cosío Villegas y luego, por Arnaldo Orfila. La editorial inicia su tarea extraordinaria, tan indispensable en América Latina y pronto va completando el listado de títulos y libros no restringidos a cuestiones económicas.

Lázaro Cárdenas fue probablemente el presidente de más reconocimiento social durante los años del partido estatal PRI o periodo del nacionalismo

revolucionario (1929-2000). Los hechos más conocidos de su periodo fueron la expropiación de dos industrias vitales, la del petróleo y la de la energía eléctrica. Además, fue el primer presidente en visitar zonas indígenas. Sucede a Cárdenas, Ávila Camacho (1940-1946), a quién le tocó sortear los embates de la guerra mundial. A nivel de política interna lo que más le preocupaba era consolidar una imagen oficial de unidad nacional, sus discursos y acciones justamente se orientan a ello. Como una muestra de ello, el 15 de septiembre de 1942, Ávila Camacho convocaba una Asamblea de Acercamiento Nacional, e invitaba a todos los ex presidentes: Adolfo de la Huerta, Plutarco Elías Calles, Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio, Abelardo L. Rodríguez y Lázaro Cárdenas.

A nivel ideológico se comenzó a tomar fuerte distancia de cualquier modelo socialista y cuidar la presencia de lo “socialista” en la educación pública, para lo cual se creó el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), que agrupó a la totalidad del personal que laboraba dentro del sistema educativo nacional. A nivel político uno de los principales cambios fue el reemplazo de Vicente Lombardo por Fidel Velázquez en la cabeza de la Confederación de Trabajadores de México, que fue por muchos años, un “poder fáctico”¹ y elemento del sistema político mexicano, uno de cuyos pilares era el corporativismo sindical; Velázquez se convirtió con el tiempo en una figura casi tan poderosa como el presidente en turno. A nivel social, se crearon algunas instituciones como el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y con ello se fueron institucionalizando algunos derechos sociales para los trabajadores.

A nivel de relaciones internacionales supo construir una relación de alianza con los EE. UU. Los problemas pendientes eran la compensación a las compañías por la expropiación petrolera. México apoyó económicamente a los EE. UU: este país redujo la deuda externa de México en un 20% aproximadamente, a cambio, se devaluó el peso, lo que le permitió al gobierno de EE.UU. adquirir materias primas y mercancías a un menor costo. Además, en 1942 se firmó un acuerdo comercial según el cual el gobierno estadounidense obtendría la venta de toda la producción exportable de material estratégico para la guerra.

¹ El “poder fáctico” es un concepto que usa la ciencia política para referirse al tipo de poder que se ejerce al margen de los cauces formales y puede servirse de autoridad informal o capacidad para influir. Este poder no está legitimado, y no siempre busca su legitimación para ejercerse, pero ejerce “de facto” (de hecho) aunque no lo haga formalmente su presencia es significativa e influyente. En el caso mexicano se dice de esas instituciones —sindicatos, iglesias, empresarios, televisoras privadas— que sin tener la autoridad formal en alguna materia tiene capacidad de influir y orientar las decisiones políticas de acuerdo a sus intereses (Cf. Cavero, J.: *Los poderes fácticos en la democracia*. Madrid: Espasa Calpe, 1990).

En cuanto la política agraria, tan importante para su predecesor, la diferencia durante el periodo de Ávila fue radical: no hubo seguimiento. El ejido dejó de ser prioritario y se benefició a los terratenientes que recibieron tierras con sistemas de riego, canales, presas, etc.; el reparto agrario quedó suspendido. La Confederación Nacional Campesina (CNC) fue un instrumento del Estado para despojar al campesino de sus tierras, por lo que, aunque hubo crecimiento en México, no se favoreció una política de igualdad social.

A nivel de infraestructura, México siguió creciendo de manera paulatina y sin mucho sentido de planeación. Se conectaron las ciudades importantes, se ampliaron las redes de correo y telégrafos; cada vez la radio llegaba a más habitantes. En ese sentido, no resulta exagerado decir que el cine cumplía una importante función integradora a nivel cultural, donde los mexicanos podían verse y reconocerse, o en la periferia, donde el cine permitía ver por primera vez las ciudades y reconocer con ello acentos, atuendos, modos de vida.

En resumen, podemos reconocer esta etapa como una fase previa a los cincuenta, que quizá haya sido la década con más fuerza en su expresión vernácula de la música, artes populares pero también del control político-social en medio de una relativa bonanza económica que permitía a su clase media hoy cuestiones inimaginables. Estos son los años previos a la célebre administración de Ernesto Uruchurtu, regente del departamento del Distrito Federal desde 1952 hasta 1966, cuya administración se caracterizó por una importante reforma urbanística en el trazo vial de la Ciudad de México, así como una férrea actitud ante los lugares de diversión y entretenimiento.

4. De la trama y sus modos discursivos

4.1. *Nivel denotativo*

Partamos de lo básico: el relato, la trama, la secuencia de acciones principales. Roberto es un paletero que llama la atención del Tío Rosas —interpretado por Carlos López Moctezuma, quien a diferencia de muchas de las películas de la época actúa como “bueno”—, un mánager de boxeo quien lo ve pelear en la calle con un tipo que abusa de un pequeño niño. Al ver su talento para los golpes y el movimiento lo recluta y así comienza su carrera en el boxeo profesional bajo el nombre de “Kid Terranova”. Este nuevo púgil noquea a todos sus adversarios y comienza a ganar dinero. Roberto busca el amor de Lupita, quien después de un tiempo lo acepta y desde entonces lo va apoyar incondicionalmente. En cuanto Roberto, ya como el Kid ganar fama, va cambiar su interés y actitud hacia Lupita, a quien después va despechar.

La trama comienza a moverse cuando se enfrenta a Joe Ronda, un boxeador mexicano-estadounidense quien parece despertar en Roberto un profundo complejo de inferioridad; como ejemplo de lo anterior, en la escena donde firman el contrato de la pelea, el Kid observa amilanado a la novia del boxeador; Joe y su novia hablan en inglés y el Kid se queda abstraído y al parecer molesto consigo mismo por no entender lo que dicen. Ya en la pelea, se da un nuevo caso de distracción excesiva por parte del Kid y Joe lo vence con facilidad.

En las siguientes escenas, todos hacen esfuerzos para devolverle la confianza y sacarlo del retraimiento que lo absorbe. Al final Lupita, motivada por la mamá y el Tío Rosas, parece decir las palabras clave que le devuelven la confianza al confrontarlo con lo que quiere y desea. Vienen algunas peleas más donde se recupera hasta que a una de ellas asiste un grupo de aristócratas, gente muy arreglada que se va a sentar en las filas de arena. Una de las acompañantes, Susana (Nelly Montiel) queda gratamente impresionada por el físico del Kid y al concluir el combate va a su camerino para invitarlo a una reunión; al final lo seduce en su casa y parecería el principio de un amorío, pero ella, por lo visto, solamente lo utiliza. En los siguientes encuentros, Susana no parece mostrar más interés. El Kid se desconcierta e insiste, pero sufre el despecho y la discriminación de Susana.

Al Kid le ofrecen una primera gira por los EE. UU. en la que tiene éxito, pero de forma reiterada dice que quiere regresar a México y refleja una actitud poco abierta al medio externo. Al llegar a México intenta ver a Susana otra vez. El Kid manda al Chupas, su gran aliado, acompañante y amigo (Fernando Soto Mantequilla) a que le lleve un obsequio, pero no se lo recibe; cuando el Kid se entera, sale del festejo que le están haciendo en la vecindad donde celebra con su mamá y se presenta en la lujosa residencia de Susana. Después de un altercado con algunos invitados que protegen a Susana, llega la policía. Al día siguiente, el Tío Rosas va a sacarlo de la cárcel, pero junto con el Chupas deciden no pagar la fianza para que se quede en la cárcel y esté alejado de Susana, quien genera una enorme distracción en el Kid. Tío Rosas acuerda una nueva pelea con Joe. Durante las semanas previas a la pelea, la Comisión de Boxeo muestra sospechas al no saber exactamente dónde está el Kid, pero el Tío Rosas asegura que está bien, entrenando, y que dará una buena pelea nuevamente contra Joe Ronda.

En la cárcel le improvisan peleas con algunos internos, como un modo de “tenerlo en forma”.

El día de la pelea, van por él a la cárcel, pero molesto dice que no quiere pelear; el Tío Rosas le quiere convencer, le ruega, pero el Kid, obcecado y molesto insiste en no ir; el intercambio verbal sube de tono, el Kid se enfurece y termina golpeando al Tío Rosas en la comisaría ante la sorpresa de todos. Después de reponerse dice que todo ha terminado entre ellos. El Tío Rosas

vuelve a suplicar que vaya a la pelea, ya que empeñó su palabra ante la Comisión de Boxeo, que no sabe nada de que el Kid está en la cárcel. Finalmente —muy a regañadientes— se presenta al combate. Es una pelea extraña, con altibajos; nuevamente, parece que el Kid va a perder, pero alguien se acerca en un descanso para ofrecerle dejarse ganar a cambio de darle una paletería de un antiguo competidor del Kid; a punto de que descalifiquen a este por no pelear, pide que el combate se reanude y promete involucrarse en la pelea; en un *round* comienza a mostrar otra actitud, esperando llegar al séptimo asalto; poco antes de llegar al momento en el que se dejaría ganar, ve nuevamente a la novia rubia de Joe Ronda animándolo, lo que despierta un extremo coraje en el peleador, al parecer como producto de una proyección contra Susana; segundos después noquea a Joe Ronda. En una de las escenas más conocidas de la cinta, todo el mundo festeja, el réferi levanta la mano al Kid, pero este se muestra molesto. Es la síntesis de la actitud: en el triunfo, molesto. El Kid baja cabizbajo y con cara de derrotado se aleja del *ring*.

En la parte final de la película, el Kid se abandona, toma y deambula por las calles. Se detiene en una cantina donde un grupo escucha la pelea del otrora adversario del Kid, joven boxeador entonces, ahora consagrado. El Kid escucha por la radio las palabras de este justamente aludiendo a la fe en sí mismo y señalando que conocía (en alusión al Kid) a un gran peleador, pero que no tenía confianza en sí mismo. El Kid, más desconsolado que nunca llora sobre la mesa. Se levanta, camina y se encuentra con Lupita, quien llevaba tiempo buscándolo, y ella lo convence para que regrese a su vieja profesión de paletero, como una especie de retorno al principio, pero a un nuevo principio anticlimático, y de alguna manera en la confirmación del círculo donde el fatalismo se refuerza; en ese sentido, no es un final revelador, sino la confirmación de la figura central como antihéroe, incapaz de enfrentar sus propias limitaciones y como único recurso, el regreso a la condición de la cual ha intentado salir.

4.2. *De los personajes como horizontes*

Estamos ante un relato convencional, con roles perfectamente diferenciados que ahora intentaremos describir desde las posibilidades de interpretación que nos permite cada personaje. El sujeto principal de la acción es un boxeador de origen muy humilde, con un oficio que apenas le permite vivir. Tiene un carácter violento y con tendencia a sentirse agredido; a menudo responde agresivamente. En la construcción del personaje el arribo al box —como industria, deporte, espectáculo, medio— es un paso natural. Es la suerte que hace que un mánager lo vea por casualidad; no es producto de una decisión personal de un individuo que se esfuerza para lograr algo que quiere, sino de “otro”, quien

también busca obtener un beneficio al reconocer las habilidades de este joven paletero.

Junto con estos rasgos físicos y externos, acaso más importante sea el intento de un dibujo psicológico muy particular y sofisticado en su problemática interna. Suponemos la conformación de una serie de complejos, que, por otra parte, no estamos muy seguros si la actuación de David Silva alcance a reflejar en toda su complejidad. El box no es un fin, un medio total para lograr el objeto de algo que se desea; el tono tragicómico del relato pone en tela de juicio la aspiración misma, el deseo mismo de la superación.

El Kid es un personaje descrito como alguien impulsivo; a un tiempo es violento, pero acomplejado; es muy reactivo a ciertas situaciones, pero con hondas ataduras que le impiden, al menos por su construcción —el peleador con extremo talento—, moverse más allá de su ámbito cercano, del mundo conocido e inmediato. El personaje ciertamente tiene una fuerte aspiración social, a bienes materiales y reconocimiento social, así como al tipo de mujer que desea: rubia, blanca, bien vestida y que justamente sintetiza Susana, a la cual, hay que decirlo, no corteja ni busca, sino que se deja llevar; es ella quien invita y luego decide ya no volver a verle. El boxeador cree que va triunfando porque puede tener a una mujer como Susana y por oposición, piensa lo contrario, cuando ella lo despecha. Susana representa esa inseguridad, es el icono del objeto del deseo inalcanzable.

De alguna manera, la caracterización de la figura femenina es más compleja y diversa en la trama. Hay un cúmulo de reproducciones en los esquemas dominantes de la mujer en el cine y la contraposición privado = santa (la madre, la novia), *versus* público, social = “prostituta” (Susana) que, aunque no lo sea, puede funcionar como tal dentro de la moral conservadora. En primer lugar Lupita, la novia, fiel e incondicional, que se abre a la relación tras la promesa de formalidad; la mujer que sigue ahí, aun sospechando de él. Lupita es la muchacha trabajadora, que se esfuerza, pero aspira de alguna manera a la relación formal, “seria”.

El nombre no es algo menor en la caracterización de los personajes. La mujer siempre dispuesta, incondicional se llama Lupita, forma afectuosa de llamar a la Guadalupe, el nombre quizá más importante en el santoral mexicano y que alude, aparte de lo religioso, a esta importante Virgen en la visión y actividad de los mexicanos; es ciertamente un nombre común, por ello, de alguna manera, este nombre puede representar a todos, al pueblo, lo cercano y también lo fiel. Empero lo anterior, Lupita es también una mujer que sabe ser práctica, sabe dar consejos precisos y a diferencia del Kid, no aparece acomplejada. En la escena en la que el niño le muestra la foto de una mujer rubia que encuentra en el equipaje del Kid al regresar de los EE. UU., ella sabe que no es gringa y su rostro revela la humillación, pero no actúa en consecuencia, se repliega a lo inmediato

de la fidelidad y nunca confronta o cuestiona al Kid. Al final de la película es ella quien lo encuentra a él; ella lo ha estado buscando y, de alguna manera, aunque sea metafóricamente lo “redime” de su estado actual, con la idea del regreso; ella lo saca del paréntesis de ese extravío al que Roberto (ya no más el Kid) se ha arrojado y lo “entrega” a la madre, doña Gracia, quien sale al final de la calle oscura, del túnel mismo al que Roberto quiso entrar. Roberto no va a los brazos de la madre con rostro triunfal, sino como una especie de caído.

La figura de la madre, doña Gracia, es igualmente sugerente para el análisis. El papel es interpretado por una actriz, de hecho, no muy conocida, María Gentil Arcos, quien da los matices propios de un papel verosímil en su tratamiento. La madre representa la preservación de la tradición, del mundo interior y privado. Es el miedo al cambio, a la transformación. La madre es la institución que apela a lo “viejo por conocido” en lugar de lo nuevo. En muchas de sus intervenciones la madre manifiesta su temor por el boxeo. La madre parece en ocasiones ser como un oráculo que parece preconizar la caída. Por ello tal vez la última escena le da razón a esta voz que desde las primeras escenas parece advertirnos de la condición fatalista, más resignada que propiamente proactiva, más conforme que preocupada por cambiar. La actitud de la madre es la de la persona complaciente. Es también la representación de la madre que cuida, protege y se preocupa en extremo por su hijo. A pesar de las reiteradas sospechas ante la nueva actividad de su hijo, siempre lo apoya, llora por él, se preocupa, pide a otros (a Lupita) que lo ayuden.

El discurso de doña Gracia nos recuerda el principio de realidad: ante la imposibilidad de superar la pobreza lo mejor es sobrellevarla y no aspirar a más. En la actitud de la madre hay una naturalización del orden establecido, se acepta el mundo sin confrontación, como un destino donde quien lo violenta puede ser objeto de una sanción; es inevitable encontrar las huellas de ese discurso religioso, no verbalizadas como tal: el desinterés ante los bienes materiales, la resignación, la aceptación pasiva de las cosas en espera de que el “mundo venidero” sea mejor.

Del otro lado, tenemos a Susana, quien aparece sobre todo en la segunda parte. Susana funciona como el contrapeso necesario de lo dicho anteriormente. Susana es la mujer a quién le gusta la aventura, lo desconocido. Supuestamente, va por primera vez al box, y lo hace con una curiosidad liviana, con cierta excitación infantil. También reacciona con deseo de poseer aquello que le atrae. Susana funciona en el mundo del código social, de las reuniones, las ocasiones y los viajes (como el que sabemos realiza a Acapulco, que en la época es el mejor balneario del país, símbolo del desarrollo nacional y de estatus social). Si bien seduce a Roberto, lo hace más como juego del momento y sin otra motivación que pasarla bien. Ni siquiera le importan los regalos posteriores que este le da y se avergüenza cuando lo ven al lado de ella.

Hay que señalar los rasgos físicos de Susana: rubia, es decir, puede pasar como extranjera a partir del presupuesto cultural de que las rubias son extranjeras y generalmente las mujeres mexicanas no tienen ese color de pelo. Susana es de buena presencia, atractiva, y dentro de cierto ideal estético del hombre mexicano (rubia, alta, etc.). Es una mujer de clase alta, con una actitud segura de sí misma, distinta a Lupita, que representaría a la “mujer mexicana”. Lupita representa también, en la primera parte de la película el ideal estético de Roberto, quien paradójicamente desprecia lo aparentemente gringo, pero como después vamos a ver, lo desea, en tanto es el signo de realización y logro. Susana es rubia pero no es gringa —como la novia de Joe Ronda—, aunque lo parece y lo representa; Susana es a un tiempo, un personaje y un símbolo que funciona como vector para alterar psicológicamente a Roberto en un juego perverso: lo atrae y luego lo rechaza. Todo en Susana se mueve en los códigos de la apariencia y es algo que Roberto no sabe o no puede distinguir, entre lo que se supone una “aventura” y lo que puede ser algo “serio”. Roberto podría sentirse amilanado por el inglés entre Joe y su novia, que no entiende, pero en el caso de Susana, aunque sí entiende el idioma, hay otros códigos que no puede reconocer, que son los de las diferencias sociales.

Susana es “práctica”, Roberto, no. La noche después de la pelea en la que seduce a Roberto, las dos parejas que acompañan a Susana parecen entenderlo y se retiran sin sobresalto ni mucho menos escándalo. Roberto pudo haber interpretado “tengo dinero y fama, por tanto me va querer”. Lo que no ve es que Susana se vincula entre pares, solo con sus iguales, con sus amigos; no trata con familiares. Susana refleja un estilo de vida distinto y con desprecio hacia otras clases sociales; desprecia al inferior por eso le da vergüenza cuando sus amigos la ven con Roberto.

Otra diferencia en los códigos es su percepción del tiempo. Aquí hay una diferencia entre la modernidad de Susana: ella piensa en lo práctico, en el aquí-ahora del presente, no ancla su conducta a valores tradicionales, ni genera expectativas impresas por la tradición; en cambio, Roberto está peleado permanentemente con el pasado del cual quiere tomar distancia, y el futuro, al cual parece renunciar. Cuando se siente atraído por Susana la quiere acercar a sus códigos y comprensión de una relación. Roberto vive permanente confundido entre lo que quiere y no, entre lo que puede y no, entre lo que interpreta de sí y lo que creen ver los otros. Estos movimientos psicológicos, sociales, culturales —sobre los que, como hemos dicho, casi nunca decide él— acaban por lanzarlo a la calle, a la soledad de su mundo y de sus pensamientos. Representa muy gráficamente aquellos atavismos y rasgos que por esa misma época, pocos años después, describirá Octavio Paz en uno de los ensayos más importantes de la literatura mexicana, *El laberinto de la soledad*, y sobre el que es inevitable regresar y encontrar vínculos con la película.

Sobre los personajes se puede decir lo siguiente: el temible Carlos López Moctezuma, que hace un papel distinto a los tradicionales, es el Tío Rosas, el mánager que prepara al púgil; Fernando Soto Mantequilla actúa como El Chupa, amigo y segundo, y de modo estelar aparece la Ciudad de México interpretada por La Lagunilla, La Arena México, los salones de baile, los billares, las taquerías, los gimnasios, las calles desaliñadas... Como otros personajes, a diferencia del Kid, el Tío Rosas tiene definido su trabajo: sabe responder al presente, al momento; es práctico pero, al mismo tiempo, comprensivo y afaible. Sin desarrollar una figura paternal, es lo más cercano a esta. Es de alguna manera el camino, suma de afecto y racionalidad, para el éxito, pero se enfrenta a los temores del Kid que él solo no puede atender y manejar de modo que siempre tiene que apoyarse en los cercanos. El punto climático de su relación, cuando el Kid lo golpea antes de salir de la cárcel, es una de las pruebas más evidentes de su carácter impulsivo y del intento del mánager por conducir al peleador ante sus propios impulsos e inseguridades. Este mánager es la mirada experta que representa otro rostro de la modernidad: la racionalidad técnica del “saber hacer” que transmite al Kid, a quien a pesar de todo no puede controlar.

5. Guiños e interpretaciones.

El laberinto de la soledad o el regreso del tiempo perdido

La crítica ha señalado varios epítetos para *Campeón sin corona*; se menciona que es una parábola de oro que sube y baja y baja, sobre el combatiente, sobre el hombre que pudo ser, pero no quiso triunfar... finalmente y aún hoy: nosotros seguimos siendo nuestro peor enemigo; se dice que la película quiere ser un retrato de la compleja sociología del mexicano de la clase obrera, para el cual el ascenso en la escala social es un sueño casi inalcanzable (González Moreno 2011). Se dice que esta cinta marca el esquema de las subsecuentes al ubicar las historias en los barrios bravos de la Ciudad de México (Tepito, La Guerrero, Peralvillo, La Lagunilla, Santa María la Ribera), o que es también un hito en el cine de box que sintetiza las historias de boxeadores quienes antes de ser famosos hacen diversos oficios, como carpinteros (véase el caso emblemático de *Pepe el Toro* de Ismael Rodríguez), mecánicos y hasta ladrones (Ayala Blanco 1967; Dix Clásico 2005). Se ha comentado que esta cinta perfila uno de los grandes conflictos del México moderno: la lucha de la modernidad contra la tradición, del pasado contra el futuro (Paz 1983, García Riera 1998). Ante el Kid Terranova se presenta la oportunidad de acceder a la modernidad, encarnada en Susana y su retador Joe Ronda; sin embargo, este mundo está vedado para él porque significa la renuncia definitiva a sus raíces populares, por ello, al final, Roberto deja de ser el Kid para regresar a su vida como nevero.

Campeón sin corona se estrenó en el cine Palacio en 1946 y sigue siendo, en esencia, una tragicomedia aguda, una apoteosis de la derrota, una epopeya del fracaso, no en vano se centra en el boxeador, síntesis de lo humano. En su tiempo se presentó eufemísticamente como la “película más mexicana”, es por ello que una de las claves de interpretación más importantes es la reflexión sobre el fatalismo en la condición de la sociedad mexicana, cuya reflexión dista de ser nueva y acaso la película de Galindo es un monumento gráfico de la época sobre una realidad no del todo superada aún.

La reflexión cultural sobre lo mexicano se enmarca en lo que, a falta de mejor nombre, se llamó “filosofía de lo mexicano”, algo que no solamente tenía una preocupación epistemológica, sino y también ideológico-política de un régimen que buscaba legitimarse por todos los medios, de un espacio de reflexión que buscaba su lugar propio en el concurso de la cultura occidental y de un país —a imitación de Europa y EE. UU.— que en muchos planos quería mostrarse autosuficiente. Uno de los puntos de partida fue la famosa publicación de Samuel Ramos (*El perfil del hombre y la cultura en México*, 1934) que pone todos los temas y asuntos que muchos escritores abordarían: la cuestión indígena, la diferencia social, el colonialismo histórico, el problema de la modernidad, la relación con Europa y EE. UU., etc. Ha habido antes y después de este filósofo mexicano una legítima preocupación de humanistas y escritores por reflexionar sobre los grandes problemas culturales del país, y dentro de ello hubo intentos encomiables, como los trabajos de Leopoldo Zea y su proyecto por una filosofía latinoamericana, pero otros, francamente banales que desearon extender estas premisas a todos los campos de la conducta.

El tema de la mexicanidad como caso aparte, o como objeto de sí mismo, es un campo muy amplio. En su cultura, México ha sido un país que se ve en demasía a sí mismo en determinados aspectos de su historia y cuenta con diferentes reverberaciones que van de lo chusco a lo trágico. Todavía hoy se teje sobre los discursos y la cultura social el relato del “no se puede” o su conjuro en extraños lemas o consignas de apoyo a equipos deportivos del tipo “sí se puede, sí se puede...”, lo que quiere invertir el designio fatal o el presupuesto de que ese equipo no podría ganar ese partido. En discursos políticos y en libros de autoayuda, en locutores o comentaristas deportivos hay una modalidad de un discurso que da profundo sentido a una de las representaciones en el imaginario mexicano y que puede transportarse al mundo del deporte (“por eso México no gana”, “por eso la selección nacional de fútbol es mala”), a la política (“por eso siempre nos gobierna el mismo”) o a la educación (“por eso México es malo en educación”). Generalizamos. Pero hay variantes y matices; en algunos aspectos, *Campeón sin corona* sigue vigente en su reflejo de mitos y temores.

El caso del ensayo de Paz *El laberinto de la soledad*, que se lee intensamente porque es lectura obligada en los bachilleratos, donde frecuentemente muchos

lectores, de hecho, se acercan al Nobel mexicano y a discusiones literarias o antropológicas sobre la mexicanidad, es unánimemente celebrado como el documento por excelencia de la “mexicanidad”, donde su autor explora de forma audaz algunos aspectos sociales, históricos y culturales sobre la cultura mexicana. En los textos que integran *El laberinto* combina un estudio heterodoxo de la decantación del proceso histórico en el registro popular del lenguaje para proponer un modelo de la psicología colectiva del sujeto nacional mexicano; en el libro, Paz hace su propio balance de la Revolución Mexicana, que para el autor “nos hace contemporáneos” (Paz 1983: 175) de todos los demás hombres.

Para Paz, el mexicano está —o se siente— solo, dicha soledad está llena de dioses y busca su origen; a diferencia de los norteamericanos, que creen que el mundo fue hecho para ellos, el mexicano vive atemorizado, se encierra en sí mismo; no se abre al otro porque lo ve como símbolo de traición, por lo que persiste en medio de un carácter aparentemente abierto y fiestero, el de una gran desconfianza y temor al otro. El ensayo justamente abarca esa paradoja como central para ver la conducta cultural como parte de un movimiento que no se reduce a las imágenes folclóricas de la mexicanidad; en el mexicano se trasluce el conflicto, lo no superado, la tensión histórica, la máscara perenne y una extroversión que no es algarabía, sino signo de la lucha por ser él mismo (Paz 1983: 130).

A un nivel más inmediato, *Campeón sin corona* representa la imagen del boxeador que no resiste la fama, el dinero, las mujeres y el estatus; la efímera gloria le rinde, parece un cliché eterno, pero quizá sea un destino, y uno muy cruel. Terranova saca la batalla del *ring* a un campo donde es vulnerable para hallar un final casi trágico: “derrotado no en el ring sino en la vida, vaga como una sombra en la bruma de las glorias pasadas, lejos de sus querencias, atestiguado el triunfo de otro peleador al que él venció, y que en un extraño acto de entereza, muy a la Galindo, reconoce que hubo otro más grande que él, un fantasma llamado ‘Kid Terranova’” (López 2010). A fin de cuentas, esta podía ser la imagen de la mexicanidad proyectada, la que sí se resuelve, pero el centro semántico e interpretativo recae en el Kid, y lo que de inasible tiene su retraimiento, ese coraje permanente del personaje, que como la extroversión en la construcción del mexicano en algunos de los textos de Paz, parece ser parte de una misma dinámica, la de una profunda indisposición para convivir y relacionarse creativamente con el otro.

Es por ello que resulta imposible no encontrar relaciones entre la película y el ensayo, además por ser contemporáneos; de alguna manera es una ejemplificación de algunas ideas del Nobel mexicano que permite adentrarnos dentro de una época que fue otra “Época de Oro” para intentar una definición del mexicano, entre cuyos rasgos se enfatizaban el carácter conflictivo, más interno que externo. En *Campeón sin corona*, Galindo hace una cinta sobre la dialéctica

del amolado, a su manera hay un intento superficial por explorar esas raíces socio-psicológicas del fracaso, un análisis de esos personajes de barrio, buenos para la pelea, defenderse y sobrevivir. Es una historia sobre la lucha por superar la condición de la marginación urbana. Como señala el sitio Dix Clásico:

La fusión de los tópicos de *film noir* y melodrama del arrabal es conocida: apuestas, peleas arregladas, el gancho al hígado, la dura subida y la peor caída; triunfos y derrotas. La vida misma en síntesis de golpes, la guapa gandalla (o como dicen los entendidos, la *femme fatale*), la ‘jefecita’ preocupada, la humilde novia —naca² pero fiel. La lana, la gloria y la debacle; los hampones mafiosos que viven de los muchachos con *punch* (2005).

Mencionamos que en la época, el film se promocionó como “la película más mexicana de las películas” (cf. Dix Clásico 2005). Es curioso que ello suponga una cierta disección del “complejo de inferioridad” de aquel que tiene todo para triunfar, pero por diversas cuestiones parece amilanarse al grado de perder la victoria. Parece que el conflicto es siempre más interior, por ello quizá más doloroso. No es la pobreza, la cual se vive con cierta naturalidad, sino un doble movimiento de quien pudiendo superar esa condición, se niega a ello; como el preso que tuviera la llave de la celda, pero se niega a salir de ella.

Campeón sin corona se considera una “perla negra del cine” (cf. López E. 2010). Equilibrada con entrañas y sencillez es una historia emotiva y brutal sobre el triunfo de un boxeador, pero la caída de un hombre. Kid Terranova es el héroe autocondenado a la derrota, vencido no por el rival, sino por lo que trae dentro, por el miedo, por la desilusión, por los complejos.

Erich Fromm dice en *El miedo a la libertad*, que en los treinta, Europa y particularmente Alemania se plegó a regímenes autoritarios porque tenía miedo a ser libre (Fromm 1985). Algo que también la Escuela de Frankfurt estudiaría con detalle: el placer hacia la obediencia como una forma de control, aun cuando las condiciones de un país culto e ilustrado ofrecen otras posibilidades. En contrasentido, la mexicanidad de *Campeón sin corona* es la del miedo no a la obediencia sino al desarrollo, al triunfo, a la propia superación de la condición de dominado, en un mundo en el que paradójicamente se ha sobrevivido. Esos laberintos y espirales forman una imagen fascinante y dolorosa de un modo de representar la condición cultural del mexicano. Si bien hoy, en el siglo XXI, sus modos y procedimientos no son los mismos, y tal vez no podemos conceder

² “Naca” es un coloquialismo mexicano. En el *Diccionario de mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua, se define como: 1. Que no es educado: *No seas naco, usa los cubiertos al comer*. 2. Que es de mal gusto: *Creyó que se vería bien pero su vestimenta era naca*. (Nota en línea 20 de junio, 2014, disponible en <<http://www.academia.org.mx/naco>>.)

total vigencia al ensayo de Paz, ofrece una imagen sobre la cual vale la pena repensar, un acercamiento que Galindo de alguna manera ayuda a precisar al mismo tiempo que nos ofrece el contexto en que dichas ideas tienen cabida.

Bibliografía

- AVIÑA, Rafael. (2007): *David Silva. Un campeón de mil rostros*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- AYALA BLANCO, Jorge. (1967): “El DF visto por el cine mexicano”. En: *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre, n.º. 43, Universidad Veracruzana, pp. 581-595, disponible en <<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/2652>> [último acceso: 8 de junio de 2014]
- (1998): *Estado y desarrollo, la formación de la economía mixta mexicana (1920-1982)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2001): *La fugacidad del cine mexicano*. México: Océano.
- COMISIÓN ORGANIZADORA DE LOS ACTOS CONMEMORATIVOS DEL 40 ANIVERSARIO DEL CINE SONORO MEXICANO (1971): *40 aniversario cine Sonoro mexicano*. México: Cineteca Nacional.
- DÍAZ-LÓPEZ, Marina. (1996): “Allá en el rancho grande: la configuración de un género nacional en el cine mexicano”. En: *Secuencias: Revista de Historia del Cine* 5. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 9-29.
- DIX CLÁSICO (2005): “*Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945)”. En: *DVD Rip Para los amantes del Cine Clásico*, <<http://www.divxclasico.com/foro/viewtopic.php?f=1002&t=41919&hilit=film+noir>> [último acceso: 1 de junio de 2014].
- FROMM, Erich (1985): *El miedo a la libertad*. México: Ed. Origen-Planeta [Colección Obras maestras del Pensamiento Contemporáneo, n.º 2].
- GALLO, Miguel Ángel/RUIZ, Humberto (2000): *Estructura socioeconómica de México I (1910-1970)*. México: Quinto Sol.
- GARCÍA, Gustavo (2000): “‘Me lo dice el corazón’. Notas sobre el melodrama en el cine mexicano”. En: *Revista de la Universidad de México* (10637). México: Universidad Nacional Autónoma de México, disponible en <http://132.247.1.5/revista/revistaum/ojs_rum/index.php/rum/article/viewFile/15065/16303> [último acceso: 18 de junio de 2014]
- GARCÍA RIERA, Emilio (1998): *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México, Guadalajara: CONACULTA/IMCINE/Canal 22/Universidad de Guadalajara.
- GÓMEZ Y CASTELAZO, María de Lourdes (2002): *Caminos de ayer. Comportamiento organizacional del cine mexicano de 1930 a 1969*. México: Centro Avanzado de Comunicación.
- GONZÁLEZ MORENO, Obed (2011): “*Campeón sin corona*, de Alejandro Galindo. Representación del inicio del híbrido capitalino”. En: *Eclipse: Revista Literaria Universitaria*, n.º. 15, pp. 33-38.
- ITESM (2011): “*Campeón sin corona*”. En: *100 películas del cine mexicano*. México: ÍTEMS, disponible en <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>> [último acceso: 12 de septiembre de 2013].

- LÓPEZ E. (2010): “Cine: *Campeón sin corona*. Recordar es olvidar. Alejandro Galindo: La Corona del Campeón”. En: *Blog De Tiempo en Tiempo*, <<http://detiempoentempo.blogspot.mx/2010/10/cine-campeon-sin-corona.html>> [último acceso: 22 de noviembre de 2013].
- MONSIVÁIS, Carlos (1983): “No te me muevas, paisaje (sobre el cincuentenario del cine sonoro en México)”. *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, 14(1), pp. 1-19.
- (2006): “Pasiones urbanas a la orden: La ciudad de México y la cultura 1900-1950”. En: *Andes* (Salta), n° 17, enero/diciembre, pp. 383-411, disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12701711>> [último acceso: 15 de octubre de 2013].
- PAZ, Octavio (1983): *El laberinto de la soledad*. 2ª ed. 11ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica.
- REYES, Alicia de los (1970): “Dulces recuerdos de Alejandro Galindo en Remolino de pasiones”. En: *Revista de la Universidad de México* (10320), México: Universidad Nacional Autónoma de México, disponible en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/download/9379/10617> [último acceso: 15 de mayo de 2014].
- TELLO, Jaime. (1988): “Notas sobre la política económica del ‘viejo’ cine mexicano”. En: *Hojas de cine*, vol. 2. México: SEP/Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación de Cineastas, disponible en <<http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/561.pdf>> [último acceso: 15 de junio de 2014].

Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres* (1948)

Siboney Obscura Gutiérrez
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Considerado como pieza imprescindible en la construcción y fijación del imaginario social de la pobreza en el cine mexicano, este filme, realizado en 1948, ha sido etiquetado también como la cúspide del melodrama popular (Monsiváis 1994: 144). Lo que resulta innegable, es que la película *Nosotros los pobres* y sus secuelas (*Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*; Ismael Rodríguez 1948/1952), se han convertido en un “recuerdo colectivo” y un referente de identidad en términos de la cultura popular mexicana. Su evidente arraigo y permanencia entre amplios sectores de la sociedad mexicana, incluyendo a las nuevas generaciones, ha motivado periódicos intentos de interpretación y análisis. Entre ellos, destacan los trabajos pioneros de Jorge Ayala Blanco (en *La aventura del cine mexicano*) y de Carlos Monsiváis (en revistas y suplementos culturales entre 1960 y 1987). A través del ensayo y la crónica, esos autores fueron revalorando crítica y lúdicamente los elementos estético-ideológicos del melodrama de la Época de Oro del cine mexicano, tomando como objeto privilegiado de estudio a esa trilogía. Posteriormente, coincidiendo con la legitimación académica del campo de los estudios culturales en México, y la cada vez más extendida interpretación y análisis del fenómeno fílmico desde enfoques transdisciplinarios, se han multiplicado los análisis, ensayos y trabajos de investigación sobre el cine mexicano de los años cuarenta, que buscan esclarecer las razones del arraigo popular de filmes como *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*.

En el caso de *Nosotros los pobres*, los aspectos que la mayoría de esos trabajos tienden a destacar son básicamente tres: la función ideológica del filme como parte de un proyecto de nación (nacionalismo cultural), su estructura excesivamente melodramática que presupone un público poco exigente en términos culturales; y el gran éxito que tuvo en su momento y que ha perdurado a través de generaciones. En ese sentido, el presente trabajo pretende abordar esos tres aspectos, cambiando algunas de sus premisas implícitas. La primera tiene que ver con la dicotomía culto/popular, donde el enfoque de lo popular se ha hecho siempre desde los valores estético-ideológicos establecidos por la cultura dominante. En este trabajo, la intención es cambiar la perspectiva y tratar de leer lo popular en sus propios términos, asumiendo la función activa del espectador potencial a través de los intertextos culturales presentes en el filme.

La segunda premisa se refiere a la “teoría del autor”, es decir, a la idea de que el director de una película es el creador total y único de esta¹. El enfoque propuesto aquí, considera al filme como un texto cultural resultado de una creatividad colectiva que toma en cuenta el papel del espectador potencial, y donde la autoría estrictamente individual resulta limitada.

En ese sentido, en este artículo, más que elaborar un ensayo sobre la película, se pretende explorar su significado mediante el análisis, tanto interno como externo. Para el primero, se retoma la tradición del análisis textual desarrollada por la semiótica del cine, cuyo objetivo es reconstruir la lógica interna del filme y los modos en que el espectador lo recorre y lo capta². El análisis parte de un desglose previo de la película por secuencias, con la idea de no hacer decir al filme lo que no aparece en él. Ese desglose se utiliza también para ilustrar algunos aspectos del análisis y se integra al final del texto. Para el análisis externo o contextual, se utilizan elementos de la concepción crítica de la ideología, de John B. Thompson³. Asimismo, se incorporan aspectos de la concepción simbólica de la cultura, entendiendo lo simbólico como el vasto conjunto de los procesos sociales de significación y comunicación⁴. El objetivo general de este análisis, es comprender en qué medida las formas discursivas y formales de un filme pueden contribuir a sostener o establecer relaciones de poder. Se trata en última instancia, de entender la interrelación entre la cultura y el poder, manifiesta en una película como *Nosotros los pobres*.

¹ La noción de autor en cine ha sido siempre problemática. En otros campos artísticos el autor es aquel que produce la obra, pero el cine es un arte colectivo y la creación estrictamente individual resulta escasa. La noción de autor de filmes emergió lentamente a lo largo de la historia y todavía permanece fluctuante según los países y los modos de producción (Aumont/Michel 2006: 27).

² Se trata de la semiótica vinculada a la comunicación, en la cual el texto fílmico se considera “el teatro de una serie de estrategias de comunicación”. Véase Francesco Casetti (2000: 168-169).

³ Para este autor, analizar la *ideología* implica “[...] estudiar la manera en que el significado sirve para establecer y sostener las relaciones de dominación” (Thompson 1998: 85).

⁴ El cual puede desglosarse en tres grandes problemáticas: a) La problemática de los códigos sociales, entendidos como sistemas articulatorios de símbolos en diferentes niveles, ya sea como reglas que determinan las posibles articulaciones o combinaciones entre los mismos en el contexto apropiado; b) La problemática de la producción de sentido, de ideas, representaciones y visiones del mundo, tanto en el pasado (dando cabida a las representaciones ya cristalizadas en forma de preconstruidos culturales o de “capital simbólico”) como en el presente; c) La problemática de la interpretación o del reconocimiento, que permite comprender la cultura también como “gramática de reconocimiento” o de “interconocimiento social”. Véase Giménez Montiel (2007: 32-33).

El contexto de producción

El año en que se realizó *Nosotros los pobres* (1948) corresponde a lo que se conoce como “Época de Oro del cine mexicano”, la cual abarcó desde el inicio de los años cuarenta, hasta 1952, aproximadamente. En lo externo, esa etapa coincidió con el complejo contexto marcado por la Segunda Guerra Mundial y el periodo de posguerra; y, a nivel interno, con la política de los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de Miguel Alemán (1946-1952). Este último era el primer presidente civil que gobernaba el país desde el término de la Revolución. Su mandato se caracterizó por una acelerada industrialización del país, un alto crecimiento económico (que solo benefició a una élite empresarial, nacional y extranjera), y un retroceso en la inversión de beneficio social. En esta administración, el autoritarismo y la corrupción alcanzaron niveles de escándalo, mientras que las clases trabajadoras fueron reprimidas y sometidas por líderes deshonestos bajo el pretexto de moda: “tener ideas comunistas”.

El modelo de desarrollo implementado privilegió al sector industrial y relegó al campo, propiciando una fuerte migración hacia las ciudades, motivada por la reducción del empleo y el aumento de la pobreza. El mayor impacto de ese desplazamiento se concentró en la Ciudad de México, donde la población pasó de 1,6 a 2,9 millones de habitantes durante los años cuarenta. Ese rápido crecimiento dio origen a una nueva clase media y al aumento exponencial de los sectores populares y marginales, los cuales se fueron asentando en el centro y en los suburbios de la ciudad. Esto provocó un incremento de la densidad poblacional en las colonias de vecindades del centro de la capital, en las que habitaba casi un millón de personas, hacinadas y sin los servicios más elementales⁵. Esa realidad emergente de migración rural y miseria, se reflejaría en el cine a través de los géneros de rumberas, de arrabal y cómico.

El escenario internacional de la posguerra, caracterizado por el inicio de la Guerra Fría, la política “anticomunista” de los Estados Unidos (a la que México se supeditó), y la prioridad otorgada a la reconstrucción Europea a través del Plan Marshall, relegó a América Latina a un nivel no prioritario en

⁵ La vecindad, surgida en el siglo XIX, era una de las pocas alternativas de vivienda para las personas de más bajos recursos en los años cuarenta. Aunque hubo muchos tipos de vecindad, los elementos comunes que las caracterizaban eran: el contar con uno o dos cuartos en donde se realizaban las diferentes actividades domésticas; la ausencia de servicios como el baño privado o el área de lavado, los cuales eran de uso compartido y se encontraban en un patio común; y la portería, cuya encargada tenía como funciones cobrar la renta, barrer el patio y mantener la seguridad del inmueble. Esas características físicas de las vecindades, propiciaban una socialización intensa, aunque forzada, que generaba continuos conflictos, pero que al mismo tiempo favorecía relaciones de amistad y solidaridad.

la política exterior de ese país. Para el cine mexicano, esto significó el retorno de la competencia del cine *hollywoodense*, que buscó recuperar la relativa pérdida de sus mercados y frenar el auge del cine mexicano, que disfrutaba de un gran prestigio a nivel nacional y latinoamericano y constituía la sexta industria del país en orden de importancia (García Riera 1998: 123).

En ese panorama, la producción filmica mexicana de la segunda mitad de los años cuarenta abandonó los objetivos cosmopolitas y panamericanistas del periodo de la Segunda Guerra Mundial, y retomó los géneros que le habían dado fama, como la comedia ranchera y el melodrama familiar, logrando éxitos importantes⁶. Sin embargo, los géneros distintivos de este periodo fueron el cine de cabareteras y el de arrabal, que ofrecían una mistificación complaciente de la realidad urbana, y hacían patente la profunda desigualdad social generada por el *desarrollismo*. A través de esos géneros, el cine mexicano dio visibilidad al nuevo universo marginal de la ciudad, usualmente desde una perspectiva conservadora que utilizó su explosiva vitalidad como atractiva escenografía.

Al final de la Segunda Guerra Mundial, el tema de la ciudad fue puesto de moda en el cine por movimientos de vanguardia como el neorrealismo italiano y el cine social estadounidense. En el cine mexicano, hasta ese momento la gran protagonista había sido la provincia, a través de la comedia y el melodrama rancheros. La ciudad solo había aparecido como telón de fondo nostálgico e irreal en el género de añoranza porfiriana y en el cine cómico (*¡Ay qué tiempos, señor don Simón!*, Julio Bracho, 1941; *Lo que va de ayer a hoy* y *Abí está el de detalle*, Juan Bustillo Oro, 1945, 1941). Los primeros filmes que exploraron las posibilidades estético dramáticas de la ciudad, fueron *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938); *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943) y *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945).

Pero sin duda, las películas que inauguraron el cine de arrabal fueron *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948), *¡Esquina, bajan!* y *¡Hay lugar para... dos!* (Alejandro Galindo, 1948), las cuales establecieron una mitología de lo marginal urbano que perduraría durante décadas en el cine mexicano. A diferencia del neorrealismo y el cine social estadounidense, este tipo de películas evitaba denunciar la desigualdad, la injusticia y el abuso del poder, ofreciendo en

⁶ Ejemplos de la primera son títulos como *Los tres García* y *Vuelven los García* (1946, Ismael Rodríguez), *Si me han de matar mañana* (1946, Miguel Zacarías), *Soy Charro de Rancho Grande* (1947, Joaquín Pardavé), *El muchacho Alegre* (1947, Alejandro Galindo), *Juan Charrasqueado* (1947, Ernesto Cortázar), *El gavilán pollero* (1950, Rogelio A. González); y del segundo: *Una familia de tantas* (1948, Alejandro Galindo), *La familia Pérez* (1948, Gilberto Martínez Solares), *Cuando los padres se quedan solos* (1948, Juan Bustillo Oro), *Azahares para tu boda* (1950, Julián Soler), *La negra Angustias* (1949, Matilde Landeta), *Vino el remolino y nos alevantó* (1949, Juan Bustillo Oro), entre otros.

cambio una visión melodramática y pintoresca de la marginalidad social⁷. No obstante, su importancia radica en que a través de ellas se codificó la visión de lo popular marginal, debido a que su éxito coincidió con el inicio de la institucionalización política del país, y con lo que Hugues de Varine denomina fase de “codificación” de la cultura (De Varine 1976: 17-18), es decir, la elaboración progresiva de claves y de un sistema de referencias que permiten fijar y jerarquizar los significados y los valores culturales⁸. En ese sentido, a través de películas como *Nosotros los pobres* se establecieron ciertas convenciones sobre la representación de la pobreza que no cuestionaban la realidad, en un contexto en el que los que hacían el cine, de manera general trataban de adecuarse a la agenda política de los gobiernos en turno.

Nosotros los pobres fue realizada en 1948 por Ismael Rodríguez y producida por Rodríguez Hermanos, la empresa familiar creada en 1939 por él y sus hermanos Roberto, Joselito, Consuelo y Enrique. Los dos primeros habían sido pioneros del sonido óptico en la industria cinematográfica mexicana y estuvieron encargados de sonorizar *Santa*, la primera cinta sonora filmada en México en 1931-1932. *Nosotros los pobres* fue la décima película dirigida por Ismael Rodríguez, quien se había iniciado en el cine como niño actor en *Sangre mexicana*, experimento parlante filmado por su familia en 1929 en Los Ángeles, California. Después de estudiar fotografía y sonido en los Estados Unidos, colaboró como guionista, sonidista y asistente de producción en las películas dirigidas por sus hermanos, hasta que en 1942 dirigió la comedia ranchera *¡Qué lindo es Michoacán!* En sus siguientes nueve películas, Ismael Rodríguez fue no solo director, sino también productor y guionista. El producir sus propias películas le permitió una gran libertad y un acceso a los actores exclusivos de la compañía, en un sistema de producción bastante restrictivo como lo era el del cine mexicano de los años cuarenta.

⁷ Curiosamente, el director de *Nosotros los pobres* intentó, según confesó años después, hacer una obra neorrealista (Monsiváis 1994: 150).

⁸ A partir de la concepción de la cultura como patrimonio y de su autonomización, Hugues de Varine señala que esta ha transitado por tres fases: la de codificación (a lo largo del siglo XIX), consiste en la elaboración progresiva de claves y de un sistema de referencias que permiten fijar y jerarquizar los significados y los valores culturales; en la de institucionalización (entre 1900 y 1960), se trataría de un esfuerzo político administrativo del Estado por lograr el control y la gestión global de la cultura, mediante ministerios, instituciones extranjeras de cooperación cultural (UNESCO), “casas de la cultura”, museos y bibliotecas públicas, entre otros. Su objeto es la conservación del pasado, la creación del presente y su difusión; la de mercantilización, que está en proceso desde los años sesenta. Esta última implica la subordinación masiva de los bienes culturales a la lógica del valor de cambio y, por lo tanto, al mercado capitalista; representa la principal tendencia que enfrenta el modelo precedente (de unificación y centralización estatal) (De Varine 1976: 17-18).

Una de las claves del éxito de los mejores realizadores de cine durante esos años eran los equipos de trabajo, que incluían director, fotógrafo, actores, argumentista, adaptador, dialoguista y técnicos. En la filmación de *Nosotros los pobres*, su director integró un equipo compuesto por actores de cierto prestigio, como Pedro Infante (considerado el áter ego de Ismael Rodríguez) y Blanca Estela Pavón, quienes ya habían trabajado juntos en *Cuando lloran los valientes* (1947), pero que a partir de *Nosotros los pobres* se consagraron como el ideal de la pareja romántica popular. Evita Muñoz (Chachita), estrella infantil que había protagonizado cuatro películas, dos de ellas dirigidas por Ismael Rodríguez, se consolidó como una gran actriz con su papel de hija de Pepe el Toro. Delia Magaña (la Tostada) y Amelia Wilhelmy (la Guayaba) surgidas en el teatro de revista, donde habían sido dos de las mejores imitadoras y creadoras de tipos cómicos, ratificaron en esta cinta su capacidad histriónica, al igual que Miguel Inclán (el padrastro de la Chorreada), considerado uno de los mejores villanos del cine mexicano. Para las que iniciaban su carrera como Carmen Montejo (la hermana del Pepe el Toro) y Katy Jurado (“la que se levanta tarde”), la cinta les abrió el paso a la fama.

Otros elementos importantes de ese equipo fueron el compositor Manuel Esperón y Pedro de Urdimalas, cuyo verdadero nombre era Jesús Camacho Villaseñor⁹. Cuentista, locutor, argumentista, dialoguista, letrista, guionista y actor, Urdimalas poseía una gran capacidad para captar los giros y matices del habla popular y para crear situaciones, atmósferas y personajes. Su colaboración con Ismael Rodríguez se había iniciado con el argumento, diálogos y letras de las canciones de *Los tres García* (1946) y *Vuelven los tres García* (1946). En el guión de *Nosotros los pobres*, Urdimalas integró a varios de los personajes que había creado en su programa de radio en la XEQ, Topillos, Planillas y la Charrasqueada; y a tipos populares que había conocido en diversos lugares de la ciudad, y que sirvieron de modelo a las borrachitas (la Guayaba y la Tostada), a Pepe el Toro y al villano. Urdimalas escribió además la letra de las canciones “Amorcito corazón” y “Qué bonito es el querer”, las cuales tienen una función dramática relevante en la película. La primera, cuya música fue realizada por Manuel Esperón, trascendió el film y quedó en el imaginario colectivo mexicano asociada al amor romántico popular¹⁰. Después de *Nosotros los pobres*,

⁹ Su nombre artístico, Pedro de Urdimalas, era una especie de homenaje al pícaro personaje cervantino Pedro de Urdemalas. “Le debo a la radio —así dicen que se dice ahora— todo lo que tuve” (Zacatecas 1994: 96).

¹⁰ Sobre ella, Urdimalas declaró que su idea fue crear “Una canción que no necesite el descaro del sexo para hablar del amor, que no necesite del descaro del amor para hablar del amor, que no necesite del desaliento, el desencanto, para decir que le tengo miedo a llegar a viejo” (tomado de la serie *Los que hicieron nuestro cine*, DVD n.º. 6).

Urdimalas colaboró en innumerables filmes sobre el ámbito popular urbano, destacando su trabajo en *Los olvidados* (Luis Buñuel 1950), en la cual escribió los diálogos, pero retiró su crédito por motivos personales; no obstante, este le fue restituido por Buñuel en su libro *Mi último suspiro*¹¹.

Análisis de *Nosotros los pobres*

Estrategias dramáticas y de puesta en escena

Nosotros los pobres asume de manera general las convenciones desarrolladas por el cine clásico de Hollywood, es decir, el sistema de práctica cinematográfica industrial que va de 1917 a 1960, el cual elaboró una serie de normas de género y estilo, cuyo objetivo era lograr la impresión de realidad, la espectacularidad y la invisibilidad del artificio¹². No obstante, como se muestra más adelante, en su apropiación de esas convenciones la cinta rompe parcialmente la ilusión realista, al introducir estrategias que interpelan al espectador.

La historia narra los sufrimientos y alegrías de Pepe el Toro, humilde carpintero que vive modestamente en una casa de vecindad con su hija Chachita y su madre paralítica, y quien cotidianamente interactúa con un bullicioso y solidario grupo de amigos y vecinos, entre ellos su novia Celia la Chorreada. Pepe y su familia deberán enfrentar una serie interminable de abusos e injusticias, cuando él es acusado de un crimen que no cometió.

Estructura narrativa

La organización del relato es lineal y cronológica y se desarrolla como sigue.

PLANTEAMIENTO. *Primeros 32 minutos (20 secuencias)*. Aquí se presenta a los personajes y se establece el conflicto, el cual sigue la estructura del cine clásico, con dos historias paralelas. La principal es la del amor entre Pepe el Toro y Celia, la Chorreada, y los obstáculos que afrontan, constituidos por: el padrastro de la joven, la celosa hija de Pepe, la coqueta del barrio y el Licenciado Montes. La historia secundaria es el enigma sobre la madre de Chachita. En este segmento van a prevalecer los momentos de celebración y comicidad (seis secuencias), respecto a los melodramáticos (cuatro secuencias).

¹¹ Véase *ibíd.*

¹² Véase Bordwell/Staiger/Thompson (1996: XV, 3 y 4).

DESARROLLO. *Siguientes 75 minutos (37 secuencias)*. En esta parte surgen complicaciones originadas por el robo de 400 pesos a Chachita. Los momentos de mayor tensión implican violencia física o psicológica y son: 1) discusión entre Pepe y su hija a causa de la mentira de él sobre la tumba de la madre de la niña; 2) el robo en la casa de Pepe; 3) la defensa de Yolanda por parte de Pepe; 4) el asesinato de la prestamista; 5) el juicio a Pepe acusado del crimen; 6) el despojo de muebles de la casa de Chachita y 7) la golpiza del padrastro de Celia a la madre de Pepe. Como se puede ver, en este segmento los periodos dramáticos se intensifican y los de celebración se reducen, incluso la comicidad se vuelve irónica.

DESENLACE. *Los últimos 18 minutos (9 secuencias)*. La evolución de los eventos conduce a cuatro momentos climáticos: 1) la fuga de Pepe para ver a su madre moribunda; 2) la revelación a Chachita del enigma sobre su madre que agoniza; 3) la pelea entre Pepe y el asesino de la prestamista y 4) el epílogo en el panteón, donde se destaca que Chachita ya tiene “una tumba para llorar”. En esta parte se observa un final metatextual, en el cual aparecen los niños del inicio, cerrando el libro (la película que hemos visto) y arrojándolo a la basura, integrándose luego al mundo de la ficción. Aquí predominan los momentos melodramáticos y de suspenso.

EL COMIENZO

Es el umbral de entrada en el universo ficcional, y su función principal es la de dotar al texto de las categorías de espacio, tiempo y personajes a través del título y la primera secuencia, como se señala a continuación.

EL TÍTULO DE LA PELÍCULA

Nosotros los pobres tiene una función orientadora hacia el espectador, que se puede entender como una toma de posición de la instancia narrativa, la cual se propone como la visión de los pobres sobre sí mismos, al tiempo que sugiere la idea de solidaridad (nosotros) y de pertenencia a una categoría socioeconómica específica (los pobres).

LA SECUENCIA DE APERTURA

Empieza con el plano general de una calle de barriada en el ajetreo diurno, teniendo como fondo sonoro ruidos y voces de vendedores y transeúntes. En primer término vemos a una pareja de niños andrajosos de espaldas, hurgando en un bote de basura. Sigue el primer plano de la portada de un libro que uno de los niños saca de la basura, en el cual se lee “Nosotros los pobres”. Un *travelling* hacia atrás reencuadra a los niños, que se sientan en la banqueta y abren el libro. Plano detalle del libro desde la perspectiva de la niña, quien empieza a

hojearlo, aparecen los créditos. Entra música en *off* dramática, siguen créditos con dibujos y nombre de cada personaje, y la siguiente “Advertencia” (0:02:08 a 0:02:43):

En esta historia ustedes encontrarán frases crudas, expresiones descarnadas, situaciones audaces... Pero me acojo al amplio criterio de ustedes, pues mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres —existentes en toda gran urbe— en donde, al lado de los siete pecados capitales, florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los heroísmos: ¡el de la pobreza!

Habitantes de arrabal... en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, el apodo y la frase oportuna, la sal que muchas veces falta a su mesa. A todas estas gentes sencillas y buenas, cuyo único pecado es el haber nacido pobres... va mi esfuerzo.

Ismael Rodríguez

Termina el texto anterior y sigue el “Capítulo 1”, donde aparece el dibujo de la parte trasera de un camión cargado con cajas vacías de madera, en cuya defensa se lee: “Ahí les voy”. Mediante un fundido encadenado, aparece la imagen real de un camión como el dibujado, que arranca y se aleja hacia el fondo del encuadre, al tiempo que entran ruidos ambiente y alegre música extradiegética¹³. Sin corte, un movimiento de cámara hacia la derecha exhibe a los protagonistas de la ficción entrando a escena como en un teatro, cantando partes de la canción “Qué bonito es el querer”; un *travelling* a la izquierda presenta a una pareja bebiendo y celebrando; otro movimiento de cámara muestra a otros personajes que atraviesan el encuadre silbando, y se detienen ante una carpintería. Plano medio del protagonista (Pepe el Toro) trabajando mientras interpreta la canción a cámara, camina hacia el fondo del local y abre una ventana. Plano americano de la coprotagonista (la Chorreada), que tiende ropa en un patio y voltea hacia la ventana abierta; retoma la misma canción y se dirige hacia unos lavaderos; ahí es coreada por otros personajes: la hija de Pepe el Toro (Chachita) y un vecino. Continúa la presentación de personajes al ritmo de la canción: una joven que coquetea con el carpintero (“la que se levanta tarde”), un panadero, un repartidor de leche que visita a su novia y una pareja de borrachitas (la Guayaba y la Tostada). Mediante primeros planos se señala a cada uno interpretando la canción, y bailando o moviéndose rítmicamente; y el final es coreado y marcado por todos en un cierre casi teatral (0:02:45-0:05:17).

¹³ Es aquella cuya fuente no es visible en pantalla, y por tanto no pertenece al mundo diegético o ficcional.

Este inicio se puede considerar un prefacio metaficcional o reflexivo de tipo didáctico¹⁴. La principal estrategia que utiliza, consiste en parodiar el estilo de los prefacios que usaba la novela del siglo XIX, como una forma de distanciamiento lúdico que permite reflexionar sobre la naturaleza construida de la ficción (unos niños que leen un libro que tiene el mismo nombre de la película que el espectador está empezando a ver). Una segunda estrategia es la metalepsis usada al final de los créditos, donde el dibujo del camión se transforma en uno real. La metalepsis, figura retórica que consiste en expresar una acción mediante otra relacionada metonímicamente con ella, se entiende aquí como la yuxtaposición de dos o más planos referenciales, el paso de una representación gráfica a una audiovisual (Zavala 2005: 50-54).

Esta secuencia condensa elementos de espectáculo teatral y de cine musical. En ella aparecen todos los personajes del filme cantando a dúo, de manera individual o en coro, partes de la canción “Qué bonito es el querer”, y desplazándose como en un escenario teatral, por el interior de una casa de vecindad y la calle contigua. Su función aparente es mantener los objetivos espectacular y realista del cine clásico, con toques de comedia expresados a través del lenguaje popular y la gestualidad de los personajes que interpretan las frases humorísticas de la canción. La secuencia resume también algunos aspectos de la trama, como la relación amorosa entre los protagonistas y la coquetería de una joven del barrio hacia Pepe el Toro.

El género, ¿melodrama popular, drama romántico-musical o cine carcelario?

Nosotros los pobres ha sido etiquetada históricamente, y en sentido peyorativo, como melodrama del exceso, no obstante, un análisis cuidadoso del filme descubre su naturaleza híbrida, es decir, la yuxtaposición de recursos no solo del melodrama, sino también de géneros como el musical, el cine carcelario y el cine negro, así como la incorporación de actores y estrategias narrativas provenientes de otro tipo de espectáculos como la radio y el teatro de revista.

USO DE ESTRATEGIAS DEL MUSICAL

El ritmo ágil y la representación coreográfica de los números musicales en varias secuencias, muestran la influencia del musical *hollywoodense*, pero también del teatro de revista mexicano. La adaptación de ambas fórmulas escenográficas se aprecia no únicamente en las secuencias estrictamente musicales, sino a

¹⁴ La metaficción es el conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad es poner en evidencia las convenciones que sostienen la construcción de toda ficción (Zavala 2005: 68).

lo largo de toda la película, incluyendo las partes melodramáticas, ya que forma parte del estilo que desarrolla el filme.

LA INFLUENCIA DEL CINE NEGRO NORTEAMERICANO

Se observa en aspectos temáticos como el ambiente carcelario y la evocación de la vida externa desde la prisión (secuencia donde Pepe recuerda a su novia mediante la canción “Amorcito corazón”), así como en la sangrienta pelea en la celda de castigo. También se advierte en la composición de secuencias dramáticas como la del saqueo a casa de Chachita, en la que se enfatiza el decorado sombrío, con claroscuros dramáticos y sombras pronunciadas; o en la de la golpiza de que es víctima su abuelita, y en la precedente, en las que se crea un espacio asfixiante a partir de violentos movimientos de cámara, iluminación dura y efectos que revelan la culpabilidad del padrastro (uso simbólico del espejo y ojos que giran sugiriendo alucinaciones). Los filmes en que, aparentemente, se inspiró el director son *El corazón delator* (1941) y *La fuerza bruta* de Jules Dassin (1947), y *La senda tenebrosa* (Delmer Daves (1947).

ELEMENTOS DE LA RADIO Y EL TEATRO DE REVISTA

En *Nosotros los pobres* aparecen dos personajes popularizados por la radio de la época, en el programa *Topillos y Planillas*, realizado por Pedro de Urdimalas (el guionista de la película). Esos tipos cómicos comparten el escenario con las borrachitas, la Guayaba y la Tostada (Amelia Wilhelmy y Delia Magaña), quienes provenían del teatro de revista, donde habían sido grandes imitadoras y creadoras de tipos cómicos femeninos. Todos ellos aportaron al filme la comicidad verbal y gestual desarrollada en el teatro de revista y la radio, basada en modismos y juegos de palabras de doble sentido, la cual había irrumpido en el cine a partir del éxito de *Cantinflas en ¡Abí está el detalle!* (Juan Bustillo Oro 1941). En *Nosotros los pobres* hay varios momentos en que esos personajes trasladan a la pantalla las formas narrativas del teatro de revista, realizando verdaderos *sketches* cómicos improvisados, que incorporan al filme el intertexto de un medio y unos personajes ya codificados en la cultura popular y aceptados por los espectadores.

LOS COMPONENTES MELODRAMÁTICOS

De linaje teatral, el melodrama no siempre tuvo un sentido despectivo, pues en una primera época buscó vincularse con el prestigio de la tragedia, implantando sus convenciones en nombre de la verosimilitud y la decencia, tratando de reflejar la lucha de las fuerzas del bien y del mal en el teatro del mundo¹⁵.

¹⁵ La palabra “melodrama” se usó por primera vez en Italia en el siglo XVII para designar un drama enteramente cantado. En 1775, Juan Jacobo Rousseau llamó melodrama a su obra

Por ello, la ética melodramática manifestaba, en la forma y en el fondo, una manera de primitivismo teatral que era a la vez mítico, épico y compensatorio (Thomasseau 1989: 38). A lo largo del siglo XIX, el melodrama se transformó en un “teatro teatral”, que supo utilizar todos los recursos del arte escénico para crear un ritual dramático que convocaba la ingenuidad y la sinceridad del espectador (ibíd.: 154). El melodrama era una ilusión teatral completa que llevaba al espectador hasta la fascinación, mediante el espectáculo de las emociones y el apoyo dramático de la música. En términos ideológicos, se caracterizaba por su imbricación con el tejido social, desde un moralismo convencional y legitimador del orden social (si bien hubo momentos en que sirvió de vehículo a ideas socialistas), pues este tipo de espectáculo cumplía funciones no solo de entretenimiento, sino también didácticas en sentido amplio, en una época en la que el pueblo solo en el teatro podía recibir su educación religiosa y social¹⁶.

En el siglo XIX, en el marco de una incipiente sociedad de masas, el melodrama fue retomado por la novela y la prensa a través del folletín y las crónicas morbosas de sucesos trágicos o extraordinarios, y posteriormente llegó al cine (Pérez Rubio 2004: 120). En este medio, más que un género, se convirtió en una forma de narrar, basada en los giros repentinos de la acción, la recreación simplista de relaciones morales y, ante todo, en el resorte sentimental y apasionado como móvil de los personajes. En ese sentido, como estrategia narrativa, el melodrama se encuentra en casi todos los géneros cinematográficos, y determinar qué se considera melodramático, va a depender del contexto que envuelve a la obra y de las convenciones de representación vigentes en cada época. En el caso de *Nosotros los pobres*, se puede hablar de un melodrama popular con elementos de comedia, cine musical, carcelario y de suspenso.

Análisis de los componentes dramáticos en *Nosotros los pobres*

Para entender la función del melodrama en la película, se realizó un desglose secuencia por secuencia, teniendo como criterios de análisis el tipo de situación dramática, la duración y los recursos expresivos. Para explorar lo específico del melodrama, se establecieron tres niveles de lo melodramático: nivel 1: se refiere a la expresión de la emotividad sin lágrimas ni exageración, que puede ser de

Pygmalión, escena lírica en un acto. En esta época se hablaba de melodrama cómico o pastorel para referirse a obras breves en un acto, que tenían algo de ópera cómica y de comedia de enredos. Durante la Revolución Francesa, dio en llamarse melodrama a cualquier mezcolanza escénica que usaba la música como apoyo dramático (Thomasseau 1989: 15-16).

¹⁶ Pixérécourt, uno de los más fructíferos autores de melodramas, confesó que él escribía para las gentes “que no sabían leer” (Thomasseau 1989: 28).

duración variable; nivel 2: situaciones donde las estrategias emocionales son lágrimas y música en *off* para subrayar el contexto, y son de duración variable; y nivel 3: que comprende expresiones emotivas exageradas, con llanto, gritos, gesticulación y/o violencia física o emocional, música dramática en *off*, y tienen una amplia duración.

Todo lo anterior se separó en tres bloques: planteamiento, desarrollo y desenlace, asumiendo que la cinta mantiene el esquema del melodrama teatral clásico de tres actos: el primero dedicado al amor; el segundo, a la desdicha y el tercero, al triunfo de la verdad. El *découpage* se anexa al final del texto distribuido en tres tablas analíticas.

Interpretación del análisis

A continuación se explican los diferentes segmentos del análisis y sus características.

EL NIVEL MELODRAMÁTICO

En el filme hay un total de 23 secuencias melodramáticas, predominando las de nivel 1 (diez secuencias), que consisten en expresividad emotiva sin lágrimas ni exageraciones. Les siguen las de nivel 2, que son siete, mientras que las de nivel 3 son seis. La mayoría de estas últimas se sitúan en el segundo segmento (desarrollo) y tienen como elemento común la expresividad desbordada de la niña Chachita (gritos y llanto). De esas secuencias, las de mayor impacto son la de la muerte de la madre y la hermana de Pepe; y la del juicio, caracterizada esta última por la exagerada expresión de los sentimientos, tanto de la niña como del abogado. Además, aquí se rompe el realismo de la representación en aras del patetismo, ya que el papel del abogado defensor (ausente) prácticamente lo ocupa Chachita, mediante un discurso de negación de los hechos, acompañado de llanto y desesperación desmesurados.

LA COMICIDAD

Aparece de tres formas: como elemento principal en nueve secuencias; de manera cómico dramática en cinco secuencias, y de forma irónica o complementaria se encuentra en otras diez. Estas últimas se refieren al uso de elementos cómicos verbales y a estrategias de interpelación irónica al espectador (las frases escritas en la defensa trasera de camiones), situadas al final de secuencias melodramáticas o de suspenso. Este tipo de comicidad irónica funciona como contrapunto satírico y pausa para el espectador, después de etapas de gran dramatismo. En sus tres variantes, el ingrediente cómico aparece en 24 secuencias, lo cual significaría que predominan los componentes cómicos sobre los melodramáticos.

LAS SITUACIONES DE SUSPENSO

Se concentran en siete secuencias, que determinan el rumbo de la narración en términos de acción: el robo en la casa de Pepe el Toro, el asesinato de la prestamista, la fuga de Pepe de prisión y la pelea final.

LAS SITUACIONES DRAMÁTICAS

Son escenas de tensión emotiva y acción que no implican ni suspenso ni melodrama. Se encuentran en las siguientes secuencias: las peleas de Pepe en prisión o la decepción de Chachita al saber que la tumba que visita no es de su madre; primera pelea entre Celia y su padrastro (0:12:54-0:13:40); encuentro de Pepe y su hermana (0:24:22-0:24:52); segunda pelea entre Celia y su padrastro (0:24:05-0:24:14); desilusión de la niña en el cementerio (0:31:40-0:32:16); donde el licenciado pretende a Celia (1:02:26-1:04:21); descubrimiento del robo (1:04:53-1:07:25); defensa de Pepe a Yolanda (1:14:30-1:14:42); primera pelea de Pepe en prisión (1:32:48-1:34:15); segunda pelea en la cárcel (1:40:21-1:40:27); fuga de Pepe (1:48:09-1:50:09).

ROMANTICISMO Y SEDUCCIÓN

Son escenas de amor romántico y cortejo. Las primeras se ubican en cuatro secuencias, destacando especialmente dos: la que ha quedado en el imaginario colectivo mexicano como símbolo del amor romántico popular, y que consiste en una especie de diálogo amoroso entre Pepe y su novia Celia a base de silbidos, que son “traducidos” cómicamente por el Topillos y el Planillas. Esta secuencia está resuelta mediante movimientos de cámara que vinculan visualmente a la pareja, situada en espacios contiguos de la vecindad. La otra secuencia importante es una especie de montaje visual en el que Pepe imagina estar con Celia en la prisión, con sobreimpresiones de ella; teniendo como elemento vinculante la interpretación de la canción “Amorcito corazón”, cantada fuera de campo por el trío Cantarrecio (1:41:34-1:43:30). En la secuencia, ambos cantan a dúo, abrazados, en medio de una iluminación no realista, y al final se les une Chachita. Lo que se pueden considerar secuencias de seducción, son aquellas en las que “la que se levanta tarde coquetea con Pepe, y en la que el Licenciado Montes corteja a Celia.

En resumen, resulta interesante constatar el predominio de los elementos cómicos (en 24 secuencias) sobre los melodramáticos (en 23), y el uso del suspenso en momentos climáticos como el robo a la casa de Pepe el Toro, el asesinato de la prestamista, la fuga de Pepe de prisión y la pelea final con el asesino de la prestamista. Estos datos evidencian la hibridación genérica presente en el filme, y revelan los mecanismos que rigen lo melodramático.

La representación de la violencia

En *Nosotros los pobres* hay siete secuencias de violencia física, dos de ellas son letales (la 44 y la 54), pero únicamente en la primera se recurre a la elipsis (se trata del asesinato de la prestamista). Esto es importante, porque implica que se evita mostrar en pantalla el acto violento. En las demás secuencias de este tipo: las bofetadas a Chachita, la golpiza a la madre de Pepe, las peleas de Pepe en la cárcel y con el amigo que ofende a su hermana; el acto violento es explícito, de corta duración y se muestran sus consecuencias con un alto nivel de espectacularidad (mediante huellas de sangre, música dramática, gritos de dolor, encuadres excéntricos y exhibición de heridas mutilantes). Además, cada acto violento es seguido por una pausa emocional, buscando que el espectador se recupere de la intensidad dramática.

Esta manera de mostrar la violencia corresponde al canon del cine clásico de géneros, en el cual la representación del acto violento tenía una funcionalidad narrativa, respondía a una lógica causal y presuponía un nivel relativamente bajo de espectacularidad (Prince 2003). *Nosotros los pobres* mantiene todos esos preceptos, con excepción del último, el del bajo nivel de espectacularidad, pues en las secuencias mencionadas la violencia es notoriamente exaltada, ya sea mediante la composición (claroscuros dramáticos y encuadres inusuales) o con el protagonismo de la música en *off*, usada para presagiar, subrayar y orientar el sentido de la imagen. A pesar de esa clara intención de espectacularidad, en las secuencias citadas no hay la intención de regodeo o ironía; pues en la mayoría de los casos la violencia aparece justificada causalmente, ya sea como castigo moral (los golpes a Chachita) o como expresión y consecuencia de la lucha entre el bien y el mal (el ojo del asesino atravesado por una estaca y la golpiza a la madre de Pepe).

Los intertextos culturales

En la cinta hay una serie de elementos culturales que vinculan al espectador mexicano con significados socialmente compartidos. Los principales son los siguientes.

EL LENGUAJE POPULAR Y LOS TIPOS SOCIALES

En su afán de verosimilitud, la cinta apela al lenguaje y a los tipos populares, tanto del teatro de revista y la radio, como del mundo real. A través de personajes como el carpintero Pepe el Toro, su hija Chachita, las borrachitas que consumen pulque y sus parejas los cargadores, el vendedor de periódicos

apodado Pinocho (quien se dispone a emigrar como trabajador a los Estados Unidos), o la coqueta conocida como “la que se levanta tarde”, el filme otorga visibilidad a grupos sociales escasamente recreados por el cine mexicano hasta ese momento. Los modismos y matices del habla popular que escuchamos en los distintos personajes, contribuyen también a la impresión de realidad en *Nosotros los pobres*, porque remiten a tipos sociales reconocibles para el espectador de la época, aunque a la larga se convirtieron en estereotipos.

LA FIESTA Y LA RELIGIÓN

Elementos centrales en la cultura popular mexicana, estos aspectos aparecen unidos a la música. En el filme hay dos momentos de celebración: el cumpleaños de Chachita, donde le cantan colectivamente la canción mexicana habitual en esos festejos: “Las mañanitas”; y la festividad pagana religiosa del Día de Muertos, que reúne a todos los personajes en la secuencia final. Pero la religión se usa también como recurso dramático en momentos climáticos, mediante los rezos de Chachita tras el saqueo de sus pertenencias, o de manera lúdica cuando la vemos rezando a diversos santos que tiene colgados en la pared de su casa, buscando una mayor efectividad. Sin embargo, las muestras más relevantes de la centralidad cultural de la religión católica en la película, se observan en la importancia otorgada a la necesidad de Chachita de tener una tumba para llorar a la madre muerta (como prueba de su identidad); y en el hecho de concluir la historia en una celebración colectiva en el panteón, en el Día de Muertos. Tanto la fiesta como la religión constituyen formas de diálogo cultural con el espectador de la época, que remiten al ámbito de la memoria colectiva¹⁷.

LA MÚSICA Y LAS CANCIONES

Sirven para incorporar el espectáculo musical al propiamente cinematográfico, no como recurso de ilustración de la imagen, sino con un valor en sí mismo. En la película hay tres canciones relevantes en ese sentido: la que acompaña la secuencia inicial, “Ni hablar mujer” “Que bonito es el querer”, la cual alude a la convivencia social y la relación de pareja; la de “Amorcito corazón”, que funciona como *leitmotiv*; y la que habla sobre la vida en prisión (“En el pobre la borrachera”; 1:32:05-1:32:54). A través de ellas, se narrativizan y expresan elementos simbólicos de la cultura popular mexicana, como la relación entre los sexos, la amistad, el amor romántico y la nostalgia. Lo original de ellas es que se

¹⁷ Entendida como “sistema de interrelación de memorias individuales, donde cada memoria individual participa de una memoria de grupo que carece de existencia propia, porque vive a través del conjunto de todas las memorias a la vez únicas y solidarias” (Giménez 2005: 45).

alejan de la corriente musical imperante (Agustín Lara) y consiguen transmitir el humor irreverente de la picardía popular y de la sensibilidad romántica.

EL ESPACIO Y LA PUESTA EN ESCENA

La construcción del espacio en *Nosotros los pobres* se organiza a partir de la oposición entre ciudad y barrio/vecindad. Este último ámbito se muestra siempre de día (o al amanecer) en composiciones que reflejan alegría e interacción humana permanentes, vinculando los espacios interiores con la vitalidad del exterior a través de los encuadres o la movilidad de la cámara. La ciudad, en cambio, aparece asociada a lugares que en cierta medida simbolizan las relaciones sociales basadas en el dominio, el poder y la jerarquía, como la casa de la prestamista, el negocio del amigo de Pepe, la cantina, el salón donde se efectúa el juicio a Pepe, la prisión, el hospital y el panteón.

En esa lógica, los recursos utilizados para crear esos dos tipos de espacio son:

1. *La composición en profundidad de campo.* Es la extensión de la nitidez en profundidad de la imagen, que permite la planificación de diferentes acciones en un mismo plano. Este recurso influye en la percepción de un entorno unitario de convivencia y cotidianeidad.
2. *La función dramática del sonido.* En la cinta los componentes sonoros tienen dos funciones: ser soporte realista de la imagen y apoyar la expresión dramática. Ejemplo de la primera son los sonidos ambiente de la calle del barrio, de los vendedores de periódicos, los autos, los transeúntes, etc. En la función dramática resalta lo que se puede llamar 'montaje coreográfico' de la música y las canciones, el cual se refiere a que la cámara deja de ser un medio pasivo que registra un espectáculo (la interpretación de la canción) dentro de otro (la película misma), y se convierte en agente creativo y rector de la representación total, marcando el ritmo y la expresividad, al asociar dinámica y espacialmente a los que cantan mediante movimientos de cámara o por corte directo. Esto se aprecia, principalmente, en las secuencias musicales: la del inicio y la de la serenata a Chachita (0:41:36-0:44:26).
3. *Los movimientos de cámara.* Constituyen uno de los principales recursos del filme para construir el espacio de la ficción, al modificar los encuadres y ampliar o unir diferentes ámbitos. Esto es visible en las escenas que ocurren en la carpintería, donde encuadre y movimientos de la cámara muestran la calle y su vitalidad a través de la puerta, extendiendo así el espacio, al mostrar la interacción entre espacio interior y espacio exterior.

PERSONAJES Y PERTENENCIA DE CLASE

En cuanto a su función dramática y posición en el espacio social, los personajes se agrupan en tres categorías socioeconómicas con características muy definidas.

LOS POBRES

Ocupan la mayor parte de la película. El protagonista y eje de todas las acciones es el carpintero Pepe el Toro, quien concentra los rasgos patriarcales del hombre de familia de la época: es proveedor y guardián de la honra familiar y seductor potencial, es la versión popular y urbana del macho. En torno a él, está su familia (su madre inválida, su hija Chachita y Yolanda); su novia Celia, con su mamá y su padrastro; sus amigos, los cargadores Planillas y Topillos, y sus respectivas parejas (la Guayaba y la Tostada); los vendedores de periódicos y billetes de lotería Pinocho y Camellito; la coqueta apodada “la que se levanta tarde” y la empleada de la tienda. Otros personajes de este sector, pero ajenos al círculo de Pepe, son los asesinos de la prestamista. Con excepción de ellos, todos conviven en el barrio y pertenecen al universo marginal suburbano, aunque con diferente posición en ese espacio, pues mientras unos sobreviven en la calle, entre el subempleo, la prostitución y la delincuencia ocasional, otros tienen cierta estabilidad, como Pepe o el padrastro de Celia, encargado de la portería de la vecindad. El filme tiende a definirlos a partir del espacio que los envuelve, pero ante todo por la amistad y solidaridad, ya que cuando Pepe va a prisión, sus amigos violan la ley para acompañarlo. Aunque carecen de profundidad psicológica, todos ellos aparecen dotados de coherencia, orientación hacia objetivos específicos y son claramente individualizados mediante apodos amables o eufemismos (“la que se levanta tarde” para aludir al oficio de la prostitución; el “Camellito” para referirse a la joroba).

LOS SECTORES MEDIOS

Están compuestos por los policías y los abogados, presumiblemente asalariados. Los primeros no viven en el barrio, pero conviven con los habitantes y muestran cierta tolerancia hacia ellos, sin dejar de censurarlos. Los otros solo van a realizar un trabajo ocasional y muestran desprecio hacia los pobres, llamándolos “ignorantes” y aprovechando la ocasión para robarles impunemente.

LOS RICOS

Son representados por la prestamista y el Licenciado Montes (quienes no pertenecen al barrio); y el amigo de Pepe, que le niega su firma, aunque creció y estudió con él (pero pudo concluir sus estudios). A todos los define cierta petulancia, cinismo y prepotencia, no obstante uno de ellos (el Licenciado) es

capaz de actos nobles. Aparecen en pocas secuencias, pero su participación es decisiva para la evolución de la historia.

Irónicamente, los personajes negativos que desencadenan la tragedia de Pepe el Toro, provienen de su misma clase social: son su vecino, el padrastro de su novia y tres delincuentes que se aprovechan de él para robar y asesinar a la prestamista, ocasionando que lo culpen a él. De todos ellos, el único que queda impune es el padrastro de Celia.

LA IDEOLOGÍA

Uno de los aspectos más señalados de *Nosotros los pobres* ha sido su dimensión ideológica, el hecho de presentar el universo de la marginalidad como un entorno de alegría y celebración permanentes, donde se elude cualquier elemento crítico sobre la desigualdad social. Esto resulta paradójico, en un periodo de importante movilización social como fueron los años cuarenta en México. A diferencia de filmes como *¡Esquina, bajan!* y *¡Hay lugar para... dos!* (Alejandro Galindo 1948), en los que esa realidad emergía de diversas maneras, en el filme de Ismael Rodríguez solo aparecen elementos del contexto sociopolítico para legitimar y naturalizar la desigualdad social y la pobreza.

Las estrategias mediante las cuales opera la ideología en *Nosotros los pobres* se van diseminando en torno a ciertas ideas clave como *que los pobres son felices porque tienen amor*, lo cual constituye una forma de racionalización que busca justificar la existencia de la desigualdad socioeconómica. Esto es muy claro en la secuencia donde el Licenciado Montes se sorprende de que Celia esté dispuesta a sacrificarse por amor a Pepe, diciendo: “El amor, nunca he creído en él, yo siempre he tenido que pagar, pero ahora veo que es algo real, sincero. Si una mujer como tú es capaz de renunciar al amor por el amor mismo, ¡el amor sí existe! Y ustedes los pobres son felices porque tienen amor”. Otro recurso son los letreros irónicos en la parte posterior de los camiones, que indirectamente refuerzan, mediante la risa que se genera en el espectador, el orden desigual de la estructura social, pues funcionan como una guía ideológica para dar sentido a los sucesos, esencialmente aceptándolos, pues nunca son frases críticas: “¿A qué te sabe?” (irónica; 1:07:39); “Humo en el mofle” (solidaria; 1:16:08); “No llores corazón” (empática; 1:28:24); “A ver que sale” (de aliento; 1:50:11); “Se sufre pero se aprende” (conformista; 2:03:10). Esos letreros condensan elementos del imaginario popular que son incorporados lúdicamente a la narración, dando el tono cómico a situaciones de gran dramatismo, como una pausa para el espectador, ya que usualmente aparecen al final de una secuencia melodramática, pero también son vectores de ideología.

La naturalización de la pobreza es quizá una de las estrategias más potentes, y se observa en momentos de desesperación, donde los personajes no apelan a racionalizaciones de la realidad, sino que cuestionan a la divinidad, como

cuando Chachita, tras el saqueo de sus pertenencias pregunta: “Mi viejita, ¿por qué Diosito nos ha abandonado? ¿Qué los pobres no somos también sus hijos? ¿Qué solo hay Dios pa’ los ricos? Si no le hacemos mal a nadie, ¿por qué nos pasan estas cosas?” (1:29:07-1:29:32). Como respuesta y para ratificar el papel de la providencia, llegan Celia y su padrastro ofreciéndole ayuda.

La situación de pobreza es explicada por la instancia narrativa en términos de destino y pecado. Esa es la idea expresada en el prólogo: “A todas estas gentes sencillas y buenas, cuyo único pecado es el haber nacido pobres... va mi esfuerzo” (0:02:39-0:02:44). Es decir, el ser pobre es visto como un pecado y la pobreza se asume como una especie de castigo divino por una “falta” cometida (“el ser pobre”). En esa idea, el enfoque de la marginación social que ofrece la cinta tiende a culpabilizar implícitamente a los pobres de su propia miseria, utilizando la religión y su estructuración simbólica de la realidad para justificar la desigualdad socioeconómica imperante.

Conclusiones

El abordaje aquí realizado permite establecer algunas conclusiones sobre *Nosotros los pobres*. A nivel ideológico, en el filme se percibe una idealización y naturalización de los espacios de miseria, los que por momentos se muestran como un espectáculo lúdico musical donde prevalecen la alegría, el amor y la convivencia armónica. La miseria y la violencia tienden a asociarse al destino individual (en el caso del protagonista, el no haber podido terminar sus estudios por la enfermedad de su madre) o de individuos concretos (el que roba el dinero a Chachita o los que matan a la prestamista). La película elude claramente una perspectiva crítica de la pobreza, histórica y políticamente determinada.

En el plano formal, la cinta se caracteriza por una hibridación genérica que intenta ofrecer al espectador popular un espectáculo total, donde coexisten momentos melodramáticos, cómico-musicales, de violencia y de suspenso. A través de estrategias espectaculares y narrativas, la cinta consigue establecer un diálogo lúdico con el espectador mexicano, ya sea interpelándolo mediante la comicidad y el lenguaje de doble sentido, o acentuando los aspectos visual y sonoro de la puesta en escena (por ejemplo, los momentos musicales coreografiados, la gestualidad, las peleas, las canciones de gran emotividad y el uso de efectos especiales: sobreimpresiones, ojos girando en círculo o la visión explícita del momento en que Pepe atraviesa el ojo del villano con una estaca). Esos elementos remiten a espectáculos populares de ese momento histórico (finales de los años cuarenta) como el circo, el teatro de feria y los ritos de fiesta; en los cuales el principal objetivo era mantener el interés del espectador mediante la sorpresa, la complicidad o el suspenso, privilegiando el nivel sensorial directo e inmediato.

El gran éxito de esta película en su época, y su permanencia icónica en la cultura popular mexicana, se puede explicar en parte a partir de la combinación del nivel del espectáculo (y actores carismáticos) con el de la representación idealizada de los espacios de miseria, a través de intertextos culturales como la música y las canciones, el lenguaje popular, la religión y la comicidad verbal. Estos elementos operaron como mediadores entre el texto y el espectador contemporáneo, compuesto en su gran mayoría por sectores no letrados. A través de esos intertextos culturales ofrecidos bajo el ropaje del espectáculo, el filme logró la vinculación con el universo del espectador promedio, cuyo capital cultural se reducía usualmente al adquirido en formas de entretenimiento cercanas a la cultura oral, como el cine hablado en su idioma.

Por otro lado, en la realización de la cinta y en su concepción del universo marginal, se aprecia que el director y su equipo no practicaron un distanciamiento de sus identidades sociales, sino que es evidente la intimidad e identificación con los sucesos y dramatizaciones representados en la cinta; hay una cercanía social indiscutible, aunada a una ingenuidad y sinceridad auténticas, y de ahí proviene quizá gran parte de su aceptación popular.

Bibliografía

- ARIÑO, Antonio (2007): "Ideología, sistemas de creencias y representaciones sociales".
En: Cerrato, Javier/Palmonari, Augusto (eds.): *Representaciones sociales y Psicología social. Comportamiento, globalización y posmodernidad*. Valencia: Promolibro, pp. 137-153.
- AUMONT, Jacques/MARIE, Michel (2006): *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada.
- AYALA BLANCO, Jorge (1968): *La aventura del cine mexicano*. México: Editorial Era.
- BONFIL, Carlos (2011): *Las imprescindibles de Monsiváis*. México: Cineteca Nacional/CONACULTA.
- BORDWELL, David/STAIGER, Janet/THOMPSON, Kristin (1996): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- CASETTI, Francesco (2000): *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- CISNEROS SOSA, Armando (1993): *La ciudad que construimos. Registro de la expansión de la ciudad de México (1920-1976)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- DARLEY, Andrew (2002): *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1969-1978): *Historia documental del cine mexicano*. México: Ediciones Era.
- (1998): *Breve historia del cine mexicano primer siglo 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía/CONACULTA/Canal 22.
- GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto (2005): *Teoría y análisis de la cultura*. México: CONACULTA.

- (2007): *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Colección Intersecciones.
- MERLÍN, Socorro (1995): *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/INBA/Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli/Centro Nacional de las Artes.
- MEYER, Eugenia (ed.) (1976): *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*. N.º. 6. México: Cineteca Nacional.
- MONSIVÁIS, Carlos/BONFIL, Carlos (1994): *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- PELÁEZ, Rodolfo (2005): “Una conversación con Jorge Ayala Blanco y Juan Antonio de la Riva”. En: *Estudios Cinematográficos. Revista de Actualización Técnica y Académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, n.º 27, México: UNAM, pp. 77-87.
- PÉREZ RUBIO, Pablo (2004): *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- PEZA, Carmen de la (1998): *Cine, melodrama y cultura de masas: estética de la antiestética*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- PRINCE, Stephen (2003): *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema. 1930-1968*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1989): *El melodrama*. México: Fondo de Cultura Económica.
- THOMPSON, John B. (1998): *Ideología y cultura moderna*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- VARINE, Hugues de (1976): *La culture des autres*. Paris: Seuil.
- ZACATECAS, Bertha (1994): “Le debo a la radio —así dicen que se dice ahora— todo lo que tuve”. En: *El Financiero*, Sección Cultural, 31 de enero, p. 96.
- (1996): *Vidas en el aire. Pioneros de la radio en México*. México: Editorial Diana.

Anexo

Tipología de situaciones dramáticas y niveles de melodrama en *Nosotros los pobres*

Primeros 32 minutos (planteamiento)

Sec.	Tipo de situación dramática	Duración	Recursos expresivos
1	<i>Prólogo metaficcional.</i> Niños leen libro sobre película.	2' 45''	PG, subjetivo, traducción texto a imagen.
2	<i>Espectáculo cómico musical.</i> Celebración colectiva. Canción alegre. Presentación de espacio y personajes	2' 30''	Uso coreográfico movimientos cámara. Canción popular, música, comicidad visual y verbal
3	<i>Discusión familiar.</i> Pepe regaña a Chachita	27''	Plano secuencia. Lenguaje popular.
4	<i>Cómica.</i> Parejas cómicas en calle.	37''	Plano sec. Comicidad verbal.
5	<i>Camaradería.</i> Pepe, su hija y Topillos y Planillas presentación	1' 54''	Movimientos de cámara, comicidad verbal.
6	<i>Cómica.</i> Niño llama a Pepe Juan tenorio	39''	Comicidad verbal.
7	<i>Cómico/dramática.</i> Mujeres coquetean con Pepe en vecindad.	1' 54''	Comicidad verbal. Mov. cámara
8	<i>Romántica.</i> Diálogo amoroso de pareja con silbidos	1' 54''	Comicidad verbal. Movimientos de cámara.
9	<i>Dramática.</i> Violencia verbal. Pelea de Celia y su padrastro.	45''	Profundidad de campo. PM.
10	<i>Seducción.</i> La que se levanta tarde busca a Pepe.	2' 10''	Lenguaje popular, elementos cómico burlescos.
11	<i>Dramática.</i> El Lic. pretende a novia de Pepe	1' 58''	Calle, sonidos ambiente, <i>travelling</i> lateral, PE.
12	<i>Cómico dramática.</i> Cobro de renta, retratos de santos.	1' 03''	Uso narrativo espejo, lenguaje popular, música.
13	Melodramática N1. Chachita pregunta por su mamá	1' 03''	Uso narrativo espejo, música <i>off</i> .
14	Melodramática N2. Camellito consuela a Chachita	1' 23''	Lágrimas, música <i>off</i> . Cita a Dios. Aceptación.
15	<i>Romántica.</i> Amor y celos entre Pepe y novia	40''	Interacción espacio exterior espacio interior.
16	<i>Dramática.</i> Encuentro de Pepe y Yolanda.	39''	Música dramática, sombras.
17	<i>Dramática.</i> Pelea entre novia de Pepe y padrastro	33''	Uso dramático espejo, música <i>off</i> .
18	<i>Cómica.</i> Rumor sobre infidelidad de Celia.	1' 42''	Oposición ricos/pobres. Comicidad verbal.

19	Melodramática N1. <i>Chachita</i> desea ir al panteón.	1' 42"	Oposición ricos/pobres. <i>Gags</i>
20	Melodramática N1 con elementos cómicos. Rumor de borrachitas sobre Pepe y esposa muerta.	1' 10"	Comicidad verbal, Profundidad de campo, contraste cromático.

Siguientes 75 minutos (desarrollo)

Sec.	Tipo de situación dramática	Duración	Recursos expresivos
21	<i>Dramática.</i> Desilusión de <i>Chachita</i> en la visita al panteón.	1' 17"	Sec. de montaje, lágrimas, sorpresa.
22	Melodramática N3. Violencia. Discusión violenta entre Pepe y su hija por tumba falsa de madre de <i>Chachita</i> .	1' 58"	Protagonismo música, lágrimas, violencia física, uso dramático sombras.
23	Melodramática N1. Arrepentimiento nocturno de <i>Chachita</i> y Pepe sin diálogos.	1' 58"	Movimientos de cámara que orientan las acciones, claroscuros dramáticos.
24	<i>Cómica dramática.</i> Planeación de serenata a <i>Chachita</i> .	2' 22"	Comicidad verbal, claroscuros amanecer.
25	Melodramática N1. Yolanda afuera de hotel, calle noche.	41"	Uso visual humo cigarro, ruidos ambiente.
26	<i>Cómica.</i> Celebración de serenata colectiva a <i>Chachita</i> .	3' 04"	Montaje coreográfico de canción.
27	<i>Cómica.</i> Celebración de cumpleaños de <i>Chachita</i>	1' 16"	Comicidad verbal, uso lenguaje popular.
28	<i>Cómica</i> Festejo con pastel de Camellito y canasta de comida.	1' 45"	Interpelación a espectador con pastel.
29	Melodramática N2. Yolanda busca a Pepe en vecindad.	2' 23"	Protagonismo música dramática.
30	Melodramática N3. Pelea entre Celia, <i>Chachita</i> y Pepe	1' 54"	Protagonismo música dramática.
31	<i>Cómica.</i> Número cómico de borrachitas en la calle.	53"	Comicidad verbal y gestual. Ruidos calle.
32	<i>Cómica dramática.</i> Llega policía y acaba la fiesta.	3' 39"	<i>Gags</i> visuales, lenguaje popular.
33	<i>Suspense y drama.</i> El robo a la casa de Pepe el Toro	2' 57"	Música <i>off</i> , sombras, <i>raccords</i> de mirada.
34	<i>Suspense.</i> Pepe lleva al médico con su madre.	1' 43"	Música dramática, PP de madre de Pepe.
35	<i>Seducción.</i> Celia es cortejada por el Lic. Montes.	2' 08"	Espacio calle, ruidos ambiente, música <i>off</i> .
36	<i>Dramática.</i> Se descubre el robo, preocupación.	2' 08"	Música dramática, primer plano inválida.

37	Melodramática N1. Pepe devuelve el pedido de madera.	1' 07"	Música, llanto, letrero: "¿A qué te sabe?"
38	Melodramática N2. Falsa acusación a <i>Pinocho</i> .	3' 19"	Lágrimas, claroscuros dramáticos.
39	Cómico dramática. Conversación con prestamista.	2' 05"	Mov. de cámara sitúan a villanos.
40	Dramática. Violencia Pepe defiende a Yolanda de humillación.	1' 58"	Calle, sonido ambiente, música dramática.
41	Melodramática N1. Yolanda provoca compasión.	1' 06"	Frase en camión: "Humo en el mofle"
42	Melodramática N2. Yolanda llora a los pies de su madre.	3' 54"	Música <i>off</i> , lágrimas, crueldad involuntaria
43	Suspense. Ladrones proponen hurto a Pepe.	2' 06"	Música <i>off</i> , espacio masculino (cantina).
44	Suspense y violencia El asesinato de la prestamista	55"	Música dramática <i>off</i> presagia acción, elipsis.
45	Melodramática N3. El juicio a Pepe el Toro	2' 06"	Lágrimas, música <i>off</i> . Gestualidad, gritos.
46	Melodramática N1. Celia se prepara a salvar a Pepe.	27"	Música dramática.
47	Melodramática N3. Despojo a casa de <i>Chachita</i> . Abogadillos se llevan todo, incluso silla de ruedas y escoba.	2' 24"	Uso de música y claroscuros dramáticos. "No llores corazón", humor negro.
48	Dramática. Pepe llega a la prisión.	33"	Ruidos ambiente del interior de la cárcel.
49	Melodramática N2. Villano da asilo a <i>Chachita</i> y abuela.	1' 22"	Prédica a Dios, sombras en forma de cruz
50	Romántica. En cárcel Pepe recibe carta de Celia.	1' 41"	Efectos sobreimpresión rostro en carta.
51	Dramática. Violencia. Pelea de Pepe en prisión por medalla.	2' 13"	Música dramática, ruidos ambiente. Violencia.
52	Suspense. Sentimientos de culpa persiguen al villano	1' 37"	Claroscuros y música dramática.
53	Decepción. <i>Chachita</i> y Celia no pueden ver a Pepe.	27"	Panorámicas prisión, ruidos ambiente.
54	Melodramática N3. Violencia. Golpiza a la madre de Pepe.	3' 16"	Uso narrativo de espejo, claroscuros, música.
55	Romántica y violencia. Añoranza de Celia en prisión. Canción	3' 37"	Efectos de sobreimpresión, <i>Amorcito corazón</i> .
56	Melodramática N1. Celia habla por teléfono a <i>Chachita</i> .	1' 19"	Contrapunto humorístico de borrachitas.
57	Melodramática N1. Visita de Celia a prisión. Despedida.	1' 15"	Lágrimas, música melodramática <i>off</i> .

Los últimos 18 minutos (desenlace)

Sec.	Tipo de situación dramática	Duración	Recursos expresivos
58	<i>Dramática</i> . En prisión Pepe prepara su fuga.	21''	Panorámicas, picados, primeros planos
59	Melodramática N2 . Yolanda se confiesa en hospital	1' 32''	Música <i>off</i> , lágrimas, toma fija, PC.
60	<i>Suspense</i> . La fuga de Pepe de prisión en una caja.	2' 09''	Letrero cómico camión: "A ver que sale".
61	Melodramática N2 . Celia busca ayuda con Lic. Montes	1' 17''	Discurso ideológico sobre los pobres.
62	Melodramática N3 . Muerte madre y hermana de Pepe.	5' 26''	Llanto, gritos, uso dramático música.
63	<i>Suspense/Violencia</i> . Pelea de pepe y asesino de prestamista.	4' 47''	Montaje alterno, violencia, sombras dramáticas.
64	<i>Cómica</i> . Celebración reunión en panteón el Día de Muertos.	1' 25''	Comicidad. "Se sufre pero se aprende".
65	<i>Irónica</i> . Niños cierran libro y lo tiran a la basura.	27''	Estrategia metaficcional reflexiva.

Niveles de melodrama: **N1**: emotividad sin lágrimas ni exageración, duración variable; **N2**: lágrimas, fondo musical que soporta a la imagen. Duración variable; **N3**: expresión emotiva exagerada, con llanto, gritos, gesticulación y/o violencia física o emocional. Uso de música dramática. Amplia duración.

Emilio Fernández: *Río Escondido* (1948)

Hermann Doetsch
(Ludwig-Maximilians-Universität München)

1. Las vicisitudes del cine clásico

El cine de Emilio Fernández (1904-1986) y sus íntimos colaboradores —Gabriel Figueroa (1907-1997), Mauricio Magdaleno (1906-1986) y Gloria Schoemann (1910-2006)— ocupa un lugar muy especial tanto en el contexto del cine mexicano como incluso en el conjunto del cine latinoamericano. Desde una perspectiva europea todos sus filmes, y sobre todo *Río Escondido*, que se rodó en el año 1947 y se estrenó el 12 de febrero de 1948, se considera que son ejemplares excelentes del cine clásico de Latinoamérica¹. La fama internacional del cine de Emilio Fernández, afirmada por primera vez en el año 1946 por el doblemente galardonado film *María Candelaria* en Cannes², se pone de manifiesto si se tiene en cuenta que el mismo Jean-Luc Godard, en una de sus primeras críticas, aparecida en la *Gazette du Cinéma* de septiembre de 1950, cita *Río Escondido* como parte de una serie de clásicos del cine político como filmes de Eisenstein, Guerassimov, Riefenstahl o Rossellini (Godard 1998: 73).

Río Escondido (RE), en pocas palabras, es el filme clásico del cine mexicano, largamente admirado por su perfección estilística, pero, curiosamente, al mismo tiempo también resulta ser el blanco preferido de todas las críticas del cine clásico mexicano y de sus condicionamientos o —mejor dicho— de sus limitaciones ‘ideológicas’³.

¹ Todos los datos acerca del film, hasta aquí y a continuación, son dados según la imprescindible monografía de García Riera (1987).

² Se trata del Gran Premio que *María Candelaria* compartió con 10 películas más —entre ellas clásicos como *Roma, città aperta*, *Brief Encounter* y *Lost Week-end*— y del Gran Premio a la Mejor Fotografía para Gabriel Figueroa; fuente: <https://de.wikipedia.org/wiki/Internationale_Filmfestspiele_von_Cannes_1946> [último acceso 31 de julio de 2015].

³ Véanse las críticas y reseñas coleccionadas en García Riera (1987), que concuerdan en su mayor parte en el elogio de la perfección de la cinematografía de Figueroa. Un caso problemático representa, por el contrario, el hecho de que la cuestión nacional sea articulada por medio de estructuras melodramáticas. En este contexto se muestran reacciones muy diversas, desde la viva condena del empleo de gran cantidad de estereotipos mitológicos que simplifican los procesos psíquicos y sociales que experimenta la sociedad mexicana,

Sin duda la obra de Emilio Fernández está estrechamente relacionada con la reorientación de la política nacional emprendida durante las presidencias de Ávila Camacho y Alemán⁴.

Sus películas son criticadas por entrar en el juego de las tendencias neoliberales en los procesos de modernización emprendidos por ambos presidentes, que según la crítica traicionan los ideales sociales de la Revolución reemplazándolos por una idea reaccionaria de lo nacional⁵. En este sentido, la mayor parte de los estudios tienden a hacer una simplificación del complejo entramado de las diversas tendencias políticas, sociales y culturales de la etapa posrevolucionaria (Vaughan/Lewis 2006a), reduciéndolo a una simple ideología hegemónica y presuponiendo que esa ideología nacional se inscribe más o menos sin fallas en las estructuras fílmicas. Pocos se esfuerzan en analizar detalladamente los complejos modos estilísticos y narrativos que despliegan los filmes de Emilio Fernández y de su equipo, destacando sus ambivalencias y las intrincadas relaciones que mantienen con el contexto de los discursos políticos y las representaciones nacionales⁶.

magistralmente registrada por Carlos Monsiváis (véase García Riera 1987: 124-125) —posteriormente relativizada (véase, por ejemplo, Monsiváis 1992)—, hasta el elogio sin reserva de haber llegado a representar la “fuerza creadora de la Revolución”, enunciado por Arturo Perucho (véase García Riera 1987: 113-115). Esa posición ambivalente se reproduce también en la historia del cine mexicano de Ayala Blanco que, a pesar del aprecio que expresa hacia el trabajo estilístico hecho por Fernández y Figueroa, critica con vehemencia el carácter monolítico y cerrado de la obra de Fernández (Ayala Blanco 1985: 69-75).

⁴ Para el contexto socio-histórico del cine clásico en general, véanse Mora (2012: 52-104) y Fein (2001). Para el papel ejemplar que desempeña *Río Escondido* en el complejo proceso de constitución de un cine nacional enfrentándose y al mismo tiempo sacándole provecho a las políticas cinematográficas intervencionistas de los Estados Unidos, véase Fein (1999: 123-129).

⁵ Uno de los ejemplos más pronunciados de esta forma de crítica se encuentra en el libro de Acevedo-Muñoz sobre los filmes mexicanos de Buñuel (Acevedo-Muñoz 2003: particularmente 71-72). En varias ocasiones describe el cine de Emilio Fernández, y especialmente *Río Escondido*, como modelo de un modo clásico y simplificador de narración, dominado por una ideología estatal y nacional. Véanse también Franco (1989), Hershfield (1996: 52-54).

⁶ Entre ellos destacan el libro de Tierney (2008) y el estudio de Podalsky (1993), que demuestran ampliamente que todas las tendencias mitologizantes de las que no hay pocas en los filmes de Fernández, sin embargo, están estrechamente relacionadas con las aporías de la política posrevolucionaria. Pero el mismo Acevedo-Muñoz se ve obligado repetidas veces a admitir que los filmes de Fernández son más complejos de lo que se piensa; por ejemplo, en Acevedo-Muñoz (2003: 24).

2. De la ideo- a la biopolítica de la imagen fílmica

Como algunos otros filmes de Emilio Fernández, RE tiene un marco narrativo que desde el comienzo relaciona de un modo inseparable el nivel de la historia o relato, que está fuertemente marcado por las estructuras afectivas del melodrama, con el problema político de lo nacional. Particularmente, la sorprendente semejanza que existe entre el actor Manuel Bernal, que desempeña el papel del presidente, y Miguel Alemán consigue un efecto tan fuerte de verosimilitud que fue preciso contrarrestar esta impresión con una explicación que precedía a la película⁷.

La maestra Rosaura Salazar (María Félix), que en realidad es bacterióloga, pero fue forzada por una insuficiencia cardíaca a abandonar esa profesión, llega al Palacio Nacional para participar en un encuentro de maestros y maestras con el presidente de la República. Recibida aparte por el presidente, este le dirige directamente la palabra enumerando los inconvenientes más graves de la situación nacional y la envía, como representante del Estado, a un pueblo remoto en el norte de México, el Río Escondido del título, para que trabaje en su puesto de maestra y contribuya al proyecto de modernización de México. El *voice-over* más o menos *acusmático* (Chion 1992) dirige el discurso no solo a Rosaura, sino casi directamente al espectador, insistiendo de esta manera en la dimensión histórica que tiene esa tarea.

El discurso del presidente llama la atención sobre innumerables problemas vitales de la política posrevolucionaria que tuvieron que enfrentar los gobiernos ya desde Cárdenas, documentados en los informes de los gobiernos y presidentes respectivos⁸.

El presidente aborda cinco problemas que constituirán a continuación las tareas más importantes que pondrán a prueba las habilidades de la protagonista para actuar políticamente.

En primer lugar están los problemas relacionados con la infraestructura, por ejemplo las malas conexiones en amplias zonas del país; esto ya de entrada casi imposibilita la llegada de Rosaura a Río Escondido. Están también todos los problemas relacionados con la salud y la higiene⁹, así como el problema de asegurar la alimentación pública, lo cual, a su vez, implica un aumento de la producción agrícola.

⁷ Si es fiable el informe dado por Mauricio Magdaleno a P. I. Taibo I, sucedió conforme a un mando directo del presidente Alemán; véase Taibo (1991: 115).

⁸ Véase <http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1940-1949_31/index.shtml> [01 de agosto de 2015]; para las más importantes medidas de la política educativa y agraria que formaban los dos pilares de la política posrevolucionaria, véase Cline (1962: 192-228).

⁹ Para la dimensión histórica de este problema, véase Bliss (2006).

Un papel especial en el argumento de la película lo ocupa el tema del analfabetismo y con él, el importantísimo papel que desempeñaban los maestros y las maestras en el contexto del proyecto revolucionario nacional. Ellos tenían la misión especial de implementar la política posrevolucionaria en el campo¹⁰, frente a la resistencia de políticos amoraes que usurpaban el poder y la riqueza, que según el ideario revolucionario en realidad pertenecen al pueblo.

Esta lista evidentemente acentúa el momento —por así decirlo— civilizatorio, modernizador del proyecto posrevolucionario, dejando un poco de lado las cuestiones más claramente políticas. De este modo, en el argumento de la película, quedaban en una zona de invisibilidad la realidad de la ruptura radical que estaba ocurriendo por esas fechas entre los planteamientos de inspiración social-revolucionaria del gobierno de Cárdenas y la orientación decididamente neoliberal de las políticas de Ávila Camacho y particularmente Alemán. No se menciona con ninguna palabra el altercado entre Alemán y las instituciones sindicales y comunitarias debido a las medidas tomadas en su gobierno destinadas a romper el poder de aquellas, fortaleciendo el de la clase gobernante y asegurando la influencia de los Estados Unidos en la economía del país (Niblo 1999).

Ahora bien, tachar a Emilio Fernández de autor mitologizante y reaccionario por esas omisiones significa desconocer todo el mérito que se le debe por haber puesto nítidamente en escena los problemas y aporías que conlleva el proyecto de unificación nacional.

El marco narrativo cumple entonces tres funciones: en primer lugar introduce los campos en los que se desplegará el conflicto central de la historia, conflictos que marcan también los procesos nacionales y sociales de la sociedad mexicana de su tiempo; en segundo lugar nos presenta los rasgos característicos más decisivos de la protagonista, en especial confrontando a los espectadores con la debilidad de Rosaura. Esa debilidad se manifiesta por primera vez cuando se desmaya después de haber topado con el segundo protagonista del film, también implicado en el proyecto de modernización del Estado mexicano, el estudiante de Medicina Felipe Navarro (Fernando Fernández). Pero esa debilidad de la protagonista, aspecto esencial de la política afectiva del melodrama, resalta tanto más el heroísmo exigido por esa tarea nacional casi imposible. Y, por último, el marco narrativo plantea y desarrolla también un problema estético.

Como otros marcos narrativos de Emilio Fernández, por ejemplo en *María Candelaria* (1944) (Podalsky 1993), este despliega un potencial autorreflexivo, relacionando la representación fílmica de lo nacional con la historia de una política de símbolos e imágenes de lo nacional desde la conquista (Noble 2005:

¹⁰ Para el papel fundamental que desempeñaba esta cuestión en la política posrevolucionaria, véanse Vaughan (2006), Knight (1994) y Lewis (2006).

70-94). Esta, a su vez, supone una historia de los orígenes que se va diferenciando sucesivamente en un proceso de fundaciones y refundaciones de la nación mexicana.

En su camino hacia la Sala de Audiencias, Rosaura pasa, sucesivamente, por la campana de Dolores, el monumento histórico que forma parte del Palacio Nacional y su corte, siguiendo por los diversos murales del ya famoso Diego Rivera y que abarcan toda la historia de México desde la conquista hasta la Revolución, y al final, en la Sala de los Embajadores, los retratos del presidente liberador Benito Juárez y del héroe de la independencia Miguel Hidalgo mismo. Son muchos los símbolos para un Estado que todavía no está acabado, y que está como quien dice en proceso de fundación. Los símbolos se refieren menos a una entidad asegurada que a una serie de permanentes fundaciones. La llamada a la independencia de Hidalgo, la victoria de Juárez sobre la política imperialista de Francia, el monumento de la misión revolucionaria de Rivera¹¹, todos marcan un acontecimiento revolucionario, un instante de cambio y de fundación. Se enfoca menos el hecho de que algo se haya fundado que el instante de fundar; la fundación parece más bien ser un momento de especial intensidad o, formulado con las palabras de Deleuze y Espinoza (Deleuze 1981: particularmente 68-72), se trata de un afecto, de un momento de afectación, un momento de revolución, comprendido este término en su sentido etimológico.

La impresión general que da México en ese contexto es la de una serie de refundaciones, a la que pertenece también la fundación malograda de una nación que ocurrió en el encuentro entre Cortés y Moctezuma.

Otro aspecto que enfoca el marco narrativo lo constituye la dimensión étnica. México no es uno, sino que ya siempre serán dos: el producto del conflicto violento de dos etnias. Y no es que Emilio Fernández se hubiera olvidado de esa historia violenta¹², pero él pone el acento en la esperanza de la reconciliación.

María Félix, la *leading actress*, encarna de esta manera la herencia colonial; a su lado se encuentra Benito Juárez, un símbolo poderoso de la herencia indígena, así como la niña indígena que al final del film asumirá el papel de encarnación viva del ideal de una nación unida, la esperanza de la futura unidad de México hecha carne¹³.

¹¹ Rochfort (1993:83-119) explica detalladamente que los murales de Rivera forman una parte central de la política cultural del período posrevolucionario, describiendo la historia mexicana como proceso dialéctico que desarrolla el enfrentamiento violento de dos culturales; véase también Tierney (2008: 146-148).

¹² Ese reproche, que desconoce la compleja representación de Fernández, se hace repetidas veces; por ejemplo por Hershfield (2006) y Tierney (2008). Tuñón (2003) por el contrario resalta el papel ambivalente, casi paradójico que desempeña lo nativo en Fernández.

¹³ La importancia del cuerpo femenino e indígena para la política de la imagen nacional lo describe Hershfield (1996: 47-75).

Todo esto significa, pues, que la violencia inherente a las fundaciones reaparece a nivel del argumento de la película, pero pierde, en realidad, su índice histórico —se presenta simplemente no como efecto de antagonismos sociales y étnicos reales—, pero se resalta en cambio con máxima nitidez que la violencia representa un momento constitutivo propio de toda fundación y, por lo tanto, de toda utopía¹⁴.

El cine intenta encontrar en esa serie de signos índices (campana, palacio), íconos (retratos, mural) así como símbolos (la bandera) su función de construir lo nacional¹⁵. Y se pone de manifiesto que el carácter específicamente mediático del cine ocurre al reunir todos esos momentos dispersos, ejerciendo la facultad de juzgar tal como la caracteriza Kant al actuar con sus productos bellos o sublimes y haciendo posible la transición de lo individual a lo ético-político.

Por lo demás, en este ámbito entre estética y política el marco narrativo acentúa el problema de la representación, en su doble sentido, tal como destacan Marx, Schmitt y Spivak (Spivak 1994, Rosanvallon 2002): la relación compleja entre mandato (político) e imagen (simbólica) que suple el — así llamado por Lefort— “lieu vide” (Lefort 1986: 28) del poder democrático. Una nación no se puede representar, pues constituye —en el sentido de Hobbes— una multiplicidad, como explica Rosanvallon:

[...] le travail de la représentation politique consiste dans cette perspective à créer un peuple fictif, au sens juridique du terme, c'est-à-dire à forger [...] un corps symbolique en lieu et place d'un peuple réel devenu introuvable et infigurable (2002: 13).

Mientras el presidente, el representante elegido por el pueblo es casi invisible, ese hueco se suple por aquella serie de símbolos bien visibles, que tienen un punto específico de convergencia: el lugar en que se reúnen las dimensiones estética y política es el lugar insigne del cine en su especificidad mediática, el *close-up* (Koebner 1999), el primer plano del rostro de María Félix.

Si cada representación no es más que una *prosopopoeia* (Menke 1997), que da un rostro a lo que se sustrae a la representación, México encuentra su expresión en el rostro de María Félix. Pero es más una promesa, pues, como pone de manifiesto el discurso que acompaña el plano del rostro, ese México todavía tiene que ser creado, se debe “cumplir con México”. Lo que la política no logra, debe cumplirse en las salas de audiencia del cine mexicano, del cine de Emilio Fernández.

¹⁴ Para esta dimensión ontológica de la violencia fundadora, véase Derrida (1994).

¹⁵ Respecto a las políticas nacionales de la imagen, véanse Noble (2001 y 2005), así como Tuñón (1993: 167).

La nación es lo que falta. Y esa falta se inscribe de dos maneras en la imagen misma: de un lado son las lágrimas de Rosaura Salazar, que está emocionada frente a la situación catastrófica de su país. Lágrimas que, de otro lado, encuentran su expresión adecuada en un específico tipo de imagen, de la “imagen afectación” en la terminología de Deleuze, que separa la imagen de su contexto y produce una pura afección (Deleuze 1983: 125-144). Los marcados rasgos de María Félix se ablandan, transformando así su rostro en un modelo de frágil belleza femenina, y creando una nueva María Félix, que aquí es empleada por Emilio Fernández en contra de su habitual identidad cinematográfica, la de una fuerte amazona devoradora de hombres (como en *Doña Bárbara*, 1943)¹⁶.



Imagen 1.

Mientras ese primer plano tan emocionante representa el instante en el que se reúne la energía en el cuerpo de la protagonista como energía pura, formando así el punto de tránsito hacia la siguiente acción, “la imagen afectación”, no obstante, está nítidamente separada de la situación narrativa, de manera que puede transformarse en el medio que permita reflexionar sobre la política de la imagen (Noble 2001). El trabajo fílmico de Fernández, Figueroa, Schoemann y Magdaleno debe verse desde dos lados tan diferentes como inseparablemente comunes. Quieren crear narraciones e imágenes poderosas

¹⁶ Una discusión de las insólitas *dramatis personae* de Félix se encuentra en Mraz (2009: 148-151). López a su vez describió que también el papel activo que desempeñan algunas mujeres en la Edad de Oro no es nada más que una proyección de miedos patriarcales; véase López (1993).

que afectan y movilizan la nación¹⁷, pero simultáneamente presentan imágenes que no dejan de hacer reflexionar sobre sus propios métodos de producción.

La “imagen afección” no solo hace visible el afecto, sino también la estrella, no solo trasciende el nivel de la acción, sino que también se refiere a la situación de recepción misma, a la circulación de los afectos entre estrella, imagen en la pantalla y público¹⁸. En este sentido se cierra el círculo una vez más: así, el cine mismo se transforma en un medio de control afectivo de sus ciudadanos, un medio de producción de mexicanos y mexicanas¹⁹. “[M]exicanizar a los mexicanos” (Tuñón 1988a: 72), de este modo describió también Emilio Fernández el proyecto pedagógico que emprendió haciendo cine.

Es mérito de Carlos Monsiváis y Jesús Martín-Barbero haber explicado qué importante papel desempeñaban los medios de masas y, particularmente el cine y su género más esencial, el melodrama, en la producción de la identidad nacional en Latinoamérica. Mientras Monsiváis resalta las desalienaciones y reificaciones mitologizantes e ideológicas de la “industria cultural” (Adorno/Horkheimer 1971) mexicana, que mostrando imágenes estereotípicas de paisajes idílicos y presentando episodios esquemáticos enseña a sufrir a las masas que se identifican con la estrella y, de esta manera, distrae al pueblo y lo elimina en su función de actor político²⁰, Martín-Barbero analiza, además, la función estructural que ejerce el melodrama como modo de narración, que logra mediar entre la vida cotidiana y el campo político y, con eso, derogar la experiencia fragmentaria que caracteriza lo cotidiano en una unidad superior, es decir, la formación de una masa sin rostro, una nación²¹.

El melodrama en el cine, en la radio y más tarde en la televisión representa, por eso, uno de esos complejos modos de mediación narrativa entre lo nacional y lo cotidiano. Localizados en el punto de contacto entre una práctica de unificación estatal, desde el trabajo pedagógico y la diseminación de lo cotidiano, con su carácter performativo, Homi Bhabha describe como aporía fundamental que está en la base de toda formación de Estado poscolonial²².

¹⁷ Mauricio Magdaleno trabajó algunos años en proyectos gubernamentales y estaciones de radio nacionales, aún en los años de 1943 hacia 1950 fue el responsable del programa *La hora nacional* en el DAPP (Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad).

¹⁸ Para esos procesos, véase el detallado estudio de la historia de los afectos emprendido por Kappelhoff (2004).

¹⁹ Para ese papel del melodrama en el cine clásico latinoamericano, véase López (1991).

²⁰ “In this school-in-the-dark the people were educated in suffering and relaxation” (Monsiváis 1995: 118; véase también Monsiváis 1993).

²¹ Martín Barbero (2010: 132-136 y 2002). Para la función del melodrama de mediación entre los antagonismos sociales, véase Gledhill (1987).

²² Bhabha (1994: 145f): “The scraps, patches and rags of daily life must be repeatedly turned into the signs of a coherent national culture, while the very act of the narrative

Bhabha subraya que esa contradicción no puede solucionarse de manera dialéctica, sino más bien hace visible la crisis radical que oculta el concepto de representación misma. Cada representación resulta ser el producto retórico de un proceso narrativo escindido que, para mostrarse efectivo, tiene que desplegar, más allá del proceso de representación, una dimensión afectiva, producir tales “currents of sympathy”, como lo hicieron la música y la radio en el México posrevolucionario, descritos por Vaughan y Hayes²³.

Como destacó particularmente Sara Ahmed, se forman tanto cuerpos individuales como cuerpos sociales por la vía de hacer circular afectos procesándolos al mismo tiempo (Ahmed 2004). Hay pocos medios como el cine en los que pueda verse más nítidamente que los procesos semióticos deben apoyarse en procesos afectivos. La transmisión de signos presupone, desde siempre, la existencia de un potencial afectivo de cuerpos (Clough 2007). Los medios de masas, en este sentido, no son tanto medios de representación ideológica, sino más bien medios de control biopolítico, que afectan los cuerpos para originar la nación²⁴. Para realizar el orden nacional hay que activar el potencial afectivo del melodrama que, según Brooks, fue configurado en el contexto de la biopolítica revolucionaria (Brooks 1994 y 1995).

En este sentido, el melodrama se encuentra en el punto de intersección entre el control de la estructura así como del orden y lo singular y caótico. Por lo tanto, el cine melodramático no solo instaaura un orden nacional, sino que, si se tiene en cuenta lo que afirma Bhabha (1994), instaaura también un espacio de juego que subvierte cada forma de poder, trascendiendo sus representaciones tanto retóricas como iconológicas, así como las políticas, llevándolas hacia ese momento, lleno de violencia, en el que se desliga el potencial de intensidad como de exceso que contiene el puro acto afectivo.

Alrededor de este momento violento y peligroso que, de un modo particular, es un momento estético en el que se va confrontando toda forma de biopolítica se va centrando un discurso que abarca aspectos estéticos, médicos y políticas: el discurso sobre la infección y la inmunización²⁵. En este contexto

performance interpellates a growing circle of national subjects. In the production of the nation as narration there is a split between the continuist, accumulative temporality of the pedagogical, and the repetitious, recursive strategy of the performative. It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing of nation*’.

²³ Véase Hayes (2006: 250), con referencia a Vaughan (1982) así como Velázquez/Vaughan (2006).

²⁴ Véanse, refiriéndose a Appadurai, Hershfield (2006) y también Shohat/Stam (1994: 101-104).

²⁵ Para este campo discursivo, véanse Schaub/Suthor (2005), Fischer-Lichte (2005) y Kappelhoff (2005).

no sorprende que RE desarrolle la cuestión de la modernización nacional poniendo en escena una violenta historia de infección y convalecencia.

3. Violencia e inmunización: rituales fílmicos

La acción de la película se puede narrar en pocas palabras. Después de un dificultoso viaje, Rosaura llega a Río Escondido y se ve inmediatamente enfrentada al presidente municipal don Regino Sandoval (Carlos López Moctezuma)²⁶, que reina en el pueblo como un cacique²⁷. Este maltrata a un caballo que acaba de despeñarlo mientras posaba para una foto tomando por modelo a su viejo jefe militar, Pancho Villa. Rosaura cae por tercera vez —después de un colapso en el camino hacia Río Escondido— cuando don Regino empieza a atacarla. Pero María se levanta y acepta el desafío.

El simbolismo de lo cinematográfico y el simbolismo de lo nacional se muestran en este momento sobredeterminado por motivos cristológicos o mariológicos²⁸. Eso no significa de ninguna manera que el film considere la religión cristiana como un discurso de verdades trascendentes, es decir, verdades que permitirían trascender los antagonismos demasiado humanos. RE solamente ejemplifica otra vez la tesis de Brooks de que el melodrama se apropia, después del fin de la era de la religión, de las imágenes sagradas, y las utiliza para propagar primeramente la Revolución y más tarde una ideología burguesa de lo nacional (Brooks 1995: 1-23 y Tuñón 1995). María Félix, como ya Dolores del Río en *María Candelaria* (Tierney 2008: 80-95), actúa como nueva Virgen de Guadalupe, como patrona cinematográfica de una unidad de México que debe restituirse continuamente de nuevo²⁹. Los motivos mariológicos repetidas veces puestos en escena por Fernández y Figueroa deben verse en este sentido como una religión de lo nacional de procedencia romántica³⁰.

A continuación, no serán los rituales religiosos los que logren la curación, aun cuando tienen una gran importancia como instituciones al formar comunidades. Pero todos los rituales religiosos, como la reapertura de la iglesia por

²⁶ Incluso los nombres y apellidos de los actores y actrices mismos forman parte de la historia de los conflictos y reconciliaciones nacionales: Moctezuma vs. María.

²⁷ Knight (2008) describió detalladamente que fue un elemento indispensable de la política posrevolucionaria el transferir esos modos de poder que se basaban en antiguas formas, más bien feudales y personalistas, en modos estatales y nacionales.

²⁸ Para el simbolismo religioso en RE, véase García Riera (1993: 143-147).

²⁹ Véase Dever (2003: 68), que se refiere en este contexto a ideas enunciadas por Carlos Monsiváis en varias ocasiones.

³⁰ Para la sacralización de lo nacional, véase Hershfield (1996: 69-71).

el cura (Domingo Soler)³¹ o el ritual de la lluvia, no surten el efecto deseado, quedan subordinados al encontrar una comunidad en la nación que reúne religión, revolución, historia y etnia en una unidad universal. Una unidad que por lo demás solo se puede encontrar en el cine; ese es el punto que precisamente quiere demostrar Emilio Fernández.

Ya desde el primer encuentro entre don Regino y Rosaura se establece la estructura estrictamente polar tan típica del melodrama³², confrontando hombre y mujer, pulsión e inocencia, bandidismo y moral, violencia y mansedumbre, y que articula el conflicto como el enfrentamiento metafísico que caracteriza la política latinoamericana desde siglos, el conflicto entre barbarie y civilización, entre individualismo feudal y modernismo nacional³³.

El pueblo se encuentra en un estado lamentable. Los pilares de la civilización tradicional así como de la civilización nacional, tales como la iglesia y la escuela, han caído víctimas de don Regino y su ilimitada pulsión de goce³⁴. El imperativo de gozar sin límites provoca también una violencia sin límites: el alcohol y las mujeres dominan la vida en *Río Escondido*.

El motivo del alcohol es un tópico del melodrama para representar las pulsiones que se han apoderado del cuerpo³⁵, lo que no quita que además constituya un problema social real y que sea, por tanto, objeto de tantas medidas biopolíticas emprendidas por los Estados modernos (Bliss 2006). Fernández contrasta de forma emblemática el potencial destructivo del alcohol, poniendo

³¹ Al elegir a Domingo Soler para el papel de cura, Fernández evoca las personas que encarnó en su pasado cinematográfico, y sobre todo su papel *larger-than-life* de Pancho Villa en *Vámonos con Pancho Villa* (1936). De esta manera representa casi en persona la doble conversión del pasado, de la tradición católica, así como de la turbulencia revolucionaria, en la comunidad de lo nacional.

³² Aquí y a continuación véase el fundamental estudio de Brooks (1995); véanse también Göring (1986) y Schmidt (1986).

³³ Hay que subrayar que Fernández y Magdaleno, al construir esta serie de oposiciones que llevan a equiparar mujer y cultura, llegan, aunque esta es la única vez, a revalorizar la imagen tradicional de la mujer, que la localiza al lado de la naturaleza. Para las imágenes de la mujer en Fernández, véase Tuñón (1988) y con respecto a *Río Escondido*, sobre todo las páginas 104-115.

³⁴ Este conflicto entre la maestra femenina y moderna y la estructura aldeana dominada por la brutalidad equiparada con lo masculino, parece algo exagerado, pero constituye no obstante un problema importante de la política educativa del Estado posrevolucionario. Véase Knight (1994: 425): "Young women teachers-symbols of female emancipation from clergy and confessional-were particularly vulnerable, as they were pitched into the rough, macho, violent ambiente of the Mexican countryside". Y también Vaughan (1990), que pone de manifiesto que conflictos violentos como estos descritos por Fernández eran el pan de cada día.

³⁵ Existe incluso un subgénero propio, el *temperance melodrama*, expresión de la ideología puritana y burguesa que marca el melodrama anglosajón; véase Göring (1986: 59).

en escena niños forzados, por falta de agua potable, a beber pulque, y la falta del agua purificante del río escondido que tiene que descubrirse.

Rosaura, empero, empieza a desesperarse de su misión civilizatoria, pero cuando estalla una epidemia de viruela, que no solo afecta a la población indígena, que don Regino no considera como criaturas dignas de vivir, sino también al propio don Regino, se realiza un primer paso hacia la civilización.

Para hacer curarse por Felipe, don Regino acepta la condición puesta por Rosaura y permite que se vacune a todo el pueblo y que la escuela sea reabierta. Rosaura y con ella la biopolítica posrevolucionaria ganan en sus dos campos predilectos, la higiene y la educación. Como explica Vaughan, Rosaura sigue casi minuciosamente las reglas de la política nacional que se considera como biopolítica:

Rather than trying to reform popular culture through prohibitions against drink, saints, womanizing, and blood sports, post-1940 cinema embraced these [...] The formal politics of class struggle became the social politics of unity around *mexicanidad*, simultaneously traditional and modernizing (2006: 476; véase también Knight 1994).

Pero la victoria no durará mucho tiempo. Las pulsiones ocultas obtienen rápidamente ventaja, cuando Rosaura declina bruscamente la oferta amorosa de don Regino de ser su amante, una posición que está libre porque don Regino hizo que su amante hasta entonces, Merceditas (Columba Domínguez), abandonase el pueblo y se suicidara.

Don Regino prohíbe a los aldeanos el acceso a su pozo, que es, frente a una larga sequía, la única fuente de agua del pueblo. Cuando no pueden sufrir más la sed y el hijo adoptivo de Rosaura va a buscar agua en el pozo de don Regino, este lo mata a tiros. El conflicto se recrudece; excitado por su 'hazaña' y otros tantos vasos de alcohol, don Regino irrumpe en el apartamento de Rosaura e intenta violarla. Rosaura utiliza el arma que le había dado Felipe y mata a don Regino. Esta será la señal para los demás aldeanos de poder linchar a los partidarios de don Regino. El sueño de la comunidad nacional produce su reverso inquietante y monstruoso, las masas unificadas en una nación se ven confrontándose con su Otro, el *mob*.

La salud débil de Rosaura, empero, tiene que rendir tributo a esa excitación: Rosaura muere, no antes de que sus acciones hayan sido honradas y legitimadas por una carta escrita por el presidente mismo, y no sin confirmar otra vez su papel mesiánico. Confía su hija adoptiva, recibida de las manos de su madre agonizante al comienzo de su estancia en Río Escondido, al cuidado de la comunidad: "Esa niña es México". Esa niña será el símbolo de una nación débil, que es necesario cuidar y educar.

El plano final, que muestra la lápida en honor de Rosaura, cierra el marco abierto al comienzo del film con el monumento de piedra que representa el

Palacio Nacional, no sin dejar abierto el proyecto civilizatorio. La tradición memorial y monumental, que conserva el pasado, forma solamente un lado del proyecto nacional, este no debe dejar de ser un proceso viviente, el cuerpo viviente de una niña. Las representaciones simbólicas de México no dejan de ser religadas al cuerpo político del pueblo: México es un proyecto viviente. En este sentido el fin de la película abre el horizonte de un nuevo futuro en el que los obstáculos que impedían la sociedad mexicana en el pasado serán removidos de una vez por todas.

Desde la perspectiva de Emilio Fernández, esos obstáculos no existen tanto por su naturaleza social, sino que se encuentran más bien en el campo antropológico, en una cierta representación que se hace del hombre. De este hecho resulta una diferencia fundamental con Eisenstein, cuyos métodos estilísticos sirven siempre para descubrir los antagonismos y procesos sociales que constituyen una sociedad. Manifiestamente eso es menos cierto con respecto a su film sobre México (*Que viva México*, 1930/1979), cuyos *rushes* Fernández conoció tempranamente y cuyo lenguaje expresivo sirvió en más de alguna ocasión de modelo a Fernández y Figueroa. Pero, mientras Eisenstein pone de manifiesto también en este caso la estructura dialéctica que despliega la historia humana, Emilio Fernández sigue más bien el modelo de Griffith, que expresa una imagen del mundo profundamente dualista (véase Eisenstein 1977: 234-236).

Recurriendo al método melodramático, explica el comportamiento humano reduciéndolo al conflicto entre pulsiones elementales. Emilio Fernández no quiere ni mostrar los residuos de las estructuras feudales de la realidad contemporánea de México ni poner en escena la explotación de la población indígena, sino que quiere hacer visible —en palabras de Brooks— lo “oculto moral” (Brooks 1995: 5) que se encuentra detrás del comportamiento humano. Por eso insisten Fernández y Magdaleno en las pulsiones que condicionan el comportamiento de don Regino: su irascibilidad, su naturaleza violenta, su libido amoroso, su alcoholismo. Se trata, empero, de lo oculto moral. Este es un tema que preocupó a Emilio Fernández continuamente, por ejemplo en *Flor silvestre* (1943) o *María Candelaria* (1944). Fue desatado por la Revolución y la modernidad mismas, pues don Regino es un producto de la Revolución, un partidario de Pancho Villa, que llegó a ser representante oficial del gobierno revolucionario, justamente presidente municipal de Río Escondido.

No es por casualidad que don Regino sea partidario fervoroso de Pancho Villa, cuya imagen pública aún en los años cuarenta, mostraba una profunda ambivalencia³⁶. De un lado fue un jefe militar con mucho éxito y un revolucionario social estimado; de otro, un bandido violento, libidinoso y desenfrenado,

³⁶ Para la imagen pública de Pancho Villa y sus vicisitudes, véanse O'Malley (1986: 87-112), Pick (2010) y Parra (2005).

mostrando así las dos caras de la Revolución en su persona. Se podría casi decir que Emilio Fernández pone en escena un verdadero exorcismo del reverso de la Revolución, el acontecimiento traumático de la violencia, con su anverso, la política social y moderna. Todavía en *Flor Silvestre* (1943) llevó la ambivalencia en su propio cuerpo, escindiendo su persona en dos papeles: el actor —y convencido villista (Tuñón 1988: 20)— Emilio Fernández encarna a Rogelio Torres, el principio pulsional de la Revolución, y el director Emilio Fernández pone en escena a Dolores del Río elogiando los beneficios de los gobiernos posrevolucionarios.

RE tiene, indiscutiblemente, algunos rasgos de una narración mitológica, que evoca particularmente la narración que hace Freud del asesinato del padre ancestral, verdadera encarnación de la pulsión pura, en *Totem und Tabu* (Freud 1974). Pero Fernández transfiere este momento mitológico, detalle por detalle, a la situación posrevolucionaria en México, en la que los objetivos esenciales de la Revolución no se habían alcanzados y la sociedad se mostraba marcada por una escisión traumática. En este sentido se ven más puntos de conexión con la revisión que de la mitología freudiana hace René Girard (Girard 1972: 283-325).

Emilio Fernández narra la fundación de un Estado después de haber experimentado una experiencia traumática de violencia, narrando una fundación efectuada por medio de un sacrificio. Pone en escena una crisis sacrificial (Girard 1972: 63-104), un tiempo de violencia desatada durante el que aparece estar en suspenso cualquier forma de legitimidad. La iglesia, las instituciones estatales están o bien cerradas —como la escuela— o ellas mismas son el origen de la violencia —como la presidencia municipal—.

Sin orden ni concierto la violencia está buscando a sus víctimas entre los seres más débiles de la sociedad, las mujeres, los viejos, los peones y los niños, así como en la explotación y brutalización de la población indígena. La violencia borra, por lo tanto, todas las diferencias que se precisan para constituir una comunidad democrática³⁷. La violencia tiene, además, un carácter epidémico y contagioso.

El motivo de la enfermedad y la vacunación que pone en escena RE no solo se refiere al contexto biopolítico del régimen posrevolucionario, sino que más bien evoca un momento constitutivo de la forma estatal moderna, como explicó en varias ocasiones Roberto Esposito (2002 y 2004: 41-77, también Zumbusch 2012), momento en el que la violencia nociva se medica por una dosis homeopática para inmunizar al cuerpo social.

La inmunización representa el anverso hermoso del sacrificio sublime del ritual del chivo expiatorio, que orienta la violencia, que se está extendiendo a

³⁷ Son Laclau/Mouffe (2001) quienes describen el principio de mantener las diferencias como la práctica fundamental para constituir una sociedad democrática.

toda la sociedad, hacia un objetivo sustitutivo y puede de esta manera contrarrestarla (Girard 1972: 105-178 y 1986). El chivo tiene, por lo tanto, un carácter profundamente ambivalente, principio causante de la violencia, es impuro; principio causante de la pacificación y de la purificación, es puro y santo. En pocas palabras: don Regino, el ambivalente héroe revolucionario, representa el chivo expiatorio ideal.

En la secuencia del filme en la que don Regino intenta violar a Rosaura, cae después víctima de la violencia desatada por él mismo y finalmente el *lynchmob* asesina a sus partidarios Fernández y Magdaleno, lo que pone de manifiesto esa estructura de sacrificio. La cinematografía de Figueroa, refiriéndose nítidamente al modo expresivo de las litografías hechas por Leopoldo Méndez antepuestas al film, refuerza el carácter ambivalente de esa situación que, de un lado, es un acto de pura violencia y, de otro, un proceso de purificación y pacificación. Mientras las imágenes del film se constituyen por un definido contraste entre blanco y negro, se difuminan en esta secuencia continuamente los límites entre lo claro y lo oscuro. Como en las películas de Orson Welles o en el *film noir*, las imágenes —dominadas por las antorchas centelleantes— aparecen desgarradas entre zonas claras y oscuras que constantemente están transformándose una en otra, oscilando. No hay orientación posible en esta orgía de violencia purificadora.

En este contexto no parece sorprendente que el asesinato del tirano, la eliminación del parásito no sea suficiente para restablecer la legalidad. Para fundar una comunidad, fundar una nación se necesita una víctima voluntaria. Lo que Freud no sabía, Tito Livio sí lo sabe y, como tantos, utilizando su modelo de legitimación de poder democrático, nos explica el caso de Lucrecia³⁸. Solo el autosacrificio que Rosaura exige de su cuerpo débil puede consumir la fundación de la comunidad nacional; ella une la sociedad moderna y la comunidad indígena con el encargo que da a Felipe y al cura de ocuparse de su aún pequeña hija adoptiva.

El fin de la película reúne todas las diferencias que están inscritas en la sociedad posrevolucionaria, y construye un cuerpo nacional reconciliando el cuerpo masculino de la escritura de la ley —la carta y la lápida— y el femenino de la niña. A diferencia de los mitos de fundación tradicional, como los narran Freud, Girard o Tito Livio, la narración de Emilio Fernández, a pesar de sus elementos míticos, es una narración en la que se inscriben tendencias fundamentalmente modernas. Eso concierne particularmente al papel de la mujer, que en este film, en el contexto del melodrama mexicano, es sorprendentemente activo. En este sentido, Emilio Fernández no eligió mal escogiendo a María Félix. En la película, además, está liberada de su aura de *femme fatale*, presente en todas sus demás películas con un rol activo. Rosaura no cede, ni siquiera al

³⁸ Véanse Livius (1981), Lüdemann en Koschorke *et al.* (2007: 36-46) y Matthes (2000).

final, su papel activo. Es su acción la que libera Río Escondido del tirano, es su sacrificio el que procura un futuro a México.

Aun cuando al final solo quedan, como en Tito Livio, hombres, el médico, el cura y el presidente, es decir solo queda la letra de la ley, son obligados por el cuerpo femenino que no asume solamente un papel como superficie de inscripción, sino que sabe desplegar su potencial de acción por su propia iniciativa. Que esa iniciativa femenina —también en el contexto del milagro económico de los años cuarenta— solo sea posible refiriéndose a otra mitología tradicional, en ese caso solo posible si es efectuada por una madre³⁹, presentará una última prueba de los límites de una sociedad profundamente patriarcal⁴⁰.

No obstante hay que constatar que los filmes de Emilio Fernández están profundamente marcados por problemas de identidad, subjetividad y legitimidad moderna, tal como han sido elaborados por Giorgio Agamben con referencia a la obra de Carl Schmitt. Los melodramas de Emilio Fernández transcurren en un estado de excepción⁴¹, en el que la legalidad está suspendida, un estado más acá y más allá de la ley, un momento en el que la ley se instaure por un acto violento, actos violentos de los que el asesinato de don Regino solo representa el último en una larga serie de actos parecidos.

El mural de Diego Rivera en el Palacio Nacional elabora esta historia violenta del *nation building*, una historia marcada por los actos de violencia que preceden a cada representación, a cada unidad imaginada, a cada símbolo unificador, una historia de conflictos violentos entre Cortés y Moctezuma, Juárez y Maximiliano, Madero y Huerta, Obregón y Villa...

Este carácter originario de la violencia, ese hecho de que haya algo que precede a toda representación, exige, además, una nueva política de la imagen. El filme nos presenta muchas imágenes en las que se inscribe la muerte.

4. Política de la imagen

Ya desde el comienzo nos advierte el médico, profesor de Rosaura, articulando la estructura que caracterizará todo el film: “Parece mentira que tras una apariencia tan fuerte y maravillosa, puede esconderse la muerte, ¿verdad?”

³⁹ Se hace difícil explicarse por qué Tuñón, en su detallado estudio de la imagen de la mujer en el cine de Fernández, casi pasa por alto la figura central de la madre; véase, entre otros, Tuñón (1988: 143).

⁴⁰ Para el carácter patriarcal de la imagen de la mujer en el cine clásico, véase Burton-Carvajal (1997).

⁴¹ Para el concepto del estado de excepción, véase Agamben (2003). Para la relación entre melodrama y estado de excepción revolucionario, véase otra vez Brooks (1995: 1-23).

(15:35-15:40). Lo que parece simplemente ser la clásica oposición barroca entre el engaño y el desengaño resulta ser una diferencia más profunda: la oposición entre la vida y la muerte. La muerte, según Claudio Lomnitz (2005) el verdadero símbolo nacional de México, representa la última verdad de cada vida. Ya Eisenstein elaboró esa dialéctica carnavalesca inherente al discurso mexicano de la muerte⁴². La muerte misma es la manifestación extrema de la transformación; ella marca el punto de revolución que rinde y somete al cambio todo lo que es.

En este sentido, procede también Emilio Fernández, deconstruyendo la oposición entre vida y muerte, salud y enfermedad, fuerza y debilidad. Lo que parece fuerte es la muerte, como la violencia mortífera que desata don Regino y que a él mismo le costará la vida. Lo que es débil es también fuerte, la fuerza que finalmente romperá el poder de la muerte y fundará una cultura saludable. Lo que está oculto, detrás de una apariencia de fuerza que no es nada sino debilidad, lo que está oculto en la debilidad es el poder vivificador del agua: del río escondido.

En este contexto en el que lo que se ve no es lo que es y viceversa, será evidente que las imágenes del film no pueden ser leídas de forma simple. Cada imagen puede ser otra de lo que muestra. En las imágenes de Fernández y Figueroa están inscritas las ambivalencias, las tendencias múltiples que caracterizan la realidad mexicana.

Desde el comienzo, no cabe duda de que Fernández y Figueroa ven su tarea en el contexto de una política de la imagen de carácter nacional. No cabe duda de que ven en el cine el potencial para desempeñar un papel importante, e incluso decisivo; pues el medio cine puede integrar todas tecnologías de las imágenes precedentes. Fernández y Figueroa evocan al comienzo del film todos esos predecesores: el retrato, la fotografía, la litografía y los murales, así como la arquitectura.

Un carácter común de todas esas formas de arte consiste en la popularidad y la decidida tendencia nacional que despliegan, además son casi todas productos de la modernidad, una modernidad de inspiración revolucionaria: ya sean los murales de Rivera, las litografías de Posada o las de Orozco, la fotografía de Paul Strand, Edward Weston y Tina Modotti, todas destacan por su carácter experimental relacionándolas con formas populares del arte.

Fernández y Figueroa se inscriben en esta corriente y quieren sobrepasarla. El cine puede más, puede poner esas tecnologías estáticas en movimiento, producir imágenes-movimiento en el sentido de Deleuze. Esa capacidad de poner una imagen en movimiento implica, según la teoría de Deleuze, una cierta organización de percepción, afecto y acción (Deleuze 1983). Para describir esos

⁴² Véase Karetnikova (1991: 19 ss.) y el texto breve de Eisenstein “Day of the Dead” (ibíd. 178): “This is Mexican defiance of death, an affirmation of the vitality of life”.

modos de organizar las imágenes-movimiento, Deleuze recurre una y otra vez a Eisenstein y a John Ford y, como tercer elemento que trasciende las formas simples de construir la imagen cinematográfica, a Orson Welles. No es por casualidad que el intento de Fernández, Figueroa y Magdaleno de desarrollar un lenguaje filmico nacional, mexicano esté fuertemente marcado por esos tres directores: el concepto de Eisenstein del plano como célula de montaje, las narraciones de John Ford que hablan del nacimiento de una nación, del establecimiento de una ley, los *long-shots* de John Ford —como se encuentran también en la epopeya mexicana que es la película *Redes* (1936) de Paul Strand— que retratan el carácter universal, “abarcador” y orgánico del ambiente, reconciliando de esta manera las oposiciones entre el individuo y la sociedad, la naturaleza y la cultura, así como la profundidad de campo en la que destacan las imágenes de Gregg Toland, cuyo asistente fue Gabriel Figueroa, y los espacios vacíos que producen como un efecto de succión y que caracterizan el cine de Orson Welles.

Charles Ramírez Berg describió en un estudio fundamental los diversos aspectos del estilo de Fernández y Figueroa como mediación autónoma de esas tendencias heterogéneas (Ramírez Berg 1994). Distingue en general seis aspectos: una *mise-en-scène* orientada hacia la profundidad del espacio que organiza complejas relaciones e interacciones, *low-angle-shots* que bajan sensiblemente la línea del horizonte, una complicada técnica de encuadres, que producen interesantes contrastes entre las figuras y el fondo, resalta particularmente la configuración dialéctica del plano al estilo de Eisenstein o de Ford y la manobra refinada de la perspectiva oblicua. En este contexto se hace visible el carácter anticolonial y decididamente nacional de esta práctica de apropiarse material heterogéneo que sigue caminos abiertos por la obra del pintor mexicano Dr. Atl (Gerardo Murillo) y sus experimentos con construcciones de perspectiva circular.

El potencial que contiene esta forma de apropiación puede verse si se compara la práctica de Figueroa con las teorías enunciadas por Deleuze con respecto a la imagen afectación, el tipo de imagen característico del melodrama. No es una casualidad que Figueroa dé prueba de toda su maestría en la zona de tránsito entre marco narrativo y lugar en el que ocurrirá la acción. Finalmente, después de haber enumerado las imágenes tradicionales, puede demostrar el potencial creador de imágenes del que dispone el cine.

Antes de llegar a Río Escondido, Rosaura tiene que emprender un largo viaje. El tren, la máquina emblemática de la modernización, la lleva evidentemente a Ciudad Juárez. Pero la última etapa a través del desierto del norte tiene que hacerla a pie.



Imagen 2.

Dirige su mirada hacia lo lejos; su figura, que a la vez funciona como encuadro en el plano, y el horizonte bajo permiten mirar detalladamente el tumultuoso cielo. El rostro de María Félix ya perdió toda la blandura del primer *close-up*. Figueroa y Fernández retiran aquí la calidad afectiva del rostro hacia el espacio. Ese espacio, empero, no es un espacio ordenado, que dispone de coordenadas geométricas estables ni de un carácter social. Se trata de un espacio intenso, un “espace quelconque” como Deleuze llama a esa forma de espacios abiertos (Deleuze 1983: 145-172). Fernández y Figueroa rompen aquí una tendencia del melodrama mexicano, que ocurre en espacios de un carácter socialmente bien definido, como el estereotipado Rancho Grande o los cabarets, para orientar la imaginación hacia la turbulencia de un recommienzo. El afecto ya no expresa una identidad o calidad cerrada, sino que encarna un potencial virtual⁴³. Aparecen los puros movimientos de las nubes, ocurre el cambio casi instantáneo entre zonas claras y zonas oscuras, se ve la transformación de la materia así como la transformación elemental de lo visual. El espacio del plano se transforma en un campo de experimentación visual casi fenomenológica en el que no cesa de transformarse la figura en fondo y viceversa. El espectador casi asiste al proceso en el que se crean formas que un instante después se disuelven de nuevo, en el que uno se hace visible para, el instante después, volverse otra vez invisible.

⁴³ Para el afecto como potencial virtual véase Massumi (1996).



Imagen 3.

La cámara muy baja ahora se dirige del cielo oscuro en toma panorámica hacia un hueco casi circular en las nubes. La turbulencia se orienta hacia arriba, hacia un recomienzo que a la vez es una ascensión. Son estructuras circulares como esa que caracterizan el régimen de imagen de Figueroa que, como explica Ramírez Berg, se refieren constantemente a construcciones diagonales que rompen con la perfección del círculo y reorientan la imagen hacia una nueva dirección, una diagonal como la ponen Fernández y Schoemann en el plano siguiente.



Imagen 4.

La línea cae hacia la izquierda, Rosaura está completamente extenuada, se desmayará. En el ángulo anterior a la izquierda se halla un cactus, no un maguey, como más tarde con ocasión del suicidio forzado de Merceditas, que puede desplegar su potencial simbólico preformado por Eisenstein y evocar otra vez la violencia que marca las relaciones sociales. El cactus dirige la línea del suelo hacia arriba, hacia el cielo y sus zonas claras; así, la diagonal que según Ramírez Berg se refiere a antagonismos sociales y étnicos es reconducida hacia el cielo, hacia la luz, hacia el recomienzo elemental. Es él el que puede almacenar 'agua' en medio del desierto, que puede sobrevivir bajo las más hostiles condiciones, un río escondido él también. Las imágenes de Figueroa y Fernández establecen una verdadera circulación de miradas afectivas, constituyendo de esta manera un medio ambiente que abarca a la persona.

Emilio Fernández sigue aquí el modelo de John Ford, cuyos filmes Deleuze no sin razón describe como los paradigmas de la narración clásica. Narran de forma más intensa lo que hacen, según Deleuze, todas las películas clásicas americanas: narrar el nacimiento de una nación como una historia natural (Deleuze 1983: 205), narrar la génesis de una civilización. La película clásica, aquella de Ford como esta de Emilio Fernández, se parece, por lo tanto, a un proceso metabólico, en el que las tendencias nocivas son eliminadas por las acciones del protagonista que, así, restablece la homeostasis entre el hombre y el medio ambiente que lo abarca y lo protege⁴⁴. Sin embargo, Deleuze pone otro acento, no quiere simplemente denunciar que Ford —o también Fernández— expresan procesos históricos por medio de procesos naturales, sugiriendo así que los procesos sociales siguen una necesidad natural.

Le interesa más bien que en el cine de Ford —o Emilio Fernández— la intensidad de los procesos atmosféricos y corporales forma un elemento constitutivo del modo de narrar. Las películas de Ford están estructuradas como el proceso de respiración, se contraen y se dilatan. Vistas con Deleuze las películas de Emilio Fernández son menos representaciones de mitos nacionales, ya sean mitos de la inocencia o mitos de una naturaleza originaria (Tuñón 1988), sino más bien procesos de circulación de instantes y signos intensivos⁴⁵. La nación no es algo dado, es algo que debe nacer en procesos complejos y quedará siempre un producto inestable que en cada momento puede disolverse.

A diferencia de Ford Emilio Fernández y su equipo insisten en los momentos caducos, en lo decrépito que está inscrito en esos procesos. No se puede pasar por alto que lo hacen utilizando una semántica tradicional que ve en la mujer el género débil. Los momentos activos de Rosaura están en relación estrecha con

⁴⁴ Para esta dimensión central de la biopolítica de Fernández, véase Tuñón (1995).

⁴⁵ Extrapolo los conceptos de Deleuze hacia conceptos que Clough desarrolló en su descripción de la función de la afectividad en procesos de génesis; véase Clough (2007).

los momentos en los que muestra su debilidad y su sufrimiento. La nación mexicana y el cuerpo femenino sufriente no pueden separarse.

Además, Emilio Fernández comparte con John Ford su predilección por los rituales, que en las películas de Ford expresan momentos intensos en los que se forma un colectivo afortunado. En tres momentos muy significativos del filme se ven largas representaciones de rituales. Pero en dos casos no logran instaurar un nuevo orden, articulan más bien la división de la sociedad —como en las exequias de Leonardo— o la destrucción que amenaza la sociedad por falta de agua potable. Los afectos que ponen en escena Fernández y Figueroa están relacionados con la muerte y la violencia, con lo que amenaza la subsistencia de la sociedad y, sin embargo, forma su otra cara.

Así, el filme no puede terminar con un símbolo positivo de lo nacional, sino que se cierra como ya empezó: con el monumento de un sacrificio de fundación. Hasta el final, el film insiste en la estructura inmunizante que incluye lo que debe excluir y no deja de confrontar al espectador con la violencia fundadora.

Lo que se reprochó varias veces a Emilio Fernández, que, por cierto, muestra a la población indígena, pero no le concede la libertad de actuar (Ramírez Berg 1997 y Dever 2003), repite solamente otra vez ese dilema: Siempre quedan elementos importantes de la nación fuera de la “imagined community” (Anderson 2000).

Las logradas películas de Emilio Fernández dejan al espectador con este residuo; pues la idea de México nunca será completa. En este sentido se puede ver en las películas de Fernández un momento que Deleuze descubrirá más allá del cine clásico, en los filmes de Glauber Rocha: el pueblo nacional que debe ser representado en las películas, por así decirlo, no existe: el pueblo mexicano es “un peuple qui manque” (Deleuze 1985: 285 ss.)⁴⁶.

La estructura afectiva del filme, además, está perpetuamente relacionada con algo real, pero indisponible, la otra cara de la falta del pueblo, un exceso que sobrepasa cada intento de representar la nación unida⁴⁷ y hace escindirse el afecto revolucionario sin remedio (Bhabha 1994), que de esta manera no puede lograr la identidad de una “qualité-puissance” (Deleuze 1983: 145-172). Lo revolucionario que se encarna en la política modernizadora del Partido de la Revolución Institucional (PRI) —un nombre que lleva desde 1946, desde la presidencia de Alemán— se ve confrontado irreconciliablemente con el turbulento poder de los ejércitos revolucionarios, encarnándose más claramente en

⁴⁶ No es preciso puntualizar que esos momentos en los que se intuye la falta de un pueblo son raros en el cine de Fernández y no forman, como en Rocha, una imposibilidad estructural que hace parecer intolerable la idea de una identidad nacional o revolucionaria.

⁴⁷ Slavoj Žižek no cesa de insistir en esta estructura que descubre particularmente en el cine de Hitchcock; véase Žižek (2002).

la persona de Pancho Villa. Emilio Fernández y su equipo no cesan de poner en escena esa inquietante duplicación del afecto revolucionario, que es a la vez la base de un orden futuro prometido y un movimiento violento que desestabiliza cualquier orden.

Se trata de una situación paradójica en la que está situado el cine cuyo potencial se basa en su capacidad de hacer circular los afectos en el espacio de las imágenes como con ocasión de la primera confrontación entre Rosaura y don Regino. Allí circulan los afectos en el interior y entre los planos de manera inquietante: el potencial vigoroso del caballo, que debe ser fijado en la fotografía, pero que despeña a don Regino, que se altera y, lleno de cólera, le hostiga, un acto violento que atemoriza a las mujeres y las ahuyenta; la compasión de Rosaura, que la hace intervenir, lo que aumenta la cólera de don Regino, que la pega y la arroja al suelo y finalmente fustiga al viejo que apela a los principios morales marcando su rostro. Es finalmente el momento en el que el afecto excesivo se hace visible, legible incluso. Pero está tan lejos de estar tranquilizado, despliega su potencial cuando Rosaura se levanta y en su rostro, en plena luz, y lo realiza actuando en contra del mal camino que emprendió la Revolución en la presidencia municipal de Río Escondido, hasta encontrar su muerte.



Imagen 5.

Enfocando los afectos, la intensidad y los reinicios, las películas de Fernández nos muestran lo que los mitos de fundación de los Estados modernos quieren ocultar. Nos muestran que cada representación de una identidad soberana tiene que avenirse a una *mimesis unto death*, que cada forma de autoridad se alimenta en un campo energético que las culturas premodernas conocen ser el

imperio de los espíritus y de los muertos⁴⁸. Michael Taussig explicó mediante la relación compleja que se establece entre magia, religión y política en un culto venezolano, que la autoridad estatal se basa, sobre todo, en la circulación continua de afectos (Taussig 1997). El éxito del cine de Emilio Fernández suministra una prueba más para esa tesis. La eficacia del cine de Emilio Fernández no resulta de su ideología conservadora, sino que procede de su enorme potencial de crear imágenes que hacen circular afectos, no solo en la pantalla, sino también entre la pantalla y los espectadores.

Bibliografía

- ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R. (2003): *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- ADORNO, Theodor W./HORKHEIMER, Max (1971): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt: S. Fischer.
- AGAMBEN, Giorgio (2003): *Stato di eccezione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- AHMED, Sara (2004): *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- ANDERSON, Benedict (¹⁰2000 [1983]): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- AYALA BLANCO, Jorge (1985): *La aventura del cine mexicano*. México: Posada.
- BHABHA, Homi K. (1994): “Dissemination. Time, Narrative and the Margins of Modern Nation”. En: id.: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, pp. 139-170.
- BLISS, Katherine E. (2006): “For the Health of the Nation. Gender and Cultural Politics of Social Hygiene in Revolutionary Mexico”. En: Vaughan, Mary Kay/Lewis, Stephen E. (eds.): *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 196-218.
- BROOKS, Peter (1994): “Melodrama, Body, Revolution”. En: Bratton, Jack/Cook, Jim/Gledhill, Christine (eds.): *Melodrama. Stage, Picture, Screen*. London: BFI Publishing, pp. 11-24.
- (1995): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess*. New Haven/London: Yale University Press.
- BURTON-CARVAJAL, Julianne (1997): “Mexican Melodramas of Patriarchy. Specificity of a Transcultural Form”. En: Stock, Ann Marie (ed.): *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, pp. 186-234.
- CHION, Michel (1992): *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- CLINE, Howard F. (1962): *Mexico. Revolution to Evolution, 1940-1960*, London/New York/Toronto: Oxford University Press.

⁴⁸ Véase Taussig (1997: 78-80).

- CLOUGH, Patricia Ticineto (2007): "Introduction". En: *id./Halley, Jean* (eds.): *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham/London: Duke University Press, pp. 1-33.
- DELEUZE, Gilles (1981): *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris: Minuit.
- (1983): *Cinéma I. L'Image-mouvement*. Paris: Minuit.
- (1985): *Cinéma II. L'Image-temps*. Paris: Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1994): *Force de loi. Le "Fondement mystique de l'autorité"*. Paris: Galilée.
- DEVER, Susan (2003): *Celluloid Nationalism and Other Melodramas. From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*. Albany: State University of New York Press.
- EISENSTEIN, Sergei (1977): "Dickens, Griffith, and the Film Today" [1944]. En: *id.: Film Form. Essays in Film Theory*. ed. Jay Leyda, San Diego/New York/London: Harcourt Brace, pp. 195-255.
- ESPOSITO, Roberto (2002): *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Torino: Einaudi.
- (2004): *Bíos. Biopolítica e filosofia*. Torino: Einaudi.
- FEIN, Seth (1999): "From Collaboration to Containment. Hollywood and the International Political Economy of Mexican Cinema after the Second World War". En: Hershfield, Joanne/Maciél, David R. (eds.): *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers*. Lanham et al.: SR Books, pp. 123-163.
- (2001): "Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema". En: Joseph, Gilbert M./Rubenstein, Anne/Zolov, Eric (eds.): *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Durham: Duke University Press, pp. 159-198.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2005): "Zuschauen als Ansteckung". En: Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (eds.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: W. Fink, pp. 35-50.
- FRANCO, Jean (1989): "Oedipus Modernized". En: *id.: Plotting Women. Gender and Representation*. New York: Columbia University Press, pp. 147-174.
- FREUD, Sigmund ([1912-1913] 1974): *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. En: *id.: Fragen der Gesellschaft/ Ursprünge der Religion (Studienausgabe IX)*. Eds. A. Mitscherlich/A. Richards/J. Strachey. Frankfurt: Fischer, pp. 287-444.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1987): *Emilio Fernández (1904-1986)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- (1993): *Historia documental del cine mexicano 4 (1946-1948)*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- GIRARD, René (1972): *La violence et le sacré*. Paris: Hachette.
- ([1982] 1986): *Le bouc émissaire*. Paris: Le Livre de Poche.
- GLEDHILL, Christine (1987): "The Melodramatic Field: An Investigation". En: Gledhill, Christine (ed.): *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing, pp. 5-39.
- GODARD, Jean-Luc ([1950] 1998): "Le cinéma politique". En: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 2 vols. ed. Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma, I, pp. 72-74.
- GÖRING, Michael (1986): *Melodrama heute: Die Adaptation melodramatischer Elemente und Strukturen im Werk von John Arden und Arden/d'Arcy*. Amsterdam: B. Grüner.
- HAYES, Joy Elizabeth (2006): "National Imaginings on the Air. Radio in Mexico, 1920-1940". En: Vaughan, Mary Kay/Lewis, Stephen E. (eds.): *The Eagle and the Virgin*.

- Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 243-258.
- HERSHFIELD, Joanne (1996): *Mexican Cinema/Mexican Woman 1940-1950*. Tucson: The University of Arizona Press.
- (2006): “Screening the Nation”. En: Vaughan, Mary Kay/Lewis, Stephen E. (eds.): *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 259-278.
- KAPPELHOFF, Hermann (2004): *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8.
- (2005): “Das Privattheater der Hysterikerin und die Szene der melodramatischen Heroine. Zur ‘psychischen Infektion’ des weinenden Publikums”. En: Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (eds.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: W. Fink, pp. 187-197.
- KARETNIKOVA, Inga (en colaboración con Leon STEINMETZ) (1991): *Mexico According to Eisenstein*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- KNIGHT, Alan (1994): “Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940”. En: *The Hispanic American Historical Review*, 74.3, pp. 393-444.
- (2008): “Peasant and Caudillo in Revolutionary Mexico 1910-17”. En: Brading, D.A. (ed.): *Caudillo and Peasant in the Mexican Revolution*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, pp. 17-58.
- KOEBNER, Thomas (1999): “In Großaufnahme. Das unergründliche Gesicht, die vieldeutigen Blicke”. En: Hickethier, Knut/Eder, Jens (eds.): *Schauspielen und Montage. Schauspielkunst im Film: Zweites Symposium (1998)*. St. Augustin: Gardez, pp. 46-63.
- KOSCHORKE, Albrecht/LÜDEMANN, Susanne/FRANK, Thomas/MATALA DE MAZZA, Ethel (2007): *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt: S. Fischer.
- LACLAU, Ernesto/MOUFFE, Chantal (2001): *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London/New York: Verso.
- LEFORT, Claude (1986): “La question de la démocratie”. En: *id.: Essais sur le politique. XIX^e-XX^e siècles*. Paris: Seuil, pp. 17-32.
- LEWIS, Stephen E. (2006): “The Nation, Education, and the ‘Indian Problem’ in Mexico, 1920-1940”. En: Vaughan, Mary Kay/Lewis, Stephen E. (eds.): *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 176-195.
- LIVIVS, Titus (1981): *Ab Urbe Condita Liber I/Römische Geschichte 1. Buch* (Lateinisch/Deutsch). Ed. Robert Feger. Stuttgart: Ph. Reclam.
- LOMNITZ, Claudio (2005): *Death and the Idea of Mexico*. New York: Zone Books.
- LÓPEZ, Ana M. (1991): “The Melodrama in Latin America. Films, Telenovelas, and the Currency of a Popular Form”. En: Landy, Marcia (ed.): *Imitations of Life. A Reader on Film & Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 596-606.
- (1993): “Tears and Desire. Women Melodrama in the ‘Old’ Mexican Cinema”. En: King, John/López, Ana M., Alvarado, Manuel (eds.), *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*. London: BFI, pp. 147-163.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús ([1987] 2010): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.
- (2002): “La ciudad que median los medios”. En: Moraña, Mabel (ed.): *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 19-35.
- MASSUMI, Brian (1996): “The Autonomy of Affect”. En: Patton, Paul (ed.): *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford/Cambridge: Blackwell, pp. 217-239.
- MATTHES, Melissa M. (2000): *The Rape of Lucretia and the Founding of Republics. Readings in Livy, Machiavelli, and Rousseau*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- MENKE, Bettine (1997): “Prosopopöia. Die Stimme des Textes - die Figur des ‘sprechenden Gesichts’”. En: Neumann, Gerhard (ed.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler, pp. 226-251.
- MONSIVÁIS, Carlos (1992): “Emilio Fernández, el Indio. Los sueños de la nación engendran símbolos”. En: *Intermedios*, 1, pp. 28-39.
- (1993): “Mexican Cinema. Of Myths and Demystifications”. En: King, John/López, Ana M., Alvarado, Manuel (eds.): *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*. London: BFI, pp. 139-146.
- (1995): “Mythologies”. En: Paranagua, Paulo Antonio (ed.): *Mexican Cinema*. London: BFI Publishing, pp. 117-127.
- MORA, Carl. J. (2012): *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896-2004*. Jefferson: McFarland & Co.
- MRAZ, John (2009): *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*. Durham/London: Duke University Press.
- NIBLO, Stephen R. (1999): *Mexico in the 1940s: Modernity, Politics, and Corruption*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- NOBLE, Andrea (2001): “If looks could kill: image wars in *María Candelaria*”. En: *Screen*, 42.1, pp. 77-91.
- (2005): *Mexican National Cinema*. London: Routledge.
- O’MALLEY, Ilene V. (1986): *The Myth of the Revolution. Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*. New York/Westport/London: Greenwood Press.
- PARRA, Max (2005): *Writing Pancho Villa’s Revolution. Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- PICK, Zuzana M. (2010): *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas Press.
- PODALSKY, Laura (1993): “Disjointed Frames: Melodrama, Nationalism, and Representation in 1940s Mexico”. En: *Studies in Latin American Popular Culture*, 12, pp. 57-73.
- RAMÍREZ BERG, Charles (1994): “The Cinematic Invention of Mexico. The Poetics and Politics of the Fernández-Figueroa Style”. En: Noriega, Chon A./Ricci, Steven (eds.): *The Mexican Cinema Project*. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, pp. 13-24.
- (1997): “The Indian Question”. En: Martin, Michael T. (ed.): *New Latin American Cinema. Studies of National Cinemas (Volume II)*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 76-93.

- ROCHFORD, Desmond (1993): *Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books.
- ROSANVALLON, Pierre (2002): *Le peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*. Paris: Gallimard.
- SCHAUB, Mirjam/SUTHOR, Nicola (2005): "Einleitung". En: íd. (eds.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: W. Fink, pp. 9-21.
- SCHMIDT, Johann N. (1986): *Ästhetik des Melodramas. Studien zu einem Genre des populären Theaters im England des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: C. Winter.
- SHOHAT, Ella/STAM, Robert (1994): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London/New York: Routledge.
- SPIVAK, Gayatri C. ([1988] 1994): "Can the Subaltern Speak?". En: Williams, Patrick/Chrisman, Laura (eds.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. New York: Columbia University Press, pp. 66-111.
- TAIBO, Paco Ignacio I ([1986] 1991): *El indio Fernández*. México: Planeta.
- TAUSSIG, Michael (1997): *The Magic of the State*. New York/London: Routledge.
- TIERNEY, Dolores (2008): *Emilio Fernández. Pictures in the Margins*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- TUÑÓN, Julia (1988a): *En su propio espejo (Entrevista con Emilio "El Indio" Fernández)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- (1988b): *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio "Indio" Fernández*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1993): "Between the Nation and Utopia: The Image of Mexico in the Films of Emilio 'Indio' Fernández". En: *Studies in Latin American Popular Culture*, 12, pp. 159-174.
- (1995): "Emilio Fernández: A Look Behind the Bars". En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.): *Mexican Cinema*. London: BFI, pp. 179-192.
- VAUGHAN, Mary Kay (1982): *The State, Education, and Social Class in Mexico 1880-1928*. De Kalb: Northern Illinois University Press.
- (2006): "Nationalizing the Countryside. Schools and Rural Communities in the 1930s". En: Vaughan, Mary Kay/Lewis, Stephen E. (eds.): *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 157-175.
- VAUGHAN, Mary Kay/LEWIS, Stephen E. (2006): "Introduction". En: íd. (eds.): *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 1-20.
- VELÁZQUEZ, Marco/VAUGHAN, Mary Kay (2006): "Mestizaje and Musical Nationalism in Mexico". En: Vaughan, Mary Kay/Lewis, Stephen E. (eds.): *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 95-118.
- ŽIŽEK, Slavoj et al. (2002): *Was Sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*. Frankfurt: Suhrkamp.
- ZUMBUSCH, Cornelia (2012): *Die Immunität der Klassik*. Frankfurt: Suhrkamp.

Luis Buñuel: *Los olvidados* (1950)

Hanno Ehrlicher
(Universität Augsburg)

1. ¿‘Resurrección’ de un director olvidado? El lugar de *Los olvidados* en la trayectoria cinematográfica de Luis Buñuel

Los olvidados es una película que ocupa un lugar muy especial dentro de la trayectoria cinematográfica de Luis Buñuel. Pero antes de abordar este film vamos a recordar algunos datos biográficos del director. Buñuel nace en Calanda, Aragón, en 1900. A partir de 1917 se forma intelectualmente en el ámbito progresista de la Residencia de Estudiantes de Madrid y, gracias a una estancia en París, alcanza temprana fama en los círculos surrealistas de la capital francesa con sus primeros cortometrajes: *Un chien andalou* (1928), *L'âge d'or* (1930) y (en menor medida) *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1933).

Después de esta etapa de formación y del primer éxito dentro de un radical, y también marginal, cine vanguardista, seguirá una fase de rumbos inciertos a causa de dos circunstancias en especial: por una parte, la búsqueda de definición de su propio lugar en el ámbito del cine industrial y comercial (breve estancia en Hollywood, trabajo en los estudios cinematográficos de Paramount, en París, y Warner Bros., en Madrid, donde, en 1935, funda la compañía Filmófono junto con Ricardo Urgoiti, en la que se producen varias películas taquilleras¹); por otra parte, el estallido de la Guerra Civil en España. Buñuel, que se pone al servicio del gobierno republicano durante los años de la contienda, no solo cambia sus lugares de trabajo (París y, después, Hollywood), sino que también se ve obligado a abandonar el cine industrial por el de urgencia y propaganda².

Al terminar la guerra, en 1939, se encuentra en los Estados Unidos, privado de la posibilidad de retornar a su país natal y con un incierto futuro laboral. Después de ciertas penurias, en 1941 consigue un trabajo alimenticio en el MoMa de New York como montador de documentales antinazis y, más tarde, como director de doblaje en la Warner Bros.; sin embargo, en 1946, vuelve a quedarse sin empleo. De camino a París, a donde se dirigía para realizar una adaptación fílmica de *La casa de Bernarda Alba* propuesta por el productor Denise Tual, hace

¹ Sobre esta fase muy poco conocida del cineasta, véase Rotellar (1978).

² Sobre los documentales realizados en esta fase, véase Hamdorf (2011).

parada en México y aquí le llega la noticia de que el proyecto no se llevará a cabo³. Así comienza una nueva etapa en la vida del director marcada por su larga y compleja relación con México.

Aunque esta es la fase más larga en la trayectoria del cineasta y la más productiva en términos cuantitativos, ya que fue en México⁴ donde realizó la mayoría de sus películas, sigue siendo la menos estudiada. Esto se debe, en buena parte, a que el propio director, salvo contadas excepciones, les concedió menos importancia a las obras de ese tiempo que a las surrealistas o a las de la última fase (1966-1983), realizadas dentro del sistema del cine francés de autor. Sin embargo, la crítica ha subsanado las lagunas de estas “memorias reprimidas” (Acevedo-Muñoz 2003: 55 s.) y entretanto se han publicado ya varios estudios monográficos centrados en el cine ‘mexicano’ de Buñuel (V. Fuentes 1993, Peñuela Cañizal 1993, Lillo 1994, Ávila Dueñas 1994, Yglesias 1999⁵ y Acevedo-Muñoz 2003). A ese adjetivo conviene ponerlo entre comillas y problematizarlo, ya que los intentos de fijar las señas de identidad de Buñuel y de su obra en el contexto mexicano divergen, como se puede observar ya en los títulos de algunos de los trabajos críticos. La mayoría suele hablar del director y de su obra “en México” (V. Fuentes 1993 y Peñuela Cañizal 1993) o “ante el cine mexicano” (Pérez Turrent 1972), resaltando así implícitamente su condición de expatriado y exiliado, y considerando su cine como un elemento externo y ‘otro’ al contexto mexicano, enfoque criticado sobre todo por Acevedo-Muñoz, que prefiere sustituir la preposición por la conjunción copulativa ‘y’ para resaltar la conexión y relación con el contexto del cine ‘nacional’ (2003:14). Pero también se da la tendencia contraria, es decir, la de nacionalizarlo a él

³ Para más detalles sobre la biografía del director, cf. Aranda (1969). Muy interesante es, además, su propia visión autobiográfica en *Mi último suspiro* (Buñuel 1982) y la de su mujer, Jeanne Rucar, de 1991, que revela lo que Buñuel calla. Por lo que respecta a la filmografía del cineasta remito a una de fácil alcance y muy fiable que forma parte del catálogo *Buñuel 100 años: es peligroso asomarse al interior*, publicada también *online*: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/bunuel/>>.

⁴ Se suelen considerar 20 películas, de un total de 32, como parte de la fase mexicana, incluyendo también las coproducciones internacionales como *Robinson Crusoe* (1952, coproducción mexicano-estadounidense), *Cela s'appelle l'aurore/Así es la aurora* (1955, franco-mexicana), *La mort en ce jardin/La muerte en este jardín* (1956, franco-mexicana), *La fièvre monte à El Pao/Los ambiciosos* (1959, franco-mexicana) o *La joven/Theyoungone* (1960, mexicano-estadounidense). Acevedo Muñoz (2003), sin embargo, las excluye prácticamente de su análisis y se restringe a aquellas películas que se produjeron en el contexto y bajo las condiciones del cine mexicano nacional.

⁵ A pesar de tratarse también de una publicación monográfica, este título, por su limitada extensión (se trata de un ensayo de unas 28 páginas en conjunto, ilustraciones inclusive), no es comparable con el resto de los estudios mencionados, mucho más exhaustivos.

ya su cine (Lillo 1994, Humberto y Dueñas 1994); así, se habla de “Buñuel: el americano” (Yglesias 1999), o incluso de un “Buñuel mexicano” (Delmas 1966, Maillé/Ruiz Rivas 1997), lo que tampoco resulta del todo falso teniendo en cuenta que el director obtuvo la nacionalidad mexicana en 1949, sin renunciar a la española, y que la mantuvo hasta su muerte.

Ante esta doble nacionalidad y dado el hecho de que en México realizó tanto películas insertadas en la industria cinematográfica nacional, y condicionadas por ella, como otras destinadas a un público europeo, quizás lo más adecuado sería hablar de un cineasta “de las dos orillas” (C. Fuentes 2001)⁶ y resaltar la hibridez y la dinámica específica de una obra que se sitúa en un espacio móvil entre culturas.

En este sentido, *Los olvidados* es una película particularmente interesante, independientemente de los valores estéticos que la convirtieron en un clásico del cine en general y una pieza indispensable en cualquier canon filmico, sea este europeo, latinoamericano, mexicano o universal. Fue la tercera película realizada en México tras el fracaso inicial sufrido con *Gran casino* (1947) y el considerable éxito de *El gran calavera* (1949), ambas producidas ya por Ultramar Films, de Óscar Dancigers, un francés de origen ruso que huyó de la invasión nazi en 1940 y se exilió a México. Y fue la película con la que Buñuel pudo asegurar definitivamente su posición como director en el nuevo contexto, si bien solo a través de la mediación de la crítica internacional. Rechazada primero por la sociedad mexicana, que consideró insolente la forma en la que se presentaba a la juventud delincuente —marginal y ‘olvidada’ tanto en los discursos oficiales de la política como en el *mainstream* del cine—, la película se convirtió en una pieza de la que el país pronto se enorgullecería. En 1951, Buñuel consigue con ella el premio al mejor director en el Festival de Cannes, un premio para el que se lidió una verdadera ‘batalla’ cuyo protagonista principal fue Octavio Paz⁷.

Desde la perspectiva europea o, más bien, francocentrista de los intelectuales de París, *Los olvidados* significó también la “resurrección”⁸ de un director al que, por su larga ausencia, se le había olvidado y considerado culturalmente ‘muerto’. Es muy elocuente a este respecto la anécdota de Carlos Fuentes,

⁶ A pesar de lo que sugiere el título de su texto, Carlos Fuentes (2001), en el homenaje que le dedica al director, esencializa y territorializa su identidad cultural: “la cultura de Buñuel tiene raíz y esa raíz es española” (cito de la versión *online* del artículo, s. p.).

⁷ Véanse las tres cartas del autor mexicano dirigidas a Luis Buñuel en Paz (2012: 55-60). Reproducciones facsimilares en: Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 514-515, 519-521 y 523).

⁸ Así, Fernando Ros Galiana y Rebeca Crespo y Crespo hablan de “una de las más sorprendentes y sabias resurrecciones artísticas en el mundo del cine” (2002: 11). También José de la Colina se sirve de esta hipérbole al declarar que Buñuel “habría de renacer en México como director e incluso como autor de cine” (en Octavio Paz 2012: 20).

quien cuenta que en una presentación de *Un chien andalou* celebrada en un cineclub de Ginebra en 1950, un año antes del festival, tuvo que ‘corregir’ el discurso del presentador, que declaraba a Buñuel “muerto en la Guerra Civil” (C. Fuentes 2001). Esta anécdota es doblemente significativa, ya que revela que, en la década de los cincuenta, si bien la canonización cultural todavía pasaba por los viejos ‘centros’ de Europa, ya era decisivo el papel de mediadores desempeñado por jóvenes intelectuales como Fuentes o Paz que venían de culturas presuntamente ‘periféricas’, como la mexicana en este caso. En su resoluta participación ya no funcionaban como sujetos neocoloniales subyugados, sino que pasaron a ser actores dispuestos a remodelar el canon literario apropiándose ellos mismos de él.

2. Un film con doble fondo: análisis de los dramas y de los dos desenlaces

Para entender las vehementes reacciones que despertó *Los olvidados*, hay que conocer los dramas que trata y el modo de presentarlos. En este caso conviene emplear el plural por una razón doble: por el carácter complejo de la historia narrada, que, tal y como indica ya su título, no se centra en un único protagonista, sino en un colectivo, un grupo de jóvenes cuyos dramas individuales se entrelazan entre sí y se condicionan mutuamente. Por otra parte, porque existen materialmente dos historias diferentes, pues se rodó un final alternativo del que no se sabía nada hasta su descubrimiento, en 1996, al llevarse a cabo una revisión de la copia maestra de la película en la Filmoteca de la UNAM⁹.

Aunque se trata tan solo de dos minutos de material fílmico nuevo, esto implicará un cambio fundamental en el desenlace de la historia narrada y, con ello, del sentido de toda la obra. Mientras que en el primer final la espiral de violencia llega a su culminación con la muerte de Pedro y, por ende, a un momento irreversible, el desenlace alternativo permite creer en la restauración del orden social al ofrecer un *happy end* reconfortante. Este segundo final no es una variante del primero, sino nada menos que su contradicción, esto es, el intento de negar la visión del mundo humano que Buñuel había ido construyendo en *Los olvidados* con todos los medios estéticos que tenía al alcance.

La acción de la película se puede analizar como el desarrollo de un drama cuya estructura se basa en un esquema muy clásico (véase figura 1):

⁹ Véase al respecto el testimonio del director de la Filmoteca: Gaytan/Fernández (1997).

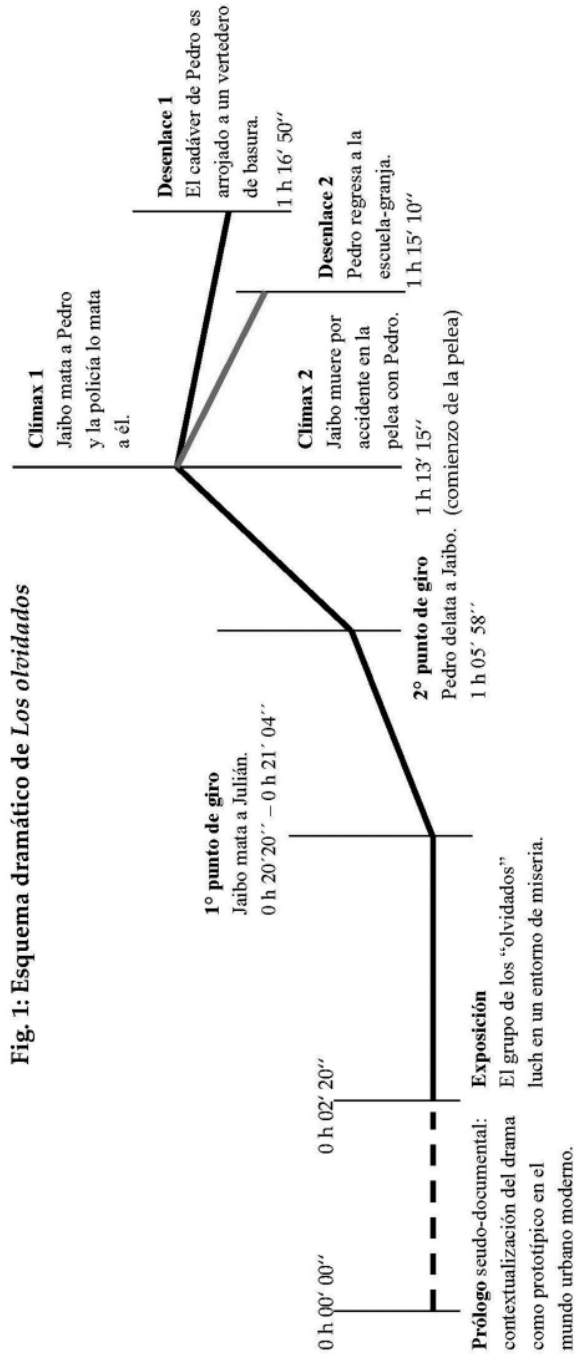


Figura 1

Después de una primera parte dedicada a la presentación del grupo protagonista de jóvenes ‘olvidados’, compuesto en especial por Jaibo (interpretado por Roberto Cobo), Pedro (Alfonso Mejía), Cacarizo (Efraín Araúz) y el ‘Pelón’ (Jorge Pérez), se produce el primer cambio en el drama con un acontecimiento que pondrá en juego la frágil complicidad de estos muchachos unidos en su lucha por la supervivencia: Jaibo agrede brutalmente a Julián (Javier Amézcuca), quien muere como consecuencia de la paliza. Este hecho, además, servirá de desencadenante del conflicto entre Jaibo y Pedro, único testigo del homicidio.

A partir de este primer punto de giro se produce un antagonismo latente entre los dos. Aunque quedan unidos por un pacto de silencio, cada uno reaccionará de forma diferente tras lo sucedido. Pedro intenta cambiar y mejorar su vida, mientras que Jaibo ni muestra arrepentimiento ni busca un cambio. Cuando Pedro finalmente delata a Jaibo como asesino, el conflicto latente se pone de manifiesto y comienza el desenlace del drama que, finalmente, alcanzará el clímax trágico. En un establo, tras un enfrentamiento violento, muere también Pedro a manos de Jaibo y a este, poco después, lo mata la policía que lo andaba buscando con ayuda del ciego. Sin poder entrar en un análisis pormenorizado de toda la acción¹⁰, vamos a describir algunas escenas clave que nos servirán, además, para explicar las particularidades del lenguaje fílmico que emplea Buñuel para visualizar esta tragedia¹¹.

a. *El prólogo*

Antes de que se inicie el drama de los jóvenes, se adelanta un prólogo que consiste en imágenes documentales que muestran edificios o lugares emblemáticos de Nueva York (puerto e isla de Manhattan), París (torre Eiffel), Londres (Big Ben y panorámica sobre el Támesis) y, finalmente, México (diferentes panorámicas de la capital, sobre todo de la plaza de la Constitución), acompañadas por un comentario de un narrador en *off* que explica que detrás de esos panoramas turísticos y representativos de la modernidad urbana se esconden “hogares de miseria que albergan niños mal nutridos, sin higiene, sin escuela, semilleros de futuros delincuentes”, y apunta que México, “la gran ciudad moderna, no es excepción de esta regla universal”.

Anticipando la animadversión que esta película provocaría en los críticos locales, quienes, efectivamente, la percibieron sobre todo como una denigra-

¹⁰ Para un análisis pormenorizado del argumento, véase especialmente Ros Galiana/Crespo y Crespo (2002: 17-58) y Ávila Dueñas (1994: 36-54).

¹¹ Aquí tenemos la ocasión de resaltar también el rol del director de fotografía, Gabriel Figueroa, con el que Buñuel colaboró en la mayor parte de sus obras mexicanas. Para más información, cf. Ros Galiana/Crespo y Crespo (2002: 112-113).

ción de la cultura mexicana, Buñuel abre el film con un discurso que relativiza estos argumentos de antemano. La Ciudad de México se presenta como uno de los lugares en los que aún existen lagunas en el proceso de modernización, un proceso contra el que se dirige la crítica sin que por ello se cuestione la fe moderna en el progreso en sí, pues, aunque la película “no es optimista, deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad”¹². El comentario del narrador extradiegético vislumbra de esta forma un futuro teóricamente posible —la solución de la miseria y de los problemas que conlleva—, pero completamente ausente en la historia que se visualiza. Así se abre una brecha irónica entre la declarada fe en el progreso y la diégesis fílmica que desmiente con toda la fuerza de sus imágenes esta creencia, al menos en la primera versión de la película que se estrenó en las salas de cine y que durante varios decenios ha sido la única que se conocía.

Tras el descubrimiento del segundo desenlace alternativo queda claro que Buñuel no solo introdujo con el prólogo una visión del mundo ajena a la suya propia, de ahí la ironía, sino que además guardó una especie de cláusula de salvaguarda para, en caso de que fuera necesario, poder impedir que se prohibiera toda la película. Tenemos, pues, el caso de una integración activa de la instancia censora imaginada ya en el proceso de creación. En vez de reprimir sus chocantes imágenes, Buñuel, en un acto de oportunismo subversivo, optó por integrar parcialmente un discurso y una cosmovisión contraria a sus convicciones, exhibiendo estas partes como elementos postizos y ajenos a su propia estética.

b. *La exposición: un grupo unido en la lucha*

Tras el prólogo se produce un drástico cambio del escenario visual. Las fachadas de la gran ciudad moderna se sustituyen por un terreno baldío en el que una pandilla de jóvenes juega a representar una corrida de toros. Del *longshot*

¹² *Los olvidados*, 0 h 1'47"-0 h 2'22". Para las citas hemos transcrito directamente los diálogos y anotado la cronometría exacta del pasaje. El guión de la película se publicó posteriormente varias veces (para una versión francesa, cf. Buñuel 1973 y para la castellana, Buñuel 1980). Es sumamente interesante comparar los diálogos de la película con los del guión original de la producción, escritos por Luis Buñuel y Luis Alcoriza en colaboración con Juan Larrea, Max Aub y Pedro de Urdimalas (seudónimo de Jesús Camacho Villaseñor), quienes no aparecieron en los créditos de la película. Hay reproducciones facsimilares de este guión en Sánchez Vidal (2004: 95-139) y en Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 77-300). En el caso del prólogo, en el guión original, el comentario discursivo no se realiza con voz en *off*, sino mediante títulos insertados. En este caso, el pronóstico de un futuro mejor hubiera resultado aún mucho más claro: “Los gobiernos luchan por curar este terrible cáncer, que una sociedad más justa acabará de extirpar” (Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 79 y 81).

o gran plano general se pasa a planos más cercanos (plano americano y medio largo) hasta llegar a un primer plano que muestra la cara del niño que hace el papel del toro, animal que imita con gestos y bufidos (imágenes 1 y 2). Este primer plano es típico de la manera que tiene Buñuel de enfocar la vida humana, no solo en esta película sino en su obra filmica en general.

Resaltan a este respecto las semejanzas entre la exposición de *Los olvidados* y de otras obras que Buñuel había realizado en su etapa surrealista anterior. *La edad de oro*, por ejemplo, abre con un documental sobre escorpiones que luchan entre sí y cuya agresividad anticipa la violencia gratuita del protagonista humano; el ‘documental’ sobre *Las Hurdes. Tierra sin pan* arranca también con un prólogo que muestra cruentos rituales de los habitantes de La Alberca, como la decapitación de gallos. De esta forma, la vida humana parece guardar un paralelismo con la de los animales y compartir un destino agonal, una continua lucha violenta elemental.

Sin embargo, Buñuel no muestra distanciamiento o rechazo hacia esa vida salvaje y precivilizatoria, sino que la observa con evidente fascinación. Ya de joven se había sentido atraído por la entomología y, más concretamente, por la obra de Jean-Henri Fabre¹⁵. En sus películas, los animales le sirven, sobre todo, para reflejar las condiciones antropológicas del ser humano, que, desde esa perspectiva, se convierte en un animal más. Por eso, Gilles Deleuze pudo tratar a Buñuel como paradigma de un naturalismo cinematográfico que muestra a los hombres como bestias, no porque tengan forma o comportamiento de bestias, sino por compartir con ellas pulsiones elementales previas a la diferenciación de las especies (Deleuze 1983: 174). En *Los olvidados*, esta función de indicador de la bestialidad originaria la tiene sobre todo la gallina, además del toro y del perro.

Si el grupo de los “chamacos harapientos” (Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 79) se asocia, al principio de la historia narrada, con la corrida de toros, una vez que aparece Jaibo y vuelve a ejercer de jefe de la pandilla tras su huida de un correccional de menores, este juego agonal se convierte rápidamente en lucha seria y de veras entre los jóvenes y un viejo ciego (don Carmelo, interpretado por Miguel Inclán) que se defiende con astucia y violencia del robo

¹⁵ En una conversación con José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, el director comenta su interés por la entomología: “No sé, tal vez porque me atraían todos los seres vivos. Empecé leyendo los maravillosos libros de Fabre. Me apasiona la vida de los insectos. Allí está todo Shakespeare y Sade...” (1993: 16). Aunque esta pasión por los *Souvenirs entomologiques* (la versión española fue editada por Espasa Calpe en 1920) la compartía con otros surrealistas como, por ejemplo, Max Ernst, en su caso fue especialmente intensa e incluso le llevó a plantearse rodar una película basada en la obra de Fabre, con actores humanos representando el papel de insectos.



Imágenes 1 y 2. La vida como lucha y el ser humano como animal.

planeado por el cabecilla, propinándole garrotazos a los niños hasta que hiere a uno de ellos con el clavo que lleva en la punta de su bastón.

Para vengarse, Jaibo, Pedro y ‘el Pelón’ le ponen una trampa al ciego cuando este se encuentra solo en un descampado. La semejanza de esta escena con la del juego de la corrida de toros es explícita¹⁴ (imagen 3) y Buñuel cierra este primer ciclo de violencia mimética con una imagen sorprendente al enfocar en un medio plano un *vis a vis* entre el ciego abatido en el suelo y una gallina a su altura que aparece de repente en el encuadre (imagen 4).

Es una imagen densa en plusvalía simbólica por su falta de funcionalidad directa respecto al desarrollo de la acción; es también un chiste visual cruel, enfatizado por la introducción repentina de sonidos agudos y disonantes, con el que Buñuel alude irónicamente al juego de la gallina ciega, en el que un jugador con los ojos vendados intenta atrapar al resto de los participantes guiado por sus voces¹⁵.

Una vez culminada la lógica agonal de la supervivencia en la calle, la historia se destensa un poco y nos introduce en los espacios domésticos de algunos de los jóvenes (el jacal de Pedro, el corral del Cacarizo, el establo de la familia de Meche¹⁶). Sin embargo, estos ‘hogares’ se revelan, precisamente, no como un contrapunto de la violencia, sino como su origen lógico, con familias disgregadas y llenas de conflictos (Marta¹⁷, desbordada por su situación de miseria, no duda en pegarle a su hijo Pedro, y Julián tiene que ir a buscar una y otra vez a su padre alcoholizado).

De día, cuando se reúne de nuevo el grupo de los olvidados en la calle, continúa la espiral de violencia que llevará al primer homicidio.

¹⁴ En el guión se resalta la analogía mediante el uso de metáforas taurinas en la descripción de la escena: “Lo cita como a un toro”, “Luego lo cita a banderillas” (Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 99).

¹⁵ Este juego está documentado también en un cuadro de Goya anterior a las pinturas negras. Y ya que mencionamos al pintor español, se podría constatar que el imaginario visual de Buñuel en esta película guarda mucha semejanza estética con el realismo grotesco y sombrío de dichas pinturas.

¹⁶ El rol de Meche es interpretado por Alma Delia Fuentes.

¹⁷ Interpretado por Estela Inda. Ella y Miguel Inclán (en el papel del ciego) fueron los únicos actores profesionales consagrados que participaron en la película. Roberto Cobo (“el Jaibo”) había representado ya un papel en otra película (*Los Siete Niños de Écija* de Miguel Morayta), pero apenas era conocido entre el público. Alfonso Mejía (Pedro) se inició como actor con *Los olvidados* y siguió desarrollándose profesionalmente. En las décadas de 1950 y 1960 representó varios papeles importantes.



Imágenes 3 y 4. Pedro 'toreando' al ciego, y el ciego y la gallina *vis a vis*.

c. *Primer punto de giro y desarrollo de la trama*

Entre el grupo de los adolescentes, Jaibo no solo destaca por su estatura y por ser mayor que los demás, sino también por una rabia desmesurada, que se revela ya en la agresión contra el ciego, pues no le basta con derribar a su adversario, sino que además le destruye el tambor a pedradas, su instrumento de supervivencia. Con esta escena como antecedente, al espectador ya no le sorprende tanto el comportamiento de Jaibo frente a Julián, a quien cree responsable de haberlo delatado y de quien se venga con vileza. Aquí tampoco se queda satisfecho tirándolo al suelo de una pedrada, tiene que rematar su faena golpeando al indefenso con la rama de un árbol, “como un loco”, según se puntualiza en el guión de producción (Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 139).

Este acontecimiento constituye el primer punto de giro del drama, ya que produce una escisión dentro del grupo que, hasta ese momento, había permanecido unido ante la adversidad del entorno. Cuando se conoce la noticia de la muerte de Julián, Jaibo le conmina a Pedro a no delatarle y le recuerda su implicación en el homicidio por haberle ayudado y aceptado el dinero que le robó a la víctima. A partir de este momento, el desarrollo de la trama se vuelve más complejo, ya que las historias de Pedro y Julián se disocian y configuran recorridos alternativos rivales hasta que se vuelven a juntar en el enfrentamiento decisivo.

Mediante la escenificación de un sueño —una de las secuencias más célebres (0 h 27' 55"-0 h 30'45")— Buñuel nos ofrece una visión del mundo interior de Pedro y de sus angustias; Jaibo, sin embargo, continúa siendo un personaje opaco, movido por motivos inexplicables y sin una dimensión psicológica clara. Al contrario que en las películas de la fase surrealista y también de las obras de la etapa francesa, Buñuel aquí no trata de borrar la diferencia ontológica entre realidad y sueño, ya que emplea una serie de marcadores que contrastan la diégesis realista con las ‘visiones’ oníricas de Pedro, sobre todo el constante uso del ralenti y la introducción de un tema musical nuevo que acompaña la escena¹⁸.

Aunque las imágenes oníricas tienen una carga simbólica tan alta como la de algunas secuencias del *Perro andaluz*, por poner un ejemplo, su función es diferente, pues no cuestionan las premisas de verosimilitud realista ni la cronología de la historia principal narrada, sino que se insertan en ella para darle profundidad y abrir una dimensión psicológica del personaje.

El sueño de Pedro aclara sus miedos y remordimientos, y también la intención que tiene de mejorar su vida a raíz de lo sucedido (“Ora si voy a portarme bien.

¹⁸ El cambio de la realidad al sueño se indica mediante la superposición de imágenes que producen un desdoblamiento de Pedro en su cama con su álgter ego, que protagoniza la secuencia onírica.

Buscaré trabajo y usted podrá descansar”, le dice a su madre); además, anuncia ya el inminente conflicto con Jaibo y la victoria de este. La madre, tras escuchar el reproche del niño (“Yo quisiera estar siempre con usted. Pero usted no me quiere [...] ¿Por qué nunca me besa?”), le da un trozo de carne, pero, al final del sueño, se la arrebatará Jaibo. El enfrentamiento que mantienen los dos en esta pesadilla de la que Pedro sale vencido anticipa, por un lado, el posterior robo del cuchillo y la lucha a vida o muerte entre los dos antagonistas en el clímax de la historia narrada y, por otro, la seducción de Marta por parte de Jaibo¹⁹.

El sueño, por lo tanto, se puede ver como doblemente motivado: la diégesis realista le transfiere su sentido desde el pasado al darle una razón causal que lo justifica, pero también desde el futuro, desde donde recibe una razón final, ya que la escena onírica constituye también una analepsis que anticipa el desenlace del drama general, tal y como sucede en la primera o ‘auténtica’ versión del film.

Así pues, realismo y onirismo van unidos y se refuerzan mutuamente. El desenlace alternativo de la película, sin embargo, hubiera desacreditado el final del sueño como un vano pronóstico y le hubiera quitado gran parte de su funcionalidad, por lo que esta versión se puede considerar como una deliberada destrucción de la coherencia de la obra intencionada —un acto de autodestrucción impuesto como medida de seguridad por parte del productor Óscar Dancingers que, por suerte, no se vio obligado a realizar este cambio en la película oficial.

Pedro intenta llevar a cabo en la realidad lo que le promete a su madre en el discurso onírico, por eso busca trabajo como aprendiz en una cuchillería. Esta voluntad es lo que diferencia a Pedro de Jaibo, cuyo comportamiento parece guiado por impulsos elementales, como en la escena en el establo de Meche, donde, para conseguir un beso de la muchacha, recurre al chantaje.

En la película se tejen varios hilos narrativos, diferentes historias que, sin embargo, comparten una misma función, la de crear un ambiente social general caracterizado por la rivalidad y la violencia mimética. Dicha violencia destaca también en la narración subordinada que trata de la relación entre el ciego don Carmelo y ‘Ojitos’²⁰ (Mario Ramírez), un niño abandonado por su padre y en

¹⁹ Sin entrar en los detalles de esta escena de seducción, conviene resaltar que Marta constituye aquí un espejo directo de Meche, a la que Jaibo y, más tarde, don Carmelo intentan seducir. Al multiplicarse escenas muy semejantes con actos casi idénticos los agresores pierden individualidad (don Carmelo apalea a los niños, Marta mata a palos a las gallinas y lo mismo hará Pedro, a palos mata Jaibo a Julián y así también matará a Pedro...); lo mismo sucede con las mujeres en cuanto objeto erótico deseado (piernas de Meche, piernas de Marte, piernas de Meche).

²⁰ En el guión original aparece con el nombre de “Ojotes”.



Imágenes 5 y 6. El porqué del sueño: Pedro ve a Julián muerto debajo de la cama (causa del sueño) y lucha contra Jaibo por el trozo de carne que le ofreció la madre (finalidad del sueño en cuanto vaticinio de la lucha definitiva).

búsqueda de compañía. La relación entre los dos, que, al principio, parecía ser un modelo positivo de agrupación solidaria entre los más desfavorecidos, se revelará como todo lo contrario. El viejo le tira brutalmente al niño de la oreja para forzarlo a decirle con quién estaba hablando y amenaza con romperle “la pata” si sigue en contacto con el “haragán” de Jaibo; Ojitos, por su parte, agarra una piedra y hace ademán de tirársela, si bien desiste del intento y la deja caer al suelo. El ciego, que se había puesto a cortar fruta y oye el golpe, intuye la intención y amaga con dar una puñalada con el cuchillo que tiene en las manos (0 h 37' 00"-0 h 38' 00").

La crítica ha resaltado muchas veces que esta pareja secundaria está inspirada en la tradición de la novela picaresca, tan popular en España (concretamente en el *Lazarillo*)²¹, pero tampoco hay que olvidar que esta configuración humana no resulta ajena al contexto social concreto del México de entonces²². Fuera cual fuera la ‘fuente’ que inspiró el dúo del ciego y Ojitos, la función que tienen en el desarrollo del drama es evidente: su relación refleja la de los antagonistas principales, la cual también está marcada por la dependencia y la violencia reprimida, si bien esta, al final, acabará siendo letal.

Algo semejante ocurre con la secuencia siguiente, en casa de Pedro, que acaba con la madre apaleando a unos gallos que habían empezado a pelearse. Se establece así una densa red de minidramas que van marcando el compás de la violencia concretizada en impulsivos gestos de agresión. Es una red de expresiones corporales e imágenes semejantes que producen la impresión de una violencia ubicua y fatal, independiente de la lógica actancial de las historias concretas. Pedro, a pesar de esforzarse por aprender de la experiencia del homicidio cometido por Jaibo y de intentar mejorar su vida mediante el trabajo disciplinado, también se convertirá en un agente más de la agresión que sirve como descarga de la frustración latente. Su trayectoria vital que, con la incorporación al mundo laboral, parecía seguir el camino recto declinará de repente cuando se le acusa del robo, cometido en realidad por Jaibo, de un cuchillo de la ferretería en la que trabaja. Como consecuencia, el tribunal de menores decide recluirlo en una granja-escuela. De este modo llega al lugar del que Jaibo se había escapado al principio de la película, con lo que se repite de nuevo otro ciclo de la violencia.

La película marca explícitamente la semejanza entre Pedro y Jaibo en una escena en la que Pedro intenta apalea a unos muchachos que se ríen de él y, finalmente, se ensaña con las gallinas “dando muerte a dos de ellas en una imagen convertida en estribillo de violencia —evocación directa de la muerte de Julián” (Ros Galiana/Crespo y Crespo 2002: 51, imagen 8).

²¹ Las semejanzas con la picaresca las ha resaltado, por ejemplo, Oms (1985: 25-29).

²² Así lo comprueba la minuciosa documentación de los nexos directos de la película con su entorno social en Peña Ardid/Luhuerta Guillén 2007, aquí pp. 322 s.

Con todo lo sucedido hasta ahora, el espectador ya puede sospechar que la historia de Pedro no acabará bien y que, al final, triunfará el fatal ciclo de la violencia, máxime cuando el director, en vez de distanciarse de la bestialidad humana que narra su película la expone visualmente e, incluso, podría decirse, con satisfacción. Y, por cierto, aquí no se salva ni el espectador, que se tiene que sentir necesariamente atacado también cuando, justo antes de la matanza de las gallinas, se lanza un huevo contra la cámara y aparece en primer plano la masa gelatinosa resbalándose (imagen 7).

Se trata de una ruptura frontal de los códigos del ilusionismo fílmico, el cual se basa en el aparato cinematográfico mediador, que tiene que mantenerse oculto para no perjudicar la inmersión del espectador en el mundo ficcional. Es, en definitiva, una provocación semejante, aunque menos radical, a la de la famosa secuencia introductora de *Un chien andalou*: el corte de un ojo. Como el lanzamiento del huevo, se trata de un acto de agresión programático con el que el director (que, como actor, corta personalmente el órgano visual) reivindicó una nueva forma de ver el cine.

Es cierto que en *Los olvidados* las imágenes de violencia chocante casi siempre están motivadas por la lógica de la historia narrada (exceptuando la mencionada escena del huevo), pero también es cierto que Buñuel no las pone al servicio de una crítica social dirigida contra una causa de un ‘mal’ específico. La ‘crueldad’ de su cine, que para André Bazin no significa otra cosa que una forma de amor ilimitado²³, reside precisamente en el hecho de escenificar la violencia como un fenómeno eruptivo, que parece inevitable, por repetirse una y otra vez y de forma tan semejante que cualquier agente singular podría ser sustituido por otro en esa cadena de violencia estructural que trasciende al individuo.

En la recta final de la película se va perfilando cada vez más esta visión de un humanismo ‘cruel’ que reconoce que la miseria tiene un fundamento demasiado profundo como para ser subsanada rápidamente. La figura del rector del internado —liberal, comprensivo y capaz de depositar confianza en Pedro y su capacidad de llegar a ser bueno— ofrece una representación directa de la fe humanista. Esta visión del ser humano que nutre su “programa pedagógico”

²³ “Mais la ‘cruauté’ de Buñuel est tout objective, elle n’est qu’une lucidité et rien moins qu’un pessimisme; si la pitié est exclue de son système esthétique, c’est qu’elle l’enveloppe de toute part. Du moins cette remarque est-elle vraie de *Los Olvidados* [...] un film d’amour et qui requiert l’amour. Rien de plus opposé au pessimisme ‘existentialiste’ que la cruauté de Buñuel. Parce qu’elle n’élude rien, qu’elle ne concède rien, qu’elle ose débrider la réalité avec une obscénité chirurgicale, elle peut retrouver l’homme dans toute sa grandeur et nous contraindre, par une sorte de dialectique pascalienne, à l’amour et à l’admiration” (Bazin 1975: 75).



Imágenes 7 y 8. El huevo estrellado contra la cámara
y Pedro matando a palos a las gallinas.

quedará negada radicalmente en el primer desenlace de la película, mientras que en la segunda versión, por el contrario, se afirmará de una manera demasiado rápida y arbitraria como para ser creíble.

d. *Segundo punto de giro, clímax y desenlace(s)*

Pedro recibe cincuenta pesos del confiado director y sale de la escuela-granja radiante de alegría hasta que se topa con Jaibo, que estaba al acecho. Este, valiéndose de su superioridad física, le roba el dinero. De nuevo se impone la ley del más fuerte que impera en la calle y Jaibo sigue gozando de su liderazgo en el grupo de los muchachos ‘olvidados’. Pedro insiste en que le devuelva el dinero, se pelean y otra vez se impone el mayor por su superioridad física. Pedro, desesperado, saca un cuchillo para atacarle, pero la puñalada se la asesta con las palabras, pues acaba denunciándolo en público como asesino de Julián. Con esta acusación, el pacto de silencio que había unido a los rivales se quiebra de repente y da paso, en la historia, al segundo punto de giro para encaminarse ya al clímax y desenlace final.

En la primera versión, la lógica de la animalidad humana se lleva hasta sus últimas consecuencias. En la lucha final entre Jaibo y Pedro no habrá vencedores, pues, aunque Jaibo vence en un primer momento asesinando a su adversario, los dos acabarán muriendo y, así, igualándose de nuevo. Merece la pena describir cómo se escenifica la animalidad humana de esos dos momentos: sobre el cuerpo inerte de Pedro pasa parsimoniosa una gallina, y a la cara desfalleciente de Jaibo, que está a punto de morir tras los balazos de la policía, se superpone la imagen de un perro rabioso corriendo (imágenes 9 y 10).

El programa pedagógico del director, por lo tanto, no puede influir en el destino de los ‘olvidados’ y acaba imponiéndose la violencia mimética, la venganza que engendra venganza, tal y como se escucha del viejo ciego, que, tras ayudar a los policías a dar caza a Jaibo, se regocija al oír los disparos que pondrán fin a la vida del joven: “Uno menos. Uno menos. Así irán cayendo todos. Ojalá los mataran a todos antes de nacer” (1 h 15’01”-1h 15’12”). Así pues, con la doble muerte parece que se quiere dar crédito al ‘mal’ padre frente al ‘buen’ pedagogo paternal.

El final de la película no puede ser más sobrio y desolador: Meche y su padre tiran el cadáver de Pedro a un vertedero de basura y la cámara, en un recorrido ascendente, encuadra un cielo ya anochecido, oscuro y tupido de nubes; al espectador ni siquiera se le concede el pequeño rayo de luz previsto en el guión original, en el que se había planeado hacer una última toma del amanecer con “un sol radiante saliendo por el horizonte” (Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 297).



Imágenes 9 y 10. Pedro y Jaibo, igualados al fin por una muerte 'bestial'.

En el guión de producción también se lee, escrito a mano, “Rincón Ojotes 2° final”, un final que, como ya quedó dicho, no se llegó a conocer hasta 1996. Se sabe que el rodaje del segundo final se llevó a cabo por voluntad del productor, Óscar Dancigers, que temía una censura de la versión original, y que Buñuel, por su parte, nunca se refirió en público a esta medida de protección que, en realidad, hubiera supuesto una alteración del sentido mucho más decisiva que las pequeñas ‘prohibiciones’ de algunas ideas ‘surrealistas’ que, por insistencia de su amigo, el director no llegó a realizar, pero sí a recordar en su autobiografía²⁴.

Este segundo final tiene como desenlace la muerte accidental de Jaibo y, por ende, la restauración de un orden social positivo: Pedro no solo encuentra un amigo, Ojitos, sino que además recupera el dinero robado y puede regresar a la escuela-granja, mostrando así que, efectivamente, merece la confianza que el director había puesto en él.

Si el primer desenlace destruye cualquier intento de resolver el problema de la violencia elemental con un dualismo moral que opone el bien (Pedro) al mal (Jaibo), el segundo opta por esta solución, más fácil de digerir por un público acostumbrado al melodrama. Y aunque todos los críticos coinciden en desvalorar esta versión alternativa, ha sido su mera existencia material la que, paradójicamente, ha hecho posible que la película de *Los olvidados*, haya sido incluida en el programa de la UNESCO “Memory of the World”, propuesto por el estado de México en 2003²⁵.

3. Del escándalo en México a la Memoria de la Humanidad: breve esbozo de la historia de la recepción

La inclusión de la película (o, más concretamente, de su soporte) en el programa de la UNESCO constituye el punto culminante de un proceso de recepción en el cual el film pasó de considerarse una obra escandalosa, capaz de dividir de forma drástica a los críticos, a un monumento cultural mundialmente reconocido. Si, en 1994, en el décimo aniversario de su muerte, Buñuel ya empezaba

²⁴ “Al escribir el guión yo quería introducir algunas imágenes inexplicables, muy rápidas, que habrían hecho decir a los espectadores: ¿he visto bien? Por ejemplo, cuando los chicos siguen al ciego en el descampado pasaban ante un gran edificio en construcción, y yo quería instalar una orquesta de cien músicos tocando en los andamios sin que se les oyera. Oscar Dancigers, que temía el fracaso de la película, me lo prohibió. Me prohibió incluso mostrar un sombrero de copa cuando la madre de Pedro [...] rechaza a su hijo que regresa a casa” (Buñuel 1982: 195).

²⁵ Véase la declaración oficial en la página web de la UNESCO: <<http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-5/los-olvidados/>>.

a ser objeto museístico para la memoria cultural²⁶, ahora también la película de *Los olvidados* constituirá un monumento cultural recordado y conservado en los museos y en catálogos ‘monumentales’ (Sánchez Vidal *et al.* 2004, Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007).

Gracias a tales publicaciones disponemos ahora de una exhaustiva documentación tanto de la producción como de la recepción de la película.

Dancigers y Buñuel tenían buenas razones para temer posibles críticas nacionalistas, que, por otra parte, al parecer también se las buscaron. Ya durante el rodaje hubo ciertos incidentes que Buñuel, más tarde, recordaría con placer como, por ejemplo, el de la peluquera, que decidió dejar de trabajar con ellos porque le indignó el papel de la madre de Pedro, pues, según ella, ninguna madre mexicana podría comportarse así²⁷.

Las primeras noticias que salieron en la prensa de la capital, antes del estreno oficial, pronosticaron y, al mismo tiempo, incitaron la polémica. Efraín Huerta, por ejemplo, con mucha retórica echa leña al fuego en un artículo para *México Cinema*, en octubre de 1950, comentando que “el temible catalán [*sí!*] Luis Buñuel ha realizado una película de escándalo y de polémica. Cuando se estrene, los timoratos y mojigatos llamarán a las armas al pueblo mexicano, se pedirá en el Zócalo la cabeza de Luis Buñuel, se lo quemará en efigie frente al Quemadero de la Inquisición, se pedirá para él y para Dancigers (productor) el Artículo 33, y, finalmente, en cada cine donde se exhiba el film correrá la sangre” (Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 474). Si, en esta reseña, es sintomático el relativo desconocimiento de la biografía del director aragonés, también lo es la estrategia de resaltar elementos autóctonos para alabarla.

A diferencia de los detractores de la película, que resaltaban la procedencia extranjera del director y sus infracciones contra las normas sindicales —como la de la “patraña” de la falsa acreditación de la música (Rodolfo Halffter en vez de Gustavo Pittaluga)²⁸—, Efraín Huerta alaba la participación de los actores

²⁶ El hallazgo, en México, de la copia negativa con el noveno rollo inclusive tuvo lugar, precisamente, durante las preparaciones de la exposición *Buñuel: la mirada del siglo*, retrospectiva que se pudo ver por primera vez en 1994, en Bonn (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland), y en 1996 en Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), antes de llegar al otro lado del Atlántico.

²⁷ “Por cierto, que a causa de esta escena [la madre de Pedro rechazando a su hijo] la peluquera presentó su dimisión. Aseguraba que ninguna madre mexicana se comportaría así. Unos días antes, yo había leído en un periódico que una madre mexicana había tirado a su hijo pequeño por la portezuela del tren” (Buñuel 1982: 195).

²⁸ “Otra patraña de Buñuel”. *Oraciones*, México DF, 3 de octubre de 1950, reproducido en Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 469). Tanto Halffter como Pittaluga fueron exiliados españoles residentes en México, pero, al contrario que Halffter, Pittaluga no tenía nacionalidad mexicana ni estaba afiliado al Sindicato de la Producción Cinematográfica.

mexicanos, de la “parvada de chiquillos de nuevo cuño que se permite el lujo [...] de actuar soberbiamente”, y, en especial, de Stella Inda. De esta actriz resaltan no solo sus dotes artísticas, sino también su profundo interés por la “civilización de sus venerables antepasados”, como si, en un acto de contagio mágico, quisiera transferir a la película el abolengo y la nobleza de las culturas precolombinas.

En una entrevista aparecida a principios de octubre de 1950 en la revista *Novelas de la Pantalla*, Buñuel, frente a un nacionalismo que consideraba antipatriótico el pesimismo de la cinta y que, por eso mismo, abogaba por excluirla de la imaginada sociedad mexicana, intenta resaltar el carácter ejemplar y universal del drama, ‘desmexicanizando’ así su producto²⁹, y, a la vez, afirmar su propia pertenencia a la cultura mexicana³⁰.

A pesar de tales medidas preventivas, el estreno de la película en la capital mexicana (el 9 de noviembre de 1950 en Cine México, donde permaneció tan solo una semana) provocó las previsibles críticas nacionalistas, las cuales se lamentaban del “sadismo cinematográfico” y el “desprestigio de nuestro pueblo”³¹. Aunque los argumentos de este tipo fueron minoritarios, el peso del nacionalismo se percibe también en las críticas laudatorias cuando, por el contrario, se resalta positivamente el “horror mexicanísimo” que, según el autor de la reseña, se integraría en una larga tradición de la poesía de la muerte, “desde las calaveras de azúcar hasta Orozco”³².

Tras todo ese revuelo, un año más tarde, en el festival de Cannes celebrado en abril de 1951, la película gozaría de un éxito unánime y Buñuel recibiría el premio al mejor director y el de la crítica internacional (por el conjunto de su obra). Este acontecimiento produjo un clima mucho más favorable también en México, donde el reestreno de la película, en el cine Prado, no se hizo esperar. Permaneció en cartelera durante 42 días e incluso produjo las ganancias que necesitaban sobre todo los productores.

²⁹ “Yo tenía cierto miedo a que los nacionalistas me acusaran de haber presentado en la pantalla una tara de México, pero esta tara no es sólo de aquí sino de cualquier país del mundo [...]” (reproducido en Peña Ardid/Lahuerta Guillén 2007: 471).

³⁰ “—¿Qué opina usted del extranjerismo en el cine nacional? / —Yo creo que lo importante para el cine nacional, es hacer buenas películas. *Si nos llegan de fuera* elementos que nos puedan ser útiles, debemos admitirlos sin reservas” (ibíd., subrayado nuestro). Identificaciones tan explícitas por parte de Buñuel con la cultura mexicana no abundan, por lo que hay que suponer que en esta entrevista tiene una función táctica debido a la crispada situación anterior al estreno. También el hecho de que el director se declara “entusiasmado con la censura mexicana” se puede interpretar en este sentido.

³¹ “Sadismo cinematográfico”. *Ovaciones*, 10 de noviembre de 1950, reproducido en Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 485).

³² Edmundo Báez: “La estética del horror, del film *Los olvidados*”. *Novedades*, 14 de noviembre de 1950, reproducido en Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 492).

El reconocimiento en el extranjero al director y su obra sirvió de “lección”³³ y la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas reaccionó otorgándole en junio nada menos que 13 Arieles. Siguieron premios en otros países latinoamericanos (Cuba, Venezuela, Uruguay, Honduras) y en Europa (British Academy Awards, 1953), de modo que la película se fue consagrando paulatinamente como un clásico del cine mundial.

En ese proceso de reconocimiento internacional, España, el país de origen de Buñuel, constituyó una historia aparte, pues los críticos, conscientes de un aparato franquista siempre alerta, no pudieron unirse a los elogios sin reservas. En los intentos que hubo se puede constatar también la presencia del nacionalismo; poniendo de relieve la procedencia española del director, se pretendía reintegrar en la memoria cultural una obra cinematográfica iniciada en la II República³⁴.

No obstante, ya Octavio Paz, cuyo rol como guía del grupo de presión en favor de *Los olvidados* en Cannes fue crucial, quiso superar tal oposición entre cultura propia y otredad, tan típica en el discurso nacionalista, a través de un texto sobre “El poeta Buñuel” que se distribuyó como folleto en Cannes y que, después, se reimprimió muchas veces. En un movimiento dialéctico, típico también de *El laberinto de la soledad*, publicado por primera vez en el año de estreno de *Los olvidados*, Paz intenta trascender y sobrepasar dicha dicotomía. Si en un primer momento subraya el arraigado parentesco que guardan las figuras de la película con el “gran arte español”³⁵, inmediatamente después afirma que los niños protagonistas “no son ni pueden ser sino mexicanos” y, al final, termina reconociendo en la escena onírica “las imágenes arquetípicas del pueblo mexicano: Coatlicue y el sacrificio”. La aparente contradicción de las culturas se resuelve en lo que les es común, esto es, la base universal antropológica del ser humano, “la naturaleza última del hombre, que quizá consista en una permanente y constante orfandad” (Paz 2012: 39).

³³ “Lección”. México Cinema, abril de 1951, reproducido en Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 529).

³⁴ Para la primera recepción de *Los olvidados* en España y el rol del nacionalismo en ella, cf. Herrera García (2007). Un panorama históricamente más amplio y exhaustivo lo ofrece Carmen Peña Ardid en Peña Ardid/Lahuerta Guillén (2007: 653-698).

³⁵ “Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo y en Galdós, los vislumbramos en Cervantes, lo han retratado Velázquez y Murillo” (Paz 2012: 39).

4. *Los olvidados* en su contexto genérico: 'salir' del surrealismo sin entrar en el neorrealismo

El ensayo de Octavio Paz constituye un intento temprano de interpretación. Con los años surgirían muchos otros que aquí, por falta de espacio, no podremos tratar. Como pasa con todos los 'clásicos', esta obra también se ha podido reinterpretar y adaptar a cada época, con sus intereses y enfoques específicos. El mismo Paz, quien, treinta años más tarde, volvería a escribir sobre el compromiso con el que defendió *Los olvidados* en Cannes, es un buen ejemplo de este continuo proceso de resemantización.

Si en aquel entonces se pudo servir de la red interpersonal de los surrealistas, sin los que no hubiera podido movilizar la opinión de la crítica a favor de Buñuel, ahora recuerda la película como una señal que ya dejaba entrever "el desenlace" del surrealismo, pues Buñuel hubiera logrado "insertar, en la forma tradicional del relato, las imágenes que brotan de la mitad oscura del hombre" (Paz 2012: 49). Esta observación concuerda con nuestra reflexión sobre la función de la escena onírica, lo cual se puede aplicar también, en general, a las imágenes más sorprendentes de la película.

Buñuel, que, en las obras surrealistas propiamente dichas, transgrede las normas básicas de la narración realista (coherencia de tiempo y de lugar, relación lógica de las acciones y en concordancia con lo que sería plausible desde el punto de vista psicológico), en *Los olvidados* pone las imágenes-pulsiones siempre al servicio de la acción, haciéndolo así admisible. A diferencia de *Un chien andalou*, que se basaba en una poética de la sorpresa surgida del 'encuentro fortuito' de elementos extraídos de dos campos lógicamente alejados³⁶, en su film mexicano las imágenes siempre resultan diegéticamente justificadas. El choque de miradas entre la gallina y el ciego, por poner un ejemplo, es sorprendente, pero no inverosímil en el contexto del descampado donde se produce.

Este respeto por la lógica racional de la narración, que se puede analizar como una 'salida' del surrealismo, se debió, en buena parte, a las condiciones que imponía el contexto del cine industrial mexicano, las cuales Buñuel tuvo que acatar. La libertad creadora de la que gozó como surrealista fue posible gracias al mecenazgo de amigos, familiares o nobles, por lo que no tenía que

³⁶ Un ejemplo de esto sería el de la imagen creada por Isidor Ducasse, el conde de Lautréamont, cuando menciona el encuentro de un paraguas con una máquina de coser sobre una mesa de disección, el ejemplo más famoso de la serie de metáforas de "belleza" contenidos en *Les chants de Maldoror* (1868) y que, más tarde, se convertiría en credo poético del surrealismo francés. Otro ejemplo sería el que produce el propio Buñuel con el encuentro de un burro podrido con un piano y un seminarista en un mismo plano cinematográfico.

someterse al mercado del cine³⁷, pero en México la situación era otra, por lo que se veía obligado a trabajar con productores que tenían muy en cuenta la rentabilidad comercial.

Como ya quedó mencionado, Dancigers le ‘prohibió’ realizar algunas imágenes sin vínculo lógico con la narración. Por otra parte, la elección de un contexto social tan concreto como la ciudad perdida de Tacubaya, la minuciosa preparación documental y casi etnográfica anterior al rodaje, y la participación de actores no profesionales sacados de la calle acercan *Los olvidados* a la estética neorrealista, tan en boga en aquellos años. A Buñuel, con toda seguridad, le sirvió de modelo a la hora de enfocar el tema de la delincuencia juvenil³⁸. Sin embargo, no se puede afirmar que el cineasta saliera del surrealismo para entrar por la puerta que abría el neorrealismo.

El enfoque neorrealista de la miseria humana encontraba su explicación en la Italia de posguerra, esto es, en los escombros que la contienda bélica había dejado en esa sociedad, mientras que la miseria en *Los olvidados* contrastaba directamente con el desarrollismo económico y el crecimiento urbano moderno (representado emblemáticamente por la estructura metálica del hospital del Seguro Social en construcción, que sirve de trasfondo a la escena en la que los jóvenes agreden al ciego). Además, el pesimismo antropológico de Buñuel es incompatible con la creencia en la libertad y la esperanza en el progreso de la civilización, al contrario que en el neorrealismo, que incluso la resalta y dignifica.

En este sentido puede resultar esclarecedor hacer una comparación entre *Los olvidados* y *Ladri di biciclette*, de Vittorio de Sica, tal vez la película más famosa del neorrealismo. Aquí, aunque la figura del padre-ladrón sufre una declinación moral, se mantiene el lazo familiar con el hijo y la perspectiva de un futuro social mejor. Precisamente el fracaso del robo permite imaginar que se puede superar la lógica del egoísmo: el hombre al que el padre le intenta robar la bicicleta se muestra compasivo y renuncia a poner una demanda. La figura del robado tiene una función ideológica semejante a la del director liberal en *Los olvidados*, la de mantener la fe humanista en la bondad del ser humano a pesar de las circunstancias adversas. Pero el desenlace de esas historias no podría terminar de forma más opuesta. Al final de la película de Buñuel, el proceso de destrucción intrafamiliar resulta irreversible. La madre de Pedro (¿arrepentida?)

³⁷ Buñuel había producido *Un chien andalou* con el dinero de su madre, *L'âge d'or* con el de los vizcondes de Noailles y *Las Hurdes. Tierra sin pan* con 20.000 pesetas que su amigo Ramón Acín había ganado en la lotería.

³⁸ Muchas de las películas neorrealistas italianas comparten con *Los olvidados* el tema de la infancia y de la vida precaria. Vittorio de Sica, por ejemplo, quien participó también en el festival de Cannes de 1951 y obtuvo el premio de la mejor película con *Miracolo a Milano*, refleja dicha temática en *I bambini ci guardano* (1944), *Sciuscià* (1946) y *Ladri di biciclette* (1948).

no encontrará al hijo cuyo cadáver, como hemos visto, terminará siendo arrojado a un vertedero de basura. La mujer quedará reducida a criatura que sufre en un entorno sin salida.

Y, para añadir otra diferencia fundamental entre *Los olvidados* y los productos típicos del neorrealismo, cabe mencionar las mayores posibilidades técnicas. La fotografía a cargo de Gabriel Figueroa, por ejemplo, no solo resulta de una belleza formal increíble, sino también de alta calidad por el material utilizado. Así, mientras que los directores neorrealistas tuvieron que conformarse con las condiciones reducidas que les ofrecía una cinematografía muy precaria (Cinecittà había quedado destruida), Buñuel, al final de la ‘edad de oro’ del cine mexicano³⁹, pudo movilizar todas las posibilidades de la industria cinematográfica nacional. Pero lo hizo para un producto muy propio, que nada tenía que ver con el puro entretenimiento al que normalmente tendían las películas del cine mexicano de esa época. El resultado fueron unas imágenes perfectas y capaces de iluminar la cara oscura de la modernidad.

Filmografía

BUÑUEL, Luis (2007): *Buñuel: Mexiko. 5 unvergessliche Filme eines der größten Regisseure aller Zeiten*. Pierrot Le Fou [5 DVD, entre ellos *Los olvidados*, con el segundo final como bonus].

Bibliografía

- ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R. (2003): *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- ARANDA, J. Francisco (1969): *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen.
- ÁVILA DUEÑAS, Iván Humberto (1994): *El cine mexicano de Luis Buñuel. Estudio analítico de los argumentos y personajes*. México: IMCINE.
- BAZIN, André (1975): *Le cinéma de la cruauté. Eric von Stroheim, Carl Th. Dreyer, Preston Sturges, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa*. Paris: Flammarion.
- BUNUEL, Luis (1973): “*Los olvidados*. Découpage et dialogues in extenso”. En: *L’Avant-Scène Cinéma* 137, pp.7-39.
- (1980): *Los olvidados*. México: Era.
- (1982): *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- DE LA COLINA, José/PÉREZ TURRENT, Tomás (1993): *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.
- DELEUZE, Gilles (1983): *Cinéma 1: L’image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit.

³⁹ Sobre la ‘Época de Oro’ del cine de México, en la que predominaban melodramas, comedias sociales y cabareteras, cf., por ejemplo, Hernández Rodríguez (1999) y De la Vega Alfaro (1999).

- DELMAS, Jean (1966): "Buñuel, le Mexicain". En: *Jeune Cinéma* 12, pp. 3-7.
- FUENTES, Carlos (2001): "Luis Buñuel: cineasta de las dos orillas". En: *Nexos: foro abierto al futuro* 24, 277, pp. 50-67, <<http://www.nexos.com.mx/?p=9893>>.
- FUENTES, Víctor (1993): *Buñuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- GAYTÁN, Francisco/FERNÁNDEZ, Carla (1997): "Los olvidados y un segundo final/ la deuxième fin de Los olvidados". En: *Cinemas d'Amérique Latine* 5, pp. 131-133.
- HAMDORF, Wolfgang Martin (2011): "La metamorfosis de la propaganda: Luis Buñuel y la Guerra Civil Española". En: Cavielles García, Patricia/Poppenberg, Gerhard (eds.): *Luis Buñuel: dos miradas. Una aportación hispano-alemana a un cine antitético*. Berlín: Tranvía, pp. 143-153.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Rafael (1999): "Melodrama and Social Comedy in the Cinema of the Golden Age". En: Hershfield, Joanne/Maciél, David. R.: *Mexico's Cinema: a Century of films and filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources, pp. 101-122.
- HERRERA GARCÍA, Francisco Javier (2007): "Buñuel y el nacionalismo español durante el franquismo. La recepción de *Los olvidados*". En: Berthier, Nancy (ed.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 259-269.
- LILLO, Gastón (1994): *Género y transgresión. El cine mexicano de Luis Buñuel*. Montpellier: CERS.
- MAILLÉ, Emilio/RUIZ RIVAS, Jesús Héctor (1997): "Un Buñuel mexicain: un documentaire de création/ Un Buñuel mexicano: documental de creación". En: *Cinemas d'Amérique Latine* 5, pp. 115-130.
- OMS, Marcel (1985): *Don Luis Buñuel*. Préface de Jean-Claude Carrière. Paris: Les Éditions du Cerf.
- PAZ, Octavio (2012): *Luis Buñuel: El doble arco de la belleza y de la rebeldía*. Prólogo de José de la Colina. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEÑA ARDID, Carmen/LAHUERTA GUILLÉN, Víctor M. (eds.) (2007): *Buñuel 1950. Los Olvidados: Guión y documentos*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (org.) (1993): *Umjato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- PÉREZ TURRENT, Tomás (1972): "Luis Buñuel ante el cine mexicano". En: *Revista de la UNAM* 10 (junio), pp. 5-9.
- ROTELLAR, Manuel (1978): "Luis Buñuel en Filmófono". En: *Cinema* 2002, 37, pp. 36-40.
- ROS GALIANA, Fernando/CRESPO Y CRESPO, Rebeca (2002): *Guía para ver y analizar "Los olvidados", Luis Buñuel (1950)*. Valencia/Barcelona: Nau Llibres/Octaedro.
- RUCAR DE BUÑUEL, Jeanne (1991): *Memorias de una mujer sin piano*. Escritas por Marisol Martín del Campo. Madrid: Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín *et al.* (2004): *Los Olvidados. Una película de Luis Buñuel*. México: Fundación Televisa/Turner.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (1999): "The Decline of the Golden Age and the Making of the Crisis". En: Hershfield, Joanne/Maciél, David. R.: *Mexico's Cinema: a Century of films and filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources, pp. 165-191.
- VV. AA. (2010): *Buñuel 100 años. Es peligroso asomarse al interior*. Madrid: Instituto Cervantes 2000 (catálogo de exposición).
- YGLIASIAS, Jorge (1999): *Buñuel: el americano*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Departamento de Cinematografía.

Alejandro Galindo: *Doña Perfecta* (1951)

Christian von Tschilschke
(Universität Siegen)

El cine de Alejandro Galindo en el contexto de la Época de Oro

Alejandro Galindo (1906-1999) es uno de los representantes más prestigiosos y prolíficos de la así llamada “Época de Oro” del cine mexicano, durante la cual realizó también la adaptación de la famosa novela *Doña Perfecta* (1876) del novelista español Benito Pérez Galdós (1843-1920), estrenada en 1951 bajo el mismo título, y en la que se centra el presente artículo¹.

Junto con Fernando de Fuentes (1894-1958), Emilio “Indio” Fernández (1904-1986), Luis Buñuel (1900-1983), Julio Bracho (1909-1978), Ismael Rodríguez (1917-2004), Roberto Gavaldón (1909-1986) y muchos otros directores, actores, guionistas, camarógrafos, escenógrafos y compositores, Galindo contribuyó por su parte a que se pudiera transformar el cine mexicano de las décadas de 1940 y 1950 en una verdadera industria de alta calidad estética, notable maestría técnica y gran éxito comercial. Imitando en cierto modo el *studio system* de Hollywood, basado en la producción en grandes estudios, la observación de las convenciones de los géneros y el culto a las estrellas, en pocos años el cine mexicano logró imponerse no solamente al nivel latinoamericano sino también, al menos durante cierto tiempo, a todo el mundo hispanohablante. Así, por ejemplo, en los años cuarenta la producción cinematográfica mexicana se triplicó en comparación con la década anterior alcanzando la cifra total de 752 películas (Mora 1984: 105) y llevando igualmente consigo un aumento inusitado del número de las adaptaciones de obras literarias².

¹ Para ser exactos, *Doña Perfecta* fue filmada a partir del 23 de octubre de 1950 en los estudios Churubusco y estrenada el 10 de octubre de 1951 en el cine Metropólitán en la Ciudad de México (Sinnigen 2008: 322).

² Respecto a la Época de Oro y sus condiciones estéticas, económicas, políticas y sociales, véanse las obras de referencia de Ayala Blanco (1993), Monsiváis/Bonfil (1994), Paranaguá (1995), García Riera (1998), que es el único que considera sistemáticamente la adaptación de obras literarias, Tuñón (1998), Hershfield/Maciel (1999), Mora (2005) y Castro Ricalde/McKeeIrwin (2011). En su amplio estudio sobre la recepción de la obra de Galdós en el cine mexicano Sinnigen (2008: 32) señala que entre las ocho adaptaciones producidas entre 1943 y 1998 al menos seis se realizaron entre 1943 y 1958: *Adulterio* (1943)

Fueron varios los factores que favorecían el auge del cine mexicano en esa época cuyo principio se fija comúnmente en el estreno de la comedia ranchera *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, el primer verdadero éxito de taquilla del cine mexicano en el extranjero, y cuyo descenso se vincula a menudo simbólicamente con la muerte del famoso actor Pedro Infante en el año 1957. Ahora bien, no hay que remitir solamente a la concentración extraordinaria de talentos bien formados, a la creación de un nuevo sistema de producción y distribución o al interés que provocó un número creciente de películas mexicanas en importantes festivales internacionales —a veces, hay que admitirlo, incluso a merced de una estética de tipo folclórico e indigenista como la representaban las películas de Emilio Fernández—.

Aún más importantes fueron sin duda las circunstancias políticas y económicas, sin las que el fenómeno no se hubiera producido de tal manera. Es menester recordar a este respecto que, además de una política proteccionista de parte del gobierno que obligó a los cines mexicanos a partir de octubre de 1939 a proyectar al menos una vez al mes una producción autóctona, fue ante todo la situación internacional durante y después de la Segunda Guerra Mundial la que resultó muy favorable para la comerciabilidad del cine mexicano frente al mercado estadounidense y europeo. Desde luego, el periodo de auge no duró siempre: a finales de los años cincuenta tanto el agotamiento artístico y la estrangulación burocrática como la competencia de la televisión, el cambio tecnológico y la emergencia del cine de autores pronto pusieron fin a la Época de Oro del cine mexicano.

Siendo uno de sus mayores protagonistas no es sorprendente que en la bio y filmografía de Alejandro Galindo claramente se reflejen la efervescencia y la decadencia de este periodo tan destacado. Galindo nació el 14 de enero de 1906 en Monterrey (Nueva León), en el noreste de México³. Debido a las circunstancias políticas, su familia poco después se mudó a la Ciudad de México. Huérfano de padre a los seis años pronto se aficionó a frecuentar las salas de cine y de hacer pequeños trabajos en los estudios de cine mudo México Films de Germán Camus. Al poco tiempo dejó la carrera de odontología que había emprendido cumpliendo los deseos de su madre para irse a Hollywood a mediados de los años veinte.

de José Díaz Morales, *La loca de la casa* (1950) de Juan Bustillo Oro, *Doña Perfecta* (1951) de Alejandro Galindo, *Misericordia* (1952) de Zacarías Gómez Urquiza, *La mujer ajena* (1954) de Juan Bustillo Oro y, por supuesto, *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel. A esta lista se suman *Lo prohibido* (1987) de Ismael Rodríguez y *El evangelio de las maravillas* (1998) de Arturo Ripstein, “una adaptación de segunda generación de una novela galdosiana, ya que estuvo inspirada en el *Nazarín* de Buñuel, de 1958” (Sinnigen 2008: 32).

³ Las siguientes informaciones biográficas se basan principalmente en García Riera (1981: 375), Mora (1984), García (1995: 161), Peredo Castro (2000: 37-42) y Ciuk (2009: 307-308).

Allí trabajó en los laboratorios fotográficos de la Metro Goldwyn Mayer antes de ser contratado por Columbia Pictures para la redacción de guiones en español. Al mismo tiempo, cursó estudios de fotografía, de edición, de creación dramática y narrativa, así como de teatro y actuación en el Palmer Institute of Photoplay, en el Otis Art Institute, en el Hollywood Institute of Scriptwriting and Photoplay y otras instituciones. Durante este tiempo de aprendizaje Galindo adquirió una amplia y sólida formación artesanal que sentó los cimientos profesionales para su carrera posterior. Se quedó en Hollywood hasta 1930, cuando la crisis económica de 1929 y los trastornos provocados por la introducción del sonido le llevaron a regresar a su país natal. Esta trayectoria no es singular de ninguna manera, como recuerda Peredo Castro al subrayar que Galindo solo forma parte “de una larga lista de personas que, habiendo adquirido experiencia en el cine estadounidense del decenio de los veinte, más tarde ingresó al cine nacional” (2000: 38). De vuelta a México, Galindo empezó a trabajar en la radio antes de que hiciera finalmente su entrada en el mundo del cine, primero como argumentista y adaptador para *La isla maldita* (Boris Maicon, 1934) y después como director del largometraje *Almas rebeldes* (1937).

Sin embargo, a lo largo de su carrera, Galindo no solamente se distinguió como director, guionista, actor y productor, sino que asumió también cargos de funcionario, como el de secretario general de la sección de directores del muy poderoso Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (SIIC). Asimismo, publicó numerosos ensayos y varios libros sobre la historia del cine de su país, entre ellos *Verdad y mentira del cine mexicano* (1981), libro testimonial en el que Galindo expresó su credo artístico según el cual el cine debe hacerse testigo de los problemas económicos, políticos y sociales de su tiempo y, precisamente bajo estos aspectos, escribió *El cine mexicano. Un personal punto de vista* (1985), una historia del cine mexicano desde los orígenes hasta los años 1952-1953.

Entre los directores mexicanos, Alejandro Galindo fue incontestablemente uno de los más productivos. Su filmografía cuenta con un total de 88 películas, desde *La isla maldita* hasta su último trabajo, *Lázaro Cárdenas* (1985), una biografía del antiguo presidente de México (1934-1940) que, por razones políticas, tuvo problemas para ser estrenada en vida de Galindo. Siguiendo trabajando aun hasta una edad bastante avanzada —Galindo murió en la Ciudad de México el 1 de febrero de 1999—, su carrera como director y guionista se extendió por tanto con una constancia notable por más de medio siglo. El periodo más brillante y comercialmente exitoso de su trayectoria artística, empero, lo vivió durante la Época de Oro, de manera que su longevidad le convirtió en un verdadero símbolo de las remotas y nostálgicamente evocadas glorias del cine mexicano.

De hecho, la buena docena de películas, incluida *Doña Perfecta*, a las que hasta hoy en día los críticos e historiadores del cine mexicano suelen referirse

cuando quieren determinar la esencia y el valor histórico de su obra cinematográfica, nacieron justamente en esa época. Entre ellas cabe citar, sobre todo por acercarse de una manera poco común en aquel entonces a las realidades histórico-sociales fuera del mismo México, *Refugiados en Madrid* (1938), que aborda por primera vez en la historia del cine mexicano el tema coetáneo de la Guerra Civil española, y *Espaldas mojadas* (1953), que sigue suscitando el interés de los investigadores al dedicarse mediante una trama ficticia a un tema controvertido: la situación de los trabajadores mexicanos en el territorio de los Estados Unidos tan actual como trágica no solamente en esos tiempos históricos.

Aun así, la verdadera fama de Alejandro Galindo como clásico del cine mexicano se funda en su papel de cronista fiel de la vida urbana, moderna y cotidiana del país. Mora le califica por eso como “practically the only purveyor of serious urban drama in the Mexican cinema” (1984: 107). En filmes como *Mientras México duerme* (1938), y especialmente en sus obras indudablemente magistrales *Campeón sin corona* (1945) y *Una familia de tantas* (1948), pero también en *¡Esquina bajan...!* (1948) y su secuela *Hay un lugar para... dos* (1948) tal como en *Confidencias de un ruletero* (1948) y *Dicen que soy comunista* (1951), Galindo traza un retrato verosímil de la situación de la clase obrera y de la nueva clase media en una fase de profundos cambios sociales. Situando a sus chóferes de autobuses, boxeadores, vendedores de aspiradoras y taxistas en un ambiente decididamente realista y dejándoles dialogar de manera muy auténtica rompe ostensiblemente con los clichés y convencionalismos folcloristas del melodrama rural y de la comedia ranchera.

En el conjunto de las producciones más significativas de Galindo de esta etapa del cine mexicano hay que reservar al final un lugar aparte para *Cuatro contra el mundo* (1949), una contribución al cine negro particularmente lograda. Con todo, este breve recorrido por el aporte más importante del director a la Época de Oro no estaría completo sin mencionar que a partir de 1954 el cine de Galindo tomó otro rumbo al empeñarse en toda una serie de películas menos interesantes desde el punto de vista de hoy —*Y mañana serán mujeres* (1954), *Tu hijo debe nacer* (1956), *La edad de la tentación* (1958), *Ellas también son rebeldes* (1959) y *Mañana serán hombres* (1960)—, en las que se acercaba a problemas de adolescencia de manera moralizante y bastante tradicional.

La adaptación de *Doña Perfecta* (114 min.), por fin, no es solamente otro producto representativo de la Época de Oro sino que cuenta también, junto con *Campeón sin corona* y *Una familia de tantas*, entre las tres mejores películas de Galindo, y esto “a pesar de ser atípica en la obra del director” como constata Sinnigen (2008: 32)⁴. Si bien es cierto que como drama histórico y adaptación

⁴ Según el propio Galindo, la proposición de hacer *Doña Perfecta* vino del productor mexicano Francisco de P. Cabrera (1900-1965), que participó también en la preparación del guión (Sinnigen 2008: 114).

de una novela europea situada en la provincia, *Doña Perfecta* se aleja considerablemente de lo que Mora llamó, con miras al carácter urbano y contemporáneo de los demás filmes de Galindo de los años cuarenta y cincuenta, “the most socially relevant cinema of the ‘old’ film industry” (1984: 111), no es menos cierto que, en otros aspectos, *Doña Perfecta* se asemeja mucho más a cintas como *Campeón sin corona* y *Una familia de tantas* de lo que parece.

El vínculo más evidente entre estas tres películas consiste efectivamente en el hecho de que todas ponen en escena los conflictos de una sociedad en transformación, la fuerte tensión entre un México tradicional y otro moderno, liberal, progresista y abierto a influencias extranjeras, o sea, rotundamente la crisis de la identidad nacional mexicana. A esto se añade una semejanza más particular entre *Una familia de tantas* y *Doña Perfecta*, ya que en ambos filmes esta temática común se refleja en la perturbación de la familia tradicional provocada por la intrusión de un hombre joven que induce a una chica a romper con el orden social establecido. Para el siguiente análisis se deduce de estas observaciones la tesis de que la calidad indiscutible de la *Doña Perfecta* de Galindo no reside tanto en su relativa fidelidad al pre o hipotexto literario, sino en la capacidad de Galindo de adaptar la novela decimonónica de Galdós para el público mexicano contemporáneo y convertirla en un comentario significativo a su propia época. A pesar de las críticas en su mayoría muy positivas que recibió la película en su tiempo y de la alta estima de que goza por parte de los historiadores del cine hay que lamentar que “[l]e ha faltado el reconocimiento internacional, bien que pudiera haber ganado, ya que le fue negada la exhibición en el festival de Venecia por haber sido presentada fuera de plazo” (Sinnigen 2008: 32)⁵.

Con respecto a la metodología a la que se recomienda orientar el análisis de la adaptación cinematográfica de textos literarios en general cabe destacar el hecho de que desde la perspectiva de la ciencia literaria la adaptación cinematográfica constituye antes que nada una posible forma de recepción de la literatura. La ciencia cinematográfica, en cambio, resalta la independencia del filme y la necesidad de maneras de proceder específicamente cinematográficas fiel a la premisa ‘la película después de la literatura es película’. Se debía concebir entonces la adaptación cinematográfica también como parte de la historia cinematográfica y verla en el marco de la obra completa del director. De hecho, una

⁵ Sinnigen advierte también: “Según la base de datos de la Filmoteca Nacional de España, *Doña Perfecta* nunca se estrenó en España” (2008: 32). En la televisión mexicana, en cambio, se pasa con cierta frecuencia, y está también disponible en DVD (Sinnigen 2008: 24-25). Para los anuncios y las reseñas críticas aparecidos con ocasión del estreno de *Doña Perfecta* véanse Peredo Castro (2003: 351-357) y Sinnigen (2008: 128-135). En cuanto a la crítica por los historiadores del cine, compárese Ayala Blanco: “Alejandro Galindo consiguió adaptar una gran novela decimonónica hispana sin caer en el ridículo” (1993: 187).

ciencia literaria que se centra solamente en la obra original no es capaz de hacer plenamente justicia a la peculiaridad de la adaptación cinematográfica. Pero eso vale también para una ciencia cinematográfica que no toma en consideración la obra original. La adaptación cinematográfica, no obstante, se caracteriza precisamente por su carácter ambivalente, es decir, por su estatus intermedial.

La adaptación de *Doña Perfecta* de Alejandro Galindo y sus colaboradores en el guión, Íñigo de Martino Francisco de P. Cabrera y Gunther Gerszo, no constituye ninguna excepción en este punto. Así pues, para valorar debidamente la ambivalencia o intermedialidad fundamental de la película de Galindo, es necesario tomar en cuenta ambos aspectos de su posición intermedia: su calidad de adaptación cinematográfica de una obra clásica de la literatura española tal como el lugar que ocupa en un contexto principalmente cinematográfico y dentro de la historia del cine mexicano.

***Doña Perfecta* como adaptación cinematográfica: aspectos intermediales e interculturales**

El hecho de que las películas producidas en México sobre la base de textos de Galdós “constituyen el mayor número de películas ‘galdosianas’ realizadas fuera de España” (Sinnigen 2008: 33)⁶ no se puede explicar solamente por razones histórico-sociales, como la gran popularidad de la que disfrutó la obra de Galdós en México entre lectores y autores desde el último tercio del siglo XIX, la facilidad con la que los temas y sujetos de sus textos fueron aplicables a las realidades históricas y contemporáneas de México, o las condiciones excepcionalmente provechosas que se presentaban durante la Época de Oro para las adaptaciones de obras literarias en general. El singular interés que las obras de Galdós suscitaban en parte de la industria cinematográfica sin duda se debe también a las calidades intrínsecas de sus textos, y, particularmente, a *Doña Perfecta*: la ubicación de las narraciones en un ámbito social bien reconocible, el realismo detallado de las descripciones, la creación de personajes extraordinarios y atractivos para el lector, el desarrollo de argumentos y largas escenas dialogadas ricos en suspense y, no en último lugar, una visualidad y un perspectivismo acentuados al nivel del discurso

⁶ “[...] el país más cercano es Argentina, con dos. En España, según Ramón Navarrete, ha habido 12 adaptaciones de obras galdosianas más otras tres inspiradas ‘en el mundo galdosiano’” (Sinnigen 2008: 33). La única adaptación de *Doña Perfecta* que se ha realizado en España (al menos hasta 2003), de César Fernández Ardavin en 1977, es juzgada por Navarrete como “fallida, no por no haber respetado el espíritu original, sino por no haber conseguido dar a ella un aire nuevo, un estilo cinematográfico” (2003: 148).

narrativo y del estilo⁷. Todo esto ha conferido a las novelas de Galdós la fama de tener una ‘escritura cinematográfica’ o un carácter ‘precinematográfico’ y a su autor la reputación de hacer “cine antes del cine” (Sinnigen 2008: 9, citando a Juan Felipe Leal)⁸.

No es, por ende, sorprendente que todas las adaptaciones de textos galdosianos que se hicieron en México resulten bastante fieles a sus modelos: “todas ellas siguen muy estrechamente el argumento de la correspondiente novela galdosiana y transmiten un espíritu parecido” (Sinnigen 2008: 32). Con excepción de algunas transformaciones significativas sobre las que naturalmente hay que volver, esto vale también tanto para el argumento y el conflicto central en el que se entrelazan de forma melodramática el ámbito de la familia y la esfera política, como para la constelación de los personajes y los enfoques temáticos de la adaptación filmica de *Doña Perfecta* por Alejandro Galindo⁹.

Tal como ocurre en la gran mayoría de los casos en los que se lleva a la pantalla una obra literaria clásica, en el caso de *Doña Perfecta* la película muestra claramente que no se basa en un guión original, sino en una obra literaria ya existente, lo que inevitablemente le proporciona una dimensión semántica suplementaria. Además de llevar un título homónimo, en la adaptación de Galindo la relación al pretexto ya se indica desde los créditos iniciales, aunque, por razones comerciales, el nombre de la estrella que interpreta a la protagonista figura aun antes: “Dolores del Río en” / “*Doña Perfecta* de la novela de don Benito Pérez Galdós” (DVD: 00:00:02-00:00:11). Asimismo, la película finaliza con las mismas palabras ciertamente un poco —¿irónicamente?— reduccionistas que el libro, seguidas, como si se tratara de un sello de autenticidad, por la firma facsimilar de Galdós: “Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son. Benito Pérez Galdós” (DVD: 01:54:47-01:54:53).

⁷ Ya la existencia en sí misma de los libros de Navarrete (2003) sobre la presencia de Galdós en el cine español y de los de Sinnigen (2008) con relación al cine mexicano documenta la importancia singular de la obra del escritor español para la producción cinematográfica. Al mismo tiempo hay que señalar que no existe estudio general alguno sobre la adaptación de obras literarias en el cine mexicano, por no hablar de algo que fuera comparable con, por ejemplo, los trabajos de Pérez Bowie referentes a la adaptación en el cine español (2004; 2010; 2013) aunque el reciente estudio cuantitativo de Vidrio (2014) da un paso importante en esta dirección.

⁸ En este contexto Navarrete recuerda que ya el director ruso Sergei M. Eisenstein había resaltado, en sus reflexiones sobre cine y literatura en los años treinta y cuarenta, la gran aptitud de la novela realista o naturalista para las adaptaciones cinematográficas (2003: 28). Sobre la ‘teoría precinematográfica’ informa, entre otros, Peña Ardid (1992: 76-86).

⁹ No son muchos los estudios que tratan la película de Galindo con cierto detenimiento. Entre ellos hay que citar sobre todo a Ayala Blanco (1993: 187-190), Peredo Castro (2000: 351-357), Sinnigen (2005) y Sinnigen (2008: 99-135).

Jalonada por estas referencias directas, la trama de la película se desarrolla de la misma forma lineal y cronológica que en la novela. Por razones analíticas puede dividirse en ocho grandes partes que están sometidas al mismo principio de gradación que prevalece en el libro, donde la trama ya se anuncia en los títulos de los capítulos a través de las palabras clave “desavenencia”, “discordia”, “guerra” y “combate terrible” (Pérez Galdós 2006: 437-438). A diferencia del libro, sin embargo, la película renuncia a todos los modos explícitos de dirigir al espectador prescindiendo incluso de la voz del narrador autorial y omnisciente tan patente en la novela. La única excepción a esta regla se constata al principio del filme cuando se insertan, sobre la panorámica inicial de una pequeña ciudad de provincia con la torre de una iglesia en el centro, las palabras “Esta historia ha sido situada en el México del último tercio del siglo XIX” (DVD: 00:01:44-00:01:58). El traslado geográfico que se indica aquí es la diferencia más fundamental entre libro y película. Con este cambio el proceso intermedial de la adaptación se enriquece de una interesante dimensión intercultural¹⁰.

En la exposición del filme (DVD: 00:01:38-00:13:20) se comunica el nombre de la ciudad presentada en el *establishing shot*, Santa Fe, no menos parlante que la Orbajosa de la novela, se introducen los personajes principales y se plantean las líneas fundamentales del conflicto: Se pone de manifiesto enseguida que doña Perfecta (Dolores del Río), una viuda aún joven y bella, altanera y autoritaria, muy conservadora y religiosa, intolerante e hipócrita cuando declara por ejemplo “que es nuestro deber de buenos cristianos el respetar las inclinaciones y los sentimientos de los demás” (DVD: 00:13:15), forma el verdadero centro social y político de Santa Fe. En su hacienda, donde vive con su erudito cuñado don Cayetano (Rafael Icardo), su bella y obediente hija Rosario (Esther Fernández) y sus empleados Cristóbal Ramos (José Elías Moreno) y Librada (María Gentil Arcos), suele reunir a sus amigos y a los notables de la ciudad: el abogado y antiguo adepto a la carrera eclesiástica don Inocencio (Julio Villarreal)¹¹ y su hermana, doña Remedios (Natalia Ortiz), con su hijo Jacinto (Ignacio Retes), que es también abogado y sueña con ser novio de Rosario, el juez don Pedro (Salvador Quiroz), etc.

¹⁰ Para ser exactos, hay que añadir que a este aviso sigue todavía un epígrafe bíblico que no aparece en la novela y que anticipa la cita moralizante del final: “...en lo que condenas a otro, te condenas a ti mismo: haciendo, como haces tú, aquellas mismas cosas que condenas./Vosotros sois la causa, como dice la escritura de que sea blasfemado el nombre de Dios. Epístola de San Pablo, cap. II, vers. 1 y 24” (DVD: 00:01:59-00:02:13).

¹¹ En el texto original, don Inocencio es cura. Sinnigen remite al respecto a una explicación biográfica: “Según Galindo, Cabrera lo convirtió en laico porque él era católico y no quería meterse con los curas” (2008: 118).

La acción se entabla cuando doña Perfecta recibe una carta de México de su hermano, Juan Rey, en la que este anuncia la llegada de su hijo, Pepe Rey (Carlos Navarro), a Santa Fe. Como tiene la intención de casarle con su hija Rosario, doña Perfecta hace grandes elogios de su sobrino: “es un hombre de ciencia, estudió para ingeniero y se perfeccionó en Europa” (DVD: 00:11:33). Al mismo tiempo discute con sus contertulios los últimos acontecimientos de la situación política del país de los que se ha enterado por otra carta: la reciente prohibición de la enseñanza religiosa en las escuelas y el pronunciamiento del general Porfirio Díaz en Oaxaca de Juárez contra el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada. Al círculo reaccionario y clerical de Perfecta estas informaciones, que permiten situar la acción en el año 1876, le dan la esperanza de que los liberales “acabarán por picarse solos” (DVD: 00:09:25). De este modo, las bases del doble conflicto, amoroso e ideológico, que va a determinar la trama, están sentadas.

En la segunda parte (DVD: 00:13:21-00:16:10), que toma el estilo de un *western*, se narra cómo Pepe Rey y Ramos, que había ido buscar al primero a la estación, son detenidos por una patrulla de soldados enviados por el gobierno para prevenir eventuales levantamientos en la provincia. Pepe simpatiza con el capitán Pinzón (Manuel Arvide), que les deja continuar, lo que coloca a Pepe desde el inicio en el campo de los enemigos políticos de su tía. En la tercera parte (DVD: 00:16:11-00:28:42) Pepe es recibido muy cordialmente en la casa de su tía por don Cayetano, Rosario y la misma doña Perfecta, aunque ya se anuncian unas primeras desavenencias. Así, doña Perfecta echa al fuego algunos de los libros que Pepe ha traído para don Cayetano considerándolos incompatibles con la fe católica —una escena que falta en el libro—. Además, sospecha maliciosamente de Pepe que está demasiado “acostumbrado a los lujos de la capital y a las modas extranjeras” (DVD: 00:26:20), y reacciona con cierto descontento a la noticia de Ramos, refiriéndose a su encuentro con el capitán Pinzón como “el señor el sobrino tiene gran amistad con esa gente del gobierno” (DVD: 00:28:26). La situación se agrava en la cuarta parte (DVD: 00:28:42-00:43:15) de la película en la que se presenta una versión abreviada de la ‘comunicación patológica’ en la que se ve enredado Pepe, sobre convicciones liberales y progresistas, una vez introducido en el círculo de los confidentes de doña Perfecta. En una larga secuencia cuidadosamente compuesta, paradigmática del estilo de Galindo, Pepe, que se enfada cada vez más, se deja provocar por don Inocencio y Jacinto, que le demandan su opinión sobre temas escabrosos como los abogados, la ciencia, el darwinismo, sus impresiones de Santa Fe y el edificio de la iglesia local. Tras esta conversación el juicio demoledor de don Inocencio sobre las ideas de Pepe, a quien reprocha de saber “mucho de todo y nada de Dios” (DVD: 00:40:39), induce a doña Perfecta a una conclusión

asombrosa: “tenemos al enemigo en casa” (DVD: 00:41:00). Desilusionada, se retira a la capilla de la casa.

En la quinta parte (DVD: 00:43:16-01:00:05), después de este primer *plot point*, crece la brecha entre Pepe y el campo de sus contrincantes. Por un lado, profundiza su relación con Rosario a la que declara abiertamente “Te quiero como un tonto” (DVD: 00:48:27) y traba amistad con el boticario José Juan Arciniegas o Juan Tafetán (Bruno Márquez); por otro lado, se acumulan las quejas sobre Pepe y se intenta un pleito contra él. Lo que es más, fracasan sus planes para mejorar el sistema de abastecimiento de agua de Santa Fe porque el desconfiado jefe político de la ciudad no soporta ser aconsejado por “gente de afuera” (DVD: 00:56:20). En la sexta parte (DVD: 01:00:06-01:31:42) vuelven a enlazarse la trama privada y política y el conflicto amoroso e ideológico tal como se prepara el final trágico de la historia. Determinada a organizar una resistencia armada contra las tropas federales enviadas por el gobierno, doña Perfecta se reúne con todos los opositores al régimen. Al mismo tiempo cuida de que Pepe se mantenga alejado de su hija pretendiendo que esta está enferma e intenta convencer a Rosario de que olvide a Pepe, “ateo y enemigo de Dios” (DVD: 01:31:26). Para alejarle a este definitivamente de la ciudad consigue con el ministerio en Madrid que sea destituido de su misión oficial. Pese a todo, Pepe decide quedarse en Santa Fe y se distrae en compañía de las Troyas, tres hermanas solteras pero honestas. Aprovechando estas circunstancias, doña Remedios, que no ha abandonado la idea de casar a su hijo Jacinto con Rosario, propone entonces instigar a Ramos, que está enamorado de una de las Troyas, con la idea de que “él podría darle un susto” (DVD: 01:24:10) a Pepe.

En la séptima parte (DVD: 01:31:43-01:43:25) se alcanza el clímax dramático de la acción: Rosario y Pepe se encuentran clandestinamente en la capilla de la casa y prometen casarse bajo el crucifijo, sellando esto con un largo beso (DVD: 01:36:15). Doña Perfecta, no obstante, les sorprende en la escalera y expulsa, enfurecida, a Pepe de su casa. La octava parte (DVD: 01:43:26-01:54:52) constituye el desenlace. Cuando Pepe vuelve a la casa de doña Perfecta por la noche y bajo un fuerte viento para huir con Rosario, ya le esperan no solo esta, sino también su tía, Remedios y Ramos. Doña Perfecta le da a Ramos la orden de matar a Pepe con su escopeta: “Mátalo” (DVD: 01:52:15). Las tropas federales que entretanto han entrado en la ciudad se llevan el cuerpo de Pepe, y Rosario se junta con ellos con las palabras “Me voy, me voy con mi esposo” (DVD: 01:53:28) dejando sola a su madre que se retira por fin a la capilla pidiendo misericordia¹².

¹² Para un resumen más detallado, véanse Peredo Castro (2000: 352-354) y Sinnigen (2008: 117-125).

No cabe duda de que, en comparación con la novela de Galdós, el rasgo más obvio de la adaptación de Galindo es la ‘mexicanización’ de *Doña Perfecta*. Para ponérselo fácil se podría remitir a ese respecto a unas razones económicas como las menciona García Riera: “En obsequio del ahorro, varias obras de autores españoles fueron trasladadas a ambientes mexicanos” (1998: 164). Pero esto significaría no tener en cuenta la importancia que tenía para Galindo la idea de un auténtico cine nacional mexicano¹³. Es una idea a la que no solamente corresponde el hecho de que Galindo reprochara a un género tan exitoso como la comedia ranchera del tipo *Allá en el Rancho Grande* alejarse de las realidades mexicanas para satisfacer anhelos escapistas y que eligió con preferencia para sus propios filmes justamente materias que se relacionaban con estas realidades, sino que también en entrevistas expresó explícitamente su preocupación por la identidad nacional mexicana:

[...] nuestro cine debe proponerse una meta y que ésta debe consistir en crear conciencia en nuestro pueblo. Conciencia de su nacionalidad... Mire usted, nosotros solemos hablar mucho de la patria; todo lo hacemos ‘por México’ y ‘a nombre de México’. [...] Sería bueno que precisáramos y que fijásemos conceptos concretos: ¿por qué México es una nación? ¿En qué consiste México? ¿De dónde viene, hacia dónde quiere ir? Las películas podrían servir para dar respuesta a estas preguntas (Reyes Nevares 1974: 41).

Con precisamente este trasfondo hay que interpretar su decisión de situar la acción de *Doña Perfecta* en la provincia mexicana de exactamente la misma época. Esta decisión le permite realzar las similitudes entre las ideas y mentalidades opuestas que tanto en España como en México amenazaban la unidad de la nación como comunidad imaginaria y entidad estatal concreta en un momento histórico preciso: el de la confrontación de las “dos Españas”, de los partidos liberales y conservadores durante la Tercera Guerra Carlista (1872-1876), y el de las tensiones políticas y militares en México que precedieron al primer Porfiriato, la llegada a la presidencia del general Porfirio Díaz en 1876.

Como ya se ha indicado, la elección de un *setting* mexicano no se puede reducir, por lo tanto, ni a motivos puramente económicos ni a una mera lección histórica sobre la conformación de la nación mexicana en una etapa crucial de su pasado. Pero también es verdad que el cuadro que ofrece Galindo del México decimonónico se presta a ser relacionado con lo que mueve a la sociedad mexicana de los años cuarenta, época en la que está bajo una fuerte influencia americana económica y cultural. Entonces, no es solamente el sentimiento del

¹³ Como destaca Sinnigen, por lo general “Galindo rechazó el empleo de la literatura internacional para hacer filmes mexicanos” (2008: 113).

cambio, tan controvertido como inevitable, al que está sometida la sociedad mexicana, desgarrada entre la admiración del progreso y el afecto de agarrarse a lo establecido y a las autoridades reconocidas, es también la postura ambivalente hacia lo ajeno lo que une a *Doña Perfecta* como drama histórico con los dramas urbanos y contemporáneos de Galindo. En *Doña Perfecta* dicha ambivalencia se muestra en la oposición de Pepe Rey y la gente de Santa Fe. En cuanto a *Campeón sin corona*, por ejemplo, se expresa un fuerte complejo de inferioridad de los mexicanos frente a los Estados Unidos mediante la representación del destino del boxeador mexicano Roberto “Kid Terranova” (David Silva), basada en la biografía real del ex campeón de boxeo Rodolfo “Chango” Casanova. En *Una familia de tantas*, en cambio, se defiende a los representantes del *american way of life* contra los incorregibles adherentes a la vida mexicana tradicional y sus estructuras escleróticas.

Sin embargo, a diferencia de Galdós, Galindo parece creer más en la posibilidad de escaparse de estas estructuras anticuadas. Mientras que la Rosario de Galdós se vuelve loca al final de la novela y termina incurable en un manicomio, la Rosario de Galindo se rebela abiertamente contra su madre y toma su vida bajo sus propias riendas, tal como al final de *Una familia de tantas* la adolescente Maru Cataña (Martha Roth) deja de lado a su familia para siempre, siguiendo a su novio, el vendedor de aspiradores Roberto del Hierro (David Silva)¹⁴.

Con todo, en el caso de *Doña Perfecta* la comparación de la versión fílmica con su hipotexto literario no se puede limitar a semejanzas y diferencias al nivel de la historia. Esto vale tanto más que la *mise en scène* y el montaje de *Doña Perfecta* prueban la clara intención de crear incluso al nivel del discurso cinematográfico correspondencias, equivalencias y analogías con el discurso y estilo del texto literario y los conceptos estéticos que le son inherentes. En este sentido, resulta, como destaca Sinnigen, muy llamativo, por ejemplo, cómo en el personaje de doña Perfecta se representa la concentración de “la autoridad religiosa, económica, política y militar por medio del corte” (2008: 126), yuxtaponiendo la reunión en la que doña Perfecta premia a una de las damas de la parroquia por su empeño caritativo y la siguiente entrevista secreta con los conspiradores contra el gobierno igualmente protagonizada por ella (DVD: 01:00:06-01:05:34). Asimismo, se presenta un buen equivalente del ‘realismo simbólico’ que caracteriza la obra de Galdós en una larga escena en el jardín de doña Perfecta (DVD:

¹⁴ En cuanto a las paralelas entre las dos películas Monsiváis apunta: “El mismo Galindo opone a su optimismo dos excelentes alegatos contra la moral clerical y la familia como ahogo e intolerancia: *Una familia de tantas* (1948) y *Doña Perfecta* (1950)” (2010: 340). Según Sinnigen, el final optimista de *Doña Perfecta* “parece representar la esperanza del director en un México en que las fuerzas vitales se rebelen contra las instituciones y los valores sociales y familiares” (2008: 128).

01:07:25-01:11:59), durante la cual la manera en que esta cuida sus plantas, regando unas, cortando otras, eliminando parásitos, se convierte en un comentario visual de su manera de tratar con sus amigos y enemigos privados y políticos. La secuencia termina con las palabras particularmente sugestivas, un presagio de la muerte de Pepe: “Los polvos de crisantemo van a matar a los bichos de la petunia. Para cada bicho hay un veneno” (DVD: 01:11:52).

Pero, si hay un recurso que mejor corresponde tanto al tema como al discurso narrativo de la novela de Galdós es seguramente el perspectivismo visual que se traduce a través de un dispositivo de miradas que se manifiesta varias veces en la película. Concretamente, se trata de secuencias que ponen en escena el clima de observación y control social permanente que reina en Santa Fe, tan ingenuamente explicado por Jacinto: “todos en Santa Fe vivimos en casa de cristal, somos como de una misma familia” (DVD: 01:16:52). Esta situación se condensa en unos planos con mucha profundidad de campo que reúnen simultáneamente a observadores y observados, acentuando aun el acto de observación por el hecho de que esta se realiza cada vez a través de una ventana. Entre las diferentes secuencias que se pueden citar al respecto y que siempre están estructuradas de la misma manera, dejando así traslucir un principio estético bien reflexionado, basta aquí con remitir en último lugar a la secuencia emblemática (DVD: 00:44:50-00:45:58), en la que don Inocencio y Jacinto miran desde una ventana del primer piso a Pepe, que pasa por la calle, inmediatamente después de que este hubiera faltado a hacer sus reverencias al pasar el obispo de Santa Fe en coche (véase imagen 1).

***Doña Perfecta* y la historia del cine: el modelo de Hollywood**

A pesar de los esfuerzos de ‘mexicanizar’ el cine mexicano y de convertirlo en un instrumento para fomentar la consciencia de los mexicanos de su identidad nacional, como lo reclamó, por ejemplo, Alejandro Galindo, en la década de 1940, la industria del cine mexicano funcionó —tanto a nivel económico e infraestructural como en su dimensión artística y estética— “como una especie de pequeño Hollywood para el mundo hispanohablante” (Sinnigen 2008: 26). Poniendo de relieve el carácter esencialmente intercultural del cine mexicano durante la Época de Oro, Monsiváis resume las tentativas mexicanas de una nacionalización de Hollywood de la manera siguiente:

[T]he Mexican film industry believed that mere imitation was suicidal (among other reasons because of the lack of financial resources). It was preferable to have intensely local faces, landscapes, and ways of speaking and being within Hollywood-derived cinematic structures (1995: 117).



Imagen 1. Pepe Rey observado por don Inocencio y Jacinto (DVD: 00:45:32).



Imagen 2. Melodramatismo: la cita de Pepe y Rosario en la capilla (DVD: 01:34:35).

Ahora bien, la adaptación de Galindo puede ilustrar de modo ejemplar cómo la influencia que ejerció Hollywood sobre las estructuras cinematográficas se manifiesta en un caso concreto y en aspectos tan decisivos como el tratamiento del género, las convenciones del estilo y el apoyo del sistema de las estrellas.

Es evidente que la *Doña Perfecta* de Galindo le debe mucho al melodrama, género especializado en provocar fuertes reacciones emocionales en el público sirviéndose de un repertorio de códigos bastante esquemáticos y por eso fácilmente reconocibles. El melodrama es, quizás, junto con la *screw ball comedy*, la película de suspense y el *western*, el género que se encuentra más que cualquier otro asociado con el cine clásico de Hollywood de los años treinta a cincuenta¹⁵. No obstante, para valorar adecuadamente su influencia sobre la adaptación de *Doña Perfecta*, hay que tener en cuenta dos cosas más: por una parte, que en la cultura mexicana popular ya existe una fuerte propensión tradicional al melodrama¹⁶; por otra parte, que la misma novela de Galdós, como la crítica literaria ha subrayado varias veces, se distingue claramente por numerosos rasgos melodramáticos, cuanto distanciados, ironizados o problematizados que sean por el autor: “el delirante amor entre primos destruido por unos tiránicos ‘padres’” (Sinnigen 2008: 106-107), el asesinato y la locura de los protagonistas, la capilla y el jardín como lugares de acción, el sugestivo contraste entre buenos y malos, luz y sombra, etc.¹⁷

En la película, desde luego, la ambivalencia que la novela guarda a este respecto se pierde por completo, dado que los efectos melodramáticos se manejan de manera enteramente afirmativa. Esto se hace más patente en las tres escenas nocturnas que tienen lugar en la capilla de la casa (véase imagen 2)¹⁸; el enfrentamiento terminal en la escalera entre Pepe y doña Perfecta (DVD: 01:37:51-01:39:07) y, por supuesto, en la secuencia final, que reúne a los personajes principales en medio de una tormenta (DVD: 01:51:10-01:54:01)¹⁹.

¹⁵ Para la historia del melodrama mexicano, véanse, por ejemplo, Monsiváis (1994: 99-224), García (1995), Hernández Rodríguez (1999) y Noble (2005: 95-122).

¹⁶ Véase al respecto Monsiváis: “The melodrama was more important in Mexico than in the USA because, traditionally, Mexican popular culture is premised on the perennial confusion between life and melodrama and the corresponding illusion that suffering, to be more authentic, must be shared publicly” (1995: 117).

¹⁷ Compare López Nieto: “Uno de los aspectos de *Doña Perfecta* que más ha llamado la atención de la crítica ha sido la continua, decidida y consciente utilización en la novela, por parte de Galdós, de toda una serie de elementos y característicos precedentes del melodrama y el novelón románticos” (2006: 107).

¹⁸ DVD: 00:42:18-00:43:15; 01:32:49-01:36:38; 01:54:07-01:54:52.

¹⁹ Aun el hecho de que a la Rosario de la película se le conceda un destino más esperanzado que a su modelo literario se puede explicar, además de ser el síntoma de una visión

Las técnicas cinematográficas que se utilizan en estas escenas siempre son las mismas: una sucesión de planos medios y generales que ponen de relieve las relaciones entre los personajes y sus emociones, el uso frecuente de planos picados y contrapicados que sirven para dramatizar la acción, una iluminación expresiva que crea fuertes contrastes de claro-oscuro, e, inevitablemente, un acompañamiento de música orquestal de alta carga emotiva que marca la turbulencia interior y tensión de los personajes.

En cuanto a la teatralización de los conflictos y de las emociones que se celebran mediante este repertorio de procedimientos cinematográficos como si tuvieran lugar en una escena de teatro, el melodrama coincide con el ‘estilo clásico de Hollywood’ en general. Es precisamente este el sistema de normas y reglas por el que se orientan también la narración y el estilo cinematográfico de la película de Galindo. Son especialmente dos principios los que forman la base de este estilo: la estricta observación del ‘encuadre cerrado’ y el ‘montaje de continuidad’.

El encuadre cerrado requiere que un plano englobe todos los elementos necesarios para que el espectador pueda centrarse completamente en el desarrollo de la acción y la actuación de las estrellas. Esto implica una cuidadosa disposición de los objetos delante de la cámara y una composición armónica de la imagen que distingue nítidamente entre primer plano, centro de interés y fondo. Las famosas ‘escenas de escalera’, en las que, según “el esquema falocéntrico del cine tradicional hollywoodense” (Sinnigen 2008: 118), las estrellas femeninas se exponen a la ‘mirada masculina’ tanto intra como extradiagética y que tampoco faltan en *Doña Perfecta* (véase imagen 3) constituyen uno de los ejemplos más característicos de este principio.

El montaje de continuidad, por su parte, consiste en enlazar los planos que se suceden de manera que los cortes se hagan, en cuanto sea posible, invisibles²⁰. La secuencia de *Doña Perfecta* que sin duda mejor prueba la aplicación de ambos principios estilísticos es la recepción que organiza doña Perfecta en su salón con motivo de la llegada de Pepe (DVD: 00:28:45-00:37:42). El carácter decididamente teatral de esta escena, que siempre coloca la cámara en la posición de un espectador de teatro privilegiado, es por lo demás muy típica de la manera en la que, en los años cuarenta y cincuenta, se solía realizar la adaptación de novelas al cine.

del mundo más optimista, incluso como “[t]ípico del melodrama fílmico” (Sinnigen 2008: 128), es decir, como concesión a las convenciones del género cinematográfico y su público predilecto.

²⁰ Para más detalles de este modo histórico de la narración cinematográfica, véase el clásico estudio de Bordwell/Staiger/Thompson (1985).



Imagen 3. Estilo de Hollywood: Rosario baja la escalera observada por Pepe Rey y don Cayetano (DVD: 00:18:45).

En el caso de la protagonista de *Doña Perfecta*, empero, todos los procedimientos cinematográficos puestos en marcha —las escenas de escalera, los numerosos *close ups*, la iluminación dramática, etc.— sirven menos para perfilar al personaje ficticio que más bien de medio para poner en escena lo más espectacularmente posible a la estrella que la encarna: Dolores del Río (1904-1983). “A partir de *Doña Perfecta*”, opina Monsiváis, “ella ya únicamente interpreta a Dolores del Río, la institución fílmica y social” (1981: 231). Como Alejandro Galindo, en el año 1925 Dolores del Río se había ido a Estados Unidos, donde pronto hizo una carrera fenomenal. En 1943 regresó a México y formó a partir de entonces, junto con María Félix, parte de las divas incontestadas de la Época de Oro del cine mexicano²¹.

A Dolores del Río el desempeñar el rol de doña Perfecta le aportó en el año 1952 el premio Ariel por la mejor actuación femenina estelar y la convicción de los críticos de haber encontrado “one of her richest and most colorful roles” (Wall 1978: 69); al rol de doña Perfecta, al revés, Dolores del Río aportó su bello rostro inmaculado tal como un erotismo frío, distanciado y dominador cuyo aura amenazante aun es acentuado por un collar que hace pensar en una tela de

²¹ El hecho de que Dolores del Río ejerza también una fascinación considerable sobre los investigadores se documenta por la cantidad excepcional de estudios que se le han dedicado, entre ellos destacan Woll (1978), Monsiváis (1981), Hershfield (2000) y Hall (2013).

araña (véase imagen 4), un detalle que, por lo demás, recuerda a las comparaciones con animales que figuran en la novela de Galdós. Como resalta Monsiváis, es una de las raras veces en su larga carrera en la que Dolores del Río “es imperativa, cruel, no la humillada sino quien humilla, la apología invertida del machismo, la mujer cuyo albedrío va en dirección contraria a la tradición de la feminidad” (1981: 226).



Imagen 4. Sistema de estrellas:
Dolores del Río en el papel de doña Perfecta (DVD: 00:33:43).

El interés que puede entonces reclamar la adaptación de la novela de Galdós por Alejandro Galindo hasta hoy en día se fundamenta en varios factores. Además de contar entre los no tan numerosos “melodramas que resisten la prueba del tiempo y resultan algo distinto, dramas genuinos” (Monsiváis 1994: 204) y de ocupar un puesto avanzado²² en la lista de las 100 mejores películas del cine mexicano como una de las obras más memorables de la Época de Oro, puede también servir de ejemplo de cómo la adaptación de una novela al cine logra satisfacer las exigencias tanto del medio cinematográfico y del nuevo ámbito cultural al que se traslada como del momento histórico de su estreno sin ‘traicionar’ por ello al clásico literario sobre el que se basa.

²² En 1994 se le adjudica el rango 29 (<<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>>).

Filmografía

GALINDO, Alejandro (2003): *Doña perfecta de Benito Pérez Galdós. La tragedia de una mujer que se creía buena*. Cozumel Films (DVD).

Bibliografía

- AVIÑA, Rafael (2004): *Una mirada insólita. Temas y géneros del cien mexicano*. México: Cineteca Nacional/Océano.
- AYALA BLANCO, Jorge (1993): *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. México: Editorial Grijalbo.
- BORDWELL, David/STAIGER, Janet/THOMPSON, Kristin (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- CASTRO RICALDE, Maricruz/McKEE IRWIN, Robert (2011): *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CIUK, Perla (2009): *Diccionario de directores del cine mexicano 2009*. Tomo 1 A-L. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GALINDO, Alejandro (1981): *Verdad y Mentira del Cine Mexicano*. México: Editorial Katún.
- (1985): *El Cine Mexicano. Un personal punto de vista*. México: Edamex.
- GARCÍA, Gustavo (1995): "Melodrama: The Passion Machine". En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.): *Mexican Cinema*. Translated by Ana M. López. México: British Film Institute, pp. 153-162.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1981): "Mexique". En: Hennebelle, Guy/Gumucio-Dagron, Alfonso (eds.): *Les Cinémas de l'Amérique latine*. Paris: Lherminier, pp. 361-398.
- (1998): *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- HALL, Linda Biesele (2012): *Dolores del Río: Beauty in Light and Shade*. Stanford: Stanford University Press.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Rafael (1999): "Melodrama and Social Comedy in the Cinema of the Golden Age". En: Hershfield, Joanne/Maciel, David R. (eds.): *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources Books, pp. 101-121.
- HERSHFIELD, Joanne (1996): *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: The University of Arizona Press.
- (2000): *The Invention of Dolores del Río*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HERSHFIELD, Joanne/MACIEL, David R. (eds.) (1999): *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources Books.
- LÓPEZ NIETO, Juan Carlos (2006): "Estudio preliminar". En: Pérez Galdós, Benito: *Doña Perfecta*. Edición de Juan Carlos López Nieto. Madrid: Akal, pp. 7-134.

- MONSIVÁIS, Carlos (1981): "Instituciones: Dolores del Río. Las responsabilidades del rostro". En: Monsiváis, Carlos: *Escenas de pudor y livianidad*. México/Barcelona/Buenos Aires: Grijalbo, pp. 213-232.
- (1994): "Se sufre, pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites)". En: Monsiváis, Carlos/Bonfil, Carlos (ed.): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 99-224.
- (1995): "Mythologies". En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.): *Mexican Cinema*. Translated by Ana M. López. México: British Film Institute, pp. 117-127.
- (2010): *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo xx*. Ed. de Eugenia Huerta. México: El Colegio de México.
- MONSIVÁIS, Carlos/BONFIL, Carlos (1994): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- MORA, Carl J. (1984): "Alejandro Galindo: Pioneer Mexican Cineast". En: *Journal of Popular Culture*, 18, 1, pp.101-112.
- (2005): *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896-2004*. Jefferson/London: McFarland & Company.
- NAVARETE, Ramón (2003): *Galdós en el cine español*. Madrid: T&B Editores.
- NOBLE, Andrea (2005): *Mexican National Cinema*. London/New York: Routledge.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) (1995): *Mexican Cinema*. Translated by Ana M. López. México: British Film Institute.
- PEÑA ARDID, Carmen (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PEREDO CASTRO, Francisco (2000): *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. México: Conaculta.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004): *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Librería Cervantes.
- (ed.) (2013): *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio/GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando (2010): *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*. Murcia: Tres Fronteras.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2006): *Doña Perfecta*. Edición de Juan Carlos López Nieto. Madrid: Akal.
- REYES NEVARES, Beatriz (1974): *Trece directores del cine mexicano*. México: Secretaria de Educación Pública.
- SINNIGEN, John H. (2005): "Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: El caso de *Doña Perfecta*". En: *Actas del octavo congreso internacional de estudios Galdosianos*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 799-813.
- (2008): *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TUÑÓN, Julia (1998): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- VIDRIO, Martha (2014): *La adaptación de obra literaria en el cine mexicano*. Guadalajara: Ediciones Rayuela.
- WOLL, Allen L. (1978): *The Films of Dolores del Río*. New York: Gordon Press.

Roberto Gavaldón: *La noche avanza* (1951)

Álvaro Fernández
(Universidad de Guadalajara)

El director

Roberto Gavaldón es un cineasta polifacético, clásico y manierista a la vez, que se apegó a las convenciones y construyó universos propios, lo mismo en entornos urbanos que rurales, lo mismo en reconstrucciones históricas que en épicas criminales. Considerado un férreo y frío academicista, alcanzó a lo largo de su carrera un alto dominio de la técnica. Cuando el director realizó *La noche avanza* en 1951, tenía quince películas desde su debut con *La barraca* en 1944. Entre ellas había confeccionado su “trilogía del *melonoir* clásico”¹ compuesta por *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), y *En la palma de tu mano* (1950)², donde tensiona el dispositivo del melodrama y la potencia estética del *film noir hollywoodense*³.

¹ El neologismo *melonoir* fue transitado por Julia Tuñón, de quien tomo prestada la categoría propuesta en un artículo (2003: 40-58) donde también analiza la tensión entre el dispositivo del melodrama y la potencia estética del *film noir hollywoodense* en *El hombre sin rostro* (Bustillo Oro 1950).

² Puede verse el análisis de esta película en Fernández (2010) y, más ampliamente, en Fernández (2007). Respecto a las obras de Gavaldón, los estudios de Zúñiga (1990) y Minos (2007).

³ El director nació en Chihuahua en 1909 y murió en 1986 a los 77 años, acompañado de apenas algunas notas de prensa que anunciaran su fallecimiento. Muy joven vivió en Estados Unidos, donde estudió Odontología. En los testimonios de los *Cuadernos de la Cineteca Nacional* (1975), se escribe que tenía que trabajar y a los 17 años por curiosidad se metió a Hollywood como extra, donde laboraban algunos de sus amigos de la bohemia. Regresó a México en 1932, en la época en que todos los cineastas se formaban en el set. Ahí actuó en algunas producciones, pero cuenta que se sentía ridículo durante la representación actuarial. Entonces, al inicio del cine sonoro, se alistó como utilero y luego, como anotador, editor, y finalmente como asistente de director. Su filmografía muestra que fue el respaldo prácticamente de casi todos los directores viejos y nuevos durante 12 años. Los últimos tres años, antes de debutar, codirigió algunas películas y adaptó alguna otra. Fue activista en el Sindicato de Trabajadores para la Producción Cinematográfica (STPC), organización que él ayudó a crear, y en la que trabajó como secretario general de la Sección de Directores. El puesto lo lanzó a la política, donde alcanzó el puesto de diputado federal. Durante su

A partir de su debut como director y hasta 1960 filmaba de dos a tres películas por año. Su etapa más fructífera cuantitativamente fue a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, cuando realizó su trilogía del *melonoir*, o tetralogía si sumamos *La noche avanza*. Aunque delineó personajes entrañables y obras ahora revaloradas, su más premiada creación fue *Macario* en 1960 (basada en el cuento homónimo de B. Traven), pero se le reconoce también por *El rebozo de Soledad* (1952), con los pilares del *star system* Arturo de Córdoba, Pedro Armendáriz y Stella Inda; y *La escondida* (1956), con el mito erótico María Félix y del macho mexicano, Pedro Armendáriz; aunque le dieron fama obras como *El niño y la niebla* (1953), protagonizada por el otro mito erótico, Dolores del Río; *El gallo de oro* (1964), basada en un guión de Juan Rulfo; y por la obra producida por Walt Disney *The Littlest Outlaw* (1955).

Al entrar los años cincuenta sobrepasó en proyección a sus colegas más reconocidos, como el Indio Fernández y Julio Bracho. Según García Riera, al entrar los años cincuenta se consideró “el más internacional de todos los directores”, sobre todo por su visión universal y por su participación en producciones internacionales como la coproducción México-Estados Unidos *Adventures of Casanova* (1947) y la argentina *Mi vida por la tuya* (1950), y no tanto por la proyección de un México nacionalista colmado del estereotipo local (1998: 170).

Como práctica común, Roberto Gavaldón también tuvo parte de su formación en Hollywood. De sus cualidades resalta el refinado dominio técnico, el impecable manejo de cámara, el meticuloso pincelado de luces en el set y la rígida disciplina para su equipo de trabajo, que le valió el apelativo de “El Ogro”. La obsesión perfeccionista de su cine, la frialdad y sobriedad de sus imágenes, han sido designadas por sus más acérrimos críticos como un obsesivo defecto academicista.

Un cineasta clásico

A decir de Ariel Zúñiga, Gavaldón tiene tres periodos desde 1932 hasta 1979 (etapa en la que realizó 103 películas: 52 como asistente y 47 como director, el resto como actor y adaptador): el periodo inicial de repliegue, el periodo artesanal de transición y dominio técnico y formal, y el periodo de despliegue donde los relatos y el universo personal se funden (1990).

gestión promovió algunas iniciativas que no entraron en vigor y otras que sí, como las que amparan que en México se respete la lengua original de los films, es decir, el no subtitular, sobre todo para forzar a consumir cine mexicano a personas analfabetas reales y funcionales, que para ese entonces aún abundaban.



Imagen 1.

La noche avanza pertenece a ese periodo artesanal que ahora se nos revela como clásico, en el sentido en que se proyectó como un gran artífice de la única etapa industrial que ha tenido el cine mexicano, la llamada Época de Oro, entre 1936 y 1952 —quizá dividida en dos periodos: 1936-1946 y 1946-1955—, mantenida por la dinámica de los estudios y por una producción sistemática de estrellas con sus tipos y estereotipos⁴.

A raíz de esto podría decirse que Gavaldón respetó la norma, como rememoró el crítico Pérez Turrent: “se formó en el clasicismo y fue siempre fiel a sus principios: la claridad, la armonía, el equilibrio, la invisibilidad de la técnica y del aparato cinematográficos” (De la Vega 2005: 81). Pero también tuvo sus deslices manieristas, más en el sentido de “manía” y de estilización de sus propios recursos expresivos con respecto a las normas formales y a la visión de los

⁴ El cine clásico se entiende como paradigma estético y representaba, como exponente del canon de un estilo colectivo, según lo concibe David Bordwell, la idea de un cine basado en sistemas formales narrativos y estilísticos, en sistemas de estudios y de estrellas, pues fue un autor dependiente del *star system*, que a lo largo de la tradición ha construido un paradigma estético y una predisposición mental en el espectador; es decir, una predisposición basada en expectativas respetadas y poco a poco violadas o renovadas, aceptadas en el diálogo entre cineastas y espectadores (1997).

sistemas cerrados narrativos y estilísticos, sistemas que critica Carlos Losilla en su estudio sobre el manierismo de Hollywood a propósito de Bordwell con su teoría del clásico y a Noël Burch con su modo de representación institucional (2003). Es decir, en ese esquema del estilo común, Gavaldón posicionó sus primeras fijaciones y repeticiones, que le permitieron desplegarse tras su trilogía del *melonoir* y dar señas autorales reconocidas a posteriori como manieristas y barrocas.

El cine de Gavaldón también es barroco en el mismo sentido que el cine negro estadounidense. La oscuridad y ambigüedad de los personajes y de los elementos plásticos y de composición [...] son más tributarias del punto de vista sesgado, fragmentado y en ruinas, propios del barroco, que del realismo, primer referente en su cine. Sus películas son barrocas pues ocultan, disfrazan; permiten ver a los ojos cuidadosos, bajo la opulencia, la máscaras que esconden a los hombres, sus ambiciones y luchas por sobrevivir [*sic*] (Minos 2007: 51).

En ese sentido, además de ser influido por Fritz Lang, George Cukor, Orson Wells, Von Stroheim y Nicholas Ray, y concretamente en *La noche avanza* por Robert Wise, Otto Preminger, Billy Wilder y Charles Vidor (Minos 2007: 55) —cineastas tan clásicos como manieristas—, será esta una obra de transición y dominio técnico y formal prematuro, donde sus principales obsesiones temáticas y estilísticas le permiten desvíos y regresiones, estilizar la forma y salirse no solo de su trilogía del *melonoir*, sino de los tiránicos dominios del melodrama regido por la ideología católica y algunos de sus ejercicios espirituales derivados del pecado, el sacrificio y la culpa. Entonces se tiñe de *negro* y se aleja del acostumbrado tono lacrimógeno del desencuentro entre la felicidad y la desdicha. Por el contrario, más allá de los temas recurrentes en esta trilogía o tetralogía del crimen, la ambición y la fatalidad del *yo* dividido triangulan los argumentos.

El *melonoir*

Esta tensión genérica comenzó a ser más dinámica desde 1946 —aunque podríamos partir de 1943 con *Distinto amanecer* (Julio Bracho)—, cuando se introduce cualitativa y cuantitativamente la estrategia narrativa del suspenso en relación al tema del crimen, que irá en *crescendo* a la par de ciertos elementos iconográficos, diegéticos y estructurales que se escapan a las líneas más sedimentadas del dispositivo del melodrama, aunque siempre vuelvan a él⁵.

⁵ Con dispositivo me refero a un “aparato ideológico moralizador que normaliza cierta ideología y cohesiona sentimientos colectivos. El dispositivo del melodrama se compone de

Es así que, como he sugerido, el *melonoir* se compone por un híbrido diseñado por el tratamiento estilístico del *noir hollywoodense* y la matriz genérica del melodrama mexicano; a veces las líneas de sedimentación del melodrama ganan poder, a veces las líneas de creatividad de otras matrices genéricas y estilísticas vencen, aunque sea momentáneamente, a esa vigorosa tradición.

En medio de esta tensión, dicha tendencia representaba la transformación de un país urbano y pretenciosamente cosmopolita que sufre un descontento social oculto en los discursos más esperanzadores sobre una idea de modernidad que transformaba al país en otro momento anclado al nacionalismo cultural colmado de una iconografía cerrada. De hecho, con motivo de *La noche avanza*, la crítica escribió: “Pedro Armendáriz aparece haciendo un personaje distinto a los que le hemos visto en la pantalla. Ya no es el Pedro Armendáriz de bigote delgado y caído, vestido de charro y con la pistola al cinto [...]” (*El Universal* 1952: 27).

Era pues un periodo de renovación en el que el melodrama aún fungía como género predador de la industria mexicana y un educador sentimental del público⁶. Por otra parte, gracias a algunos directores, aparecía paulatinamente una línea de producción que teñía de negro los temas criminales y el tratamiento de estos, donde no siempre con éxito se pretendía retomar temas más escabrosos del inconsciente colectivo, aunque, la fuerza de la costumbre en la práctica fílmica limitaba la explotación de otras miradas hacia lo escabroso (Ortega/Faz 1992).

Suspendido entre dos frentes, el *melonoir* se encuentra en el fuego cruzado entre una fuerte dimensión moral que, a través de la retórica de la exageración y la reiteración, busca exaltar el sentimentalismo tendido entre el amor y el odio, la pérdida y el encuentro, la felicidad y el sufrimiento derivados de los valores morales judeocristianos del bien y del mal, del sacrificio, del pecado y la culpa (Oroz 1992).

Al *film noir* desde el influyente artículo publicado por Paul Schrader (1981), los críticos, analistas e historiadores lo han definido más por el tono y el estilo que por elementos estructurales, diegéticos o dramáticos; y aunque contiene un trasfondo temático relacionado con el crimen y la corrupción, no es exclusivo de este; en otras palabras, bien puede prescindir del crimen e inclinarse a una relación amorosa, manteniendo siempre una atmósfera opresiva y un ambiente

mecanismos narrativos y dramáticos, diegéticos, iconográficos [y sonoros], que se activan para obtener un resultado automático de valores morales y estéticos [...], para producir un efecto que dispone y construye valores universales que por tradición atiende al *deber ser* de la mentalidad burguesa de mediados del siglo xx” (Fernández 2015: p. 148).

⁶ Si en 1945 era el 71%, en 1950 será un 84% de las cintas las que se desarrollan en entornos urbanos (García Riera 1998: 153).

corrompido por la ambigüedad moral, el desencanto por el futuro y la nostalgia por el pasado. En contraparte, James Naremore y otros se inclinan más por pensar en un discurso que en una serie de artificios, en una paradoja constituida por “un importante legado cinematográfico como [por] una idea que hemos proyectado al pasado” (2000: 44).

De ahí que lo pensemos tanto como una serie de artificios como una idea, un concepto cinematográfico construido a posteriori. Lo que denominamos entonces *melonoir* parte de una manera distinta de pensar el cine, de una idea que rige la mirada *retro* y nostálgica sobre dos matrices culturales que se unen, que mira a aquel espectador de mediados de siglo.

Esa idea fue confeccionada por obras que interpelaban a aquel espectador, principalmente por Fernando Méndez, Tito Davison, Alberto Gout, Fernando de Fuentes, Julio Bracho; por algo del Indio Fernández, Alfredo B. Crevena, Alejandro Galindo y Bustillo Oro. Estos directores a veces atendían al tono del *film noir*, a veces los temas, a veces algo de iconografía y de personajes, a veces recursos expresivos sonoros y visuales; pero en general nunca llegaron a articular estos elementos sobre todo por autocensura y una tendencia conservadora a la práctica fílmica esclavizada al sentimentalismo, pues se vendía muy bien al público melodramático el artificio de los sufrimientos y las desdichas.

Habría que acentuar que la idea del *melonoir* más fructífero fue cultivada por los escritores José Revueltas y Luis Spota, autores que tuvieron una intensa relación laboral con Gavaldón. Desde *La otra*, Gavaldón comenzó una fructífera mancuerna que duró nueve años con José Revueltas, “cuyos argumentos y adaptaciones darían solvencia narrativa a un cine bastante bien hecho pero aquejado por la frialdad y la insensibilidad” (1998: 153). Con Luis Spota, tendiente a los temas criminales, tendría otra sociedad creativa, sobre todo como argumentista, y están los casos de *La noche avanza* y de *En la palma de tu mano*. Ambos escritores reconocidos y multimediáticos encontraban en el cine una fuente de manutención a través de la realización de guiones, adaptaciones y argumentos, pero también veían en él una línea expresiva que expandía su postura artística desde la realización⁷. Como sea otorgaron historias muy distintas

⁷ Luis Spota participó como director de casi una decena de films entre cortos, documentales y ficciones, que fueron en su mayoría de escaso valor estético. Además de sus 33 participaciones en la escritura, dirigió *Torerillos* (cortometraje de ficción, 1951), *Amor en cuatro tiempos* (1955), *Rescate de las islas Revillagigedo* (cortometraje documental, 1957), *La revolución mexicana en sus murales* (documental, 1957), *La tumba* (1958), *El vengador* (1958), *Con el dedo en el gatillo* (1958), *El anónimo* (1965), *El dinamitero* (1965). Por su parte, el luchador social de tendencia marxista José Revueltas —quien, entre otras, participó en toda la tetralogía como guionista—, realizó algunos cortometrajes documentales y experimentales que no tuvieron mucha proyección y que fueron encontrados recientemente en la Filmoteca de la UNAM. Entre las películas está *Cuánta será la obscuridad*, realizada junto con el fotógrafo Manuel

a las acostumbradas en el cine mexicano, y sobre todo —como indica García Riera (1998)— dieron solvencia a las mejores películas urbanas del director (salvo por *La diosa arrodillada*, que a Revueltas le pareció una película muy desafortunada [Revueltas 1975]).

Con estas obras y un colosal equipo de trabajo, al que se pueden sumar los cinefotógrafos Alex Phillips en la trilogía del *melonoir* y Jack Draper en *La noche avanza*, Gavaldón formó durante varios periodos series de golpes certeros con cómplices de alto reconocimiento.

¿Cómo construye Gavaldón su idea del *melonoir* en *La noche avanza*?, ¿cómo hace ese ejercicio de intertextualidad con su misma obra y con el *noir* clásico?, ¿cómo ocurre esta subversión ideológica y estética al dispositivo del melodrama convencional?, ¿qué estrategias narrativas, de estilo y de representación tensionan los géneros?, ¿cómo construye los efectos emocionales y sentimentales?, ¿qué figuras retóricas utiliza para ello en su práctica filmica?

La noche avanza. Dentro y fuera de contexto

El director satisfizo el gusto del público y de la industria, pero también —como asiente Ariel Zúñiga (1990)— articula la relación entre relato y universo personal, sobre todo cuando trata la fatalidad urbana. Es el caso de *La noche avanza*, producida en julio de 1951 y estrenada un año después para adolescentes y adultos con frases publicitarias impactantes: “Hoy electrizante estreno”, “Otra gran película de los productores y del director de ‘En la palma de tu mano’” (*Novedades*, 25 de abril de 1952: 6). Pero su estreno se dio con cierto infortunio por su duración en cartelera: una semana (mientras *En la palma de tu mano* duró ocho semanas) (García Riera 1993: 320) y por las opiniones encontradas en la crítica.

El Nacional diría: “No puede haber una buena película cuando no hay, para empezar, un buen argumento; y como el argumento de ‘La noche avanza’ no es bueno, tampoco lo es la película [...] Es un paso atrás en la carrera cinematográfica de Gavaldón” (Perucho, *El Nacional*, 4 de mayo de 1952: 1). Y el *Novedades*: “[...] Cinta apasionante con escenas de cruda realidad y hondo dramatismo [...] Mier y Brooks [la productora] al ofrecer otra cinta de ambiente totalmente distinto a ‘En la palma de tu mano’ [...] se anota otro triunfo” (*Novedades*, 25 de abril de 1952: 1). El mismo diario había publicado días antes: “Una película limpia, correcta, que aunque tiene algunos convencionalismos en la historia, se desarrolla en un clima cinematográfico de indiscutible lógica filmica”, y más

Álvarez Bravo en 1944, la cual quedó inconclusa. En el hallazgo localizaron otro fragmento de película titulado *Rosaura* (*Excellior* 2014).

adelante: “[...] Se logró que la buena realización le diera verosimilitud y a ratos interés, aunque nunca emoción. La dirección de Gavaldón es correcta sin grandes clarinadas. Le faltó garra dramática” (Ariel, *Novedades*, 29 de abril de 1952: 1). *El Universal* anotará que “[...] No es tan afortunada como lo estuvo con ‘En la palma de tu mano’ [...] El final resulta absurdo [...] La cinta interesa y el espectador sale satisfecho” (*El Universal* 30 de abril de 1952: 2/7).

Aunque no siempre fue bien recibido por la crítica, ahora Gavaldón es un cineasta reconocido por analistas e historiadores, y homenajeado en retrospectivas y muestras tanto en México como en el extranjero. Como ejemplo está la realizada por la Cinemateca Francesa en 2011 (*La Jornada* 25 de abril de 2011) o también la muestra sobre cine negro mexicano en el Festival de Morelia en su edición de 2014, y un año después en el MoMA de Nueva York con el título de *Mexico at Midnight: Film Noir from Mexican Cinema's Golden Age*. En dicha revaloración incluso críticos y analistas que alguna vez fueron parte de la incompreensión se retractan. Ayala Blanco, uno de ellos, dice: “Dueño del estilo más seco y duro que conoció la Época de Oro [...] figura incomprendida y vilipendiada como pocas [...] La obra de Gavaldón debe ser enfocada con lentes bifocales, que corrijan a la vez la miopía y la hipermetropía de sus detractores anteriores, entre los que alguna vez nos contamos” (Ayala Blanco 1986: 36-37).

La noche avanza, “melodrama con aires de *thriller*, o al revés [...]” (García Riera 1993: 100), es significativa no solo por su revaloración actual o por haber sido realizada por uno de los patronos “del cine oscuro” mexicano que teñía de negro lo más rosa del melodrama ramplón y maniqueísta —aunque casi nunca quiera o pueda desligarse por completo de él—; es representativa para nuestra idea del *melonoir* porque se libera aún más del dispositivo del melodrama para adentrarse con mayor o menor éxito en terrenos del *thriller* con un tono cínico, irónico y absurdo muy lejano al de sus contemporáneos —fuera de Luis Buñuel y alguna que otra obra del momento que trató con ironía la realidad social—, mientras construye un antihéroe que desafía los valores absolutos del melodrama sin el menor atisbo de culpa.

En el ejercicio del dialogismo o de intertextualidad consciente, el director hace obvias reminiscencias al clásico del *noir hollywoodense* *El luchador* (*Set Up*, Robert Wise, 1949), que se estrenó el 21 de octubre de 1949 en el cine Olimpia de la Ciudad de México (Amador/Ayala Blanco 1982), y pudo ser vista por los cineastas mexicanos, que retomaron la idea de un boxeador hostigado por un malentendido entre apostadores y entrenadores. Por esta influencia —junto con otras películas *noir* que se estrenaron en la época— el director atiende en ella al modelo genérico de emociones más intensas que toma el suspenso como emoción cardinal, y representa convencionalmente mundos laberínticos urbanos y nocturnos, que atestiguan la práctica del crimen organizado y de las apuestas del mundo capitalino de los años cincuenta. De hecho, la publicidad

aprovechó ese ir y venir del *noir* al melodrama, de la emoción al sentimentalismo: “¡Las angustiosas horas de una noche que transcurrió entre sangre y lágrimas!” —rezaba— (*Novedades* 25 de abril, 1952: 6)⁸.

Sinopsis

La noche avanza traza la historia del pelotari Marcos Arismendi (Pedro Armendáriz), el mejor exponente de pelota vasca en el país. Lo mismo manipula a su amante Lucrecia (Eva Martino), a Sara (Anita Blanch) su madura ex amante que dejó en Manila y que reaparece al parecer con una herencia millonaria, que a Rebeca (Rebeca Iturbide), su joven novia atormentada. Su exitosa carrera se tambalea cuando Armando Villareal (Carlos Múzquiz) contrae una deuda de juego de 10.000 pesos con Marcial (José María Linares), hermano de Rebeca, quien queda embarazada de Marcos, que a su vez le pide que aborte. Al negarse, Marcos tiende una trampa que consiste en hablar con el Sr. Villareal (Julio Villarreal), padre de Rebeca, y convencerle de que no es digno de casarse con su hija, que ha amenazado con suicidarse si la deja. El padre, que desconoce el embarazo, acepta engañarla hasta que Marcos parta de México a cumplir un contrato deportivo en Cuba. Durante una comida familiar, Rebeca se entera por la radio de que Marcos cumplirá en unos días ese contrato, y corre despechada a suicidarse a las vías del tranvía. Su hermano Armando le da alcance y se entera de que está embarazada. Jura venganza contra Marcos.

Entre números musicales de cabaret y juegos de pelota vasca, la venganza se consume. Mientras Marcos refuerza su antipatía frente a todos, se anuncia su próximo juego contra un astro catalán. Armando confabula con Marcial y le ofrece la información para que chantaje a Marcos. Previamente Marcial había intentado seducir a Lucrecia en el cabaret Mónaco, pero Marcos lo encuentra infraganti y lo humilla tirándolo al piso, por lo que el móvil de Marcial se convierte en una cuestión personal. El chantaje consiste en sacar a la luz pública el caso del embarazo, que pondrá en peligro el contrato de Marcos en La Habana, su reputación de hombre íntegro ante la sociedad y su libertad ante la ley, por lo que lo orilla a perder el juego con un pelotari catalán. Con todo el control, Marcial pretende apostar altas sumas contra Marco, pero con el fin de ganar más dinero y vengarse aún más, Armando dice a Marcos en secreto que ha saldado la cuenta con Marcial y le muestra el documento, por lo que ya no tendrá que perder. Marcos vuelve a su arrogancia y decide ganar y, mientras Marcial

⁸ Además, para reforzar la relación entre el melodrama y el *noir*, se anunciaba dentro de la publicidad la proyección de otro *film noir*: “¡Pronto! Robert Mitchum y Lizabeth Scott en ‘Crimen organizado’”.

apuesta en su contra, Armando apuesta a su favor en complicidad del apostador Li Chan. Marcos gana, lo que motiva que Marcial decida asesinarlo. Tras secuestrarlo y emborracharlo con una botella de tequila, ordena a sus esbirros que lo tiren al canal del desagüe, pero lo registran y por su chequera se enteran que tiene 25.000 pesos en el banco. Le ofrecen la vida a cambio del dinero, por lo que hacen una larga travesía para conseguirlo. Tras constantes obstáculos lo consiguen. Entonces Marcos se libera y huye al aeropuerto para volar a La Habana. En pleno vuelo, Rebeca, que viaja en el mismo avión, lo asesina a balazos. El viento desprende un cartel con el nombre de Marcos de la fachada del Frontón México, un perro lo orina y un barrendero lo tira a la basura.

Entre sangre y lágrimas. Análisis de la narración, el estilo y la representación

La película se compone de 24 secuencias en las que predominan la vida nocturna y el laberinto urbano. Todas transcurren, salvo por un par de casas, en el espacio capitalino de los bajos y medianos fondos, como cabarets, casinos, bodegas, cuartos de hotel y calles de atmósfera opresiva. Son contadas las secuencias desarrolladas de día: al principio, algunas en el Frontón México, en la casa Villarreal, en la habitación de Marcos y, al final, en el aeropuerto, cuando termina la larga noche de búsqueda y persecuciones.

El estilo visual del cinefotógrafo Jack Draper tiende hacia el alto contraste, con planos descriptivos más que insólitos y arriesgados. No obstante, alcanza altos valores de estética expresionista en su composición, sobre todo en el transcurso de la secuencia final (de la 18 a la 23), cuyas estrategias narrativas se dirigen a generar suspenso y hacia la intensidad dramática que plantea conflictos sobre la libertad, la vida y la muerte. No obstante, la iluminación del claro oscuro será un patrón estilístico contenido de principio a fin para ofrecer ese ambiente urbano claustrofóbico y opresivo que finalmente no tuvo los resultados esperados, según escribe García Riera:

Gavaldón contó una buena historia, con actores adecuados y con trabajos cuidadosos del fotógrafo Draper y del escenógrafo Fitzgerald, pero según su costumbre, dio a la película un tono de helada corrección y se ratificó incapaz de conciliar el realismo con la naturalidad. Mal dosificador de los momentos exaltados, mantuvo a la película en una suerte de clímax constante que bien puede acabar provocando el desinterés (García Riera 1993: 100).

De cualquier manera, hemos insistido en que esta obra subvierte la estética y la ideología del melodrama y que se adentra en mundos pertenecientes a otra

joven tradición, la del *film noir*, amén de crear nuevos antihéroes que reniegan de los valores ideológicos que cruzan el grueso de las películas mexicanas. La tensión entre las líneas de los dispositivos, a saber, las líneas de sedimentación propias del melodrama colmadas de sentimentalismo, dan lugar a las líneas de creatividad propias del *noir* para proponer en el fin de la tetralogía, otras emociones ligadas al suspenso y una idea distinta de la modernidad y de sus políticas de representación de clase, de género, del crimen y el castigo.

I. El trasfondo moral del personaje o la tesis del más fuerte

Marcos es un exponente moderno en tanto sujeto social del siglo xx, pero basado en una antigua idea nacida de Darwin. Él mismo se define con la vieja tesis que el científico llamó “la selección natural” y “la supervivencia de los más aptos”, donde las condiciones de la naturaleza sobrepasan a las producciones del hombre, y están infinitamente mejor adaptadas a las condiciones de vida “y llevan claramente el sello de una hechura muy superior” (Darwin 2006: 15).



Imagen 2. Marcos: un exponente moderno del darwinismo.

De hecho, la película se inicia con un emocionante juego de jai alai —cuya técnica de montaje para insertar a un jugador profesional fue reconocida por la crítica (*El Universal* 30 de abril de 1952: 27)—. Los personajes principales son presentados en el Frontón México, mientras siguen la pelota con la mirada que va de izquierda a derecha y derecha a izquierda —lo que recuerda a *Extraños en un tren* de Hitchcock, estrenada en junio de 1951, un mes antes del rodaje de *La noche avanza* y de donde Gavaldón quizá lo haya tomado—. En contrapunto a esas imágenes Marcos da lanzamientos certeros y gana el juego. Mientras el conductor deportivo asevera que “Nadie puede con Marcos, podemos decirles a ustedes que Marcos es un auténtico fenómeno del frontón”. En voz en *off* Marcos, por su parte, se define a sí mismo: “Sí, yo soy Marcos, estoy acostumbrado al triunfo. Y también se han acostumbrado a verme triunfar. Es lógico, nadie se fija en los fracasados [...] Yo soy de los victoriosos, de los fuertes [...]”. Así propone el culmen del individuo sobre el espíritu humano de la colectividad, en un momento de la modernidad en que la tensión entre la igualdad y la individualidad formaba parte de las grandes paradojas.

Por su parte, más adelante y en ese mismo tenor, tras patear a un perro que obstruye su camino, indica a Lucrecia, su amante, cantante de cabaret, quien le reclama que tiene a otras mujeres: “No seas ambiciosa. Te vale más tener la quinta parte de un hombre de primera, que las cinco quintas partes de un hombre de quinta”. Así propone también la exacerbación del machismo en una sociedad que comenzaba a temer al cambio de rol y que tendría una severa manifestación dos años más tarde con el derecho al voto de la mujer.

Los analistas de Gavaldón coinciden en que son claras las constantes temáticas en su obra. Ariel Zúñiga propone ciertas coordenadas: la casa que hace contrapunto entre la vida pública y privada, la fragmentación del yo (del cuerpo), la cuestión del otro (el reflejo, la identidad suplantada), y la triangulación dramática de personajes y temas (1990: 10). Javier Minos suma a esto la muerte como origen y destino; el destino como instancia suprarreal; y el carácter dialéctico de la puesta en escena —y de la narrativa diría yo— para rehuir las convenciones melodramáticas: la elipsis y el uso de la voz en *off* (2007).

La agudeza de estos argumentos se amarran en el estilo y la narración, en la dramática y la representación de la trilogía del *melonoir*; no obstante, *La noche avanza* no reniega, pero sí es selectiva con algunas categorías del universo gavaldoniano, quizá por la misma naturaleza del argumento donde no existe la casa como espacio central ni la suplantación del otro como en *La otra* o en *La diosa arrodillada*. Por el contrario, sí atiende a la triangulación de los personajes: las amantes Rebeca, Sara y Lucrecia; Marcial, Marcos y Armando el triángulo del chantaje; pero también de situaciones: los policías que persiguen, Marcial que es perseguido y perseguidor, y los mafiosos que secuestran a Marcos, que a su vez son perseguidos por los otros dos. También acude a la muerte, no tanto

como origen sino como destino, y el espacio de la casa es suplido y fragmentado por lugares donde la corrupción, las apuestas, la diversión, se articulan con el exterior de las calles capitalinas.

Hablamos entonces de un drama de trayectos nocturnos que hacen contrapunto desequilibradamente con la vida diurna, donde paradójicamente la normalidad no impera; por ejemplo, la familia figura, pero fragmentada (no existe madre de los Villarreal, y a Rebeca se le niega el derecho de ser madre), la clase media está en crisis representada en esa familia “venida a menos”, simplemente ahí está el hijo que trabaja en el mundo de las apuestas deportivas, un campo ajeno a su clase social. Por tal motivo no se localiza un reverso de la noche que es la vida cotidiana gobernada por el amor, el sufrimiento, el sacrificio y la desdicha, tan fielmente representados en el melodrama. Una subversión al modelo genérico desde sus mismas trincheras, pero con la voz en *off* como recuso que elude sus convenciones y —como menciona Minos (2007)—, el uso de la elipsis para dar agilidad temporal y ocultar dramas como podría ser el sufrimiento del Sr. Villarreal debido a una hija que ha perdido la virtud, la alianza matrimonial y la maternidad, o el de la misma Rebeca que, en la transición de convertirse en viuda negra, desaparece de escena y aparece para consumir la venganza.

II. La transgresión del género

Como de costumbre, dos grandes líneas tejen el argumento: la del romance y la del crimen. La primera marca un conflicto “muy melodramático” (que se inicia en la secuencia 9), cuando luego de exponer la constitución ideológica del personaje, desayuna feliz en su habitación mientras llega la anunciación del embarazo de Rebeca y la solicitud de aborto por parte de Marcos —propuesta insólita para el momento, por lo que seguramente fue censurada en sus proyecciones por televisión—. Entonces Rebeca enuncia el sacrificio social, físico y espiritual: “Para mí ese hijo significa la pérdida de todo, posición, familia, nombre, todo [...] Nos sacrificaremos los dos, yo y mi hijo si tú me abandonas”. Entonces, amenaza con suicidarse si no cumple su promesa de matrimonio y le impide ejercer la quintaesencia femenina, o sea, ser madre y casarse⁹.

El conflicto melodramático dura unas cuantas secuencias (hasta la 12), en la que se cuenta el engaño de Marcos en contubernio con el Sr. Villarreal, un padre protector casi lisiado, pero cuyo nombre le otorga respeto y posición social; luego, gracias a la radio que habla del inminente viaje de Marcos, viene la revelación del secreto a Rebeca. Acto seguido ocurre el intento de suicidio de Rebeca y la

⁹ Julia Tuñón desarrolla el tema en *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1942* (1998).

persecución de Armando con la estrategia de microsuspense a través de acciones paralelas. El suicidio en el tranvía —el tren como otra fijación gavaldoniana— será impedido por su hermano, antes de descubrir el otro secreto...

Además de reforzar el tema sensible con la música que exalta los sentimientos, emergen los puntos cardinales o coordenadas del melodrama como el secreto, la verdad y el engaño, la virtud y el pecado, la felicidad y la desdicha, el sacrificio, el asunto de la clase y la moral social. Al finalizar la secuencia, Rebeca dice: “El mal ya está hecho y es irreparable”; acto seguido pide ocultar la verdad a su padre —nuevamente viene el secreto— de que “Marcos y yo... fuimos algo más que simples novios”; Armando responde: “¿Hasta eso llegaste? ¡Perdida, desvergonzada!”. Entonces recibe sendas bofetadas y llorando despechada implora castigo corporal para purificar su alma: “Pégame, me hace bien. Lo merezco por tonta, por estúpida”. Armando dice: “Mataría a ese canalla con mis propias manos”; ella responde: “Yo también. Y te aseguro que no me tocaría el corazón para hacerlo a pesar de que Marcos será el padre de mi hijo”. Él jura darle un escarmiento para toda la vida mientras Rebeca replica: “No me importa lo que hagas con tal de que lo destruyas. Ahora lo odio con toda el alma”.

El rol de género es transgredido por la violación de la virtud, de la ley de alianza y por la amenaza a la maternidad; estrategia que ha sido sobreexplotada por el melodrama. Entonces, Rebeca esperará la sentencia social, pero sobre todo —he aquí el giro de tuerca— la venganza al mejor estilo de la *femme fatal* que no añoraba el dinero y el poder sino la realización como mujer, que ahora convertida en viuda negra ya no es guiada por el sacrificio sino por la sed de venganza. Este conflicto será un buen trampolín para reforzar la línea del cine criminal más emocionante que sentimental, con su propio conflicto humano. Se plantea entonces la pregunta a nivel macroestructural sobre hechos futuros que mantendrá al espectador en niveles emocionales más altos, comenzando por el efecto de curiosidad para pasar a la incertidumbre, al suspense y finalmente al más alto efecto narrativo que es la sorpresa.

Podemos constatar que solo tres secuencias del total se rigen por la matriz del melodrama. Acto insólito para la época, pues esta matriz regía casi la tercera parte de la producción, mientras el resto se componía de comedias y por un mínimo de otros géneros como el terror o el cine infantil (García Riera 1998).

III. Las estrategias narrativas

La noche avanza abre brecha lejos de las parcelas de la costumbre, y se suma a explotar con una estética visual de alto contraste, y con estrategias narrativas del suspense en la segunda línea argumental para desarrollar el conflicto propio del cine criminal. Ofrece efectos emocionales y tratamientos de temas

referentes al castigo, la justicia, la libertad, la muerte y el crimen, y sobre todo la venganza, pero también ligados al relativo mundo de los contratos sociales y morales.



Imagen 3. Composición regida por los valores estéticos del cine negro.

La siguiente parte de la película se construye a través de lo que podemos llamar una ‘secuencia compleja del suspenso’, compuesta por varias secuencias con cierto grado de inauguración y clausura que se tejen en un amplio programa narrativo (de la secuencia 14 a la 24). Es una secuencia estructurada por tres preguntas del suspenso que se secundan y anulan.

Recordemos que el suspenso narrativo se define por el anuncio de una amenaza junto con dos resoluciones opuestas que el espectador plantea como preguntas o hipótesis, cuya respuesta espera y se alarga hasta llegar a una resolución positiva o negativa para el héroe. La primera pregunta del suspenso a nivel microestructural comienza con el chantaje de Marco: ¿perderá el juego y junto con él su honor y orgullo de salir invicto, o ganará y continuará demostrando que es un digno representante de la ley del más fuerte? El flujo de la información pone en desventaja al personaje, a quien se le otorga información falsa que el espectador conoce, es decir, el engaño que hace Armando a Marcos que cree que ha saldado la cuenta con Marcial y puede ganar el juego, lo que hace aumentar el nivel del suspenso gracias al conocimiento ilimitado del espectador.

Tras ese punto de confrontación, una vez ganado el juego, se construye otra pregunta del suspenso a partir de la amenaza de muerte por parte de Marcial, que tiene más relación con la curiosidad que con el suspenso microestructural: ¿cómo cobrará venganza el mafioso ante la osadía de Marcos que lo dejó en la ruina por deudas de juego? Entonces los gánsteres lo secuestran afuera del Frontón México y lo llevan a una bodega iluminada con los más altos valores de composición del *film noir* y con la construcción de los personajes. Marcial —de quien se ha dicho que “es un descendiente directo de Clifton Webb de *Laura* (Otto Preminger, 1944) y de Louis Calhern de *Mientras la ciudad duerme* (Houston, 1950)” (Román 1986: s/p.)— dice: “Me hiciste perder mucho dinero esta noche, ¿eh? Pero te juro que estoy pagado por el gusto de verte”. Así nos muestra que la miel de la venganza no se suple con nada.

Entonces viene el primer detonador moral, ese dispositivo que al accionarse espera un resultado inmediato de efectos morales y emocionales ligados al deber ser, que no será el del melodrama como el de Rebeca que habla del castigo y el sacrificio por su debilidad carnal, sino un detonador propio del *melonoir* que le anuncia a Marcos y al espectador otra moraleja aleccionadora.

Con el detonador moral viene la antítesis o el principio de contradicción de aquella vieja tesis darwiniana que en palabras de Marcial cobra ese tono irónico que contiene en general el argumento de la película: “Te creías el amo, ¿no?, el que nunca pierde. La vida te había regalado un juguete que se llama dicha, fortuna y amor... Ya ves, tú mismo lo has destrozado con tus propias manos”. Luego de enunciar la paradoja del destino, lo obligan a tomar una botella de tequila —otro recurso que Hitchcock realizará en *North by Northwest*, en 1959 y que quizá ahora él haya tomado de la película de Gavaldón—. Marcial deja la consigna a los esbirros de que lo tiren al canal alcoholizado para no dejar huella de bala.

IV. La ironía del destino o la antítesis del eterno vencedor

El espectador ha obtenido su respuesta, pero de inmediato surge la nueva pregunta que cruzará las últimas secuencias (de la 19 a la 23): ¿matarán a Marcos o logrará salir vivo de la sentencia? En el trayecto El Chicote —*miscasting* y quizá imposición del comediante por parte de la productora que terminó restando credibilidad al relato— lanza otro débil detonador moral tras una reflexión en clave cómica que refuerza la moraleja pero desentona completamente con el tono general de la película, y dice: “Que cosas tiene la vida [...] Quesque muy fufurufu, que se comía la cancha a puños. Total [...] que con una botella de tequila se quedó pal arrastre y ahí va [...] Hora va a dar al canal del desagüe” [*sic*].

Al llegar al desagüe —como hemos descrito— le roban el dinero de su cartera y se enteran que tiene una cantidad guardada en el banco. Acuerdan, a reserva del El Bodoques (Wolf Ruviskis), en dejarlo ir si les da los 25.000 pesos. A continuación le queman la mano para despertarlo. Desobedeciendo a Marcial, lo llevan con el médico que lo recupera de la congestión alcohólica, y con el efecto óptico del fuera de foco Marcos reconoce a los esbirros que sonrientes se hacen pasar por amigos que lo tranquilizan. Marcos parece delirar gritando: “[...] Me matan, son unos bestias, no son mis amigos. Soy Marcos, el amo, usted me conoce”. El doctor simplemente diagnostica una terrible borrachera a punto de la muerte y, tras sacudir al doctor de la corbata, “los amigos” se lo llevan a la fuerza.

La escena resulta paradójica y con un alto grado de ironía. El mito es desmitificado, sus enemigos parecen ser sus amigos, el fuerte deportista invicto funge como un débil paciente, la respetada imagen social es ultrajada cuando se proyecta como un desconocido y loco delirante. Tras la figura del “don nadie” reaparece la del héroe deportivo cuando el doctor ve la foto de Marcos y el encabezado en el periódico: “Marcos Arizmendi, amo de la cancha se despide esta noche”, entonces da parte a la policía y comienza la movilización.

Los esbirros notifican a Marcos su plan, y sin opción alguna, este acepta conseguir el dinero. Las emociones del espectador y del personaje se reordenan. Queda atrás la angustia de Marcos por una parte y la burla del espectador por otra, y ambas emociones sintonizan en el suspenso que parte de otra micropregunta presionada por el factor tiempo: ¿lograrán conseguir el dinero y permitir que Marcos alcance su viaje a La Habana?

Da comienzo el modelo argumental de perseguido perseguidor (de la secuencia 20 a la 23). La comitiva se dirige en busca del apostador Li Chan, que vive en el Hotel Vermont —donde también casualmente habita Marcos—, pero que en ese momento juega a las cartas con Marcial en el casino. El Bodoques huye en el auto para prevenir a Marcial de la traición de sus colegas. A manera de *sketch* televisivo de enredos, los policías aparecen cuando ellos arrancan. Después detienen a Marcial y a El Bodoques, a quienes soltarán por falta de pruebas.

Llegan a la casa de Sara. En estas escenas se distinguirá el campo semántico y universo del director. Peculiarmente en esta secuencia exalta la intertextualidad del *melonoir* gavaldoniano, el dialogismo entre una serie de repeticiones tanto de motivos visuales y sonoros como temáticos que remiten a *La otra* pero más a su reciente producción *En la palma de tu mano* —estrenada el 21 de junio, semanas antes del rodaje de *La noche avanza*—. Ahí Marcos, que al parecer se irá con Sara a La Habana, le pide el dinero. El diálogo nos informa que también es un apostador irremediable. La escena se convierte en paráfrasis de *En la palma de tu mano*, concretamente cuando Clara (Carmen Montejo) sufre la separación

con el profesor Karín (Arturo de Córdoba). Aquí, Sara dice: “Me imaginaba que esto sucedería inevitablemente [...]”. En la otra película, Clara dirá: “Basta Karín, desde el primer momento adiviné que así sería [...]”. En esta Sara continúa con el tercer detonador moral: “Es extraordinario, el gran Marcos, el eterno vencedor, el dueño del mundo, pidiendo como un mendigo”. En aquella el protagonista dirá derrotado: “Karín el clarividente, el mago incomparable, el dueño del porvenir [...]”.

Otro gesto de intertextualidad se muestra en el reflejo del espejo circular de la imagen de Sara, primero en primer plano, y luego, de espaldas al espejo, en plano medio, y al fondo Marcos, frontal en plano medio y luego, en general. Bien recuerda a *La otra* pero más a *En la palma de tu mano* cuando Ada (Andrea Palma) se refleja en un espejo circular, y en segundo plano está el profesor Karín para dar inicio al desdoblamiento de los personajes y a la más interesante relación de dos amantes malditos en la historia del cine clásico mexicano.

Como sea, el director reclama en la tetralogía —incluyendo a *La diosa arrodillada*— la idea de “la fragmentación del yo” y “la cuestión del otro” a través del reflejo. El desdoblamiento desenmascara los personajes y surge el verdadero yo. Luego del reflejo Sara le confiesa que la historia sobre la herencia de los millones es una farsa, pero que “se justifica si pensamos en nuestro amor”, arguye. El otro, iracundo, la lleva a jalones frente a otro espejo para revelar que sería imposible amar a una vieja, a “un fantasma”, a “una sombra”. Y como último recurso la tira al piso y le demanda las joyas. Podría pensarse en una analogía con la escena de Karín y Ada cuando luego de desenterrar un cadáver, ella lo traiciona y amenaza con denunciarlo a la policía. En ambos casos es inquietante el tema y tratamiento del hombre que sufre un engaño por la mujer. No obstante, a diferencia, en *La noche avanza* la agresión es más verbal que física; los golpes no dan en el rostro, sino en lo más profundo del yo de una mujer madura que había vivido como otra para encontrar el amor enfermo, esa droga que daña y no pueden dejar —como dice Lucrecia en la secuencia 8—.

Ella lo amenaza con una pistola, y luego de un forcejeo escuchamos un disparo en fuera de campo. Con el efecto de sorpresa sabemos que la mata accidentalmente. Al parecer la noche avanza ahora con dos obstáculos más en el camino que generan suspenso: la muerte de Sara que no logrará gran articulación con el suspenso temporal por hechos pasados, y, una hora y media de tiempo para llegar al aeropuerto, logrando un suspenso temporal por hechos futuros.

Los hampones intentan vender las joyas, pero son falsas. Buscan nuevamente y encuentran a Li Chan en el hotel, quien cambia el cheque. Ahí la policía los alcanza pero Marcos desmiente el secuestro. Todos salen de escena y Li Chan sonriente lanza el último detonador moral antes de la salida de Marcos: “Y le-cueda un viejo afolismo de mi tiela: No mile demasiado alto, jamás encuentla brillante en el aire”.



Imagen 4. *The girl and a gun*: una ecuación del *noir* clásico.

Liberado, va a su cuarto de hotel y empaca anárquicamente una maleta para huir inmediatamente al aeropuerto. He ahí otro gesto de intertextualidad que hace al profesor Karín cuando, en la última secuencia de la película, Ada le alerta por teléfono que la policía la ha prendido. De la misma manera, Marcos es detenido antes de salir del hotel, como le ocurre a Ada en la jefatura de policía y a Karín fuera de su departamento. Pero en este caso solo es una pista falsa para el personaje y el espectador, pues solo querían entregar un documento que Marcial tenía en sus manos. Pese a la buena intención de generar la sorpresa, la acción parece gratuita, pues el espectador no liga a ciencia cierta la supuesta relación entre el asesinato de Sara y la detención por parte de la policía. Un recurso del suspenso sin el efecto logrado *En la palma de tu mano*.

Los policías deciden llevarlo al aeropuerto. En el trayecto llaman por radio para que acudan a la escena del crimen de una mujer que, para generar suspenso por conocimiento ilimitado, solo Marcos y el espectador saben que es Sara. Los policías hacen caso omiso, como el mismo espectador hace con la estrategia narrativa que no logra el efecto emocional. Finalmente llegan en el último minuto y se encuentra con Marcial, que lo espera furioso. En presencia de la policía fingen ser amigos. La venganza no es consumada y Marcial lanza metáforas amenazantes y frases irónicas.

Cabe decir que la película, pese al ritmo narrativo acelerado, y pese a plantear al espectador preguntas concretas del suspenso y otras estrategias narrativas

para generar ese efecto, no logra altos niveles emocionales. Principalmente por la articulación de los eventos en el flujo de la información, pero también por un defecto en la construcción del personaje que las críticas de la época ya habían detectado:

Pedro Armendáriz intenta interpretar a un jugador de pelota vasca soberbio, cínico y petulante, pero en realidad lo que más bien consiguió es un zaguero de Jai Alai grosero, de mal carácter, buscador constante de broncas [...] la verdad es que entre el tipo que quiso pintar el autor de la obra y el que ofrece Armendáriz hay mucha distancia (Ariel 1952: 6)¹⁰.

Así pues, el espectador no cuenta con ese proceso de identificación certero que proyecte y haga interiorizar los deseos y temores del personaje, que dicho sea de paso, es un modelo novedoso. De cualquier manera no resta interés por seguir anclado a un mundo representado y al enfrentamiento de conflictos humanos con un estilo y una estética que ponen en marcha los dispositivos del *melonoir* que hacen esperar un resultado satisfactorio en su resolución.

En la resolución, Gavaldón nos hace ver la ironía del destino —otra fijación gavaldoniana— y sus recursos de estilo visual, sonoro y de montaje. Una vez abordando el avión, Marcos se despide sonriente de Marcial. Toma asiento e injustificadamente se muestra paranoico, pero se tranquiliza de inmediato cuando despega. La sobrecarga le da un periódico donde se anuncia que “El pelotari Marcos se despidió invicto”. Satisfecho duerme y tira el periódico. Y ya que hemos mostrado las estrategias de suspenso macroestructural y microestructural podemos ver finalmente las figuras retóricas del director para cerrar el argumento con la revelación súbita, y como decía, el efecto emocional más alto: la sorpresa.

Con música que reactiva el suspenso vemos a Rebeca que aparece sentada de espaldas en plano de busto (4”). Con mirada subjetiva de Rebeca vemos a Marcos que descansa en plano medio (2”). Vuelve al mismo plano de Rebeca mirándolo (3”). En plano general lejano vemos que se levanta y se acerca a él (3”). En plano detalle en picado pisa el periódico, y con *tilt up* los vemos sentados en plano de conjunto, lo contempla brevemente y saca rápidamente un pistola, objeto que el espectador apenas percibe (5”). Marcos aparece en primer plano (2”). En primer plano ella lo mira (2”). Vemos de espaldas en otro primer plano que él duerme, y lentamente entra la pistola a cuadro (4”). En plano cerrado frontal, la pistola apunta al pecho de Marcos (2”). En primer plano

¹⁰ Otras más lisonjeras dirán: “Pedro Armendáriz logra hacer un muy buen trabajo y sostiene la personalidad de su personaje durante todo el tiempo” (El Duende Filmo 1952: 2/7).

Rebeca, seria, contrae los músculos de su rostro y escuchamos un disparo (2"). En primer plano él abre los ojos para sentir la muerte y mirarla efímeramente (1"). Rebeca en el mismo encuadre, tras sentir el peso de la mirada, asustada, dispara dos veces más (2"). Vuelve al primer plano de espaldas y él se levanta (1"). En plano general los pasajeros también se levantan (2"). Marcos continúa y Rebeca, horrorizada, lo sigue con la mirada (1"). Con *raccord* de acción vemos en plano de busto picado a Marcos que cae al lado de su foto del periódico (6").

Este microsegmento del suspenso puede ilustrar las figuras retóricas que el director utiliza a nivel microestructural con su ritmo y recursos del montaje que va en aumento y que son monótonos (predominan los planos de 2 y 1 segundos), del sonido que identifica una emoción, de la puesta en escena y puesta en cuadro que va "apretando" el relato, todo articulado con el nivel macroestructural de la narración.

Estos recursos funcionan para mostrar el estilo puntual —correcto y académico del que hablamos en un principio— de Gavaldón y su visión fílmica y su retórica sobre el suspenso, así como las entradas y salidas del *melo* al *noir*. El recurso y la articulación con la macroestructura se hace efectivo justamente cuando reaparece la viuda negra que dejó atrás aquella doncella temperamental desvirgada y sentenciada por el juicio social, que se había ocultado en la elipsis desde que juró venganza (en la secuencia 12) hasta que la consumó con ciertos disparos en su odiado amor.

V. La síntesis o la superación de la negación

El siguiente epílogo con el que Gavaldón finaliza su película, es *sui generis* en la práctica fílmica de la época. El director ensambla escenas que parecen inconexas —por lo que pareció un final absurdo para la crítica contemporánea— llevándonos del cielo con un plano del exterior del avión a niveles terrenales para hacer efectivo un último detonador moral que lanza al apostador Li Chan, que recordemos decía que "No mile demasiado alto, jamás encuentla brillante en el aire". Y Marcos miró demasiado alto, pero lo que encuentra es la fijación gavaldoniana de la muerte como origen y destino, y el destino como instancia suprarreal. Es por ello que la fuerza del aire, donde "jamás se encuentra brillante", desprende un cartel con su nombre del Frontón México para llevarlo al Monumento a la Revolución, y ser orinado por un perro en plano cerrado, pero no cualquier perro, sino el perro que había pateado (en la secuencia 2), luego de proclamarse como digno representante de las ideas darwinistas. Finalmente, un barrendero lo tira a la basura para reafirmar la muerte del pelotari, pues "El perfecto anti-héroe tiene que morir dos veces" (Román 1986: s/p).

Se cierra el círculo narrativo y dramático con la segunda muerte, que será una muerte simbólica, donde se encuentra la verdadera venganza —más que personal será social y moral con humillación implícita por una especie inferior: el perro— a Marcos y a la representación de la vieja tesis decimonónica de Darwin.

También podríamos pensar en ese contexto de la modernidad mexicana, en que los viejos íconos que aún permanecen erguidos como el Monumento a la Revolución, en cuyas faldas se ejecuta la venganza de los seres inferiores contra los superiores —¿una venganza histórica por las promesas incumplidas de la Revolución?—, representan un país en pleno choque de tradiciones y costumbres inquieto aún por el cambio vertiginoso de ideas científicas y sociales que construyen los pilares de la modernidad.

Cabe decir que García Riera asegura que “Esa escena sugiere una influencia de *Los olvidados*” (1993: 100), magna obra que reveló las miserias de un México posrevolucionario sumergido en las paradojas de la época. Con todo, Gavaldón, tras plantear la antítesis que tambalea los cimientos morales del personaje, llega a la síntesis del destino de nuevo con la triangulación de los personajes (perro, barrendero y Marcos), pero otorga a su dialéctica y al tratamiento de sus temas una enorme carga de ironía, que bien puede verse como una categoría para entender la propuesta estética del director.

Palabras finales

A manera de conclusión podemos ver que desde su debut, Gavaldón demostró ser un director clásico en el más estricto sentido de la convención, que se curtió en las reglas gramaticales más férreas, no obstante tendiendo al manierismo en medio de un “respeto estructural que rompe con la ideología característica de cada género” (Zúñiga 1990: 10). Fue reconocido por su cine rural con obras multipremiadas, pero también por su cine urbano melodramático gracias a una reinención de las convenciones del género. Sus analistas lo exponen como un creador de melodrama, pero reinventado, que se contrapone al sentido mismo del melodrama pues lo subvierte, viola sus reglas pero es fiel a los grandes temas del misterio, el secreto y el enigma: omite datos para mantener la creciente tensión. Y todo para localizar y articular la moral oculta.

Así pues, *La noche avanza* es una obra representativa del universo personal —e industrial— gavalдонiano que subvierte la estética y la ideología del melodrama y se adentra en mundos pertenecientes a otra joven tradición, la del *film noir*. Amén de proponer altos niveles emocionales ligados al suspenso, de mostrar una idea distinta del sujeto moderno y de la representación de conceptos de clase, de género, del castigo, de la muerte, de la venganza y la ironía del

destino; crea nuevos antihéroes que reniegan de los valores estéticos e ideológicos del grueso de las películas mexicanas de la época, para alimentar la idea de un híbrido genérico construido a posteriori, que a la luz de la distancia aún ejerce un extraño poder de fascinación. En otras palabras, hablamos de la idea de un tipo de cine donde se posa aquella mirada del espectador mítico de los años cincuenta y que hemos denominado *melonoir*.

Bibliografía

- AMADOR, María Luisa/AAYALA BLANCO, Jorge (1982): *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ARIEL (1952): *Novedades*. México, 3ª sección, 29 de abril, s/p.
- AAYALA BLANCO, Jorge (1986): “Roberto Gavaldón (1909-1986)”. En: *Siempre!* México, 24 de septiembre de 1986, pp. 36-37.
- BORDWELL, David (1997): *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional* (1975). México: Secretaría de Gobernación.
- DARWIN, Charles (2006): *La selección natural. (El origen de las especies)*. Barcelona: Folio.
- DE LA VEGA, Eduardo (2005): “Roberto Gavaldón. Apuntes biofilmográficos”. En: *Roberto Gavaldón. Director de cine*. México: Conaculta/Océano/Cineteca Nacional, pp. 17-82.
- EL DUENDE FILMO (1952): “Nuestro cinema”. En: *El Universal*, 2ª sección, 30 de abril, pp. 2-7.
- FERNÁNDEZ, Álvaro A. (2007): *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- (2010): “El trance del criminal en el cine clásico de suspenso”. En: Maricruz Castro (coord.): *Razón y palabra*, nº. 71, febrero-abril, México, pp. 1-20.
- (2015): “Dispositivo del melodrama latinoamericano. ‘Mancha’, nostalgia y *flashback*”. En: Paul Julian Smith (ed.): *La comedia y el melodrama e el audiovisual iberoamericano contemporáneo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 147-161.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1993): *Historia documental del cine mexicano*. Tomo VI. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/CONACULTA/IMCINE/Gobierno de Jalisco.
- (1998): *Breve historia del cine mexicano*. México: Conaculta.
- LOSILLA, Carlos (2003): *La invención de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- MINOS, Fernando (2007): *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- NAREMORE, James (2000): “El cine negro estadounidense: la historia de una idea”. En: *Estudios cinematográficos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, año 6, nº. 19, junio-octubre, pp. 43-56.
- OLIVARES, Juan José (2011): “Roberto Gavaldón era un ogro dicotómico: explosivo y amigable”. En: *La Jornada*, México, lunes 25 de abril, s. p.
- OROZ, Silvia (1992): *El melodrama. El cine de las lágrimas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- ORTEGA, Mayra Elizabeth/FAZ, Luis Fernando (1992): “El cine negro en México”. En: *Nitrato de Plata*, México, n° 9, enero-febrero, pp. 23-27.
- PERUCHO, Arturo (1952): *El Nacional*, México, 2ª sección, 4 de mayo, s. p.
- ROMÁN, Ernesto (1986): “Una agradable sorpresa”. En: *El Nacional*, México, 30 de marzo, s. p.
- S/A (1952): *El Universal*. México, 1ª sección, 30 de abril de 1952, s. p.
- S/A (2014): “Hallan filme inédito de José Revueltas en Filmoteca de la UNAM”. En: *Excelsior*. México, 19 de noviembre, s. p.
- S/A (1952): *Novedades*. México, 3ª sección, 25 de abril, s. p.
- SCHRADER, Paul (1981): “El cine negro”. En: *Primer Plano*, n° 1, México, noviembre-diciembre, pp. 43-53.
- TUÑÓN, Julia (1998): *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1942*. México: Imcine/El Colegio de México.
- (2003): “Un melonir mexicano: El hombre sin rostro”. En: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n° 17, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 40-58.
- ZÚÑIGA, Ariel (1990): *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*. México: El Equilibrista.

Luis Buñuel:
***Ensayo de un crimen* (1955)**

Ralf Junkerjürgen
(Universität Regensburg)

Aunque originalmente no fue idea de Buñuel llevar a la pantalla *Ensayo de un crimen*, una novela policiaca del dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli (1905-1979), el director consiguió insertarla tan profundamente en su propio imaginario que es tan representativa para su obra como las películas de su propia pluma¹. Cuando el actor Ernesto Alonso le propuso su adaptación al cine, Buñuel había realizado ya doce películas en México. A pesar de que su fama internacional iba creciendo, económicamente necesitaba rodar otra película y decidió dedicarse a este nuevo proyecto que no hubiera empezado por propia iniciativa, como explicó más tarde a Max Aub (Buñuel 1992: 94). A Usigli, quien disfrutaba de un cierto renombre a principios de los años cincuenta, Buñuel lo había conocido ya en la producción de *Susana* (1950), en la que el escritor intervino para redactar una parte de los diálogos. En 1954, Usigli y Buñuel se pusieron a escribir el guion a cuatro manos, pero se separaron ya dos semanas después porque, según el calandino, “Usigli no permitía la menor variación de su texto” (Pérez Turrent/De la Colina 1999: 93), que el director se estaba apropiando a su manera personal contra las intenciones del novelista. Eduardo Ugarte, otro español exiliado y además un viejo compañero de Buñuel de su época en Filmófono, sustituyó a Usigli para llevar a cabo el guion.

Cuando Usigli vio más tarde el filme se quejó ante el sindicato de guionistas, pero Buñuel salió absuelto porque había puesto en los créditos que la película estaba solo “inspirada en la novela”. Buñuel, previendo una posible prohibición, había tenido la precaución de cambiar el título por el de *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*. Solo en el último momento se fijó como título definitivo *Ensayo de un crimen*, cuando el poderoso sindicato del cine mexicano

¹ Quisiera dar las gracias a Cristina Alonso Villa (Oviedo) por haber echado un ojo crítico sobre la redacción del presente artículo.

De acuerdo con Fuentes las adaptaciones de Buñuel se pueden considerar “nuevas creaciones” o “casos de intertextualidad” (1993: 123); aparte de *Ensayo de un crimen* hay que recordar a este respecto los posteriores títulos basados en obras literarias, entre ellos *Nazarín*, *The Young One*, *Le Journal d'une femme de chambre*, *Belle de jour* o *Tristana*.

le dio permiso, quitándole la razón a Usigli². Este era un título más corto y que además aprovechaba el prestigio que hubiera podido tener la novela de Usigli. A pesar de eso todavía no se ha aclarado por qué la película se distribuyó en el extranjero con el primer título: *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*.

La versión de Buñuel y Ugarte cuenta la historia de Archibaldo de la Cruz, hijo único de una familia rica de provincias. Aunque Archi piensa que su madre lo adora, en realidad, ella se ocupa poco del niño: le hace regalos en vez de pasar tiempo con él y confía su educación a una institutriz contra cuyas iniciativas educativas intenta resistirse el pequeño Archi. Cuando la madre le regala una caja de música, la institutriz inventa un cuento de hadas según el cual la caja pertenecía a un genio y tenía la fuerza mágica de cumplir los deseos de su dueño quitándoles la vida a sus enemigos. Al poner en marcha la caja, Archi es testigo de cómo una bala perdida de los revolucionarios mata a la institutriz, que cae en el suelo descubriendo sus sensuales piernas (imágenes 1 y 2). De esta manera, la muerte se relaciona con el erotismo creando en Archibaldo un nexo sádico y un placer megalómano, “el placer de sentirme poderoso” (DVD 7:24). Casi treinta años después Archi reside en México D. F., en una mansión espléndida con dos criados donde disfruta de su herencia sin trabajar, dedicado a la cerámica, su única afición. Archi tiene la convicción de no ser un hombre cualquiera, de estar destinado convertirse en “un gran santo o un gran criminal” (25’08). Cuando vuelve a encontrar por casualidad la caja de música en una tienda de antigüedades, el aire que suena desencadena en Archi el deseo de matar a mujeres que de alguna manera le provocan, pero cada vez que lo intenta, algo se interpone: una monja muere en un accidente; la excéntrica Patricia Terrazas, a la que conoce en un casino, se suicida; Lavinia, una conocida, se escapa con unos turistas americanos y su esposa, Carlota, recibe un disparo de su ex amante.

Todo eso se lo confiesa primero a la monja y luego a un juez que al final no lo condena, porque de hecho no ha cometido ningún crimen. Archi decide deshacerse de la caja y se va al parque de Chapultepec para tirarla a un lago. Por casualidad, topa con Lavinia y en la última toma los dos se alejan juntos sugiriendo un futuro común.

² En la portada del guión se observa una anotación de última hora en tinta roja que da cuenta de esa decisión final. Quisiera dar las gracias a Amparo Martínez Herranz (Zaragoza) por estas valiosas informaciones.



Imágenes 1 y 2. Eros y Tánatos: nacimiento de un deseo sádico en Archibaldo niño (6'55; 7'12).

El rodaje empezó el 20 de enero de 1955 en los estudios CLASA, los exteriores se rodaron en parte en el parque Chapultepec, Coyoacán y Las Veladoras. El reparto lo encabezaba Ernesto Alonso (Archibaldo de la Cruz), de quien salió la iniciativa del proyecto; Buñuel contó también con Ariadne Welter (Carlota), la primera mujer del productor Gustavo Alatríste, con quien iba a realizar más tarde algunas de sus obras más importantes (entre ellas *Viridiana*); el papel de Lavinia lo desempeñó Miroslava (Stern), quien había escrito al director unos meses antes ofreciéndole trabajar para él sin cobrar, y además era la novia del torero Luis Miguel Dominguín, amigo íntimo de Buñuel; cerraba el reparto Rita Macedo (Patricia Terrazas), quien convenció tanto al director que éste recurrió a ella otra vez en *Nazarín* para desempeñar el papel de la prostituta Andara (Martínez Herranz 2016: s. p.).

Como siempre, Buñuel fue bastante eficaz durante el rodaje y pudo terminarlo ya después de pocas semanas, de manera que la película se estrenó el 3 de junio del mismo año en el cine Palacio Chino de México D. F. (Fuentes 1993: 182). El público mexicano reaccionó más bien con indiferencia ante la película, que, sin embargo, tuvo éxito en Francia³. En comparación con las obras más famosas de Buñuel *Ensayo de un crimen* sigue siendo una de sus películas menos estudiadas.

³ Se ha escrito que *Ensayo de un crimen* le abrió a Buñuel la puerta hacia la industria de cine francesa, pero eso es un anacronismo, porque los preparativos de su primera coproducción con Francia —*Cela s'appelle l'aurore* (1955)— habían empezado ya antes del rodaje de *Ensayo de un crimen*. Buñuel obtuvo estos contactos gracias al éxito de sus películas anteriores, sobre todo a *Los olvidados* y *Él*. Cf. Martínez Herranz (2016: s. p.).

De Roberto a Archibaldo de la Cruz: “freudizando” al personaje, “desmexicanizando” la superficie

La ruptura entre Buñuel y Usigli señala que el realizador se estaba apropiando del texto de una manera tan personal que el novelista no lo podía soportar. En efecto, las dos versiones parecen responder a dos épocas distintas de la historia mexicana. Al redactar la novela a principios de los años cuarenta, Usigli se encontraba bajo la impresión de la larga fase de violencia e inestabilidad de una política dominada por militares después de estallar la Revolución en 1910. En los años cincuenta, en cambio, Buñuel podía observar el giro conservador que inició la presidencia del jurista Miguel Alemán (1946-1952) con su promoción industrial a costa del equilibrio social, con el intento de cubrir las diferencias ideológicas bajo el manto del nacionalismo en un ambiente de general anticomunismo promovido por los EE. UU. al principio de la Guerra Fría (Knight 1990: 77).

Aunque la trama de la novela sigue siendo generalmente reconocible en la película, Buñuel y Ugarte cambiaron profundamente el funcionamiento del personaje construyéndolo a partir del complejo de Edipo. Ello procuró también otro perfil al crimen, porque mientras Roberto de la Cruz, el protagonista de Usigli, quiere asesinar gratuitamente sin fijarse en el sexo de la víctima, a Archibaldo, su hermano buñueliano, le entra el deseo de matar solo cuando se trata de mujeres. Aparte de eso, la novela de Usigli participa más de un discurso sobre lo mexicano que la película. Roberto es hijo de una familia rica y oportunista de Cuernavaca que, durante el Imperio, conocía hasta a “Maximiliano y Carlota [que] se alojaron en su casa cuando visitaron aquella ciudad” (Usigli 1944: 19), y que, durante la Revolución, tenía amigos entre los revolucionarios mientras que protegía su dinero en un banco extranjero. La familia de Roberto —sus padres y una hermana— han muerto, él vive solo en una pensión en México ciudad consumiendo los pocos restos de la herencia. A menudo va a jugar al póquer a casa del “gordo Asuara”, donde se reúne una parte de la clase alta del país. Roberto tiene una suerte enorme en el juego y vive en parte de esas ganancias. Usigli hace de él un *flâneur* decadente de la capital describiendo exactamente sus itinerarios desde el Paseo de la Reforma hasta el Parque del Chapultepec, dándole así a la ciudad un perfil reconocible. El discurso reiterado de los personajes sobre las características del hombre mexicano y su caballerosidad culmina, según Wolfenzon (2006: 38), en el deseo de Roberto de cometer “el más gratuito y el más mexicano de los crímenes” (Usigli 1944: 271). Este deseo se inscribe en un discurso sobre la violencia a la mexicana plasmada en un trauma del protagonista, quien de niño, durante la Revolución, se fue con un militar que disparó por placer a un anciano mientras sonaba un vals de Waldteufel: “El príncipe rojo”. La novela sería, entonces, en cierta forma una

ácida crítica de la sociedad mexicana, que Usigli envuelve en la forma policiaca para “demostrar cómo el caos es el status quo [sic] en el México posterior a la fallida Revolución, y cómo la clase dirigente, lejos de intentar devolver el orden al país, se preocupa sólo por enriquecerse y vivir más aislada en su propia torre de marfil, una especie de burbuja-suburbio al margen de los problemas sociales” (Wolfenzon 2006: 36).

Roberto es, según Wolfenzon, un representante prototípico de la aristocracia mexicana que, en poco tiempo, pasó de ser la clase dominante a ser un grupo marginado. Por ejemplo, decide vivir en la Colonia Roma, bastión aristocrático de la Ciudad de México durante el Porfiriato, colecciona objetos del siglo pasado y está rodeado de otros tipos anacrónicos, como el conde Schwartzemberg o Patricia Terrazas, una amiga de Alfonso XIII de España.

Buñuel omite una buena parte del discurso sobre lo mexicano, reduce las alusiones a la antigua nobleza mexicana y convierte a su protagonista en hijo único de una familia rica de provincias que pasa sin tener problemas económicos a la capital. Mientras que Roberto quiere matar por esteticismo a hombres y a mujeres⁴, la neurosis de Archi está sexualizada según las pautas del complejo de Edipo y reúne la conocida pareja de Eros y Tánatos, que se plasma en la muerte erotizada de la institutriz. Mientras que Roberto parece una alegoría de la violencia traumática desencadenada por la Revolución Mexicana, Archibaldo representa el burgués neurótico (no solo mexicano) que se deja fascinar de forma narcisista por sus propios complejos en vez de asumir cualquier forma de responsabilidad social.

Esos cambios de rumbo se traslucen también en las referencias intertextuales. El “bovarismo criminal” (Usigli 1944: 104) y el esteticismo decadente de Roberto lo convierten en un primo mexicano del Quijote y del “personaje de Huysmans” (ibíd.: 92). Asimismo, los nombres y apellidos en Usigli forman una red de alusiones bastante explícitas al respecto: la familia Cervantes remite directamente al autor del *Quijote* y Carlota —la futura mujer de Roberto— alude probablemente a la ex emperatriz.

Aunque la “desmexicanización” de *Ensayo de un crimen*, o sea, la omisión de referencias concretas a la historia prerrevolucionaria, a la geografía y la cultura mexicana, es obvia en la superficie de la película, eso no quiere decir que Buñuel se posicione completamente fuera de los contextos culturales de México.

⁴ Véase la siguiente cita de la novela de Usigli: “él mataría por estética, para acabar con los papás gordos, con las niñas malcriadas y con las esposas irascibles. Aunque en realidad, pensó borrando ya su sonrisa mental y con una actitud interior seria, lo interesante sería cometer el crimen insondable, inexplicable para el mundo. No por dinero, ni por amor, ni por celos, ni por venganza, ni por locura. Lo interesante sería el crimen gratuito —si es que eso existe” (1944: 18).

Acevedo-Muñoz ha mostrado que Buñuel dialoga estrechamente con las pautas genéricas del cine mexicano y que con *Ensayo de un crimen* participa en un discurso sobre el machismo, poniendo en escena de manera provocadora a un hombre con “some sexual ‘dysfunction’ in *macho* Mexico” (Acevedo-Muñoz 2003: 11), un aspecto que analizaremos más adelante. Arraigada en la cultura europea, la obra de Buñuel está vinculada de manera subyacente con México, mientras que la novela de Usigli, nacida de los contextos mexicanos, tiende a acercarse al arte europeo por numerosas referencias a Cervantes, Bécquer, Huysmans, Renoir, De Chirico o Émile Waldteufel, aparte del hecho de presentar un estrecho parentesco temático con la obra de Octave Mirbeau (que fue también un autor de referencia para Buñuel).

Un engañoso punto de vista autobiográfico

La narración en tercera persona y la estructura estrictamente cronológica de la novela de Usigli se convierten en manos de Buñuel y Ugarte en un relato autobiográfico compuesto por dos *flashbacks* manejados con tanta maestría que suscitaron la admiración de François Truffaut⁵. Primero, Archi, sentado en la cama de un hospital, cuenta el acontecimiento central de su infancia —la muerte de la institutriz— a una monja y, cuando ésta muere cayéndose en el foso del ascensor, le confiesa al juez todas sus fantasías criminales.

No solo los *flashbacks* parecen invisibles, además Buñuel ha insertado furtivamente algunas incoherencias en la perspectiva narrativa. Se supone que se trata en los dos casos de una narración autobiográfica en la que el punto de vista de Archi tendría que ser lógicamente exclusivo. En varios momentos, sin embargo, Buñuel rompe con esa exclusividad y hace partícipe al público de momentos que Archi no ha presenciado. Por ejemplo, la conversación entre su madre y su padre, el interrogatorio de Willy por la policía después del suicidio de Patricia y los repetidos encuentros entre Carlota y Alejandro⁶. Con esa estrategia Buñuel echa una mirada más completa a la vida de Archibaldo, distanciándose de su punto de vista para crear una complicidad del espectador con un segundo narrador subyacente que maneja la narración en contra del

⁵ “C’est que Lubitsch et Buñuel sont les rois du flash-back invisible, le flash-back qui intervient sans couper le fil de l’histoire mais au contraire pour en prendre le relais au moment où il faiblirait; ils sont du même coup les rois du retour au présent qui nous est amené avec une sorte de crochet de manière à nous empêcher de sursauter dans notre fauteuil, un crochet enfoncé vers l’arrière et vers l’avant, cet hameçon étant constitué d’un gag, comique chez Lubitsch, dramatique chez Buñuel” (Truffaut 1975: 280).

⁶ Véase también Höltgen (2010: 131).

supuesto monopolio discursivo del protagonista. Por una parte, esta ruptura le permite a Buñuel crear suspense porque proporciona informaciones importantes al espectador de las que Archi es inconsciente, sobre todo en el caso de la relación amorosa clandestina de Carlota; por otra, corresponde perfectamente a la mirada analítica de Buñuel que toma sus distancias e impide que el espectador empatice demasiado con Archi.

La voluntad de analizar a Archi se transmite, además, por el montaje. Con la excepción de las secuencias oníricas, dominan tomas relativamente largas, entre veinte y sesenta segundos. Es obvio que Buñuel prefiere ligeros giros de la cámara que siguen con distancia los movimientos de Archi en la planificación de sus crímenes observándolo fríamente y que los antepone al montaje. Si en el cine de ficción domina el montaje invisible es porque los giros de la cámara revelan la presencia del observador. El montaje es, por consiguiente, un instrumento narrativo, mientras que los movimientos de la cámara, en cambio, tienden hacia el estilo documental. Estos elementos analíticos formales ponen de relieve la actitud ambivalente de Buñuel hacia sus personajes: nos da una visión íntima de la vida de Archi haciéndonos cómplices de sus fantasías —lo que normalmente es una manera de crear empatía (Vorderer 1994: 334 ss.)— y al mismo tiempo se distancia de él, convirtiéndolo en un objeto de estudio. A eso corresponden las escenas que reproducen situaciones e imágenes del psicoanálisis —tanto las confesiones de Archi a la monja y al juez como los planos que nos hacen ver a Archi tumbado en su sofá—. En efecto, *Él* y *Ensayo de un crimen* resultan en parte el fruto de un viejo proyecto documental de Buñuel.

Buñuel y el psicoanálisis: una relación científico-poética

En 1939, Buñuel, exiliado en los EE. UU., trabajaba sobre varios proyectos con una beca de la Fundación Rockefeller y planificaba una serie de documentales bajo el título *Psycho-Pathology* con la intención de

exponer el origen y desarrollo de diferentes enfermedades psicopáticas. La vida del enfermo, su tratamiento, sus delirios. El espectador podría ver por sí mismo el mundo en que vive un esquizofrénico, o percibir en qué consiste la interpretación paranoica de la realidad. Aunque mis ideas son todavía muy generales en esta materia, intuyo que este tipo de documental, además de su gran interés científico, podría desarrollar en la escena *un nuevo tipo de terror* o su sinónimo *humor* y a ratos una extraña poesía, ausente hasta la fecha y producto de esos dos sentimientos⁷.

⁷ Buñuel redactó el original en inglés. La versión española proviene de Sánchez Vidal (1991: 20).

Este propósito apunta directamente hacia *Él* y *Ensayo de un crimen* y sugiere que hay una ambición científico-poética en las dos películas, por esto no debe de sorprender que Lacan —según se dice— utilizara *Él* en clase. También en *Ensayo de un crimen* la concepción del personaje y de su neurosis, que determina la trama, está basada completamente en el psicoanálisis freudiano. La estrecha relación que el imaginario de Buñuel tiene con las teorías de Freud ha provocado una larga tradición de interpretaciones psicoanalíticas entre los buñuelistas, de las cuales una de las más elaboradas salió de la pluma de Peter W. Evans (1995), quien explica la neurosis de Archibaldo a partir del complejo de Edipo, combinando las teorías de Freud con las de Lacan. Para Evans “Archibaldo is Buñuel’s case history of a boy’s failure to move beyond attachment to identification with his father” (1995: 101) y por eso el protagonista no ha conseguido integrarse en el orden social (masculino) topando permanentemente con mujeres que representan rasgos de su madre que le provocan deseo y odio al mismo tiempo.

Al principio de la película, Archi recuerda una escena crucial de su infancia acordándose con cariño de su madre. Las imágenes que siguen, sin embargo, no corresponden con la visión subjetiva del protagonista. Vemos a una madre que se ocupa poco de su hijo y que parece sustituir el cariño por regalos caros —por ejemplo un tren eléctrico que hace sus ruidosos giros en el salón— y confía al pequeño al cuidado de una institutriz para escaparse al teatro con el padre de Archi, que ni siquiera se molesta en hablar con el niño. Archi es a la vez un hijo mimado y abandonado cuya vida está marcada por dos ausencias graves, la de la madre y la del padre, y los sustitutos nunca pueden rellenar los vacíos: la institutriz, que adopta simbólicamente la función de la madre cuando le prepara la leche a Archi, no le da mucho cariño; y los regalos como el tren o la caja de música fingen ser seres vivos por sus movimientos, pero en realidad son solo mecanismos. La ausencia provoca deseo y, según la pauta del complejo edípico, el deseo de Archi se concentra en primer lugar en la madre, que pertenece a un padre mucho mayor, con quien prefiere ir al teatro en vez de jugar con el niño. La ausencia del padre, en cambio, constituye una falta del modelo masculino importante para la creación de una identidad de género. Parece que la película desarrolla la neurosis de Archi a partir de estas ausencias y convierte sus fantasías criminales en vanos intentos de satisfacer sus deseos infantiles de control de la madre, condenados a verse siempre frustrados.

La relación de Archi hacia su madre ausente es una mezcla ambivalente de deseo y de odio. Cuando el niño se pone los vestidos de la madre parece no solo identificarse con ella, sino también intentar sustituirla⁸. Poco después su

⁸ El disfraz confiere al personaje al mismo tiempo un aire andrógino que sirvió a Gutiérrez-Albilla de punto de arranque “to reread the film as promoting a fantasy of gender

odio se dirige hacia el sustituto materno, la institutriz, que cree matar con la magia de la caja de música. Su frustración se debe no solo a verse abandonado, sino también a la conciencia de que la madre sale con un hombre mayor e invisible para pasar la noche con él fuera de casa.

Treinta años más tarde esos esquemas se han fosilizado en el estilo de vida de Archi. Soltero, aunque atractivo y adinerado, vive solo en una casa espléndida de la capital e intenta satisfacer sus deseos él mismo. Solo son las formas las que han cambiado: en vez de vestirse como su madre se dedica a la cerámica, un pasatiempo que no hay en la novela y que Buñuel pone en escena contemplando cómo las manos de Archi estiran el gres hacia arriba, una imagen que tiene, como se ha observado, “indudables connotaciones masturbatorias” (Castro 1981: 30). Aparte de eso, Archi sigue siendo el mismo niño mimado de antaño que tira los envases de sus compras descuidadamente en el suelo y al que le importa bien poco si el humo de su horno molesta al vecino. Los jarrones que Archi modela sugieren que los objetos-sustitutos regalados por sus padres se han convertido en fetiches. Los cuerpos huecos (la cerámica y la caja de música) y el maniquí representarían todos, según Freud, el objeto supremo deseado: el cuerpo femenino.

La estabilidad relativa que Archi ha encontrado se perturba por la intervención del azar cuando topa con su antigua caja de música, que retira bruscamente de las manos de otros clientes interesados. Entonces, se desencadena el lado dramático de sus frustraciones edípicas, ya que los sentimientos ambivalentes de Archi hacia su madre determinan su relación con las mujeres, que se dividen en dos prototipos que naturalmente corresponden a las emblemáticas figuras cristianas de la Virgen y de Eva: una versión pura e inalcanzable que incorpora la parte positiva de la madre y luego la mujer sexualmente provocadora. Según las teorías freudianas esas representaciones religiosas o culturales son una expresión plástica del complejo de Edipo, como la tragedia de Sófocles que le dio nombre.

Todas las mujeres que Archi quiere matar encajan con este esquema. Primero, porque todas pertenecen a figuras paternas⁹ y segundo, porque las seis mujeres se dividen en los dos prototipos. Representan la pureza la madre, la monja y Carlota, que además se ve varias veces rezando delante de un altar con imágenes de la Virgen, mientras que la institutriz, Patricia y Lavinia incorporan

transformation, thus suggesting subject positions excluded from and articulated in opposition to the dominant symbolic order” (2008: 121).

⁹ La monja al Dios-Padre; la institutriz al padre de Archi que le ha empleado; Patricia Terrazas a Willy, un novio tanto más viejo que el padre de Archi en comparación con su madre; Carlota que tiene una relación clandestina con un hombre casado y Lavinia que está por casarse con un hombre muy maduro. Véase, por ejemplo, Evans (1995: 104).

mujeres de carne y hueso, sensuales y con un fuerte erotismo basado en la fetichización de la ropa, concretamente en los ligueros de la institutriz, los zapatos de Patricia y el maniquí de Lavinia.

Desde este punto de vista, el deseo de matar es el deseo de controlar absolutamente a la mujer-madre que ya no puede escapar con otro. Al mismo tiempo, una matanza no reproduciría nada más que la frustración porque una madre muerta tampoco puede dar amor. Por eso, Archi está condenado a permanecer insatisfecho para siempre. En otros términos, Archi no consigue nunca empuñar el poder fálico aunque agarra instrumentos simbólicos en este sentido, como la navaja o la pistola con las que quiere matar a la monja, a Patricia y a Carlota.

En la última secuencia, Archibaldo quiere curar su neurosis tirando la caja al agua como si ella fuera un ser maligno responsable de sus problemas. Las imágenes y el uso irónico de la música sugieren que se trata de un final feliz ambiguo que Buñuel calificó de “un *scherzo*” (Aranda 1969: 220). En efecto, el lago es un símbolo convencional del subconsciente y lo que se hunde en él no desaparece nunca del todo, sino que está solo reprimido y puede siempre volver a la superficie.

Sin embargo, el final divide las opiniones de los investigadores: unos lo consideran un verdadero final que termina la historia, y para otros se trata de un final abierto. Mientras que para Evans (1995: 108 ss.) el final feliz cierra el arco narrativo, porque Archi y Lavinia se corresponden siendo los dos caracteres que rompen con el orden social, Donnell piensa que “the story of Archi’s life has been left wide open” (1999: 287). Esta cuestión es importante porque arroja luz sobre la actitud ambivalente de Buñuel hacia el psicoanálisis en general. Aunque resulta evidente que las teorías freudianas influyeron de manera decisiva en su *Weltanschauung* surrealista y en su trabajo de cineasta, él mismo se ha posicionado siempre contra la ciencia, que él consideraba “enemiga del hombre” (Buñuel 2005: 279). También en *Ensayo de un crimen* Buñuel, “un grand esprit sceptique” según Truffaut (1975: 272), mantiene su proximidad y su distancia eclécticas hacia el psicoanálisis, sin pronunciarse a favor o en contra de las teorías científicas.

Ensayo de un crimen ilustra más bien cómo utiliza Buñuel el psicoanálisis dentro del marco de una ficción, sobre todo en comparación con otra película paradigmática de la ficción freudiana, *Spellbound* (1945) de Hitchcock, que era, según Boyd, “probably Hollywood’s most ambitious attempt up to that time to introduce the talking cure to a mass audience” (2000: s. p.). La película de Hitchcock está casualmente enlazada con la biografía de Buñuel porque Salvador Dalí diseñó una secuencia de sueños para la cinta del director americano en la que se cita el famoso corte en el ojo de *Un chien andalou*. La manera, sin embargo, en que Hitchcock pone en escena la teoría se distingue profundamente de la de

Buñuel. Empieza con unos títulos explicativos sobre lo que es el psicoanálisis y, como si esto no bastara, Hitchcock hace además explicar a uno de sus terapeutas protagonistas la función de la interpretación de los sueños. La trama está estructurada ortodoxamente en torno a la revelación paulatina de los recuerdos reprimidos de John Ballantine (Gregory Peck), quien desarrolló un complejo de culpabilidad por haber contribuido de niño a un accidente que le costó la vida a su hermano. Este recuerdo clave se revela solo hacia el final de la película generando uno de sus momentos más dramáticos. Completando “un puzle” —como apunta uno de los personajes—, Hitchcock convierte la búsqueda del psicoanalista en la labor investigativa del detective (con quien el mismísimo Freud se ha identificado repetidas veces; cf. Freud 1970: 52). Que neurosis y crimen estén emparentados facilitó en general la narrativización de la teoría científica y explica en parte su éxito arrollador en la literatura y en el cine (Freedman 1999: 83 s.; Junkerjürgen 2010: 121 ss.).

Contrariamente a Hitchcock, Buñuel renuncia a toda explicación y, en vez de basar su narración en la revelación del trauma, empieza directamente con los recuerdos infantiles de Archi. De esta manera, el enigma psicoanalítico no puede constituir el motor narrativo, y el argumento se concentra, en cambio, en la contemplación de cómo actúa la neurosis en Archi. El suspense hitchcockiano basado en el origen misterioso de la enfermedad Buñuel lo sustituye por el drama de los síntomas. De este último puede hacer surgir la “extraña poesía” del subconsciente, cuya puesta en escena, según él, estaba predestinada para el cine (Buñuel 2000: 65 ss.) y que se materializa en las visualizaciones de las fantasías de Archi o en forma de un *cross-cutting* entre la percepción “normal” por parte de la Sra. Cervantes y un ataque neurótico de Archi marcado en la banda sonora por una versión grotesca de la melodía de su caja (DVD 21:38).

Pero no solo dista la lógica narrativa, Buñuel renuncia también a la presencia del terapeuta, porque es el personaje mismo quien se autoanaliza. El psicoanálisis y su estimación de los recuerdos infantiles no son presentados por un narrador omnisciente como en los títulos iniciales de *Spellbound*, sino por un personaje del que uno no se puede fiar porque sus palabras no coinciden con las imágenes.

Archi no está tampoco buscando la absolución, ante todo sigue el impulso de representarse a sí mismo como un personaje elegido que será “o un santo o un gran criminal”, aunque al médico le parece sólo un “tipo común y corriente, algo taciturno quizá” (11’07). Pero Buñuel no se limita a una mirada psicológica sobre la megalomanía de Archi, sino que la inserta en su contexto social. El físico cuidado y sus repetidas apariciones delante de un espejo hacen de Archibaldo de la Cruz el representante de una capa social inactiva plegada narcisísticamente sobre sí misma.

Macho-drama y tragedia de mujeres

Si la identidad masculina inestable de Archi constituye el eje discursivo de *Ensayo de un crimen*, el destino de las mujeres forma el negativo de las tribulaciones del protagonista y el *macho-drama*¹⁰ se convierte al mismo tiempo en una tragedia de mujeres, dos aspectos que enfocan a la vez constantes de la obra buñueliana y contextos culturales de México. Acevedo-Muñoz ha criticado que muchos investigadores se acercasen a la obra mexicana de Buñuel como si existiera “in a historical vacuum” y la considera una “reversionist versio[n]” de los géneros mexicanos y del cine nacional en crisis (Acevedo-Muñoz 2003: 7 s.).

Para Acevedo-Muñoz las obras mexicanas de Buñuel comentan la modernización vertiginosa de la industria mexicana y sus consecuencias sociales a partir de la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952). En el caso de *Ensayo de un crimen* el calandino provocaría al público mexicano mostrando a un protagonista afeminado con problemas sexuales o, en otros términos, un homosexual reprimido —“the antithesis of the masculine hero demanded by Mexican machismo” (ibíd.: 138)—. No solo la elegancia de Archi y su afición a la cerámica, sino también la fama del actor Ernesto Alonso, “a soap opera star who never married” (ibíd.: 139), contribuyen, según Acevedo-Muñoz, a que la imagen de Archibaldo sea la de un dandi soltero cuya misoginia no es nada más que el lado oscuro de sus deseos homoeróticos. El matrimonio con Carlota y la quema del maniquí de Lavinia parecerían desde este punto de vista intentos de “curarse” de sus inclinaciones homosexuales. Para Acevedo-Muñoz, Archi lo consigue al final, cuando topa de nuevo con la Lavinia real después de haber hundido la caja en un lago del parque de Chapultepec (Acevedo-Muñoz 2003: 140).

La supuesta homosexualidad de Archi compite con la hipótesis según la cual su neurosis se debe a un conflicto de Edipo sin solucionar. En efecto, los rasgos propios del personaje entran en conflicto; pero las alusiones a una posible represión de su orientación homosexual son mucho menos obvias que el erotismo sádico basado en la belleza y la muerte femeninas. Por eso no parece necesario tener que elegir entre esas dos interpretaciones más bien complementarias que contradictorias.

Desde una perspectiva sociológica, saber en qué medida la violencia masculina responde a los contextos históricos resulta tan importante como entender la lógica psicopática del agresor. El engañoso marco biográfico de la película esconde fácilmente la intención de Buñuel de analizar el enlace entre biografía individual y estructura social. Esta intención se percibe, por ejemplo, en el hecho de que el director ubica la trama en la alta burguesía e inserta una breve

¹⁰ Así la califica Acevedo-Muñoz (2003: 10) poniendo la película en línea con *El bruto* y *Él*.

conversación entre tres representantes de las autoridades estatales y religiosas en la boda de Archi y Carlota:

Militar: ¿Qué le parece la boda, padrecito?

Padre Alonso: Oh... espléndida y ¡cuánta gente! Como nuestras amigas son tan buenas...

Comisario: Ah, yo he tenido que salirme del oratorio porque se me saltaban las lágrimas. A mí una boda, un bautismo, incluso una confirmación siempre me conmueven (*se rien*).

Padre Alonso: Es que la pompa de la Iglesia católica, y por qué no decirlo, el manto de poesía con que envuelve todos sus actos es algo único y excepcional. ¿Qué sentirían Uds. si esta fuera una boda civil, por ejemplo? Algo prosaico, vulgar...

Militar: Tiene Ud. mucha razón, padre. Pero aparte de eso creo que nuestro amigo, el Sr. comisario, es un sentimental (*se rien*).

Comisario: En todo y por todo, gracias a Dios. Por ejemplo, creerán Uds. que si veo pasar un regimiento con la bandera desplegada siento en seguida un nudo aquí y los ojos llenos de lágrimas.

Militar: Bueno, eso es normal entre las personas bien nacidas, es la emoción patriótica.

Padre Alonso: Claro, claro (DVD 1:18:51).

El tono burlón de los personajes suaviza la ruptura que constituye ese profundo inciso en la sintaxis pseudo-autobiográfica de la película. De acuerdo con el concepto marxista del *Überbau* (superestructura), Buñuel presenta a tres funcionarios del sistema estatal y religioso y sus respectivas posiciones ideológicas. El acuerdo amistoso de los tres se centra en la función del nacionalismo como mínimo denominador común para todos los mexicanos y tematiza el nuevo acercamiento entre Iglesia católica y Estado en los años cuarenta, después de un largo conflicto que había culminado en las sangrientas Guerras Cristeras entre 1926 y 1929, que pesaría sobre la relación entre ambos al menos hasta mediados de los años treinta.

Después de los intentos revolucionarios, la política mexicana conoce un giro conservador con la presidencia de Alemán, en parte condicionado por el general ambiente anticomunista después de la Segunda Guerra Mundial. Buñuel, sin embargo, no alude directamente a la política, sino que pone de relieve cómo la ideología del *Überbau* se naturaliza en sus representantes, aquí en forma del enternecimiento religioso o el patriotismo que, según el militar, son “normales” para personas “bien nacidas”. Aunque Buñuel se burla de la ternura y el sentimentalismo prepotentes de los tres, no los critica de una manera directa, sino que muestra que la ideología nacionalista vinculada a la presencia militar no es un producto intelectual, sino más bien emocional que se transforma en código cultural por pura propaganda. De hecho, ninguno de los tres explica por qué religión y nacionalismo son importantes, sino que solo apelan

a las emociones y a la estética de los símbolos que con ellos se confunden. Con esta naturalización de los códigos ideológicos, los funcionarios confirman y justifican el *statu quo* en el que religión, autoridades ejecutivas y burguesía adinerada conviven en un pacto de respeto y protección mutuos¹¹. Se celebran a sí mismos alabando el rito católico y el patriotismo, compartiendo de esta manera el poder en un tipo de triunvirato que se podría aplicar tanto a México como a la España franquista.

La alianza patriarcal de nacionalismo y catolicismo crea un ambiente social y cultural poco propicio a la modernización del papel femenino. Atrapada entre la honra y la dependencia económica, la situación de la mujer parece desoladora: sus posibilidades profesionales están totalmente limitadas, no tiene más opción que trabajar en la educación (la institutriz), hacerse religiosa (la monja), vender su belleza (Lavinia) o anhelar el matrimonio por razones económicas (Carlota, Lavinia) y en la mayoría de los casos depende económicamente de hombres mucho mayores que ella.

Las mujeres que obedecen dócilmente a estas normas son “buenas”, como dice el padre Alonso, y reciben la bendición de las autoridades; las que intentan salir de las restricciones para ser independientes, en cambio, sufren y son castigadas. Es sabido que los oprimidos pueden interiorizar tanto su subordinación que se convierten en acérrimos defensores de su papel inferior. Por eso es una mujer —la institutriz— quien inventa el cuento arquetípico de la película contándole a Archi cómo un rey mató a la reina con la caja de música. A partir de ese mito feminicida se enfocan los destinos de las demás mujeres. Los casos de Patricia y de Carlota son especialmente interesantes al respecto. Patricia muere en un suicidio inducido, ya que ya no soportaba la relación con Willy, degollándose y destrozando de esta manera lo que más apreciaba su pareja en ella: la belleza. Su cuerpo yace delante de un tipo de altar secular con iconos masculinos —entre otros, boxeadores, John Wayne y, encima de todos ellos, un torero muerto en el ruedo, un mártir de la masculinidad—, un hecho que alude a que el personaje había interiorizado completamente el dominio masculino transformado en culto y convierte su muerte en martirio femenino. El altar de la Virgen en casa de Carlota, en cambio, ilustra la glorificación del papel tradicional católico de la mujer. No obstante Buñuel ha creado con Carlota un ser humano con “debilidades” —como dice ella misma— para Alejandro, un hombre casado. Cuando Carlota afirma su independencia —hacia su amante en el momento de casarse y hacia Archi cuando él se da cuenta de que estaba con otro— los dos hombres se creen con derecho a matarla. La honra y la dependencia económica forman una red tan densa que fuerzan a las mujeres a fingir sentimientos que no tienen y a montar una comedia de manipulación y de mentiras (Carlota con

¹¹ Cf. también Donnell (1990: 290).

Archi; Lavinia con el viejo; Patricia con Willy), mientras que los amores auténticos deben vivirse clandestinamente (Carlota y Alejandro).

A las autoridades parece que la vida de una mujer les importa tan poco como su muerte. Cuando Archibaldo le pregunta al policía qué ocurre con la Sra. Terrazas, éste le responde “[p]oca cosa. Apareció hoy muerta. Degollada” (DVD 41:24). Y el comisario, decepcionado con este caso de “muchas sangre y pocas nueces” (DVD 43:06), tiene prisa por clausurar la investigación después de leer la carta de despedida de la muerta para tomar un “café” con su compañero, una reacción bastante indiferente para un sentimental “en todo y por todo” que llora en una boda o cuando ve la bandera nacional¹². Detrás de la indiferencia del policía hacia las circunstancias trágicas del suicidio de una mujer y del acuerdo amistoso y bromista de los tres funcionarios masculinos se esconde una ácida crítica social.

De este modo, *Ensayo de un crimen* pone en escena dos factores cruciales que determinan el feminicidio según investigaciones sociológicas: la cosificación de la mujer como objeto perteneciente al hombre y la incapacitación de la mujer para convertirse en sujeto (Arteaga Botello; Valdés Figueroa 2010: 7). Junto al erotismo de piernas y zapatos, es sobre todo el maniquí quien mejor ilustra la fetichización del cuerpo femenino inscribiéndose en la tradición del mito de la mujer artificial de la que el hombre puede disponer, un viejo sueño del poder masculino fijado en el siglo XIX, por ejemplo en *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam y desarrollado a menudo en el cine del siglo XX en forma de mujeres-robot destinadas a servir al hombre (cf. Michael Crichton: *Westworld* [1973]; Bryan Forbes: *The Stepford Wives* [1975]).

A diferencia de la novela de Usigli, Buñuel *genderiza* el crimen y crea con *Ensayo de un crimen* una tragedia de mujeres con un protagonista obsesionado con el feminicidio. La imagen de la mujer que tiene Archibaldo la reduce a un objeto fetichizado. La *femme objet* buñueliana está insertada en el contexto de una sociedad patriarcal basada ideológicamente en el nacionalismo y el catolicismo, que limitan el radio de acción femenina a la cama y la cocina. Buñuel persiguió este tema a lo largo de su carrera mostrando una serie de jóvenes víctimas de la violencia masculina, desde *L'âge d'or* pasando por *The Young One*, *Journal d'une femme de chambre* hasta *Belle de Jour* (Junkerjürgen 2011: 133-136). Aunque es cierto que la violencia de género es un fenómeno complejo y tristemente agudo en muchas culturas, Buñuel destaca la influencia del nacionalismo y del catolicismo para explicar un ambiente favorable a este tipo de violencia que ya existía a mediados del siglo pasado tanto en España como en México, donde este problema se ha acentuado de una manera dramática durante los últimos treinta años.

¹² Buñuel ridiculiza al personaje asemejándolo a un payaso por el sombrero que lleva puesto en el cogote dejando desnuda una frente muy larga.

“El pensamiento no delinque”. Buñuel y la inocencia de la ficción

“El pensamiento no delinque” —las palabras con las cuales el juez absuelve a Archi— se ha entendido por los investigadores¹³ como una alusión a la idea de Sade según la cual la fantasía no debe tener límites y se ha puesto en relación con los comentarios de Buñuel al decir que la “imaginación puede permitirse todas las libertades. Otra cosa es que usted las realice en acto. La imaginación es libre: el hombre, no” (Pérez Turrent 1986: 33). La ficción sería entonces el lugar donde el hombre puede desempeñar papeles insólitos e incluso prohibidos, ver y empatizar con transgresiones de todo tipo, ser otro Sade que “sólo cometía sus crímenes en la imaginación, como una forma de liberarse del deseo criminal.” (ibíd.). Si la función liberadora y carnavalesca del cine y de la ficción parece un tópico hoy en día, no se debe olvidar que todavía no lo era a principios del siglo pasado, cuando Freud desarrolló la versión científica de esta idea en “Der Dichter und das Phantasieren” (1908). La gran fuerza de la vanguardia de principios del siglo xx, y entre ella en primer lugar el surrealismo, residía precisamente en la celebración de la libertad imaginativa, ya que, según Buñuel:

[a esta] libertad, como las otras, se le ha intentado reducir, borrar. A tal efecto, el cristianismo ha inventado el pecado de intención. Antaño, lo que yo imaginaba ser mi conciencia me prohibía ciertas imágenes: asesinar a mi hermano, acostarme con mi madre. Me decía: “¡Qué horror!” y rechazaba furiosamente estos pensamientos, desde mucho tiempo atrás malditos.

Sólo hacia los sesenta o los sesenta y cinco años de edad comprendí y acepté plenamente la inocencia de la imaginación (Buñuel 2005: 205).

Ensayo de un crimen es una película que se deleita mostrando fantasías de violencia, de asesinatos y de un erotismo poco camuflado. En su época era una obra atrevida dentro del marco de su destino comercial si se la compara con *Spellbound* o *Psycho* de Hitchcock, por ejemplo. Desde este punto de vista, Buñuel adoptó el papel del marqués de Sade para dar forma a crímenes sin cometerlos y crear protagonistas cuya capacidad de distinguir ontológicamente entre fantasía y realidad es mínima. Cuando Archibaldo besa el maniquí de Lavinia y cuando lo mete en el horno para quemarlo, Buñuel mezcla tomas del maniquí con las de la Lavinia de carne y hueso para subrayar que para Archi no hay diferencia entre las dos (imágenes 3 y 4)¹⁴.

¹³ Véase, por ejemplo, Fuentes (1993: 123 s.).

¹⁴ En este sentido Fuentes (1993: 124) ha acercado *Ensayo de un crimen* a *Belle de jour* y *El discreto encanto de la burguesía*, donde se diluyen las fronteras entre imaginación y realidad de tal manera que en varios momentos el espectador no sabe en qué dimensión se encuentra.



Imágenes 3 y 4. Cámara y mirada subjetivas: en los ojos de Archi el maniquí se convierte en la Lavinia real (1:02:46; 1:09:45).

Si Archi satisface sus deseos prohibidos mediante sus fantasías sádicas, su neurosis tiene un aspecto productivo que comparte con el trabajo creativo con que el artista compensa —según Freud— frustraciones creando en sus obras lo que le falta en la vida. En efecto, la primera toma después de la frustrante noche en casa de Patricia Terrazas nos muestra a un Archi modelando un vaso en su taller y más tarde Lavinia lo caracterizará (aunque con tono burlón) como un “artista original que no sigue reglas” (1’07’04)¹⁵. De este modo, el deseo fetichista que Archi siente por el maniquí implica alusiones al mito de Pígalión, sobre todo si uno tiene en cuenta que la imitación de Lavinia es la obra de un artista mexicano —al que vemos brevemente modelando la cabeza de otro ejemplar—. La neurosis de Archi resulta entonces un problema ambivalente: no es solo una enfermedad psíquica, sino también una fuente de creatividad.

No obstante el parentesco de Buñuel con Sade se limita a ese paralelismo general. Mientras que en las ficciones del marqués, por ejemplo en *La philosophie dans le boudoir* (1795) o en *Les 120 jours* (1785), los libertinos ateos y materialistas desencadenan sus deseos en orgías que mezclan sexo y crueldad sin límite alguno, en las obras de Buñuel, en cambio, interviene siempre una fuerza limitadora cuando se trata de llevar las fantasías a la práctica. Partiendo de un comentario de Buñuel, Slavoj Žižek ha observado que en *Ensayo de un crimen* y otras películas del calandino, los protagonistas, cada vez que intentan consumir los actos deseados, dan con una muralla insuperable (2008: 221 s.). Contrariamente a Sade, Buñuel inscribe la tensión entre deseo imaginado y realidad frustrante en la ficción misma, convirtiéndola en el eje central de la construcción dramática. Esa tensión se puede entender a la vez como la que

¹⁵ La afinidad del neurótico con el artista le concede un momento autorreflexivo a la película, por muy implícito que sea.

se da entre naturaleza y civilización, entre individuo y sociedad (burguesa) o entre la pareja freudiana del Ello y del Superyó, constituyendo el drama del hombre moderno desgarrado entre las promesas de la libertad individual y los límites sociales. En ese eje se vinculan cronológicamente las fantasías libertinas de Sade, el materialismo histórico de Marx y Engels, el psicoanálisis y el surrealismo, influencias filosóficas, científicas y artísticas que Buñuel condensa en su obra fílmica. Esta condición humana moderna no ha cambiado hasta la fecha y hace que las películas de Buñuel sigan poniendo el dedo en la llaga.

Conclusiones

La fascinación y la complejidad de *Ensayo de un crimen* se deben a un trabajo de multiplicación de puntos de vista en parte contradictorios. Por un lado, Buñuel construye con Archibaldo un personaje según las pautas freudianas y permite que el espectador empatice con él haciéndole experimentar la poesía extraña de una lógica psicopática; por otro lado, denuncia estructuras y valores patriarcales que enmarcan y determinan el deseo feminicida del protagonista. Archi y la mujeres, el posible asesino y sus víctimas: Buñuel enfoca su destino común tomando una distancia crítica y mezclando el análisis intelectual con irreducibles imágenes poéticas (como en las secuencias oníricas) para protegerse de lo que le prohibía su escepticismo: dar respuestas inequívocas, reducir la mirada a una perspectiva y caer en maniqueísmos y simplificaciones.

Al igual que en otras películas suyas, se detectan las influencias del materialismo, del psicoanálisis y del surrealismo, creando una obra multilegible que responde a la vez a contextos históricos específicos —una cultura marcada ideológicamente por nacionalismo y catolicismo, aplicable grosso modo tanto al México como a la España de la época—, así como también a la condición humana de la sociedad moderna en general.

Desde este punto de vista, *Ensayo de un crimen* es el verdadero complemento de *Los olvidados* (1950) al enfocar no a los desesperados de la metrópoli o a las víctimas del éxodo rural, sino a un representante de la finísima clase alta en una sociedad basada en las diferencias económicas que iban creciendo durante los años del “milagro mexicano”.

Admitiendo que el sueño satisface ficticiamente los deseos y que el cine es el arte de visualizar los sueños, Buñuel crea películas de transgresiones en torno a individuos insatisfechos, llámense Archibaldo, Modot (*L'âge d'or*), Francisco (*Él*) o don Jaime (*Viridiana*). A través de sus miradas subjetivas, el público puede empatizar en parte con ellos, de lo que resulta esa “extraña poesía” intencionada de Buñuel. El atractivo artístico que tienen estos personajes, sin embargo, entra en conflicto con el análisis sociológico del director. De ello resulta una

tensión contradictoria que conforma la fascinación y la irreductibilidad del cine buñueliano. Será sobre todo el cine posfranquista español el que continuará indagando las ambivalencias del deseo, no solo en los primeros títulos de Bigas Luna (*Bilbao*, 1978; *Caniche*, 1979), sino ante todo en las obras de Almodóvar, quien en *Carne trémula* (1997) rindió el homenaje fílmico más destacado a *Ensayo de un crimen* hasta la fecha¹⁶.

Bibliografía

- ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto (2003): *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- ARANDA, J. FRANCISCO (1969): *Luis Buñuel: biografía crítica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- ARTEGA BOTELLO, Nelson/VALDÉS FIGUEROA, Jimena (2010): “Contextos socioculturales de los feminicidios en el estado de México”. En: *Revista Mexicana de Sociología*, 72, 1, pp. 5-35.
- BOYD, David (2000): “The Parted Eye: Spellbound and Psychoanalysis”. En: *Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema* 6, <<http://sensesofcinema.com/2000/6/spellbound/>> [último acceso: 5 de julio de 2014]
- BUÑUEL, Luis (1992): *Die Erotik und andere Gespenster. Nicht abreiende Gesprche mit Max Aub*. Traducción de Barbara Bhme. Berlin: Klaus Wagenbach. (Título original: *Conversaciones con Buñuel*.)
- (2000): “El cine, instrumento de poesía”. En: López Villegas, Manuel (ed.): *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 65-69.
- ([1982] 2005): *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo.
- CASTRO, Antonio (1981): “El pensamiento cinematográfico de Luis Buñuel”. En: Lara, Antonio (ed.): *La imaginación en libertad. (Homenaje a Luis Buñuel)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 19-46.
- DONNELL, Sidney (1999): “Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Buñuel’s *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*”. En: *Modern Language Notes*, 114, pp. 269-296.
- (2001): “If the shoe fits: Buñuel, Almodóvar and the modernist/postmodernist question”. En: *Bucknell Review*, 45, 1, pp. 52-66.
- EVANS, Peter William (1995): *The Films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire*. Oxford: Clarendon Press.

¹⁶ Aparte de las citas directas, Donnell (2001) ha observado varias correspondencias entre las dos películas, como por ejemplo la importancia del marco histórico (Revolución, franquismo), la falta de experiencia sexual de los protagonistas masculinos y la presencia de dos actores en Almodóvar que aluden a la obra del calandino: Liberto Rabal, el nieto de Francisco Rabal, uno de los actores buñuelianos *par excellence*, y Ángela Molina, que actuó en la última película de Buñuel, *Cet obscur objet du désir* (1977).

- FREEDMAN, Jonathan (1999): *Hitchcock's America*. New York: Oxford University Press.
- FREUD, Sigmund (1970): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Studienausgabe, I*. Frankfurt: Fischer.
- FUENTES, Víctor (1993): *Buñuel en México, iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- GUTIÉRREZ-ALBILLA, Julián Daniel (2008): *Queering Buñuel. Sexual dissidence and Psychoanalysis in his Mexican and Spanish Cinema*. London: Tauris.
- HÖLTGEN, Stefan (2010): *Schnittstellen. Serienmord im Film*. Marburg: Schüren.
- JUNKERJÜRGEN, Ralf (2010): "Unreliable narration und suspicious reading. Zur Episierung der Psychoanalyse bei Svevo und Moravia". En: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 162, 1, pp. 108-124.
- (2011): "«Quelle joie d'avoir assassiné nos enfants» - Niños y jóvenes en el cine de Buñuel". En: Cavielles, Patricia/Poppenberg, Gerhard (eds.): *Luis Buñuel: dos mundos. Una aportación hispano-alemana a un cine antitético*. Berlin: Tranvía, pp. 125-143.
- KNIGHT, Alan (1990): "Mexico, c. 1930-1946". En: Bethell, Leslie (ed.): *The Cambridge History of Latin America*. Vol. 7. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-82.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (2016): "Le processus créatif de *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz*. Sur l'adaptation, l'obsession et *La Joconde*". En: Bajomée, Danielle/Küpper, Achim (eds.): *Luis Buñuel, au-delà du cinéma*. Bruxelles: Peter Lang (en prensa).
- PÉREZ TURRENT, Tomás/DE LA COLINA, José (1999): *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot Ediciones.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991): *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- TRUFFAUT, François (1975): "Buñuel, le constructeur". En: Truffaut, François: *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion, pp. 272-281.
- USIGLI, Rodolfo (1944): *Ensayo de un crimen*. México: Editoriales América.
- VORDERER, Peter (1994): "Spannung ist, wenn's spannend ist. Zum Stand der (psychologischen) Spannungsforschung". En: *Rundfunk und Fernsehen. Forum der Medienwissenschaften und Medienpraxis*, 42, pp. 323-339.
- WOLFENZON, Carolyn (2006): "Los dos ensayo(s) de un crimen: Buñuel y Usigli". En: *Chasqui*, 35, 1, pp. 35-53.
- ŽIŽEK, Slavoj ([1989] 2008): *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.

Julio Bracho: *La sombra del caudillo* (1960)

Juan Pellicer
(Universitetet i Oslo/UC Mexicanista)

Acaso ninguna otra película se encuentra tan íntimamente vinculada con la evolución del sistema político mexicano como lo está *La sombra del caudillo*, cinta basada en la novela homónima de Martín Luis Guzmán, que dirigió Julio Bracho en 1960. El presente trabajo tiene por objeto examinar su significancia dentro de la historia del cine mexicano, significancia en la que se funden las cualidades estéticas de la obra de arte con su recepción. El filme ilustra cómo su recepción, en un determinado momento histórico, opera como significativo¹ paralelamente al propio discurso narrativo de la cinta. En efecto, me refiero a las significativas relaciones que guarda la realidad con la ficción dentro y alrededor de este peculiar texto cinematográfico, particularmente por lo que se refiere a su lectura o recepción. En estas relaciones acaba de cifrarse el significado de *La sombra del caudillo*.

Julio Bracho (Durango, 1909-México D.F., 1978) está considerado como uno de los más destacados directores de cine mexicanos. Comenzó su carrera artística como director de teatro en la década de los treinta; escribió y dirigió su primera película —*¡Ay qué tiempos señor don Simón!*— en 1941. Su obra como director, que suma 47 películas, es muy variada; en ella se encuentran desde melodramas hasta comedias musicales pasando por dramas psicológicos, comedias y dramas históricos. Predominan los temas urbanos, aunque se encuentran también los relativos al campo, a la religión y al arte. Por otra parte, hay que registrar que Julio Bracho perteneció a una de las más ilustres familias asociadas con el arte cinematográfico; fue hermano de la actriz Andrea Palma (Guadalupe Bracho) y del escenógrafo Jesús Bracho, padre de la actriz Diana Bracho y abuelo del actor Julio Bracho Castillo.

El propio Julio Bracho me contó cuándo y cómo Martín Luis Guzmán le había cedido el derecho para adaptar y filmar *La sombra del caudillo*. A partir de 1959, cuando comencé mis estudios en la escuela preparatoria, mi condiscípulo y amigo Emilio Guzmán Bracho, me llevó con frecuencia a visitar a su

¹ Wolfgang Iser, al referirse a la “estética de la recepción”, advierte que en la convergencia del texto y del lector se cifra la existencia de la obra literaria y que se trata, por lo tanto, de un acto de recreación (1988: 212).

tío Julio². Efectivamente, poco después de que Guzmán regresara a México en 1936, luego de su largo exilio en España, Bracho fue a decirle que quería filmar su novela. Nunca había dirigido una película; sí, en cambio, a pesar de su corta edad (27 años), ya había dirigido varias obras de teatro. Pero había leído la novela y le parecía que los episodios históricos y su tratamiento novelístico merecían una difusión popular más amplia, como la que podía brindarle el cine. Asimismo, Bracho había percibido las evidentes posibilidades visuales, cinematográficas, que contenían las imágenes de los eventos recreados por la brillante y diáfana prosa de Guzmán. Este acogió complacido la iniciativa del joven Bracho y le dijo que contara con el derecho de adaptar y filmar su ya célebre novela. No firmaron ningún contrato; entre gente como ellos, la palabra era más que suficiente.

Pasaron los años y en 1959, en el mejor momento de su madurez artística, luego de haber dirigido 32 películas y de haber cumplido 50 años de edad, Bracho pudo conseguir que Ismael Rodríguez, en su carácter de productor, se animara a hacer la cinta. La adaptación de la novela corrió a cargo del propio Bracho, con la colaboración de Jesús Cárdenas. Según Bracho me confió, Guzmán le dio su aprobación a cada una de las secuencias del guión. Por su parte, el Banco Cinematográfico sugirió que, en lugar de Rodríguez, la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC de la RM) produjera la película a fin de que las utilidades se destinaran a la construcción de su clínica. Por eso, ni los actores ni los técnicos, incluyendo al director, al camarógrafo, al editor y a todos los que participaron en la creación del filme, cobraron por su trabajo³.

La película se rodó a principios de 1960 y en junio de ese mismo año, una vez terminada, asistí a su primera exhibición privada a la que acudieron cineastas, escritores, artistas y periodistas; entre el público se encontraba Martín Luis Guzmán. Al término de la proyección, que duró cerca de tres horas, se desató una larga y cerrada ovación. Pocas semanas después, en julio, se presentó

² En su estudio de la calle de Río Elba, pasábamos tardes enteras cautivados por la amena plática de Bracho. Nos hablaba de historia del arte, de literatura y de cine, nos contaba cómo se llevaban a cabo los preparativos para la filmación de *La sombra del caudillo*; a su regreso de Europa, nos relataba su afortunada asistencia al Festival de Karlovy Vary y su alucinante visita a Italia; nos relataba su “encuentro” con Dante en Florencia y con asombro nos describía hasta el último detalle de la nueva cinta de Fellini que acababa de ver allá, *La dolce vita*; más tarde, nos comentaría, con ira incontenible, la prohibición de exhibir en México su película, originada por la estupidez y la intransigencia del secretario de la Defensa Nacional y de los viejos militares que seguramente habían participado en los eventos históricos que inspiraron la novela. Véase también García Riera (1986: 102-126) e Ibarra (2006: 154-167).

³ Véase el apéndice.

en el Festival Internacional de Karlovy Vary, Checoslovaquia, donde obtuvo el Premio Especial del Presidente del Jurado. En octubre, un día antes de su anunciado estreno en cuatro cines de la Ciudad de México, las autoridades de la Secretaría de Gobernación resolvieron prohibir su exhibición.

La prohibición duró 30 años. ¿Por qué fue prohibida en 1960? ¿Por qué duró tanto tiempo su prohibición en un país cuyos gobiernos se han preciado de un cabal respeto a la absoluta libertad de expresión? Porque según el secretario de la Defensa Nacional, el general Agustín Olachea Borbón, la película “ofendía” al ejército mexicano. ¿Por qué lo “ofendía”? Confío en que en las respuestas que intentaré adelante dar a estas preguntas podrá apreciarse mejor el objeto de esta comunicación mencionado arriba, es decir, la significancia de *La sombra del caudillo* en la que se funden las cualidades estéticas del filme con su recepción.

El referente histórico

En primer lugar hay que tener en cuenta que la novela de Guzmán aborda un problema crucial al que se enfrentó el sistema político mexicano inmediatamente después de que concluyó la etapa bélica de la Revolución Mexicana, es decir, durante la tercera década del siglo pasado. Fue el problema del ejercicio de un poder presidencial que fuera capaz de garantizar el orden y la estabilidad política. O se aplicaba la Constitución que prescribía la soberanía popular y se permitía que el pueblo eligiera libremente a sus gobernantes o se aceptaba que, de facto, el presidente en turno convertido en caudillo, eligiera a su sucesor. O se respetaba el Estado de derecho o simplemente se ignoraba. O se corría el peligro de la inestabilidad y la violencia que provocarían las disputas populares por el poder o el caudillo sometía a las “fuerzas vivas”, incluso por medio de la violencia, a fin de salvaguardar la paz y la estabilidad.

La novela de Guzmán (1929) representa una de las cumbres de la narrativa mexicana del siglo xx⁴; no se trata de una “novela histórica”, ya que entre los eventos que narra y el momento en el que se escribió no media la distancia necesaria para considerarla como “histórica”⁵. En efecto, el tiempo que corrió entre uno de los dos principales referentes históricos, el episodio del asesinato del general Francisco Serrano, y su “incorporación” a la novela, es casi tan breve como el que suele haber entre un evento y su reporte periodístico. Al general Serrano lo ejecutaron por orden de Álvaro Obregón, el caudillo, el 3 de octubre de 1927,

⁴ Véase la edición crítica de Rafael Olea Franco, de la Colección Archivos, y el “Estudio introductorio” de Juan Bruce-Novoa a la versión periodística de la novela.

⁵ Véanse Menton (1993), Fernández Prieto (1999) y De Groot (2010).

es decir, menos de ocho meses antes de que apareciera el primer episodio de la novela en *La Prensa*, de San Antonio, Texas, y en *La Opinión*, de Los Ángeles, California (20 de mayo de 1928), y en *El Universal*, de la Ciudad de México (27 de mayo de 1928) (Bruce-Novoa 1987: XLIV). A pesar de que Guzmán estaba muy lejos de México, exiliado en Madrid, y de que las comunicaciones eran muy lentas, tuvo la insólita lucidez de captar ese momento con la perspectiva histórica que solamente el paso del tiempo, al menos de varias décadas, le hubiera podido proporcionar.

La novela funde en una sola historia dos eventos cruciales del México pos-revolucionario, cruciales porque revelan la crisis del poder político, es decir, el del caudillo (Álvaro Obregón, primero solo, en 1923, y luego conjuntamente con el otro caudillo, Plutarco Elías Calles, en 1928), cuando se siente obligado a quebrantar el Estado de derecho y a emplear la violencia para no perder el poder supremo frente a los desafíos de sus rivales. En efecto, los hechos que inspiraron o que sirvieron de modelo a Guzmán fueron la rebelión delahuertista (diciembre de 1923-febrero de 1924) y el asesinato de Serrano. En la novela, Ignacio Aguirre, el protagonista, es la combinación de Adolfo de la Huerta y Francisco Serrano: ambos habían sido el principal apoyo del caudillo Obregón y, por lo tanto, ambos se sentían con el legítimo derecho de contar con el apoyo de aquel para ganar las elecciones para la presidencia de la República, De la Huerta en 1924 y Serrano en 1928.

Es cierto que a lo largo del desarrollo histórico de México puede advertirse la regular inobservancia de la ley. Desde el siglo XVI, las autoridades coloniales operaron bajo la máxima: “La ley se acata pero no se cumple”. Así se eludió la aplicación de las leyes protectoras de los indígenas. La máxima se arraigó y tomó carácter estructural: la ley vale aunque no se aplique. El Estado de derecho en México ha sido una aspiración cuya realización ha sido casi siempre pospuesta. La nación ha vivido, durante la mayor parte de su vida independiente, sistemas políticos cuya fortuna se ha cifrado en la práctica de lo contrario a lo que la ley prescribe (Pellicer 1999: 42-52).

La Constitución de 1917, hoy vigente, es el fruto jurídico de una revolución orientada principalmente a la recuperación nacional de los recursos naturales, a la democrática distribución de la riqueza, a la reivindicación del Estado como principal protagonista del desarrollo económico y a la institución del Estado benefactor. La estructura formal del poder, por su parte, reprodujo en el nuevo texto constitucional la ya tradicional división de los poderes. De hecho, lo que pasó fue que el predominio del poder ejecutivo promovido por Juárez y consolidado por Díaz, tendría que ser perfeccionado, al menos modernizado, por los gobiernos revolucionarios. ¿Por qué? Por los eventos que tuvieron lugar en la tercera década del siglo, es decir, por la violencia y la inestabilidad que provocó la sucesión presidencial en 1920, en 1923/1924 y en 1927.

Si es cierto que Venustiano Carranza, el caudillo del constitucionalismo, debía al general Álvaro Obregón, en gran parte, su victoria sobre sus rivales revolucionarios, también es cierto que ningún otro revolucionario, excepto el propio Carranza, contaba con una popularidad nacional del tamaño de la que gozaba el general Obregón quien, a la sombra del caudillo en turno (Carranza), esperaba el suyo para ocupar la silla presidencial. Al terminar su periodo de gobierno, en 1920, Carranza no quiso renunciar al poder de hecho y resolvió apoyar la candidatura de un diplomático relativamente desconocido en México, el ingeniero Ignacio Bonillas, que podría permitirle a aquel seguir ejerciendo el poder y, además, según él, contribuiría a la desmilitarización del poder en el país (Krauze 1998: 255).

Inconforme porque estaba convencido que nadie más que él merecía el premio de la presidencia, Obregón se levantó en armas con un grupo de simpatizantes sonorenses, entre ellos, Adolfo de la Huerta, el gobernador de Sonora y jefe del Ejército Liberal Constitucionalista. Mediante el Plan de Agua Prieta desconocieron a Carranza como presidente, cargaron sobre la Ciudad de México y Carranza se vio obligado a trasladarse rumbo a Veracruz; en el camino lo alcanzaron y nunca se supo a ciencia cierta si fue asesinado o, ya herido, él mismo se quitó la vida antes de que lo prendieran, el 20 de mayo de 1920 en Tlaxcalantongo. De la Huerta tomó posesión como presidente interino, se celebraron las elecciones que por supuesto ganó Obregón y este tomó posesión como presidente el 1 de diciembre de ese mismo año. Como premio por su decisivo apoyo, el caudillo Obregón nombró a De la Huerta secretario de Hacienda; ahí, a la sombra del caudillo, esperaba su turno. Lo único que se salvaba del Estado de derecho eran sus apariencias.

Cuando ya se acercaban las elecciones presidenciales para el próximo periodo, es decir, en 1923, Obregón resolvió apoyar la candidatura del general Plutarco Elías Calles, su secretario de Gobernación y leal subordinado a lo largo de toda la contienda revolucionaria. Pero De la Huerta se sentía con méritos suficientes para ocupar la presidencia, principalmente por su decisiva participación en la rebelión de Agua Prieta que había llevado a Obregón al poder. Además, el Partido Liberal Constitucionalista, que también había apoyado la candidatura de Obregón a la presidencia en 1920, y que decía pugnar por la efectiva democratización del país, particularmente de los mecanismos electorales, se opuso a la maniobra del caudillo y brindó su apoyo a De la Huerta. Se dividieron los militares en toda la república, unos por Calles y otros por De la Huerta. Estos últimos se levantaron en armas pero la rebelión fue reprimida por las tropas fieles al gobierno mandadas por el general Francisco R. Serrano, secretario de Guerra y Marina de Obregón. De la Huerta tuvo que exiliarse, Calles ganó las elecciones y el caudillo se retiró a su hacienda de Sonora contento por haber

logrado imponer a su candidato. A la sombra del caudillo, el Estado de derecho seguía esperando su turno.

Cuando volvieron a acercarse las elecciones presidenciales, es decir, en 1927, Obregón resolvió, de acuerdo con Calles, “sugerirle” al poder legislativo que modificara la Constitución a fin de que aquel pudiera volver a ocupar la silla presidencial, es decir, de que pudiera reelegirse. En efecto, se trataba de adecuar el Estado de derecho, al menos sus apariencias, a la ambición del caudillo. Así lo hizo inmediatamente el obediente Congreso. Pero esta vez, quienes se sentían con méritos para llegar a la presidencia eran dos generales, Arnulfo Gómez y Francisco R. Serrano, cuyo apoyo a Obregón y a Calles había sido decisivo, particularmente el de Serrano que, como vimos arriba, había sofocado la rebelión delahuertista en 1923-1924.

Ante la amenaza de un cuartelazo supuestamente orquestado por Gómez y Serrano para efectuarse el lunes 2 de octubre de 1927, Obregón y Calles ordenaron la aprehensión de aquellos. Mucho se ha discutido e investigado sobre si efectivamente existían los planes para efectuar una sublevación militar⁶. Lo que sí está documentado es la aprehensión de Serrano en Cuernavaca, su traslado rumbo a la Ciudad de México, el martes 3 de octubre, en unión de trece de sus más cercanos partidarios y el asesinato de todos en un paraje de Huitzilac, muy cerca de Tres Marías.

Lo que siguió, la reelección de Obregón y su asesinato (1928) y la fundación del Partido Nacional Revolucionario (1929), ya no forma parte del referente histórico de la novela, pero son hechos que están vinculados con la recepción y el destino de la película. En efecto, Calles, el último caudillo, liberado de la necesidad de compartir el poder con Obregón, encontró la forma de modernizar la eficacia del funcionamiento del papel del caudillo bajo la apariencia del fortalecimiento del Estado de derecho: fundó el Partido Nacional Revolucionario, asumió su control y se convirtió, de hecho, por supuesto, en el jefe máximo que dirigiría la vida política del país y su poder incluiría la designación de los presidentes de la república en turno que actuarían bajo su tutela. Reformó el sistema para que, básicamente, siguiera funcionando como antes, pero con mayor eficacia: el jefe máximo sería, de hecho, el nuevo caudillo. Así ocurrió hasta que, en 1935, el presidente Lázaro Cárdenas eliminó la tutela impuesta por el “maximato”, expulsó del país al caudillo/jefe máximo y así acabó de fortalecer el poder supremo del presidente en turno. La centralización del poder se actualizó en el sentido de que seguiría indivisible en las manos del presidente que no podría serlo más que una vez en la vida, pero ahora legitimado por un partido dominante. Desde que se creó el Partido Nacional Revolucionario (hoy PRI) en 1929 hasta que concluyó el siglo xx, todos los presidentes militaron en las filas

⁶ Véanse Castro (2005) y Pacheco (2002).

del partido y este funcionó como una dependencia burocrática más, encargada de asuntos políticos y financiada por el propio Estado.

En el carácter corporativista del partido se cifraría la modernización del poder central. El propio gobierno organizó a los trabajadores y les nombró a sus líderes. En sus tres sectores, el partido incorporó a sus filas, en forma automática, al movimiento obrero, al campesino y a la burocracia. De hecho, fue el presidente de la República quien lo dirigió y designó a todos los candidatos a puestos de elección popular y, sobre todo, a su sucesor. En efecto, este sistema presidencialista subrayó el divorcio entre la letra y el espíritu de la ley, por un lado, y la práctica por el otro. Un presidencialismo amparado en la Constitución de 1917 que sistemáticamente violó, es decir, un Estado *de facto* legal pero ilegítimo; en suma: un ordenado “caudillaje sexenal”.

La novela

La historia que *La sombra del caudillo* relata está inspirada, como indiqué más arriba, por los eventos y los personajes de la rebelión delahuertista de 1923, así como por los eventos y los personajes relacionados con la candidatura del general Serrano en 1927. El propio Guzmán había apoyado a De la Huerta y participado en la rebelión, por lo que había tenido que exiliarse, a partir de diciembre de 1923, primero en Nueva York, luego en Madrid, después en Francia y finalmente otra vez en Madrid. Cuando en 1927 se enteró, en Madrid, por la prensa y por sus amigos, de los asesinatos de Huitzilac, comenzó a escribir una novela por entregas que irían apareciendo semanalmente, entre mayo de 1928 y noviembre de 1929, según se indicó más arriba⁷.

Lo que había ocurrido en 1923-1924 y en 1927 compartía un muy sugerente común denominador: la imposición violenta del poder del caudillo mediante la delincuencia y el crimen, que si bien consolidaba así su poder a corto plazo, socavaba su propia legitimidad y, obviamente, la del Estado de derecho. Además, el común denominador se cifraba también en el carácter de las víctimas: ambas habían sido los más leales instrumentos del ingrato caudillo. Y por si lo anterior fuera poco, el propio caudillo, antes de conquistar el poder, había sido víctima del mismo rechazo que luego él mismo impondría a De la Huerta y a Serrano. Guzmán conocía bien a Obregón; en 1914, en Nogales, había formado parte del Estado mayor de Obregón antes de que se pasara a las filas de Francisco Villa. Luego de su primer exilio (1915-1920), Guzmán volvió a acercarse a Obregón, esta vez desde la secretaría particular de su secretario de Relaciones Exteriores, Alberto J. Pani, y posteriormente, en 1922, como diputado en el Congreso.

⁷ Véanse Bruce-Novoa (1987) y Olea Franco (2002).

El desenlace trágico del episodio de Serrano sirve al novelista como gran final de su narración, grandeza de la que carecía la partida de De la Huerta rumbo al exilio en Los Ángeles. A partir de la hábil combinación de los dos episodios históricos —de sus personajes, de sus eventos y de sus lugares—, Guzmán inventó una historia que proyectó en el discurso narrativo de un peculiar *roman à clef* (Leal 2002), en cuyo centro colocó a un protagonista, el general Ignacio Aguirre, a quien el narrador le atribuye rasgos tanto de Serrano como de De la Huerta, creando así el carácter de un personaje nuevo en el que se retrata a ambos modelos. Lo que proyecta el texto es un protagonista con una mezcla de cualidades y de defectos que contribuyen a la verosimilitud de su ficción, acaso más cualidades de De la Huerta y más defectos de Serrano.

El carácter de Aguirre se cifra en la compleja combinación de su lealtad al caudillo, de su confianza en la posibilidad de servirse del sufragio tal como lo prescribe la ley y de su convicción de que él es el que tiene las mejores credenciales para ocupar la silla presidencial. ¿Por qué supone el lector que él cree que son las mejores? Sencillamente porque son análogas a las credenciales del propio caudillo cuando también él aspiraba a ocupar la misma silla (el caudillo histórico, es decir, Obregón). Cuando el caudillo se da cuenta de que Aguirre se ha enterado de que es otro el que ya tiene su apoyo para ganar las elecciones, le “madruga” a Aguirre; es decir, no espera a que este último se levante en armas (como lo había hecho Obregón en 1920 o De la Huerta en 1923-1924), sino que ordena su inmediato asesinato (como sucedió con Serrano). Con el sacrificio de Aguirre, la ficción de Guzmán revela la fragilidad que aquejaba al poder del ejecutivo, es decir, el síntoma de la gravedad que implicaba la ilegítima militarización del poder, por encima del supuesto Estado de derecho, en el marco del incipiente gobierno revolucionario. Por razones prácticas, el pragmático caudillo, Calles, diseñó el mecanismo que iba a fortalecer y a estabilizar el poder —aunque fuera al margen de la ley—. Por razones morales, Guzmán señaló, acaso mejor que nadie, la grave situación del Estado de derecho en México.

Pocos meses antes de que se publicara la novela, pero ya publicadas las primeras entregas en los diarios, en julio de 1928, el caudillo Obregón, habiendo sido reelegido para ocupar la presidencia de la República, ya en su calidad de presidente electo, fue asesinado en circunstancias que nunca han quedado cabalmente aclaradas y que no descartan definitivamente la posibilidad de que el presidente Calles haya estado involucrado en el magnicidio.

Cuando terminaron de aparecer las entregas, Guzmán las agrupó en seis “libros” (capítulos), luego de hacerles numerosos cambios⁸, y Espasa-Calpe publicó la novela en España, a fines de 1929. Según el propio Guzmán, el

⁸ Véanse Bruce-Novoa (1987), Olea Franco (2002) y la “Nota filológica preliminar” de la edición crítica del propio Olea Franco.

presidente Calles, sintiéndose aludido, intentó prohibir la circulación de la novela en México, pero Genaro Estrada, a la sazón secretario de Relaciones Exteriores, le persuadió de no hacerlo (Carballo 1986: 89). ¿Por qué se habrá sentido Calles aludido? Sencillamente porque fue cómplice del asesinato de Serrano; si es cierto que el asesinato efectivamente lo ordenó Obregón, es cierto también que Calles era entonces el presidente y que estaban juntos en el castillo de Chapultepec cuando dieron la orden. Por otra parte, el personaje de Hilario Jiménez, el rival de Ignacio Aguirre, está inspirado en Calles cuando era el secretario de Gobernación y rival de De la Huerta en 1923, las vísperas de las elecciones de 1924. Evidentemente, la novela no solo aludía a los crímenes en los que había participado Calles, sino también a los de los militares que lo rodeaban y los de sus subordinados; además, revelaba los mecanismos con los que en esa década se manejaba el poder en México.

La película

En la película se cifra la lectura que hizo Bracho de la novela. Más que una traducción y más también que una interpretación, la transformación de un texto narrativo literario en uno cinematográfico permite y exige una nueva creación. Por lo que se refiere al discurso narrativo de la película, es decir, al *cómo*⁹, hay que apuntar, para empezar, que Bracho dispuso las secuencias bajo el mismo orden cronológico que sigue la narración en la novela. Por otra parte, el hecho de que Bracho haya decidido filmar en blanco y negro en una época en la que ya casi siempre se filmaba en color, contribuye no solo a subrayar el ambiente y la atmósfera de los años veinte, ya que así son las imágenes que conocemos de esa época, sino que el blanco y negro también contribuye a sugerir la ilusión de que la película está filmada al mismo tiempo que se escribió la novela. Además, el estilo logrado con los claroscuros del blanco y negro y con el juego de luces y sombras, corresponde a los claroscuros de la historia de la novela y de la cinta —y obviamente a la “sombra” del título—. Corresponde también al estilo de la diáfana prosa de la novela; efectivamente, la sobriedad, la claridad, la precisión y la elegancia, características ya célebres de la prosa de Guzmán, corresponden a la clara, precisa y elegante sintaxis que van creando las tomas y las secuencias de las imágenes que Bracho proyectó en su cinta.

Las escenas eróticas entre Aguirre (Tito Junco) y Rosario (Bárbara Gil), por ejemplo, que Guzmán aderezó con las sugerencias de lo que no se dice para así poder imaginarlo mejor, las recreó Bracho por medio de tomas pobladas de silencios, de sombras, de miradas, o bien, de la penumbra en el interior del

⁹ Véanse Chatman (1978: 22-27) y Pellicer (2010: 17-27).

Cadillac en la secuencia del aguacero (DVD: 10:18)¹⁰ o de la media luz con la que la cámara abandona a los amantes en la cama y por medio de una elipsis se detiene frente a un reloj de mesa y, así, se sugiere todo lo que debe haber estado pasando en el lecho detrás de la cámara (DVD: 31:50)¹¹. En fin, se trata de una sintaxis del discurso que, por medio del ritmo de los contrastes —y a veces también el de las repeticiones— con el que van presentándose las secuencias, provoca una tensión creciente que culmina con la aprehensión y el asesinato de Aguirre y sus partidarios, que es donde Bracho le puso el punto final a la cinta. Punto final que no corresponde al final de la novela; efectivamente, la novela concluye con el capítulo VII del Libro sexto, titulado “Unos aretes”, en el cual Segura, el asesino material de Aguirre, va a una famosa joyería del centro de la Ciudad de México, precisamente frente a la iglesia de La Profesa, y compra unos aretes muy caros con el dinero que le había robado a Aguirre inmediatamente después de haberlo asesinado. El impacto del final de Bracho es acaso más emotivo: la toma de la cámara inmóvil frente al escenario, ya vacío, de la tragedia: el monumental paisaje de rocas ya solo poblado por un elocuente silencio en el que se cifra el rotundo remate de la narración (DVD: 120:09).

La película se apega, en forma por demás fidedigna, a la historia de la novela, es decir, que el cotejo de la película con la novela revela la fidelidad de Bracho al texto de Guzmán, ya que filmó casi todas las escenas que contiene la novela. Digo “escenas” por el carácter tan dramático que caracteriza a la novela; en efecto, Bracho aprovechó textualmente la mayoría de las réplicas que componen las “escenas” en la novela; sin embargo, al crear las secuencias del filme, eliminó algunas escenas, añadió otras, algunas las recortó y otras las amplió. De las 35 secuencias que componen el filme, solo algunas no aparecen en la novela, pero cada una de ellas resulta necesaria en el desarrollo del discurso narrativo de la película, por ejemplo, la secuencia 1 (Axkaná sale de la Cámara de Diputados y pasa por el despacho de Aguirre, DVD: 03:01), la secuencia 7 (canción sobre Aguirre y el caudillo interpretada en el teatro de revista, DVD: 24:52) y la secuencia 17 (el caudillo en el castillo de Chapultepec leyendo el periódico con la noticia de la candidatura de Aguirre, DVD:79: 19).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que la versión de la película en la que se basa esta contribución, no corresponde a la original; me refiero a la versión que se encuentra en el DVD producido por ZIMA Entertainment y en el DVD producido por Excalibur Media Group. Las dos versiones son semejantes pero son distintas a la versión que vi varias veces en la década de los sesenta; aquella era más larga e incluía una presentación de Martín Luis Guzmán quien, en un

¹⁰ El DVD es el producido por Zima Entertainment, hecho en México.

¹¹ La poética expresión de lo erótico en la novela y en la película y su traslado de aquella a esta, merece la atención de un estudio especial.

set de los estudios Churubusco, le dirigía la palabra a los actores y los técnicos que participaron en la filmación; se daba a entender que acababa de leerles su novela y al final se la entregaba a Julio Bracho para que la filmara, con estas palabras: “Julio, en manos de usted queda la realización de todo esto” (Guzmán 2002: 593). En efecto, una nota del diario *Últimas Noticias*, al referirse a la “primera” exhibición privada de la cinta, en el cine Versailles, confirma mi recuerdo cuando apunta que “después de tres horas largas de exhibición, el público puesto en pie, tributó una emocionada ovación al autor, director y dirigentes del sindicato” (García Riera 1986: 107). Si entonces la cinta duraba “tres horas largas”, las versiones que hoy se consiguen en DVD duran dos horas y nueve minutos, es decir, “dos horas largas”; evidentemente le han cortado una hora. ¿Quién lo hizo? ¿Por qué? ¿Cuándo? Más adelante intentaré responder a estas preguntas; por el momento, basta suponer que la versión original habría seguido paso a paso la historia que relata la novela y que Bracho no habría eliminado ninguna de las partes de esa historia¹².

Por otra parte, se le reprocharon a Bracho algunos anacronismos: que algunos faroles modernos aparecieran en ciertas tomas del centro de la Ciudad de México y que hubiera usado modernos modelos de camiones del ejército que no existían en los años veinte (García Riera 1986: 109). Ciertamente, esas excepcionales faltas adquieren mayor visibilidad y gravedad precisamente porque contrastan con la muy cuidadosa recreación del ambiente de la época que logró el equipo bajo las órdenes del director, por medio de la escenografía, la decoración de los interiores, la iluminación, el sonido, el vestuario, los numerosos automóviles de la época, los diversos dialectos empleados por los personajes de acuerdo con su ubicación social, etc.

Hay algo más que llama la atención y de lo que por supuesto no es responsable ni Bracho ni el fotógrafo Agustín Jiménez: lo añejo y gastado de la textura del filme. En efecto, la versión que se usó para los DVD aludidos arriba es la de una copia muy maltratada, acaso la única que existe, tan maltratada como sucede con muchas cintas de los años veinte que no han sido restauradas y en las que las huellas de su maltrato se aprecian como si se tratara de una pátina, el peculiar encanto del paso del tiempo que este le suele añadir a las obras de arte. Involuntariamente, los que “enlataron” la película acabaron de agregarle al discurso narrativo, la textura de una cinta que hubiera sido filmada al mismo tiempo que sucedieron los eventos históricos que inspiraron la ficción de Guzmán.

Por lo que se refiere a la caracterización de los personajes, significativa en el nivel del discurso, las decisiones de Bracho, relativas a la selección de los actores que encarnarían a aquellos, corrieron con la mayor fortuna, ya que echó mano de conocidos actores quienes, lejos del “estrellato” cinematográfico,

¹² Cuando vi la película en los años sesenta, no hice el cotejo con la novela.

habían llevado a cabo sólidas carreras teatrales en las que se cifraba la madurez y la destreza de su oficio profesional. Si el responsable intelectual de las imágenes de los personajes que proyecta la película es su director, los responsables materiales de esas imágenes son los propios actores. Fuera de dos “estrellas”, Kitty de Hoyos (Beatriz “la Mora”) y Antonio Aguilar (Jáuregui), que desempeñan breves papeles secundarios, Bracho eligió, entre otros, a Tito Junco para el papel central, es decir, el del general Ignacio Aguirre (De la Huerta en 1923-1924 y Serrano en 1927), a Ignacio López Tarso para el general Hilario Jiménez (Calles en 1923-1924 y Gómez en 1927), a Carlos López Moctezuma para Emilio Olivier Fernández (el líder político Jorge Prieto Laurens en 1923-1924 y en 1927), a José Elías Moreno para el general Catarino Ibáñez, gobernador del estado de México (general Abundio Gómez, gobernador del estado de México en 1923-1924), a Víctor Manuel Mendoza para el general Julián Elizondo, jefe de las operaciones militares en el estado de México (general Juan Domínguez, jefe de las operaciones militares en el estado de Morelos en 1927), a Miguel Ángel Ferriz para el caudillo (Obregón en 1923-24 y Calles/Obregón en 1927) y a Tomás Perrín para Axkaná González, diputado e íntimo amigo de Aguirre (el propio Martín Luis Guzmán en 1923-1924).

Si es cierto que el texto de una novela permite, o más bien dicho, obliga al lector a “ver” o a “imaginar” a los personajes históricos que sirvieron de modelo para crear los de la novela, también es cierto que en una cinta, como sucede en el discurso cinematográfico, las imágenes no permiten, ni mucho menos obligan, a imaginar más de lo que el director puso en la pantalla y de *cómo* lo puso. Esto suscita, por otra parte y a primera vista, en el caso de *La sombra del caudillo* el problema del parecido físico de los actores con los personajes históricos que inspiraron la creación de los de la novela. Me refiero, particularmente, a la total ausencia de parecido físico entre Tito Junco y el general Serrano y De la Huerta, y también entre Carlos López Moctezuma y Prieto Laurens. Bracho puso a prueba la capacidad histriónica de ambos actores que bien pudieron suplir, como suelen hacerlo los grandes actores, el parecido físico con las figuras históricas que representan con la eficacia de su caracterización; dicho de otro modo y parafraseando a Jorge Luis Borges: pudieron suplir lo históricamente exacto con lo simbólicamente verdadero (Del Paso 1987: 641, 643).

Al impacto provocado por el realismo crítico de la novela a partir de su publicación en 1929 se sumó el de la película cuando se intentó estrenarla en México en 1960. A pesar de que la cinta había sido 1) financiada por un organismo estatal —el Banco Cinematográfico— 2) producida por un sindicato “oficial”, es decir, subordinado al gobierno —el STPC de la RP— 3) basada en la novela de un autor galardonado por el propio presidente de la República, Adolfo López Mateos, con el Premio Nacional de Ciencias y Arte en Literatura y Lingüística y, a la sazón, presidente de la Comisión Nacional de Libros de

Texto Gratuitos 4) autorizada su exhibición por la Secretaría de Gobernación 5) programada su distribución por la empresa estatal Películas Nacionales y 6) habiendo recibido su director el Premio Especial del Presidente del Jurado del prestigiado Festival Internacional de Karlovy Vary en 1960, su estreno fue impedido ese mismo año. En efecto, se “enlató” la cinta durante treinta años¹³. ¿Por qué? Simplemente porque el general Olachea, secretario de la Defensa Nacional, y un grupo de viejos militares que lo rodeaban y que seguramente habían participado en los eventos que inspiraron novela y película, se opusieron a que la película se exhibiera (García Riera 1986: 102-126) y muy probablemente ordenaron su destrucción (probablemente también, la única versión que existe es la muy dañada y cortada que sirvió para copiarla en los únicos DVD del filme que hoy se localizan en el mercado).

En efecto, el general Olachea, movido por la culpabilidad de su gremio, opinó que la cinta era “denigrante para el ejército mexicano” (García Riera 1986: 112); entrevistado para el diario *Cine Mundial* (30 de septiembre de 1961), agregó que la consideraba “reaccionaria y negativa al movimiento revolucionario de México [...] su exhibición en público causaría serios disgustos, principalmente a los veteranos revolucionarios [...] la mejor solución para *La sombra del caudillo* es que siga ‘enlatada’, para respeto de México y de los revolucionarios” (ibíd.: 116).

Las valientes y agudas protestas de Bracho en la prensa y las de varios periodistas, las torpes declaraciones de Olachea y la prohibición de treinta años, solo sirvieron para enriquecer el cabal significado de la película, en el que hemos podido advertir cómo se funde la realidad con la ficción; cierto, la recepción de la cinta, y sus consecuencias, sirvieron para exponer públicamente elocuentes evidencias del decisivo poder de facto de los militares en México: 1) la evidencia del atropello de ciertos militares del más alto rango a la libertad de expresión consagrada por la Constitución 2) la evidencia del miedo de las autoridades civiles —desde los presidentes de la República¹⁴ y sus secretarios de Gobernación¹⁵ hasta el director general de Cinematografía (Jorge Ferretis, 1955-1962)—, que por razones seguramente inconfesables no se atrevieron a desafiar al poder de facto que ejercían las autoridades militares y acabaron siendo sus cómplices 3) la evidencia de que la “verdad” de la ficción en la película de Bracho corresponde a la “verdad” histórica 4) la evidencia de lo precario

¹³ Se estrenó finalmente en 1990.

¹⁴ Adolfo López Mateos (1958-1964), Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), José López Portillo (1976-1982) y Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988).

¹⁵ Gustavo Díaz Ordaz (1958-1963), Luis Echeverría Álvarez (1963-1969), Mario Moya Palencia (1970-1976), Jesús Reyes Heróles (1976-1979), Enrique Olivares Santana (1979-1982) y Manuel Bartlett Díaz (1982-1988).

que sigue siendo el Estado de derecho en México y 5) la evidencia de que a pesar de las transformaciones del sistema político mexicano a partir de la Revolución, o quizás como consecuencia de ellas, no llegó a disiparse la sombra del caudillo durante todo el siglo xx.

Cuando paseamos la mirada por el horizonte del cine mexicano en el siglo xx, *La sombra del caudillo* se alza entre sus más altas cumbres. Su singular valor se cifra, en primer lugar, en la vigorosa estética de su discurso narrativo creado bajo la dirección de Julio Bracho, y en segundo lugar, en las circunstancias de su recepción que contribuyeron a echar más luz sobre los vicios estructurales del sistema político mexicano, sobre la corrupción y el abuso del poder, y sobre la muy precaria situación del Estado de derecho en México.

Bibliografía

- BRUCE-NOVOA, J. (1987): "Estudio introductorio". En: *La sombra del caudillo, versión periódica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. XIII-LXX.
- CARBALLO, Emmanuel (1986): *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño/SEP.
- CASTRO, Pedro (2005): *A la sombra de un caudillo*. México: Plaza y Valdés.
- CHATMAN, Seymour Benjamin (1978): *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- DE GROOT, Jerome (2010): *The Historical Novel*. London: Routledge.
- FERNANDO PRIETO, Celina (1999): *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1986): *Julio Bracho 1909-1978*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- GUZMÁN, Martín Luis (2002): *La sombra del caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. Paris *et al.*: ALLCA XX (Colección Archivos).
- IBARRA, Jesús (2006): *Los Bracho: tres generaciones de cine mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ISER, Wolfgang (1988): "The reading process: a phenomenological approach". En: Lodge, David (ed.): *Modern Criticism and Theory*. London/New York: Longman, pp. 212-228.
- KRAUZE, Enrique (1998): *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución mexicana (1910-1940)*. México: Tusquets.
- LEAL, Luis (2002): "La sombra del caudillo, roman à clef". En: *La sombra del caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. Paris *et al.*: ALLCA XX (Colección Archivos), pp. 707-714.
- MENTON, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- OLEA FRANCO, Rafael (2002): "Historia del texto". En: *La sombra del caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. Paris *et al.*: ALLCA XX (Colección Archivos), pp. 452-478.

- PACHECO, José Emilio (2002): “Referente histórico de la novela”. En: *La sombra del caudillo*. Edición crítica de Rafael Olea Franco. Paris *et al.*: ALLCA XX (Colección Archivos), pp. 761-770.
- PASO, Fernando del (1987): *Noticias del imperio*. Madrid: Mondadori.
- PELLICER, Juan (1999): “México 2000: ¿reconstrucción o reddecoración del sistema político?”. En: *Cuadernos Americanos*, 3, 75, pp. 40-62.
- (2010): *Tríptico cinematográfico*. México: Siglo XXI Editores.

Apéndice

La sombra del caudillo

Ficha técnica:

Director: Julio Bracho

Productor: Sección de Técnicos y Manuales del STPC de la RM

Guión: Julio Bracho y Jesús Cárdenas

Fotografía: Agustín Jiménez

Música: Raúl Lavista

Edición: Jorge Bustos.

Reparto: Tito Junco, Tomás Perrín, Carlos López Moctezuma, Miguel Ángel Ferriz, Ignacio López Tarso, Bárbara Gil, Víctor Manuel Mendoza, José Elías Moreno, Agustín Izunza, Kitty de Hoyos.

Paul Leduc: *Reed: México insurgente* (1970)

Michaela Peters
(Universität Hamburg)

Introducción

En el invierno de 1913 a 1914 el periodista John Reed viaja a El Paso para informar a los lectores de las revistas *Metropolitan Magazine* y *The Masses* sobre los acontecimientos en el país vecino al sur de los Estados Unidos (Schmidt-Welle 2011: 29). A su vuelta, Reed reúne sus experiencias en el libro-reportaje *México insurgente* (Reed 2007), publicado en 1914, en el que da testimonio de la primera revolución social en el mundo. Apenas sesenta años más tarde un joven cineasta mexicano, Paul Leduc Rosenzweig (1942-), recoge el tema del corresponsal norteamericano que entretanto había alcanzado fama póstuma tras el reportaje *Diez días que estremecieron al mundo* (1919). En esta obra Reed, que murió en Moscú antes de cumplir los 33 años de edad, informaba sobre la Revolución Rusa. Posteriormente sería sobre todo este último libro el que le llevase a la fama como cronista de la causa social. Su primer libro, *México insurgente*, en cambio, no fue traducido al español, de la mano de Manuel Díaz Ramírez, hasta 1954, y fue publicado por la editorial Fondo de Cultura Popular. Es muy probable —como menciona Zuzana Pick— que Paul Leduc se haya inspirado en la nueva edición del libro que salió en 1969 por la International Publishers Edition (Pick 2010:184)¹.

A primera vista, la película de Leduc es un homenaje a John Reed, quien ya en una de las primeras escenas es presentado por una voz en *off* como “periodista, escritor y activista político” (DVD: 0:2:24). En el *Diccionario de directores de cine mexicano*, Perla Ciuk califica la obra de Leduc como “realista retrato de la Revolución mexicana que narra la toma de conciencia política del periodista John Reed” (Ciuk 2009: 437). Sin embargo, visto el momento histórico de la producción de Leduc —tanto en las dimensiones estéticas de la evolución cinematográfica de aquella época, como en las dimensiones políticas— esta obra

¹ En 2005 se publicó una nueva edición en alemán: John Reed, *Eine Revolutionsballade. Mexico 1914* en la editorial Eichborn con un excelente epílogo de Hans Christoph Buch e ilustraciones de José Guadalupe Posada. La edición se basa en la primera traducción alemana de Ernst Adler publicada en 1972 por la editorial Dietz.

plantea varias preguntas que sobrepasan tal interpretación unidimensional. Y este es precisamente nuestro propósito, junto a la presentación global de esta obra perseguimos la meta de averiguar qué razones impulsaron al joven director mexicano a filmar el reportaje de Reed. ¿Cuáles son las técnicas estéticas innovadoras que utiliza? ¿Cuáles son las influencias sociopolíticas del momento histórico que influyen en la obra? Y, finalmente, ¿en qué medida Leduc rompe con la imagen tradicional de la Revolución Mexicana que se había inscrito en la multitud de producciones norteamericanas con todos los estereotipos de un México bárbaro e inferior? Como Margarita de Orellana subraya, muy pocas películas norteamericanas mostraban simpatía por los revolucionarios y la causa de la Revolución (Orellana 2009: XIV). En el contexto del cine mexicano, al contrario, constatamos con Peter B. Schumann una clara tendencia hacia la glorificación de la Revolución, pero no sin ciertas tendencias burlescas (Schumann 1971: 140). Es decir, se elogiaban los aspectos positivos que son congruentes con el discurso oficial del mito de la revolución (Zimmering 2005: 32-34). Según Schumann, lo que faltaba desde *El compadre de Mendoza* (1934) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935) era una perspectiva crítica. Antes de examinar si la adaptación fílmica de Leduc logra insinuar tales aspectos críticos, vamos a hacer una breve presentación del director y su obra.

El director, su obra y el trasfondo sociopolítico

Sin duda alguna, Paul Leduc Rosenzweig es uno de los principales representantes del cine mexicano. En Europa es famoso gracias a películas como *Frida, naturaleza viva* (1983) —sobre la pintora mexicana Frida Kahlo— o *Barroco* (1989) —adaptación fílmica con un tono lírico de la novela *Concierto barroco* del escritor cubano Alejo Carpentier (Ciuk 2011: 96)—. El largometraje realizado en el contexto del V Centenario del Descubrimiento de las Américas fue estrenado hasta en el Festival de Cannes en 1989 y concedió gran reconocimiento al director.

A lo largo de su vida profesional, Paul Leduc lleva una trayectoria bien diversa que abarca tanto el género documental como los cortometrajes experimentales y las adaptaciones fílmicas de obras literarias. A partir de los años noventa se dedica exclusivamente a producciones experimentales en el ámbito de la animación digital (Ciuk 2009: 437). En 2005, finalmente, regresa al cine con el largometraje *Cobrador: In God we Trust* (2005), protagonizado por Peter Fonda (ibíd.). Al año siguiente, la obra es premiada en el Festival de La Habana y representa a México en los Premios Goya en 2008. Es en este mismo año en el que se hace hincapié en el gran renombre del director cuando se le otorga el premio Ariel a la Mejor Adaptación Cinematográfica por *Cobrador*. Ya desde el

inicio de su carrera Leduc fue galoneado con varios premios —por ejemplo, con el Ariel en el año 1977 por sus méritos en el ámbito de la producción de cine—, de modo que traspasa continuamente las fronteras, trabajando como cineasta o crítico tanto en México como en el ámbito internacional (ibíd.).

A la par de su afán por renovar la estética cinematográfica son dos las características que definen claramente la obra del cineasta Paul Leduc: por un lado, el deseo de documentar temas sociales de gran valor político; por otro, contar una historia individual. Según dice él mismo: “Yo me intereso siempre por un personaje y, a partir del interés de ese personaje, me intereso por su relación con su momento histórico. Todo eso viene de mi interés en mezclar lo privado y lo político, lo personal y lo social” (Leduc 1978: 49). Y, de hecho, ya en los comienzos de su dedicación al cine destacan estas dos tendencias. Ahora bien, ¿cómo se inició entonces la carrera cinematográfica de Paul Leduc?

A principios de los años sesenta, cuando se inscribe en la carrera de Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ya siente gran fascinación por el cine. Organiza varios cine-clubes universitarios y está encargado del Cine Debate Popular de la UNAM. A la vez llega a ser alumno del director de teatro Seki Sano y toma lecciones de cine antes de que se fundara el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la misma universidad (Ciuk 2009: 437).

Evidentemente, los comienzos del cineasta Leduc coinciden con un momento crucial de la historia mexicana. El país vive los últimos años del ‘milagro mexicano’ (1940-1970), una época marcada por un ambiente de apertura (Tobler 2007: 320-331). La economía crecía, la política del país parecía bastante estable, se constituía una nueva burguesía que disfrutaba del progreso técnico y los intelectuales intentaban manejar el país hacia la modernidad. Aunque la sociedad estaba a punto de transformarse en una sociedad urbana e industrial, los gobiernos de aquella época no emprendían grandes reformas en el sector agrario, que urgentemente esperaba una solución.

Otro aspecto no menos importante es que a finales del mandato del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) se ignoraban casi por completo los problemas sociales. Los ideales de la Revolución —conocidos bajo el lema de Tierra y Libertad— fueron sacrificados al progreso y la prosperidad de solo una pequeña parte de la sociedad. Cuando los problemas —como por ejemplo la migración de los campesinos a la ciudad— se multiplicaban, suscitaban manifestaciones contra el gobierno local. La situación era precaria porque fue el momento en el que México era la sede de los XIX Juegos Olímpicos, así que el mundo entero dirigía la mirada hacia el país latinoamericano. De repente, el número de marchas y manifestaciones aumentaba, hasta que, finalmente, el 2 de octubre de 1968 un mitin de estudiantes en la plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, acabó en una matanza por parte de las tropas movilizadas por el gobierno.

Luis Aboites Aguilar lo comenta con las siguientes palabras: “Después de 1968 fue evidente que el régimen político era cada vez más incapaz de encauzar a una sociedad urbanizada, plural, ilustrada y, sobre todo, inconforme y carente de medios para expresar sus puntos de vista” (2008: 285 s.). Y Frank Leinen añade que con los acontecimientos en la plaza de las Tres Culturas el régimen desenmascaraba con toda claridad el mito fundador de la Revolución, que había sido promulgado durante muchos decenios como base de la identidad nacional (2012: 41). Según Zimmering el problema era que el gobierno prometía mejorar las condiciones sociales sólo en un futuro indeterminado (Zimmering 2005: 32-34).

En el ámbito del cine surgieron simultáneamente las voces críticas que constataban el “deprimente estado del cine mexicano”, que según ellas estaba caracterizado por la monopolización del cine según principios comerciales (“Manifiesto del Grupo Nuevo Cine” en: SEP 1988: 33-35). Muchos críticos votaban por la libertad de expresión tanto estética como política del cine y reclamaban más prestigio para el cortometraje y el cine documental. Como Salvador Elizondo pone de relieve, la crítica se dirigía hacia los sindicatos, que controlaban el mercado del cine bajo el concepto de “puertas cerradas” y hacia la censura que “el gobierno tiende a implementar [...] mediante poderes económicos de distribución y exhibición” (Elizondo 1988: 46).

En esta atmósfera de crítica, Paul Leduc formaba parte del Nuevo Cine en su país, un grupo que editaba una revista cinematográfica con gran renombre (Rossbach/Canel 1988: 48). El grupo Nuevo Cine formulaba la crítica y los ideales de la nueva generación de los jóvenes cineastas mexicanos, que tuvieron su primer éxito con la organización del Primer Concurso de Cine Experimental en el año 1964. Según dice Elizondo, “[los] jóvenes críticos de formación universitaria casi todos eran ensayistas, narradores, investigadores documentales e incluso militantes en agrupaciones políticas de izquierda” (ibíd.: 49). Estaban formados por la lectura de las revistas norteamericanas y francesas, por lo cual se orientaban hacia el cine de autor con todas sus implicaciones.

Por consiguiente, no es sorprendente que en 1963 Paul Leduc decidiera abandonar los estudios de Arquitectura para adquirir nuevas inspiraciones en el ámbito del cine francés, que por aquel entonces estaba marcado por la Nouvelle Vague. En 1965 obtiene una beca del gobierno francés e ingresa al Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) de París. Allí estudia y trabaja por un año para la televisión francesa (Ciuk 2011: 95).

A su vuelta a México en 1967 codirige con Rafael Castanedo 17 cortometrajes en 16 mm para el Comité Olímpico de México (COM) y tres Comunicados del Consejo Nacional de Huelga (1968), en 1969 participa en la fundación del Grupo Cine Independiente de México y, con el ya mencionado Rafael Castanedo, Alexis Grivas y Bertha Navarro funda el grupo Cine 70, un círculo

de cineastas del cine independiente de México (ibíd.). En este tiempo, Leduc colabora con los grandes cineastas de cortometrajes experimentales, como por ejemplo Arturo Ripstein, y es asistente de dirección en la grabación sonora de Leonardo López Arretche con el título *El grito* que hoy es visto como piedra millar del cine mexicano (González Casanova 2002: s. p.). Además, da clases en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

De este ambiente vanguardista surge la idea del primer largometraje de Leduc, *Reed: México insurgente* (1970), obra que “en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes ganará el premio Georges Sadoul de la crítica francesa a la mejor película extranjera exhibida en París ese año y en 1973 el premio Ariel a la mejor película” (Ciuk 2011: 95 s.). La producción termina justamente en el año en el que comienza la época del gobierno de Luis Echeverría, de modo que Leonardo García Tsao constata con mucho acierto que “the Echeverría period, saw the cinematic fruits of the Nuevo Cine Group, which in the 1960s had been purely theoretical” (citado por Wood 2006: 9).

La producción de *Reed: México insurgente*

Paul Leduc y su equipo empezaron el rodaje de *Reed: México insurgente* (109 min. de duración) el 16 de noviembre de 1970 (Quezada 2005: 660). La mayor parte del rodaje, que duró 12 semanas, tuvo lugar en el exterior, aparte de unas breves escenas en el *backlot* de los Estudios Churubusco (García Riera 1994: 156). Son varios los lugares del estado de México que se usaron como localizaciones, entre ellos el lago de Texcoco, la estación de ferrocarriles de Teotihuacán, Tepeji del Río, la estación de trenes de Altepeji y, en el estado de Puebla, Metepec, Tehuacán, Santiago Mihuatlán, El Carmen, Chapulco y la hacienda de San Andrés Arrihalco (Quesada 2005: 660).

A pesar de los pocos medios financieros de la producción, Leduc podía contar con gran apoyo de técnicos y actores procedentes del cine independiente. Junto con Juan Tóvar escribió el guión y los coproductores Salvador López, Luis Barranco y Bertha Navarro lo animaban en su intento de trabajar fuera de las estructuras industriales del cine (Pick 2010: 182). Por consiguiente, la película vive por una parte de las interpretaciones auténticas y naturales de algunos actores jóvenes del Teatro Universitario como Claudio Obregón, que desempeñando el papel de John Reed mexicanizaba al reportero estadounidense. Por otra parte, el éxito de *Reed: México insurgente* se debe a los actores profesionales provenientes del teatro como Enrique Alatorre, que desempeña agudamente el papel de Venustiano Carranza o el poeta Eraclio Zepeda, quien interpreta con mucho carisma a

Pancho Villa, así que “el caudillo norteño aparece como un ranchero simpático, informado, avisado y socarrón” (Dávalos Orozco 2012: 1227).

A primera vista y como se ha mencionado varias veces durante la investigación, la obra de Leduc se parece al género documental en un doble sentido. Por un lado, el efecto resulta del hecho de que la obra pretende ser meramente una adaptación filmica del libro-reportaje del periodista norteamericano (Peters 2010: 205). Por otro lado, y como ya sugiere Dávalos Orozco, la estética de la obra corresponde a la de los documentalistas: “[...] se filma intencionadamente en 16 mm y en sobrios tonos sepia, que nos remiten a la obra de los documentalistas y camarógrafos que tan puntualmente registraron la primera revolución social del siglo xx” (Dávalos Orozco 2012: 1226)².

Evidentemente, y al contrario de muchas de las películas anteriores que destacaban por su carácter épico-heroico, en la mayor parte de la producción, Leduc escenifica la vida cotidiana de las masas involucradas en el proceso de la Revolución de manera realista. En esta línea lo caracteriza también Dávalos Orozco constatando:

[...] asistimos de primera mano a las vivencias cotidianas de la guerra, a las aspiraciones sencillas y contradictorias de los campesinos y pobres de la ciudad, a la incertidumbre sobre el futuro y sobre la eventualidad de la victoria final (Dávalos Orozco 2012: 1227).

De hecho, el homenaje a John Reed constituye el marco narrativo del largometraje, el cual se basa en el libro-reportaje. La película se divide en tres partes que llevan los siguientes títulos, que sorprendentemente son poco llamativos: 1º Refugiados mexicanos cruzan la frontera México-Estados Unidos. Fines de 1913, 2º Nogales, enero de 1914 y 3º Villa asiste al entierro de don Abraham González. Chihuahua, febrero de 1914.

La representación de la Revolución y las esperanzas del pueblo

La obra empieza con una escena en la que Reed topa con los refugiados mexicanos que acaban de llegar a El Paso tras haber escapado de las tropas federales en México. Reed está puesto en escena como un observador algo distanciado que contempla la situación de los pobres refugiados quienes no son

² Así lo confirma hasta Jonathan Weidenfels cuando compara la película con las famosas crónicas semanales del *Wochenschau* durante la Segunda Guerra Mundial (Weidenfels 1973:3). Y Judith y John Hess constatan: “That the entire film is tinted sepia suggests that the director’s aim was to recall the past, accurately” (Hess 1974: 3).

tratados bien por los soldados norteamericanos, hasta tal punto que a algunos les roban lo poco que han conservado durante su huida³.

Sigue el fatigoso viaje de Reed con un comerciante en un carro de avituallamiento de los revolucionarios por el desierto de Durango; finalmente, llega a Parral donde encuentra al general Tomás Urbina, que forma parte del movimiento de Pancho Villa. Aunque Reed desea encontrarse cuanto antes con la División del Norte para vivir la marcha de las tropas de Chihuahua a Torreón, el general Urbina lo convence para que se quede con él y sus soldados. Reed aprovecha el tiempo para solidarizarse con la tropa y averiguar los motivos de su participación en la lucha. Discuten sobre la Revolución y las distintas maneras en las que cada uno puede comprometerse. A pesar de que se critica a Reed por no estar abierto a armarse para luchar con los soldados, uno de ellos, Longino Güereca, define la tarea del corresponsal como portavoz del pueblo. Con las siguientes palabras lo subraya, cuando detiene a su compañero, que osaba ofender al corresponsal por no luchar por la causa justa. Dice Güereca: “Un momento, Julián. Tú no sabes nada. Si Juan viene aquí para informar a sus paisanos de nuestra lucha. De la verdad de nuestra lucha. Además, tú llevas un arma, mientras que él está desarmado. Tú no tienes derecho, Julián” (DVD: 31:20-31:50).

Lo que salta a la vista en estas primeras escenas de la obra es la diversidad de los motivos por los que combatían los soldados en la Revolución. Por supuesto, había un gran número de aventureros o de gente que quería aprovecharse económicamente, como algunos comerciantes; sin embargo, la mayoría de los revolucionarios combatía para salir de la pobreza y llevar una vida económicamente mejor. La reforma agraria era, por consiguiente, la meta primordial de los campesinos. Evidentemente, Leduc muestra sin paliativos la miseria de la vida en el campo y las esperanzas del pueblo.

En cuanto a la parte ideológica de la Revolución, la película revela que el pueblo solo tenía una idea muy vaga de los ideales revolucionarios, lo que se muestra bien con el ejemplo de la discusión que Reed suscita sobre la idea de la libertad (DVD: 00:13:20-0:14:30). Se destaca lo difícil que resulta llegar a una definición de este lema de la Revolución. “¿Si tú no lo sabes por qué estás aquí?”, le pregunta uno de los soldados a John Reed. Se da cuenta de que la libertad es todo lo contrario a la situación actual, se refiere a un estado de vida diferente que, para Güereca, por ejemplo, significa explotar una mina para vivir mejor cuando la Revolución haya terminado.

³ En esta escena Reed observa con estupefacción a un soldado que roba dos candela-bros de un carro entoldado de los refugiados. Sin embargo, Reed aparta la vista y se marcha (0:01:58-0:02:10).

De todas maneras, lo que se muestra ante todo en esta primera parte de la obra es lo desordenada o casi caótica que era la vida bajo la Revolución. Mientras las condiciones de vida eran precarias y los revolucionarios actuaban de manera poco organizada, era el azar el que decidía sobre la vida o la muerte. Esto se enseña claramente en la escena, en la que con ocasión del asalto de los Colorados la tropa del general Urbina debe huir y deja atrás a Reed, quien —además por su propia inhabilidad— no logra conseguir un caballo y está forzado a salir corriendo (DVD: 1:06). Lo que sin duda desconcierta al público es la gran cantidad de muertos que marcaban el camino sin que nadie se hiciera cargo de ellos. Así, Leduc nos muestra el otro lado de la medalla con respecto al papel heroico de la Revolución, poniendo el enfoque en la cara inhumana de la misma.

El encuentro de Reed y Carranza

La segunda parte de la obra escenifica el encuentro de Reed con el presidente Victoriano Carranza en Nogales en enero de 1914. Lo que destaca de la escena es la discrepancia entre la viva y turbulenta atmósfera entre los revolucionarios en el campo y la sinceridad con la que entran en contacto con el extranjero Reed, por un lado, y, por otro, el ambiente frío y distanciado en Nogales, donde el corresponsal finalmente se encuentra con Carranza (Peters 2010: 213). Parece una situación grotesca: el presidente y líder de la Revolución reside aislado en una habitación oscurecida, mientras que un ayudante ceremonial avisa a los reporteros antes de la audiencia qué preguntas serían aceptadas y cuáles no. A pesar de las reglas de censura establecidas por el secretario, Reed osa alzar la voz en la audiencia de Carranza. Sin embargo, no toma la palabra para reclamar la situación precaria del pueblo mexicano, sino para lanzar una pregunta acerca del caso Benton (Pérez Murillo/Cascón Becerra 2002: 203). Este último fue un hacendado británico fusilado por los revolucionarios, lo que, de hecho, enturbió las relaciones entre México e Inglaterra. Como era de esperar, Carranza se siente provocado por la intervención en las relaciones británico-mexicanas por parte de un estadounidense.

Lo que esta escena pone de relieve es una de las caras oscuras de la Revolución, es decir, la relación entre los intelectuales y el pueblo. A pesar de la benevolente presentación de Reed en la primera parte de la película, desencanta un tanto la imagen del corresponsal, cuando una vez que tiene la ocasión de decir la verdad, la utiliza solamente para satisfacer a los lectores de su revista. Renuncia a hablar de las cuestiones progresistas del pueblo mexicano, o sea, de la reforma agraria o el derecho electoral; así que no se muestra capaz de asumir la responsabilidad de un intelectual para el pueblo. El abismo entre la

élite y el pueblo se revela, además, claramente en esta escena en la persona de Carranza, que destaca por su carácter distanciado y casi arrogante. Obviamente había una diferencia de intereses entre los distintos grupos de la Revolución, y, por consiguiente, no sorprende que el pueblo haya encontrado a sus propios héroes en las personas de Emiliano Zapata y Pancho Villa. Si Zapata era el héroe de los campesinos del sur de México, Villa llegó a ser el héroe del pueblo en el norte del país.

La puesta en escena no malogra el impacto, sino que subraya la discrepancia entre los caracteres de Carranza y Villa.

El mito de Pancho Villa

Vista la presentación de Villa en su encuentro con Reed en la tercera parte de la película de Leduc, se subraya en qué medida el corresponsal ya asistió a su mitificación como héroe del pueblo⁴. Por un lado, el líder de los intelectuales —distanciado, hostil y aislado—, por el otro, el líder del pueblo —carismático y abierto—. Si consideramos la estructura de la película, se nota evidentemente que refuerza el efecto producido para los espectadores: justamente después del encuentro desconcertante con Carranza, la tercera parte empieza con la presencia de Pancho Villa en el entierro del general Abraham González en Nogales en febrero de 1914 (DVD: 1:10:49-1:12:00). Villa está de luto por su compañero, que fue asesinado por mandato del general Huerta (Pick 2010: 188). Así, como antítesis de Carranza se contraponen un Villa que muestra emociones por el entierro de su amigo, lo que por supuesto origina muchas simpatías entre el público.

De la misma manera como Reed en el reportaje, Leduc prepara la plataforma a Villa como gran líder paternal del pueblo (Schmidt-Welle 2011: 32). Esto se muestra por ejemplo en una larga escena que se dedica a la manera en la que el general enseña a los soldados cómo deben llevar la vida cotidiana entre las batallas (DVD: 1:13:30-1:15:08). A la impaciencia de sus soldados, quienes ponen en tela de juicio su trabajo en la panadería, contesta: “Un soldado en tiempos de paz debe trabajar, no debe ser ocioso. [...] Hay que trabajar” (DVD: 1:14-15). Finalmente, concluye que es indispensable que cada uno haga su tarea.

Son precisamente escenas como estas en las que se revela claramente el intelecto pragmático de Villa. Esto se nota igualmente en la escena siguiente, en

⁴ Según Katz (2000: 392), la reinterpretación de Villa como héroe del pueblo fue inspirada en los años cincuenta por la difusión masiva de la segunda obra de Reed, *Diez días que estremecieron al mundo*. Esto se inició justamente después del XX Congreso del PCUS que condenó a Stalin. Acto seguido, *México insurgente* fue rescatado del olvido.

la que el general invita a Reed a comer con él para discutir sobre la Revolución y la guerra. Advierte francamente que nunca leyó los libros de estrategia de la guerra que menciona Reed y añade que él siempre actúa siguiendo su propia intuición (DVD: 1:17:30-1:18:05). Sin embargo, considera la guerra como una cosa seria, para la que no se pueden establecer reglas. Lo que llama mucho la atención es el hecho de que Villa suele convencer a su interlocutor ilustrando su discurso con muchas anécdotas que, además, demuestran su profundo sentido del humor.

Reed como activista político y el pueblo como héroe

La larga escena de La Cadena que sigue a la entrevista de Villa forma el núcleo del largometraje de Leduc porque es precisamente en esta parte donde se realiza la toma de consciencia de John Reed. Es decir, muta el papel del observador o testigo por el de participante activo (Pick 2010: 181). El cambio definitivo de Reed ocurre efectivamente en la última escena de la obra, en la que se muestra el asalto del pueblo de Gómez Palacio en Durango por parte de los revolucionarios. El corresponsal rompe el escaparate de una tienda para robar una cámara que simbólicamente llega a ser su arma en la lucha por la causa social.

En el largo y lento viaje que precede la mencionada escena final, Reed está en contacto directo con la gente y discute con unos colegas sobre la intervención de los Estados Unidos en la guerra y el papel que deberían desempeñar los reporteros. Lo que revelan estas escenas es la vida cotidiana del pueblo mexicano, de las mujeres, niños y soldados, que cumplen con sus tareas para sobrevivir en los tiempos precarios de la Revolución. Mientras los soldados de la División del Norte reparan los carriles, las mujeres comparten la comida con todos, hasta con el extranjero Reed, lo que se puede interpretar como un símbolo de humanidad, caridad y solidaridad de la gente. Estas imágenes definitivamente están muy lejos de la mitificación épico-heroica de las películas anteriores. No se muestra la Revolución por parte de soldados heroicos destacando su valor en los combates, sino que el énfasis se pone en la imagen cotidiana de la guerra. De esta manera, podemos estar de acuerdo con Pick cuando constata que el largometraje de Leduc desmitifica la Revolución (Pick 2010: 177). El verdadero héroe resulta ser el pueblo.

Según Zuzana Pick, esto se debe a una combinación de técnicas documentales con otras ficcionales: por un lado, el género documentalista produce el efecto de la autenticidad de lo presentado y las estructuras y técnicas

ficcionales, por el otro, promueven la tensión de la obra⁵. En la película de Leduc sobresalen largos planos hechos con gran angular, como por ejemplo la escena en la que Reed llega a México en el carro de avituallamiento. Según Weidenfels, estas tomas comunican “[...] la sensación de un gran silencio y cumplen con la función expositiva de introducir al héroe dentro de la naturaleza simbólica típica de los *westerns*, un silencio que de repente resulta ser quebrado por el asalto de los Colorados” (1973: 3).

El efecto se intensifica aún más, dado que las breves escenas de mucha acción son filmadas por cámaras de mano. Es precisamente esta técnica la que evoca el sentimiento de inmediatez al público, que desde luego se siente involucrado personalmente (Peters 2010: 211 s.). De esta manera, escenas contemplativas se alternan con otras de mucha presión para que los espectadores en un primer momento puedan reflexionar sobre la situación, mientras que en segundo lugar deban reaccionar y tomar posición. Sobre todo en las escenas largas se muestra la vulnerabilidad y el aislamiento de los personajes individuales, lo que remite de alguna manera al hecho de que muchos mexicanos salieron traumatizados de los combates de la Revolución. Finalmente, la música es otro aspecto más que contribuye a subrayar estos efectos en el público. Así, los espectadores pueden revivir las experiencias y emociones de John Reed para sentir finalmente el cambio ya mencionado, dado que, simultáneamente, experimentan las situaciones que vive o sufre el protagonista.

Conclusión

Ahora bien, con el primer largometraje de Leduc, *Reed: México insurgente*, empieza una nueva etapa en el cine mexicano ya que es la primera manifestación del cine experimental que tuvo éxito en la escena internacional. Por mucho tiempo, la obra del director mexicano se consideró meramente como una documentación sobre una fase de la vida del corresponsal norteamericano John Reed, el cual encontró su conciencia social justo en la Revolución Mexicana. Sin embargo, detrás de esta interpretación del primer plano, la obra ofrece una lectura pluridiscursiva en el segundo plano. Es una película de autor que lleva claramente la firma del director Paul Leduc, quien solía combinar —según sus propias palabras— lo personal con lo sociopolítico.

⁵ Leduc “represents the journalist’s political awakening while demystifying the revolution. It maintains the vignette-like structure and style of Reed’s account by blending documentary and fictional devices. It adopts his point of view to represent his encounter with combatants and Readers, reconstruct the everyday experiences of the civil war, and stress the war’s confusion and chaos” (Pick 2010: 177).

Como acabamos de mostrar, la obra de Leduc está lejos de ser exclusivamente un homenaje candoroso a un activista político, sino que el homenaje sirve de pretexto para la presentación de una crítica profunda al mito de la Revolución Mexicana y del uso de dicho mito en la política del gobierno durante la época del milagro mexicano. Mientras que en el discurso oficial se glorificaba la Revolución como fundamento de la identidad nacional del país, Leduc detecta las incongruencias entre esta versión y la verdad histórica. Así, al poner el enfoque en la presentación de la vida mexicana durante la Revolución, crea una imagen de pena y amargura. Desorden y confusión, sufrimiento y muerte son las características. Por un lado, el pueblo lucha con pocos medios por una vida mejor, sin captar el sentido de la ideología de la Revolución; por otro lado, los intelectuales se escudan, como Carranza.

Por consiguiente, la obra de Leduc no corresponde en absoluto a la imagen heroica de las producciones mexicanas ni a la de un México bárbaro que se visualiza en las norteamericanas, sino que el cineasta logra hacer un elogio al pueblo que ante una situación precaria sigue cumpliendo con sus tareas conforme a los valores éticos de caridad y solidaridad. Como antítesis a los discursos secos de los intelectuales es precisamente el pueblo el que resulta ser auténtico en su lucha por una vida mejor.

Curiosamente, a pesar de la crítica que emana del largometraje experimental, Leduc y sus compañeros contaron con el apoyo del gobierno de Luis Echeverría (1970-1976). Y esto resulta ser tanto más llamativo, cuando nos damos cuenta de que durante el período de Echeverría la censura del gobierno se agravó significativamente y se aumentó el control sobre los medios de comunicación. Dávalos Orozco explica esta paradoja con la dependencia mutua del gobierno y de los representantes del cine experimental:

A pesar de tratarse de un producto independiente (y precisamente por eso), el régimen presidencial de Luis Echeverría (1970-76) se la apropia para promoverla como una de las cintas emblemáticas, tanto del ‘nuevo cine’ mexicano, como de la política oficial de ‘apertura democrática’ (Dávalos Orozco 2012: 1226).

En una entrevista la coproductora de *Reed: México insurgente*, Bertha Navarro, comprueba esta tesis acordándose de la situación especial en la primera fase del Nuevo Cine mexicano. Lo describe como un ambiente exitoso en el que la joven generación de cineastas —a los que llamaban “piratas”— intentaba explorar nuevos caminos dentro de las estructuras establecidas (citado por Wood 2006: 9). Notablemente, contaban tanto con el apoyo de intelectuales como Carlos Fuentes y de la comunidad cultural en general como del gobierno, que los enviaba a numerosos festivales internacionales. El éxito que tuvieron en Cannes se debe también al hecho de que con el apoyo financiero

oficial pudieron convertir la obra hecha en 16 mm en un largometraje de 35 mm. Sin embargo, a pesar del éxito internacional no recibieron más apoyo en las producciones siguientes (ibíd.). No obstante, estas circunstancias poco benevolentes no pudieron frenar a Paul Leduc, quien siguió el camino una vez emprendido con su ópera prima *Reed: México insurgente*, la cual definitivamente fue la base de su carrera como cineasta.

Bibliografía

- A. A. V. V. (1988): “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”. En: SEP (Secretaría de educación pública) (ed.): *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 33-35.
- ABOITE AGUILAR, Luis (2008): “El último tramo (1929-2000)”. En: Escalante Gonzalbo, Pablo (ed.): *Nueva historia mínima de México*. México: COLMEX, pp. 262-302.
- AYALA BLANCO, Jorge (1993): *La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después*. México: Grijalbo.
- CIUK, Perla (2009): “Leduc Rosenzweig, Paul”. En: *Diccionario de directores de cine mexicano*, vol. 1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 437-440.
- (2011): “Leduc Rosenzweig, Paul”. En: Casares Rodicio, Emilio (ed.): *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Escritores, pp. 95-96.
- DÁVALOS OROZCO, Federico (2012): “*Reed: México insurgente*. Paul Leduc, 1973 (México)”. En: Casares Rodicio, Emilio (ed.): *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Escritores, pp. 1226-1227.
- ELIZONDO, Salvador (1988): “El cine mexicano y la crisis”. En: Secretaría de Educación Pública (ed.): *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 37-46.
- GARCÍA RIERA, Emilio (ed.) (1994): *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols., Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Vol. 11: 1961-1963.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (2002): “Paul Leduc Rosenzweig”. En: <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/LEDUC_rosenzweig_paul/filmografia.html> [último acceso 31 de agosto de 2013].
- HESS, Judith/HESS, John (1974): “Between history and homage in *Reed: Insurgent México*”. En: *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, n.º. 1, pp. 1-4, <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC01folder/InsurgentMexico.html>> [último acceso 12 de mayo de 2009].
- KATZ, Friedrich (2000): *Pancho Villa*. Vol. II. México: Era.
- LEDUC, Paul (1970) (dir.): *Reed: México insurgente*. México (película).
- (1978): “El crítico ideal, imposible en la sociedad actual”. En: *Revista de la Universidad de México*, vol. 33, n.º. 2-3, p. 49.
- ORELLANA, Margarita de (2008): *Filming Pancho Villa: How Hollywood Shaped the Mexican Revolution*. Brooklyn: Verso Books.

- PÉREZ MURILLO, María Dolores/CASCÓN BECERRA, Juan Aquilino (2002): *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*. Madrid: IEPALA.
- PETERS, Michaela (2010): “México insurgente: la Revolución mexicana en el reportaje de John Reed y la película de Paul Leduc”. En: Díaz, Olivia/Gräfe, Florian/Schmidt-Welle, Friedhelm (eds.): *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 205-216.
- PICK, Zuzana M. (2010): *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas Press.
- QUESADA, Mario A. (2005) (ed.): *Diccionario del cine mexicano 1970-2000*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- REED, John (2005): *Eine Revolutions ballade. Mexico 1914*. Ilustraciones de José Guadalupe Posada, traducido por Ernst Adler y Matthias Fienbork, con un epílogo de Hans Christoph Buch. Frankfurt: Eichborn.
- REED, John/TURNER, John Kenneth (2007): *México insurgente/México bárbaro*. México: Grupo Editorial Tomo.
- ROSSBACH, Alma/CANEL, Leticia (1988): “1961-1967: Los años sesenta: El Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales”. En: SEP (Secretaría de educación pública) (ed.): *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 47-56.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (2011): *Mexiko als Metapher: Inszenierungen des Fremden in Literatur und Massenmedien*. Berlin: Tranvía.
- SCHUMANN, Peter B. (1971): *Film und Revolution in Lateinamerika*. Oberhausen: Karl Maria Laufen.
- SEP (Secretaría de Educación Pública) (1988) (ed.): *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TOBLER, Hans-Werner (2007): “Mexiko im 20. Jahrhundert: die Revolution und ihre Folgen”. En: Bernecker, Walther L./Pietschmann, Horst/Tobler, Hans-Werner (eds.): *Eine kleine Geschichte Mexikos*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 241-365.
- WEIDENFELS, Jonathan (1973): “Paul Leduc’s *Reed - México insurgente*”. En: <<http://www.art-in-society.de/AS3/Reed.shtml>> [último acceso 12 de mayo de 2009].
- WOOD, Jason (2006): *The Faber Book of Mexican Cinema*. London: Faber.
- ZIMMERING, Raina (2005) (ed.): *Der Revolutionsmythos in Mexiko*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Arturo Ripstein: *El lugar sin límites* (1977)

Sabine Schlickers
(Universität Bremen)

El lugar sin límites es una adaptación cinematográfica de la novela homónima chilena (1966) de José Donoso. Cuando la película se estrenó en 1977, Arturo Ripstein (1943*) ya no era ningún desconocido en el campo cinematográfico mexicano: hijo de un productor de films comerciales y amigo de Luis Buñuel, Arturo había sido asistente del famoso director español¹ en *El ángel exterminador* (1962) y había debutado como director con el *western* *Tiempo de morir* (1966), cuyo guión provenía nada menos que de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Con esta primera película se inició la estrecha relación con la literatura que iba a caracterizar la posterior obra filmica irreverente de Ripstein, que consta hasta hoy de 37 películas: escribió muchas veces los guiones de sus propias películas en cooperación con escritores, ya fueran mexicanos como Fuentes y José Emilio Pacheco (*El santo oficio*, 1974; Pacheco colaboró asimismo en el guión de *El lugar sin límites*) o argentinos, como Manuel Puig, que escribió el primero esbozo del guión, pero cuyo nombre no aparece en los créditos de *El lugar sin límites* (ver infra).

Desde mediados de los años ochenta, Ripstein colabora estrechamente con su esposa Paz Alicia Garciadiego (1949*), quien escribe los guiones de sus películas²; muchas de ellas son adaptaciones, como por ejemplo *El coronel no tiene quien le escriba* (1999) y *El carnaval de Sodoma* (2006), que también tiene lugar en un lupanar, o *Las razones del corazón* (2011), que se basa en una novela de Gustave Flaubert. Aparte de por la estrecha relación con la literatura, la extensa obra filmica de Ripstein —“*auteur* de la obra cinematográfica más original y distintiva en Latinoamérica” (Grant 2002: 253)—, se caracteriza por

¹ Buñuel había comprado originalmente los derechos para la adaptación de esta novela de Donoso, pero abandonó el proyecto porque no pudo trabajar con el actor español que había tenido en mente para el papel principal del travesti (véase De la Mora 2006: 106).

² Ruffinelli resalta “la calidad de la prosa, el gusto por el detalle, el caudal de coraje y emoción sostenida y manejada a través del lenguaje popular y a menudo escatológico de [los] personajes” (1997: 13) de Garciadiego y pretende que “no hay ningún ejemplo similar ni comparable en cine de una simbiosis tan profunda y enriquecedora como la de estos dos artistas” (ibíd.).

recurrir siempre a tipos solitarios, extraños y neuróticos, que se mueven en microcosmos claustrofóbicos³.

Los filmes de Ripstein⁴, que carecen de *happy endings*, fueron caracterizados acertadamente por J. Hoberman como “feel-bad movies” (en De la Mora 2006: 107), sensación que se debe tanto al contenido como a una peculiar puesta en escena de interiores cerrados y “frequently predatory, relentlessly voyeuristic, and impassively detached gaze” (De la Mora 2006: 107). No carece de ironía que justamente los críticos y directores del “Cine Liberación”, “Segundo Cine” y demás, o sea, del cine independiente, no comercial y comprometido, tacharan al cine de Ripstein de “limitado ideológicamente”, aparte de “extranjerizante”, “eurocéntrico” e “individualista” (Grant 2002: 254). Estas críticas no perjudicaron en absoluto su éxito internacional y nacional: en 1997, Ripstein fue —después de Buñuel— segundo en el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes. Tan solo en el nuevo milenio, “la crítica internacional se reorientó hacia las propuestas fílmicas de directores mexicanos más jóvenes, como Carlos Reygadas, y el cine de Ripstein pareció perder una parte del prestigio adquirido a lo largo de casi cinco décadas de trabajo ininterrumpido”⁵.

***El lugar sin límites*, una adaptación mexicanizada de la novela chilena homónima de José Donoso**

El lugar sin límites trata de un travesti, la Manuela, que vive con su hija, la Japonesita, en un prostíbulo en un pequeño pueblo mexicano. Don Alejo, el cacique del pueblo, desea comprar el burdel para vender todo el pueblo a un consorcio, pero las dueñas⁶ se resisten. Ambas desean y temen a la vez a Pancho, el ahijado de don Alejo, que había golpeado en su última visita, un año atrás, a Manuela. A la mañana siguiente, vuelve en su camión rojo, tocando la bocina. Las mujeres se esconden, pero por la noche, cuando Pancho vuelve junto con su cuñado, la Japonesita les abre la puerta. Pancho baila con ella, excitándose,

³ Como en *El castillo de la pureza* (1972), una suerte de *La casa de Bernarda Alba* con un victimario masculino con doble moral que encarcela a toda su familia durante 18 años.

⁴ Véase Taccetta (s. f.) para la ubicación de Ripstein dentro del nuevo cine mexicano (Paul Leduc, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo y otros) y el contexto de la estandarización del cine mexicano llevada a cabo bajo la presidencia de Echeverría (1970-1976). Véase, asimismo, Grant (2002: 255).

⁵ Véase <http://es.wikipedia.org/wiki/Arturo_Ripstein#Pel.C3.ADculas_.28como_director.29> (17.4. 2013).

⁶ Puesto que la Manuela se identifica como mujer recurre al género femenino para referirse a ella; no obstante, biológicamente, es un hombre con pelos en el pecho y brazos musculosos, y tampoco se maquilla mucho.

pero en un momento dado exige ver a Manuela, quien supera su miedo por los celos que tiene. Aparece provocativamente en su vestido rojo, seduce a Pancho con una puesta en escena de *La leyenda del beso*, lo besa y se deja besar por él, lo que le costará la vida.

Al contrario de la novela de Donoso, cuya acción se ubica en un pueblo ficticio cerca de Talca, en el sur de Chile, Ripstein adapta el texto tanto lingüística como culturalmente (sobre todo con respecto a tradiciones fílmicas y musicales⁷) a México. El reparto es también exclusivamente mexicano: la Manuela es interpretada por Roberto Cobo (1930-2002), conocido por su papel del Jaibo en *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. La Japonesa es la famosa cantante de rancheras Lucha Villa. Su hija, la Japonesita, es Ana Martín (1946-), que ganó gran popularidad por su aspecto levemente asiático —en la serie televisiva *El pecado de Oyuki* (1988) representó a una *geisha*—. El objeto de deseo de ambas es Pancho, representado por Gonzalo Vega (1946*), mientras que su cuñado Octavio es Julián Pastor (1943*). Para Fernando Soler (1896*), el papel de don Alejo fue uno de sus últimos: murió en 1979, después de haber actuado al lado de Roberto Cobo en *Pedro Páramo* (1978) de José Bolaños.

Aunque Ripstein era en los años setenta un director reconocido, los recortes de subvención fílmica que se efectuaron bajo el gobierno de José López Portillo (1976-1982) le afectaron también (ver infra). A pesar de ello cabe destacar que rodó en esta época junto con *El lugar sin límites* otro film considerado como uno de sus mejores: *La viuda negra* (1977). *El lugar sin límites* es una película galardonada con el Ariel de Oro a la mejor película, el Ariel de Plata al mejor actor (Roberto Cobo) y el premio especial del jurado del Festival de San Sebastián para Ripstein en 1978. Ocupa el noveno lugar⁸ en la lista de las cien mejores películas del cine mexicano.

El guión de Manuel Puig y el beso de la mujer travestida

Según un punto de vista intermedial, es muy interesante que la película se base en una “novela-film”, o sea, en un texto literario narrativo que recurre a técnicas fílmicas. Cabezón Doty resalta “el estilo lacónico —orientado hacia el guión” (2008: 100)— de una escena y “la focalización que se asemeja a la posición de una cámara voyerista e indiscreta” (ibíd.). En la terminología aquí vigente hay que distinguir entre focalización como punto de vista cognitivo y

⁷ Cfr. las canciones indicadas en <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/lugar.html>>.

⁸ Véase <http://es.wikipedia.org/wiki/Arturo_Ripstein#Pel.C3.ADculas_.28como_director.29> (17.4.13).

psíquico por un lado, y ocularización y auricularización por el otro para referirse a la transmisión de la percepción visual y acústica, respectivamente⁹. El narrador de *Donoso* recurre mucho a la ocularización, y a distintos planos y cortes, sin transmitir siempre lo que pasa en la mente (focalización interna) de los personajes —y con esta técnica se acerca efectivamente al modo narrativo del cine. Este mismo modo— aunque concretizado de otra manera— destaca en *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig (Schlickers 1997: 175 ss.), novela que comparte con *El lugar sin límites* (1966) un protagonista travesti, sus deseos, la violencia y los rechazos que experimenta a diario. ¿Quién, sino el mismo Puig, hubiera podido ser más idóneo para escribir el guión para Arturo Ripstein?¹⁰ Según Amícola, Manuel Puig

realizó la adaptación a pedido de Ripstein a comienzos de la década de los setenta (es decir, al calor de los movimientos reivindicatorios) [...] aunque su nombre no figura en los créditos [porque temía que] la censura [mexicana] transformara la obra para su detrimento, [...] que ‘de liberadora la harían sexista y horrenda’ (2008: 3 ss.).

Puig transformó el vaivén entre discursos directos libres e indirectos libres y narrativizados de la novela¹¹ en discursos directos y logró “la identificación con el mundo despreciado de la marginalidad y de la prostitución que parecía siempre tamizada por el narrador en el texto primero” (ibíd.). Además, hizo “confluir al personaje de la Manuela con el mito erótico de la mujer fatal”

⁹ La ocularización interna es una suerte de “cámara subjetiva”, mientras que la ocularización cero designa un punto de vista de la “cámara” dentro del mundo ficcional que carece de importancia; lo mismo vale *mutatis mutandis* para la auricularización; véase Schlickers (1997 y 2009).

¹⁰ Las notas de Puig para este guión se encuentran en Puig (2004: 73-83). Grant reconstruye la compleja historia de los guionistas —aparte de Ripstein, Puig y José Emilio Pacheco, menciona a Donoso, Cristina Pacheco y Carlos Castañón— y destaca la disputa entre Ripstein y Puig. Según Ripstein, Puig “no quiso firmar cuando la hicimos originalmente, pero cuando vio los cambios hechos por mí y que la película tenía éxito, entonces el tipo sí se paró el cuello y dijo que él había hecho todo, cosa que era falsa” (Ripstein 1996: 99, citado en Grant 2002: 258). Pero señala asimismo la importancia del aporte de Manuel Puig, quien incorporó en forma modificada la zarzuela *La leyenda del beso* y muchas otras piezas musicales.

¹¹ Ingenschay destaca como gran diferencia entre el hipotexto y el hipertexto “el carácter ‘unívoco’ de la imagen filmada [que] impide la transposición de pasajes clave como el [del *homicidio* de la Manuela]” (2011: 77), en el que identifica cierta cercanía con un poema en prosa, debido a sus repeticiones y sus rimas interiores. Habría que matizar, tal vez, que esta supuesta falta de ambigüedad de la imagen filmada no es una característica genuina del cine, como demuestran películas polisemánticas y paradójicas como *Abre los ojos* de Alejandro Amenábar o *Inland Empire* de David Lynch.

(ibíd.: 4): “el beso deviene así el centro del texto de Puig” (ibíd.), al igual que poco después en su propia novela, *El beso de la mujer araña*¹², donde sella un pacto de amor y de lealtad entre un travesti y un revolucionario, mientras que en el caso de Ripstein, el beso traduce el deseo mutuo de Pancho y del travesti. Para llegar a este clímax, Puig escribió una nueva escena, en la que Manuela seduce a Pancho con *La leyenda del beso*. Esta coreografía está basada en la zarzuela homónima de Soutullo y Vert (1924) y en el cuento de hadas *La bella durmiente*: aquí la princesa durmiente es un guapo macho cuya verdadera sexualidad se despierta por el beso de una mujer travestida. A la vez, con este beso la Manuela despierta a los demás, en este caso al cuñado de Pancho, por lo que su beso tiene consecuencias nefastas para ella misma.



Imagen 1.

En la novela de Donoso, Pancho trata de disimular su anhelo erótico, pero la vergüenza y el deseo se convierten en una fantasía de poder y dominación violenta¹³ que hace presentir el final dramático en el que “Pancho y Octavio matan al marica para desembarazarse de una marca gestual que los une con lo perverso” (Amícola 2008: 5).

¹² Ripstein dirigió la versión teatral de esta novela, basada en el guión de Puig (Levine, citada en Grant 2002: 258).

¹³ “El baile de la Manuela lo soba y él quisiera agarrarla así, así, hasta quebrarla, ese cuerpo olisco agitándose en sus brazos y yo con la Manuela que se agita, apretándola para que no se mueva tanto, [...], hasta que me mire con esos ojos de redoma aterrados y hundiendo mis manos en sus vísceras babosas y calientes para jugar con ellas, dejarla allí tendida, inofensiva, muerta: una cosa” (Donoso 1999: 205).

Los límites del lugar sin límites

La precariedad de los medios en los años setenta repercutió asimismo en la filmación de *El lugar sin límites*: Ripstein carecía de un *dolly* y dispuso solo de dos lentes (Genereolo Lanaspá 1998: 101). Hay que tener en cuenta esta limitación práctica al considerar que la película carece prácticamente de tomas exteriores y que se concentra en el interior del lupanar, y solo en los callejones a su alrededor¹⁴. Pero la concentración en el interior del lupanar deteriorado se ajusta también al plano temático: el mundo ficcional se restringe a un lugar teñido de negro y rojo, un lugar estrecho, cerrado, sin escapatoria. No obstante, hay que subrayar que Ripstein traslada la acción desde el sur de Chile a algún lugar no localizable en México, situándola en los años setenta, como lo insinúan los coches, la ropa y los peinados. Con ello no cambia solamente el modo de habla —los personajes de Donoso recurren frecuentemente a chilenismos y el narrador transcribe la oralidad en los diálogos—, sino que entran sobre todo muchas tradiciones mexicanas tanto a nivel extratextual (contexto histórico-cinematográfico, ver *infra*) como a nivel ficcional (referencias intermediales a tradiciones autóctonas como la Virgen de Guadalupe, las cabareteras, los boleros etc.).

El tiempo narrado primario¹⁵ se reduce a unas doce horas, el tiempo narrado secundario retrocede un año, comprendiendo el primer encuentro violento con Pancho, que la Manuela recuerda al principio del film. El tiempo narrado terciario, en cambio, se extiende mucho por la puesta en escena del largo *flashback*, que abarca casi un tercio del tiempo de la proyección y que retrocede a nivel del tiempo narrado unos veinte años, a una época más feliz, representada con colores más vivos, que forma un fuerte contraste con el presente narrativo. En la primera lectura podría pensarse que esta analepsis (DVD: 0.48.-1.17) —que le otorga una estructura tripartita a la película— se presenta como recuerdo de la Japonesita, puesto que empieza y termina con ella: primero hurga en un baúl que contiene los vestidos de su madre y saca de ahí una fotografía de ella.

¹⁴ La concentración en espacios interiores puede deberse también a otras razones, de índole estética o temática, como en el caso de las películas de Pedro Almodóvar. Porque es de suponer que en los últimos 20, 25 años Almodóvar disponía de medios más que suficientes para financiar rodajes costosos en exteriores.

¹⁵ La distinción entre los tiempos ficcionales primario, secundario y terciario proviene de Manfred Pfister (1984: 369), que los aplica al drama. Más exacto, pero menos frecuente, sería referirse aquí al tiempo ficcional mostrado; puesto que postulo asimismo para el texto filmico ficcional una instancia narrativa audiovisual extradiegética que llamo “cámara” (entre comillas para distinguirla del aparato técnico, véase Schlickers 1997: 74-84) es dable referirse al tiempo narrado del cine.



Imagen 2.

Los reflejos del pasado

Pero de hecho hay que atribuir la puesta en escena analéptica que sigue a la instancia narrativa audiovisual a nivel extradiegético: la “cámara” enfoca la foto de la madre y subraya a la vez la transición hacia el largo relato hipodiegético por la banda sonora, que reproduce la melodía dulzona de un bolero desde el *off*. El origen del bolero se revela poco después como *on*: dentro de la hipodíe-gesis, la Japonesa grande lo escucha en un tocadiscos, llorando delante de un espejo por haber sido abandonada por su “padrote”¹⁶ (DVD: 50:37). Desde este inicio en el pasado el hiporrelato continúa cronológicamente, mostrando la llegada de la Manuela al lupanar y la concepción grotesca de la Japonesita (ver *infra*). La vuelta al relato diegético se marca por la reaparición de la Japonesita en la pantalla, que alumbra una vela. A pesar de que esta estructura y presentación se adhiere a la convención fílmica de la puesta en escena de *flashbacks* subjetivos en ocularización cero (Schlickers 1997: 148), no puede tratarse de una focalización interna de la Japonesita, como insinúa Paranaguá (1997: 130), ya que la Japonesita no puede acordarse de algo que ha pasado antes de su nacimiento.

El hiporrelato contiene una escena (DVD: 1.03-1.09) que funciona como *mise en abyme* anticipatoria del final terrible, con la diferencia de que en el pasado todo se desarrolla de un modo jocoso: la Manuela baila un pasodoble en la fiesta que se celebra en el burdel en honor de la elección de don Alejo. Los hombres la insultan, gritando “marica”, Manuela se enfurece, don Alejo la defiende y la tranquiliza. En el brindis, Manuela dice: “Por usted, que es un padre

¹⁶ Mexicanismo para “rufián”.

para todos nosotros”, y la Japonesa añade: “Con él nos vamos a ir todos para arriba como la espuma”, “sin darse cuenta que las ilusiones tienen justamente la consistencia de las burbujas”, como reconoce Paranaguá (1997: 128 s.). Luego, Manuela sigue bailando, más animada, y baila con hasta tres hombres a la vez, que la manosean. A una orden de don Alejo salen todos hacia afuera, y Manuela cae en un charco, empujada por uno de los hombres. Le sacan el vestido, y queda en su ligero, las nalgas al aire. Los hombres se mofan de ella: “resultó que no era hembra”, “machicona la pinche Manuela”, “que no te vean las mujeres que se van a enamorar de tí”. Manuela contesta, halagada y avergonzada a la vez: “Pero si este aparato solo me sirve para hacer pipí”. La Japonesa le transmite listamente sus dudas a don Alejo: “A mí no se me hace”, introduciendo el desafío que terminará en una apuesta que convierte a Manuela en patrona del burdel y padre de la Japonesita¹⁷. Todo se resuelve de una manera feliz, pero detrás destacan el desdén y la brutalidad de todos los hombres hacia el travesti¹⁸. De ahí que el *homicidio* de Manuela sea una consecuencia previsible. En la novela se había anunciado, además, por frecuentes ausencias de Manuela debido a excesos de violencia experimentados en sus salidas. Por eso su hija no se preocupa cuando no reaparece esta vez, explicándole a don Céspedes:

Uno de estos días le va a pasar algo, eso me digo todas las veces, pero siempre vuelve [...] con un ojo en tinta o con un par de costillas quebradas cuando los hombres le pegan por maricón cuando andan borrachos (Donoso 1999: 214).

En la película, la Japonesita no se preocupa tampoco. Espera con la prostituta Nelly, que sí está preocupada: “[...] yo me muero si no regresa”. Y la Japonesita contesta, resignada: “Ay, otra vez. Demorará unos tres días. Luego vuelve todo golpeado, como siempre... Vamos a dormir”. Y añade, llena de esperanza, lo que a estas alturas le resulta muy irónica al espectador implícito: “¡A lo mejor cuando él vuelva, ya nos trajeron la luz...! ¡A lo mejor!”.

¹⁷ Queda abierto si Manuela es verdaderamente el padre biológico de la Japonesita, cabe pensar asimismo que es hija de don Alejo o de cualquier otro cliente de su madre.

¹⁸ No creo, empero, que “under the homophobic circumstances, the predominant form homoerotic desire can take is sadism” (De la Mora 2006: 132), puesto que esto significaría que todos los machos del mundo ficcional son homosexuales reprimidos, lo que no es el caso.

Transgresión y parodia

La unidad temporal y espacial le concierne a la película una forma muy cerrada que se refuerza más todavía por la cámara estática, que funciona como metáfora de un mundo estancado (García Riera 1988: 188), en el que reinan el caciquismo y los papeles sexuales tradicionales. Por otro lado, la forma cerrada parece contradecir su título, pero esta impresión solo es válida si se lo interpreta literalmente. Porque el lugar sin límites resulta ser el infierno, si se toma en cuenta el epígrafe de *Doctor Faustus* (1589) de Christopher Marlowe —el propio Ripstein lee los versos de Fausto y otro actor, los de Mefistófeles—. Estos versos, que se visualizan simultáneamente, se refieren en primer lugar a la vida infernal de Manuela, que se presenta a continuación. Este significado se refuerza en la primera escena en la que Manuela recuerda el primer encuentro violento con Pancho, un año atrás, en el que se tradujo, según De la Mora (2006: 116), el deseo homofóbico y sadomasoquista de Pancho¹⁹. Pero la significación del epígrafe no se reduce a esta función de *mise en abyme* anticipatoria del enunciado: El infierno “es aquí donde estamos”, una suerte de *Huis clos* (Sartre 1947) universal. González reconoce con respecto al texto literario la paradoja de que

este lugar sin límites es un lugar cerrado, aislado y enclaustrado, pero dentro de él se transgreden los límites eternamente [...]; El Olivo se presenta como el espejo invertido de la sociedad reflejada en la literatura criollista [...] (2006).

De hecho, la novela se ubica en la época del *boom* latinoamericano, que puede concebirse como reacción a la literatura mimética regionalista o criollista con su “colorido local exacerbado, [...] la exaltación de referentes propios de la cartografía nacional como el viril *buaso* chileno, pureza del *campo* y el autoritario pero generoso *patrón*” (Cabezón Doty 2008: 98). *Mutatis mutandis* podemos constatar la misma reacción con respecto a la película de Ripstein, que se distingue de la comedia ranchera y de los charros del cine mexicano de la Época de Oro con su falsa visión idealizada del pueblo, de la familia y de la hacienda idílica (véase Pflieger/Schlickers 2004). Sabine Pflieger y yo destacamos en este estudio sobre el cine mexicano que, sin embargo, ya en los tardíos años cuarenta, se tambalearon las bases de la nación cuando surgieron películas con títulos elocuentes como *La casa chica* (Roberto Gavaldón 1950), que tematiza una guerra entre la amante (Dolores del Río) y la esposa (Miroslava); *Aventurera* (Alberto Gout 1949, ver infra), en la que una matrona respetable de Jalisco se convierte en dueña de un lupanar; y *Sensualidad* (otro melodrama de cabaret de A. Gout 1950), en la que un juez

¹⁹ Dieter Ingenschay muestra, empero, que la persona “trágica” en esta película no es la Manuela, el travesti, sino Pancho, el macho y homosexual reprimido (2011: 83 s.).

íntegro se enamora de una prostituta cruel y se convierte en criminal que abandona a su familia. Sobre este trasfondo, la decisión por un “estilo carnavalesco e impuro, un cacique fracasado y agonizante, un *huaso* [homosexual (Pancho)] y un burdel [...] cuyo anfitrión es un travesti” (ibíd.) llevada a cabo por Donoso en 1966 y por Ripstein en 1977 resulte tal vez menos drástica.

Atracción y repulsión

Otro significado del título es diametralmente opuesto a la lectura infernal, cerrada, llevada a cabo anteriormente: se trata de “la falta de límites del deseo”, de “una situación en que las referencias tradicionales se han borrado (sin tabú no hay transgresión)” (Paranaguá 1997: 132). De ahí que en la escena clave del sexo entre Manuela y la Japonesa (DVD: 1.13-1.17), los papeles tradicionales se inviertan: primero, la Japonesa debe convencer a Manuela: “Yo te pago cuánto quieras”, pero Manuela es sincera: “Sí, Japonesa, pero tú no me gustas”. La Japonesa contesta: “Ay mujer, pero a falta de pan: tortillas”, pero solo cuando le ofrece ser socia suya, Manuela se anima, dudando: “¿Y si no puedo?” La Japonesa la convence, seduciéndola con una voz aterciopelada y caricias: “Sonsa. Tu nomás te quedas tranquilita” y le promete un futuro feliz como amigas, porque ella también está “aburrída de tanto padrote”.



Imagen 3.

Don Alejo abandona su puesto de *voyeur* cuando la Japonesa se pone a practicar una felación; un corte vuelve al interior del cuarto, mostrando a la Japonesa acostada al lado de Manuela con papel higiénico en la mano —dando a entender al narratario que el acto se ha cumplido—. Manuela es muy cariñosa,

dándole las gracias a la Japonesa, que triunfa: “Nos ganamos la apuesta”. Pero cuando Manuela le dice “siento que te quiero”, la Japonesa se da cuenta de la situación y se vuelve tajante: “Manuela, ¡no te vayas a enamorar de mí [...]! porque entonces te volverías hombre”, y como todos los hombres son unos brutos, ella prefiere a una loca, y le prohíbe seguir con las caricias. Comparándola con la novela, esta versión fílmica es muy erotizada y romantizada. Porque el personaje de Donoso es como un pajarito aterrado que se acuerda con mucho asco de aquella noche horrible con la Japonesa gorda, vieja, maloliente y sudada, con el rímel corrido (Donoso 1999: 188 ss.)²⁰, que no tiene nada que ver con la Japonesa de Ripstein, que es una mujer atractiva, muy seductora, con buenas carnes, y el maquillaje impecable a pesar de los besos.

Esta diferencia es fundamental y caracteriza la adaptación de Ripstein en su totalidad: mientras que la novela de Donoso se ubica en un ambiente gris, melancólico, “otoñal, triste, resfriad[o]”, la película es “muy colorida, un poquito chillona incluso”²¹. Efectivamente, el cromatismo rojo —acompañado frecuentemente por boleros dulzones— caracteriza el filme desde la primera escena, con la llegada de Pancho en un camión rojo, que forma un llamativo contraste con las calles desiertas y polvorientas del pueblo. La búsqueda de hilo rojo para coser el vestido roto por Pancho se repite varias veces, luego el cromatismo rojo destaca en la camiseta roja y el pañuelo rojo de él, el pantalón rojo y el vestido rojo de Manuela, y en su sangre roja que tiñe el suelo de arena (DVD: 1.50). El color rojo simboliza entonces tanto el amor y la pasión como la violencia y la muerte, Eros y Tánatos.

El juego erótico homosexual termina con el homicidio del travesti debido a la intervención de un tercero, confirmando otra vez la idea central de *Huis clos*: “l'enfer, c'est les autres”²². Porque sin la intervención de su cuñado machista, Pancho no se hubiera visto obligado a traicionar a Manuela y a sí mismo, de negar su deseo²³. Paranguá advierte además que la reacción de Octavio se debe

²⁰ Finalmente, Manuela se entrega a la situación: “muertos de la risa los dos para cubrir la vergüenza de las agitaciones, y mi lengua en su boca y qué importa que estén mirándonos desde la ventana, mejor así, más rico, hasta estremecerme y quedar mutilado, desangrándome dentro de ella” (Donoso 1999: 191). Pero después se avergüenza: “Pero júrame que nunca más, Japonesa por Dios qué asco, júrame, socias, claro, pero esto no, nunca más” (ibíd.).

²¹ Donoso citado en Cabezón Doty (2008: 96).

²² Véase el comienzo del prefacio de Sartre ([1965] 1973: 281).

²³ De hecho, en la película, Manuela es mucho más atractiva que en la novela, donde es un travesti sin dientes, de unos 60 años, lo que tiñe el deseo del Pancho de la novela de cierta abyección, o sea, de una escisión entre repulsión y deseo. Kristeva advierte que lo abyecto reside en cierta transgresión del orden: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules” (1982: 4).

“al fantasma de la homosexualidad pasiva” (1997: 137). De hecho, en ambas versiones es Manuela la que toma la iniciativa, besándole a Pancho en la boca. Sergio de la Mora añade que “homosexual practices are accepted so long as they are not explicitly flaunted in public spaces” (2006: 133). En su estudio demuestra cómo Ripstein contesta los códigos cinematográficos utilizados para representar a homosexuales en el género fílmico de las ficheras²⁴. Su hipótesis reza que el travesti (*drag queen*) y el *joto* (el homosexual feminizado) sirven en este cine comercial de los años setenta y ochenta para reforzar el machismo del hombre mexicano: “The macho needs the *joto* to define his identity” (ibíd.: 108). La inclusión de estos personajes tiene que ver con los cambios sociales que se produjeron desde la masacre en la plaza de Tlatelolco en 1968, el impacto del feminismo y del movimiento para la liberación homosexual. De la Mora ubica el origen de la fichera en la mitología de la prostituta, que remonta en el caso mexicano a la famosa Santa de Federico Gamboa (véase Schlickers 2003: 273-282 y 2005).

Variaciones del melodrama

En adelante se reconstruye, en cambio, otro origen que servirá asimismo como trasfondo de contraste para *El lugar sin límites*: las “ficheras” descienden de las “cabareteras” o “cine de rumberas” de los tardíos años cuarenta y cincuenta. *Aventurera*²⁵ (1949, ver supra) es la obra cumbre de este género e ilustra bien las estructuras y variaciones del melodrama clásico: la protagonista queda sola y sin recursos después de la fuga de su madre con un amante y el suicidio de su padre. En los distintos trabajos a los que se dedica, los amos tratan invariablemente de abusar de ella, por lo que acepta la oferta de bailar en un cabaret, sin saber que se trata de una trampa para prostituirla. Llega a ser la estrella del club, pero debido a problemas con la dueña del mismo, se va a otro club

²⁴ La Academia Mexicana de la Lengua no registra este lexema, el *Diccionario de la Real Academia* tampoco. En el *Diccionario de Americanismos* (Lima: Santillana, 2010), por el contrario, se explica en la primera acepción que se trata de una “empleada de bares o locales nocturnos que cobra un porcentaje por lo que consumen los clientes”. Supongo que el nombre proviene de la ficha que la bailarina-prostituta recibe por cada trago de su cliente, sistema que existe hoy de modo invertido, por ejemplo en el “Dollhouse” de St. Pauli, en Hamburgo, donde los bailarines masculinos reciben fichas por parte de su público predominantemente femenino para animarlos al *striptease*.

²⁵ Véase también el análisis de *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández 1950) en el excelente estudio de De la Mora (2006: cap. 1), otro “prostitution melodrama” que es considerado como “most characteristic genre of Miguel Alemán’s (1946-1952) presidential term” (2006: 51).

parecido donde encuentra el amor de su vida. Como este hombre resulta ser el hijo de la dueña del club anterior, los dos deben luchar por su amor...

Comparando *El lugar sin límites* con esta y otras cabareteras²⁶, la relación dialógica hace resaltar a la vista que la película de Ripstein funciona como una degradación carnavalesca: las prostitutas jóvenes, rubias, delgadas que lucen trajes y peinados sofisticados, que trabajan en elegantes clubs de noche a los que los clientes acuden en *smoking*, se convierten en unas mujeres mofletudas, gordas y viejas (Nelly, Lucy y Cloty), que se arrastran en chancletas por el lupanar y tiran el contenido del orinal en medio del patio. Otra escena que destaca esta relación intermedial se encuentra en la aparición de Manuela como bailarina en la fiesta de don Alejo: el travesti tiene un cuerpo musculoso, subrayado por el vestido negro escotado, lo que, junto con los gestos exageradamente femeninos y la falta de profesionalidad de bailarina, produce un efecto ridículo, cómico, que contrasta fuertemente con la aparición cautivante y sensual de una Ninón Sevilla en cualquiera de las películas de cabareteras de la Edad de Oro.

Según Carlos Monsiváis, “the representation of the prostitute staged the potential of desire and affirmed the degraded institution that protects the family” (citado en De la Mora 2006: 50). Esta lectura alegórica puede aplicarse a cualquier texto literario o fílmico que trata de una prostituta; el reverso de este personaje nacional de la Malinche es la Virgen de Guadalupe. La mujer resulta ser siempre a la vez víctima del deseo sexual del hombre y seductora, y lo mismo vale para Manuela, mucho peor tratada y humillada en la novela de Donoso. Pero la supuesta dicotomía “o virgen o santa” destaca asimismo en otros personajes, por ejemplo en la Japonesita. Mientras que en la versión de Donoso es fea, asexual, y se viste muy mal²⁷, en la película es una mujer bastante atractiva, maquillada, cuidadosamente peinada y bien vestida con faldita corta o vestido estrecho y tacos altos. De ahí que la paradoja de ser a la vez dueña del lupanar y virgen se refuerza en la película, donde existe además una escena añadida en la que testimonia la humillación de Pancho por don Alejo (DVD: 35.00-38.17). Cuando ella ve que Pancho llora “como una mujer” (DVD: 36.26), él le grita: “¡Calla! ¡Te mato si no te callas!”, y la lanza brutalmente con todo su cuerpo contra los fardos. Pero cuando ella le pregunta con voz suave, defendiendo a don Alejo: “Él quería que estudiaras. ¿Por qué no le hiciste caso?”, él confiesa lloriqueando: “Yo sí que le hice caso... no me entraban esos números”²⁸.

²⁶ Véanse también las notables escenas de danza de Ninón Sevilla —bailarina y actriz nacida en Cuba— en *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández 1951) y *Sensualidad* (Alberto Gout 1951).

²⁷ “parecía de casa de huérfanos con esos pantalones bombachos hasta el tobillo que se ponía debajo de los delantales” (Donoso 1999: 126).

²⁸ De ahí que no se entienda por qué Ingenschay lo califica de “chico listo” (2011: 76).

Entonces ella acerca su mano derecha a su pene y lo aprieta fuertemente —la “cámara” lo muestra en plano medio (DVD: 37.53)—, reafirmando en su hombría: “Te mato si le dices a alguien que me vistes chillando”. El deseo de ambos²⁹ está a punto de convertirse en sexo cuando son interrumpidos por la voz en *off* del cuñado —con lo que se anticipa aquí de un modo trágico-irónico su papel de “aguafiestas”—.



Imagen 4.

Unas horas más tarde este episodio tendrá otra repercusión: cuando Pancho y Octavio se olvidan de la advertencia de don Alejo y de la Japonesita y acuden al burdel, Manuela se esconde en el gallinero (DVD: 1.28) y observa luego en cuclillas desde el patio cómo Pancho trata de desahogarse con la Japonesita. Al principio existe cierta atracción y seducción mutua: él la invita a bailar, y se desafían: ella: “Me dijeron que bailas muy mal”; él: “Lo mismo me dijeron de ti”; luego bailan estrecha y cariñosamente, calentándose de a poco. Un corte muestra un plano medio de Manuela, cuya mirada refleja celos y preocupación. Un nuevo corte muestra lo que ve en ocularización interna (contrapicada): ahora Pancho y Octavio beben desde un pico de botella aguardiente y Pancho le toca el trasero a la otra prostituta con la que baila Octavio. Al contrario de la versión novelesca, la Japonesita desea aquí a Pancho, lo besa incluso en el cuello y lo abraza. Un corte que muestra a Nelly termina esta ocularización interna de

²⁹ A De la Mora (2006: 126), quien se concentra únicamente en Pancho, el deseo de la Japonesita se le escapa completamente. La califica incluso de “frigid woman and / or a butch lesbian” (ibíd.: 191, n. 19), basándose en un comentario de una puta: “Esa no goza con los viejos, por eso nos tiene ojerizas”. Pero este juicio puede interpretarse también de otra manera: la Japonesita no desea a los hombres que frecuentan el lupanar —cosa perfectamente entendible—, pero ello no quiere decir en absoluto que sea frígida o lesbiana.

Manuela; en ocularización cero se ve después cómo Pancho vuelve al episodio entre los fardos: “Tú me viste llorando [...] ¡ahora me toca verte chillar a ti!”. En este mismo momento de la enunciación, tanto la Japonesita como el espectador implícito interpretan esta exclamación repetida dos veces sexualmente, pero poco después se revela su connotación violenta. Otra ocularización interna de Manuela (DVD: 1.33.32) muestra cómo la Japonesita se le entrega más y más, provocando su rechazo, que se traduce en una brutalidad creciente: quiere cometer el sexo delante de las otras prostitutas y le manda callarse, porque a estas alturas la Japonesita está chillando de verdad. Pero de repente, cuando ella le propone irse al cuarto, Pancho cambia de opinión y exige ver a Manuela, ofendiendo a la Japonesita: “Y tú qué te creíste, ¿que venía a verte a ti, con esa cara que tienes de perro catarriente?”. La interrupción de Manuela a modo de un *deus-ex-machina* termina esta secuencia (DVD: 1.36.45): “Yo no salgo hasta el final. Yo soy el plato fuerte”, le dice Manuela a Pancho, la Japonesita se da vuelta y se va, y entonces empieza la coreografía de *La leyenda del beso*.

Paranaguá subraya en el contexto de la deconstrucción del criollismo la identificación de Manuela con la cultura española (popular)³⁰ y el Olivo (nombre del pueblo en la novela) como símbolo de la madre patria (1997: 138). El “mundo de referencias sentimentales y culturales, de palabras y melodías” (ibíd.) del bolero³¹ nos lleva, junto con el cromatismo rojo y negro³² que subraya también el exceso y la emocionalidad, al melodrama, género fílmico al que Ripstein recurre asimismo en otras películas, por ejemplo en *Profundo carmesí*³³. El melodrama es concebido por Roloff/Seeblen (1980: 23) como

³⁰ De la Mora advierte con respecto a la música de *La leyenda del beso* que pertenece a *El relicario*, una referencia *camp* a la diva española Sarita Montiel (1928-2013), “who performs this son in the tragic musical melodrama *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), a cult film that is especially popular with queer audiences in Mexico and in Spain” (2006: 128). Véase <<http://www.youtube.com/watch?v=REnOYyZhWY4>> (15.3.2013). En la obra fílmica de Pedro Almodóvar también hay referencias a Sarita Montiel; véase, por ejemplo, *La mala educación*.

³¹ Pero no advierte que el son de la loma y el bolero, que aparece muchas veces como música diegética, son de procedencia cubana. Con la introducción de la película sonora, el bolero se expandió en toda América Latina, sobre todo en México, cuyos compositores Consuelo Velásquez (“Bésame mucho”) y Agustín Lara (“María Bonita”) y cantantes como Pedro Vargas y Pedro Infante son internacionalmente conocidos.

³² Ingenschay resalta “el negro como color significante de la seducción” (2011: 79): aparece en el vestido y en el ligero negro que la Manuela lleva en el pasado, y en el corpiño y las bragas negras de la Japonesa.

³³ El que las referencias al melodrama sean distorsionadas y variadas, se nota en *Profundo carmesí* por el hecho de colocar una romántica historia de amor entre un gigoló calvo y una enfermera obesa y extremadamente celosa, una madre sin escrúpulos que abandona a sus hijos y se convierte en asesina cruel e impasible.

“forma burguesa de la tragedia”, y por Carlos Monsiváis como “obra en que se exageran los trozos sentimentales y patéticos con menoscabo del buen gusto” (1994: 99, basándose en un diccionario sin indicación de fuente). En *El lugar sin límites*, sus rasgos se adaptan de un modo variado: En vez de un cine de grandes sentimientos (no correspondidos) que llevan a la identificación del espectador primordialmente femenino con la heroína, víctima del sistema patriarcal, tenemos aquí una problemática primordialmente sexual y secundariamente social con la que no se identifica ni el espectador femenino ni masculino. El seno de la familia como representante del orden burgués y la casa como lugar de protección se concretizan como lupanar venido a menos, y el orden patriarcal se está desmoronando: tenemos una madre prostituta ausente y un padre travesti que tiene una relación algo incestuosa con su hija. Manuela oscila entre el papel de madre y padre, pero desea al mismo hombre que su hija. La típica constelación triangular, que complica las relaciones de amor, se conserva entonces en *El lugar sin límites*, pero la heroína es un travesti; el héroe, un homosexual reprimido y el villano, un machista heterosexual. El héroe no es interesante y tampoco sirve como pantalla de proyección ni para la heroína ni para la espectadora, a la que el melodrama se dirige primordialmente. Además, Pancho es un ser constantemente humillado, un huérfano y consecuentemente ahijado del cacique don Alejo, que lo sigue tratando como si fuese un hijo malcriado y malagradecido³⁴.

No solo las relaciones sexuales se invierten, lo mismo puede decirse con respecto a la representación de las autoridades. Mientras que en la literatura criollista y en el cine de rancheras y charros los caciques eran personajes autoritarios pero buenos, justos y patriarcales, don Alejo es un tirano egoísta y cruel cuyo único objetivo es apoderarse del lupanar para poder vender todo el pueblo a un consorcio. En la novela, siempre está acompañado por cuatro perros moros feroces, que se transformaron en dos perros pastores alemanes gorditos y mansos en la película. Según Amícola, “en el guión, [...] son estos mismos perros de don Alejo los que destrozan a Pancho y a Octavio por haberse acercado a la hacienda” (2008: 6), pero Ripstein eliminó esta escena “previando el proceso de censura” (ibíd.): “sólo ladran a la distancia, mientras don Alejo observa el asesinato”³⁵. De ahí que sea difícil captar la interpretación

³⁴ Según De la Mora, “Pancho’s class background and his association with peonage racialize him as mestizo” (2006: 126) inferior, pero dado que su aspecto físico no traduce ningún rasgo mestizo típico y que su ascendencia biológica es ambigua —podría ser el hijo natural del cacique criollo don Alejo— es una especulación no verificable.

³⁵ En la novela, en cambio, queda ambiguo si don Alejo observó todo sin intervenir o no, puesto que el narrador reza simple o irónicamente, luego de haber descrito detalladamente la muerte violenta de la Manuela: “ellos [Pancho y Octavio] se escabullen a través

de Paranaguá, según el cual *El lugar sin límites* refleja en el tono dramático de muchas escenas y del desenlace “la gravedad y la inquietud provocadas por la desintegración del sistema patriarcal” (1997: 134). Luego deviene evidente que Paranaguá se refiere a la desintegración de “las relaciones entre los géneros, [...] también entre personas del mismo sexo”, pero independientemente del sexo, el sistema patriarcal no puede equipararse con o reducirse a esas relaciones sexuales. Además, hay que tener en cuenta que en la película falta la ambigüedad con respecto a la culpabilidad de don Alejo, quien le promete a su adlátere enfrente del cadáver encargarse “de que los agarren. En la cárcel van a tener buen tiempo para pensar que son muy machos. Y para acordarse que en un día se me enfrentaron dos veces” (DVD: 1.49).

La escritura melodramática es ecléctica y permite el exceso, el gran gesto y la sentimentalidad, sea a nivel del contenido o a nivel estilístico. A pesar de ambientar muchas escenas con música diegética, en *El lugar sin límites* la carencia de música extradiegética —que aumenta en el melodrama la emocionalidad y refuerza la identificación con el sufrimiento de la protagonista— es notable.

Podemos resumir que Ripstein juega en esta y en otras películas suyas con los rasgos típicos del melodrama y de las cabareteras, dándole un nuevo sentido que va mucho más allá de la función comercial y culinaria de estos medios populares: valga recordar que la homosexualidad era en los años setenta en Latinoamérica un delito y un tabú³⁶, por lo que *El lugar sin límites* figura como “primer retrato serio sobre el tema de la homosexualidad dentro del cine mexicano”³⁷. Además, vincula la heterosexualidad, el sexismo y la homofobia al caciquismo autoritario y patriarcal (De la Mora 2006: 119), mostrando, no obstante, cómo las bases de este sistema se están tambaleando.

de la mora y queda ella sola junto al río que la separa de las viñas donde don Alejo espera benevolente” (Donoso 1999: 210).

³⁶ En 2002, la Muestra de Cine Homosexual se convirtió en un festival permanente y adoptó el nombre de “El lugar sin límites”, conmemorando “el 27 de noviembre de 1997, fecha en la cual el Tribunal Constitucional del Ecuador, declaró inconstitucional el inciso primero del artículo 516 del Código Penal de ese entonces, en el que se consideraba a la homosexualidad como delito”; véase <<http://www.elugarsinlimites.net>>. El propio José Donoso tuvo asimismo inclinaciones homosexuales, contra las que luchó toda su vida, y que aparecen en múltiples personajes suyos. Dieter Ingenschay (2011: 74 s.) se mofa del escándalo que este reconocimiento, conocido como “caso Donoso”, provocó a fines de los años noventa en Chile. Grant parece creer ingenuamente que Donoso era un “heterosexual convencido” porque era casado (2002: 60).

³⁷ Véase Sánchez Villagrán, cinematografía azteca, citado en Cabezón Doty (2008: 96, n. 8); Paranaguá califica la película de “cult, paradigma de un nuevo enfoque desprejuiciado hacia la homosexualidad” (1997: 125) y menciona otras películas en las que Ripstein trata de modo latente o explícito el tema: *Tiempo de morir*, *Mentiras piadosas* y *La reina de la noche* (ibíd.: 126).

Bibliografía

- AGUILAR, Dietris (2003): “Simbología: realidad y sueño en *El lugar sin límites* de José Donoso”. En: *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, n.º. 24, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/jdonoso.html>> [último acceso: 14 de junio de 2014].
- AMÍCOLA, José (2008): “El mozo Donoso”. En: *Lectures du genre*, 4: *Lecturas queer desde el Cono Sur*, <http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_4/Amicola.html> [último acceso: 14 de junio de 2014].
- CABEZÓN DOTY, Claudia (2008): “Los bordes permeables: del cine a la literatura. La ‘novela-film’ *El lugar sin límites* de José Donoso”. En: *Taller de letras* 42, pp. 91-106.
- CÁNOVAS, Rodrigo (2000): “Una relectura de *El lugar sin límites*, de José Donoso”. En: *Anales de Literatura Chilena*, 1, 1, pp. 87-99.
- DE LA MORA, Sergio (2006): *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- DONOSO, José ([1966] 1999): *El lugar sin límites*. Edición de Selena Millares. Madrid: Cátedra.
- ELSAESSER, Thomas (1972): “Tales of Sound and Fury: Observation on the Family Melodrama”. En: Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods II*. Berkeley: University of California Press, pp. 165-189.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1988): *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- GENERELO LANASPA, Jesús (1998): “El lugar sin límites: México del revés”. En: García, Jesús Rodrigo (ed.): *El cine de Arturo Ripstein: la solución del bárbaro*. Valencia: Ed. de la Mirada, pp. 99-109.
- GONZÁLEZ G., Bárbara (2006): “Reverso, espejos y mundos: *El lugar sin límites* de José Donoso”. En: *crítica.cl, revista digital*, <<http://critica.cl/literatura/reverso-espejos-y-mundos-el-lugar-sin-limites-de-jose-donoso>> [último acceso: 14 de junio de 2014].
- GRANT, Catherine (2002): “La función de ‘los autores’: la adaptación cinematográfica transnacional de *El lugar sin límites*”. En: *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 199, pp. 253-268.
- INGENSCHAY, Dieter (2011): “Visualizaciones del deseo homosexual en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein”. En: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 2º semestre, 34, IV, pp. 73-87.
- KRISTEVA, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- MILLARES, Selena (1999): “Introducción”. En: Donoso, José: *El lugar sin límites*. Edición de Selena Millares. Madrid: Cátedra, pp. 9-91.
- MONSIVÁIS, Carlos (1994): “Se sufre, pero se aprende. El melodrama y las reglas de la falta de límites”. En: Monsiváis, Carlos/Bonfil, Carlos (eds.): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: El Milagro, pp. 99-224.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1997): *Arturo Ripstein*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- PFISTER, Manfred (1982): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink.

- PFLEGER, Sabine/SCHLICKERS, Sabine (2004): “La ley de Herodes, ¡...o te chingas o te jodes! Tendencias del mexicano contemporáneo”. En: Zimmermann, Klaus/Briesemeister, Dietrich (eds.): *México hoy*. Frankfurt: Vervuert, pp. 607-623.
- PUIG, Manuel (2004): *Un destino melodramático. Argumentos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- RIPSTEIN, Arturo (1977): *El lugar sin límites* (película). México, guión: Arturo Ripstein, José Emilio Pacheco [y Manuel Puig], DVD, México: Conaculta, Colección Imcine, 2006.
- (1996): “Entrevista”. En: *Nosferatu* 22, pp. 81-109.
- RODRÍGUEZ A., Nelson (2003): “El lugar sin límites de José Donoso: una re-lectura desde la alegoría de Walter Benjamin”. En: *Literatura y Lingüística* 14, <<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112003001400003>> [último acceso: 14 de junio de 2014].
- ROLOFF, Bernhard/SEESLEN, Georg (1980): *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Reinbek: RoRoRo.
- RUFFINELLI, Jorge (1997): “Prefacio”. En: Paranaquá, Paulo Antonio: *Arturo Ripstein*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, pp. 9-17.
- SARTRE, Jean-Paul ([1947] 1978): *Huis clos*. Paris: Gallimard.
- ([1965] 1973): “Préface parlée à l’enregistrement sur disque de *Huis Clos*”. En: *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, pp. 281-284.
- SCHLICKERS, Sabine (1997): *Verfilmtes Erzählen: Narratologisch-komparative Untersuchung zu “El beso de la mujer araña” (Manuel Puig/Héctor Babenco) und “Crónica de una muerte anunciada” (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi)*. Frankfurt: Vervuert.
- (2003): *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (2005): “Santa, texto fundador ambivalente de la patria mexicana”. En: Olea Franco, Rafael (ed.): *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, pp. 145-158.
- (2009): “Focalisation, ocularisation and auricularisation in film and literature”. En: Hühn, Peter et al. (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 243-258 (Narratologia vol. 17).
- TACETTA, Natalia (s. f.): “El lugar sin límites de Arturo Ripstein”. En: *Revista Solo Cortos*, <<http://www.solocortos.com/RevistaSCimprimir.aspx?nroarticulo=230>> [último acceso: 15 de julio de 2013].
- VIDAL, Hernán (1972): *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*. Barcelona: Aubí.

Nicolás Echevarría: *Cabeza de Vaca* (1990)

Guido Rings
(Anglia Ruskin University, Cambridge)

1. Notas preliminares

Al igual que *Naufragios* (1542), el famoso informe de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, la película *Cabeza de Vaca* (1990)¹, del director mexicano Nicolás Echevarría (8 de agosto 1947, Tepic/Nayarit), cuenta las experiencias más significativas de un conquistador fracasado, pero el enfoque de las dos narraciones es muy diferente. Mientras que el informe autobiográfico se centra en el naufragio y la consecuente subsistencia en el Nuevo Mundo, que lleva a descripciones geográficas, climáticas y militares detalladas, el largometraje trata en primer lugar la interacción del protagonista con los indígenas y la transformación personal que sufre: de conquistador a esclavo, y de esclavo a chamán, un desarrollo único que le permite conocer profundamente una parte del mundo indígena desconocida por la mayoría de sus compatriotas. La película de Echevarría acentúa por tanto la Otridad del Nuevo Mundo, pero también la gran variedad cultural. Sheridan (27 de agosto 1950, Ciudad de México), el guionista de Echevarría, resume que “en América, existía un mundo rico, complejo, sofisticado” (Sheridan 1994: 10), y el intento del director por reconstruir esta última noción de manera visual es obvio cuando destaca la conexión mágica entre los diferentes pueblos y su entorno natural. De esta forma muestra tanto a los indígenas que se adaptan a la abundancia del agua en la selva como a la tribu del desierto cuyo vínculo con la tierra seca se refleja en el barro que cubre el cuerpo de los indígenas. Esta iconización de las etnias aclara al espectador que el concepto generalizador de “indígena” no existe, y que por tanto no se puede confiar en los discursos coloniales y neocoloniales que intentan estabilizarlo y diseminarlo. Al igual que los filmes documentales más tempranos del director, como *Judea* (1973), *María Sabina* (1979) y *El niño Fidencio* (1980), *Cabeza de Vaca*

¹ Hay diferentes versiones de esta película en DVD. Aquí hacemos referencia a la versión original de 138 minutos de Producciones Iguana (cf. Echevarría 1990). En copias posteriores se suele cortar algunas escenas clave (como la que muestra al abuelo de Cabeza de Vaca en el infierno) reduciendo así el filme a 112 o 104 minutos, lo cual corresponde más al tamaño estándar de difusión de películas comparables.

forma parte de la obra socio-crítica de Echevarría que intenta explorar y sacar del olvido a las culturas indígenas marginadas por el discurso del Partido Revolucionario Institucional, el cual gobernó México durante la mayor parte del siglo xx y cuya política socioeconómica llevó a la rebelión de algunas poblaciones indígenas bajo el EZLN en 1994.

Las diferencias entre *Naufragios* y *Cabeza de Vaca* se deben por un lado al hecho de que, originalmente, Echevarría quería hacer una película sobre otro conquistador conquistado, Gonzalo Guerrero, pero al recibir los fondos de Imcine para realizar un filme sobre Cabeza de Vaca adaptó el proyecto: “Sobre el boceto del retrato de Gonzalo se trazó el de Álvaro. La estructura general es la misma: el hombre que, separándose de los suyos, hace otra vida entre ‘salvajes’” (Sheridan 1994: 17). Por otro lado, la diferencia fundamental del contexto histórico tuvo probablemente más impacto en el desarrollo de la reescritura. En el caso de *Naufragios*, Núñez escribe a su “cesárea y católica Majestad” (Núñez 1999: 4), el rey Carlos I (1516-1556), con el objetivo de obtener beneficios políticos y económicos de su larga odisea, la cual presenta como información esencial para facilitar la conquista de los grandes territorios, hoy pertenecientes a los estados de Florida, Texas, Nuevo México, Arizona y California². De hecho, su *Relación* (1537), en la cual se basa el más detallado informe de 1542, le ayuda a obtener el título de “segundo adelantado del Río de la Plata” y a que la Corona le financie un segundo viaje a las Américas, esta vez bajo su mando (1540-1545). En cambio, Nicolás Echevarría lleva a cabo su producción cinematográfica durante las preparaciones para el Quinto Centenario del llamado “Descubrimiento”, una época caracterizada por las frecuentes críticas de las celebraciones oficiales planeadas. En este contexto parece que son principalmente cuestiones de “corrección política” (Grenier 1991, Carr 1992) las que llevan a la Sociedad Estatal del Quinto Centenario a subvencionar la película del director mexicano, una estrategia importante y probablemente necesaria teniendo en cuenta que dicha Sociedad costea al mismo tiempo otras dos películas que apoyan el discurso (neo)colonial: *1492: La conquista del paraíso* de Ridley Scott, y *Cristóbal Colón: El descubrimiento* de John Glen.

Mientras que ninguno de los tres filmes tuvo un éxito económico impresionante, *Cabeza de Vaca* destacó como ganador de dos premios importantes, el DICINE y el ACE, y por un gran número de reseñas académicas favorables. Esta recepción positiva se debe en parte a Juan Diego, el famoso artista español (14 de diciembre 1942, Bormujos, Sevilla) que tenía papeles clave en películas como *La noche oscura* (1989), *La vida que te espera* (2004) y *Smoking Room* (2002), y que interpreta el papel de Cabeza de Vaca de manera tan convincente que —igual que más tarde por su interpretación en *Smoking Room*— fue premiado como mejor

² Véase el enfoque militar de Vargas (2007).

actor. Además, la elaboración ambiciosa del mundo mágico indígena impresionó a muchos críticos, y en este contexto no sorprende que algunas reseñas definan al filme de Echevarría como obra indigenista (Kempley, Grenier), mientras que otros intentan categorizar al protagonista como “conquistador gone native” (Nogueira 2006, Floeck 2003, Valverde 1999). Sin embargo, al contrario de estas perspectivas dominantes en la literatura secundaria, se llegará aquí a la conclusión de que el protagonista sufre más bien un proceso de hibridación cultural del cual emerge un hombre que es al mismo tiempo español e indígena.

También hay diferencias significativas a nivel formal entre las obras de Núñez y de Echevarría: mientras que el informe histórico relata sus viajes de una tribu a otra en episodios separados y de forma estrictamente cronológica, como se podría esperar de una narrativa barroca del mismo tiempo, la película muestra una macroestructura comparable a la nueva novela histórica. En particular destacan las numerosas rupturas con la ilusión narrativa y el uso metafórico del círculo, que caracterizan su estructura a pesar de que sigue generalmente un orden cronológico. Los reseñadores suelen destacar algunos aspectos clave de este “hiperrealismo”, pero es obvio que muchos no saben conectarlos con filosofías o teorías narrativas posmodernas y, al criticar la película a causa de “few attempts at narrative” (Fernández 1992: 72), “rudimentary continuity” (Tallmer 1992: 32) o “huge gaps in the story” (Billings 1997: s. p.), no hacen más que aplicar los valores de un sistema narrativo decimonónico a una obra contemporánea. Aunque son menos obvios y numerosos que en la pieza teatral de Sanchis Sinisterra, los mecanismos de distracción y alienación de la película empiezan ya muy al principio, cuando se interrumpe la cabecera (con letras blancas sobre un fondo negro, acompañadas de una marcha militar española) para indicar al espectador el tema central: la visualización de la percepción personal del protagonista, aquí reflejada en su falta de orientación al tener que reintegrarse a la vida española después de su larga estancia entre los indígenas. Tanto él como sus tres acompañantes españoles ven aquí a plena luz del día lo que, en muchos sentidos, es un reflejo del lado violento e inhumano de la vida en esclavitud que ellos mismos sufrieron al principio de sus viajes, solo que aquí los esclavos son los indígenas. Es decir, el principio de la película no solo marca su final, sino que va más allá al indicar que el ciclo de la vida de este conquistador, que empieza con la esclavitud, desembocará en otro ciclo determinado por la esclavitud indígena, más duradera. Sin duda, estas referencias ayudan a preparar al espectador para que acepte el carácter recurrente del tiempo como parte significativa del cosmos indígena que dominará las experiencias del protagonista.

Para Núñez, que se ha adentrado profundamente en el mundo humano y mágico de los indígenas, la continuidad circular de lo inhumano es en extremo inquietante, lo cual le hace reaccionar de forma muy emotiva: la escena

termina cuando da un grito de dolor que se transforma en una carcajada de desesperación. Como es de esperar, la narración retrocede ahora en el tiempo y comienza a relatar la memoria de este personaje. Sin embargo, al espectador no se le permite todavía conocer más profundamente su conflicto interior. En su lugar, la distracción sigue con el cambio radical a otra escena que contrasta por su oscuridad y su diseño teatral. En ella, Echevarría resume el desastre naval de la expedición de Pánfilo de Narváez, a la cual pertenecía Núñez. Después continúan los créditos, pero ahora se oyen tambores pertenecientes a la música ritual de América. Este cambio musical, del militarismo español a la magia indígena, conduce al espectador a la amalgama de las dos culturas en la película y, en especial, en el protagonista. En este sentido, no es casualidad que el título del filme lleve el nombre del protagonista, en oposición al informe histórico *Naufragios*.

Schäffauer ve el cambio paradigmático del protagonista de la película aproximadamente después de 60 minutos, es decir, más o menos a la mitad de la versión original de 138 minutos, cuando Núñez lucha en una cueva en contra de las alucinaciones provocadas por el agotamiento, el hambre y la sed (2007: 104), lo cual le lleva a un estado de locura que resulta ser clave para su liberación de las normas coloniales. Esencial aquí es la voz de su difunto abuelo, Pedro de Vera, que se encuentra en el infierno por el genocidio realizado en su conquista de las Islas Canarias y que, a pesar del eterno acoso (“¡condenadme en paz!”), sigue confirmando que “solo se conquista así” (DVD: 57:26). Se indica aquí el posible destino del protagonista como alma en pena sufriendo eternamente al lado de su abuelo por hechos que aún no ha cometido, y el deseo de querer evitar este futuro es obvio. Solo después de la doble liberación, la física por el hechicero, y la mental por la experiencia de la locura en la cueva, el protagonista parece ser capaz de buscar su propio camino, un camino al servicio de la humanidad compartida por las dos culturas, que corresponde a la noción de transculturalidad de Welsch (1999). Al igual que Jesús en el Nuevo Testamento, ahora vemos a Núñez curando a los enfermos, aunque este recurre a dos tradiciones religiosas diferentes: la cristiana y la indígena. El conquistador conquistado de Echevarría se distingue así de la mayoría de los antihéroes fracasados de la nueva narrativa, empezando por el Colón de Carpentier y siguiendo con los rejonistas de Armas Marcelo y el Núñez de Sanchis Sinisterra, los cuales buscan su futuro en la asimilación, explotación o marginación de lo foráneo.

2. Viajes de la monoculturalidad a la transculturalidad, y viceversa

El protagonista de *Naufragios* viaja mucho, al igual que el de la película, pero en el largometraje se trata sobre todo de un viaje mental, tema que Sanchis Sinisterra retoma más profundamente un año más tarde. Al llegar con una

docena de hombres a lo que hoy se llama Florida, el Núñez de Echevarría parece compartir la visión separatista de los otros conquistadores españoles. La escena teatral dentro de la película revela esta mentalidad ‘monocultural insular’ durante el desastre naval, cuando uno de los naufragos exclama refiriéndose a los restos de su buque de guerra: “esto es toda la España que nos queda. Estos barcos son España”. Pánfilo de Narváez también se acerca y confirma “aquí termina España” desde los restos de su nave capitana, pero hay que esperar hasta el final de la película para escuchar a Núñez expresar un dictamen más abierto que incluye explícitamente la Otriedad del Nuevo Mundo: “tú eres España” (dirigido al comandante de la tropa española), “esto es España” (dándose la vuelta, y de esta forma refiriéndose a todos los alrededores), “aquello también es España” (señalando con la mano derecha las montañas y regiones más lejanas). Teniendo en cuenta que en esta escena hay una demarcación clara en el suelo (una especie de surco) que separa al comandante y a su subordinado del protagonista, es significativo que después de su “alegato” transcultural Núñez cruza esta línea de separación para acercarse a los esclavos indígenas que se hallan en el otro lado, donde prosigue con una crítica cínica y aguda de la justicia española: “la muestra de vuestra justicia la he visto yo en todo el camino” (DVD: 1:28:57).

Es obvio que el protagonista híbrido lamenta que los españoles recién llegados representen la perspectiva cultural separatista, jerárquica y destructora de la España fundada por los Reyes Católicos³ y rechazada por Posse explícitamente en *Los perros del paraíso*. Cuando un soldado joven describe a los nativos del Nuevo Mundo como “salvajes”, se refleja también esta misma España: un país manchado por la expulsión de los árabes y los judíos y en el cual se sigue dudando de la naturaleza humana de los indígenas, tanto en los tiempos del protagonista como también mucho después de los debates públicos entre De las Casas y Sepúlveda en 1550 y 1551. En este contexto tampoco hay que olvidar que en un momento de gran desesperación, al ver que su fuga acaba de fracasar y que probablemente su vida de esclavo no tendrá fin, el protagonista expresa una estricta jerarquía ontológica entre españoles e indígenas: “soy más

³ Esta misma escena se ha interpretado de diferentes maneras, pero una de las versiones más recientes ofrecida por Nogueira es sin duda de las más conflictivas: para empezar, aquí se trata de declaraciones del protagonista, y no de preguntas, y después no se ve ninguna “monumental cathedral under construction” en el horizonte, como dice la autora (2006: 153). Consecuentemente, no habría lugar para preguntas como “Where exactly is Spain? Can Spain be transplanted? Can it be left behind?” (ibíd.: 154), sino —y en este aspecto este estudio apoya la proposición de la autora— se ve claramente que “Cabeza de Vaca can not escape Spain and [...] neither can America” (ibíd.: 154). Las tropas españolas siguen avanzando y en su camino van suprimiendo a los indígenas, incluyendo a los que ayudaron al protagonista.

humano que vosotros [...] tengo un mundo [...] y un Dios” (DVD: 32:28). Es una imagen que facilita la colonización y eliminación de lo foráneo, y quizá no es casualidad que Echevarría haya elegido al enano deforme “Malacosa” como agresor en contra del cual se dirige ahora la rabia de Núñez: “En mi país ya te hubieran empalado” (DVD: 32:15), dice el protagonista a una criatura que en la España de su tiempo —y hasta cierto punto en las sociedades industrializadas contemporáneas— sería considerado “imperfecta” y por tanto marginada, pero que en el mundo indígena suele ser respetada por su asociación con el mundo mágico. Todo esto podría resumirse al decir que el carácter recurrente del tiempo incluye una lucha constante en contra de la monoculturalidad oficial internalizada. Esta monoculturalidad parte de la noción de superioridad y única legitimación divina de la cultura cristiana española, idea que implica el derecho y el deber de cristianizar (y colonizar) el territorio de los paganos foráneos. Al final de la película, a Núñez —“reborn’ as critical subject” (Alvaray 2004: 62)— le aguarda una tarea monumental si quiere combatir los conceptos del separatismo e imperialismo cultural, profundamente arraigados; lo mismo podría decirse de sus sucesores transculturales, a los cuales pertenecen algunos de los autores clave de la literatura chicana contemporánea.

Teniendo en cuenta la idea del cambio, entramos ahora en detalle en el viaje mental del personaje fílmico. Durante el primer encuentro de los sobrevivientes españoles con los indígenas de América parecen confirmarse todas las pesadillas que un soldado cristiano del siglo XVI —o probablemente también un espectador occidental etnocentrista del siglo XXI— pudiera tener acerca del bárbaro, salvaje y brutal pagano: en medio de la selva el sirviente negro Estebanico descubre una piel humana colgada de un árbol que llena a todos de tanto terror que el cura comienza un exorcismo. Poco tiempo después, el grupo encuentra un cadáver mutilado dentro de un baúl que pertenecía al barco de Narváz, tras lo cual el cura decide quemarlo junto con todos los otros símbolos de la magia indígena que acaban de encontrar en los alrededores. Es entonces cuando los indígenas —hasta ahora invisibles— empiezan a lanzar flechas desde sus escondites hasta matar a todos, excepto a Núñez y a tres compañeros, que son destinados a la venta en el mercado de esclavos. La imagen del indígena como bárbaro continúa en la escena del mercado, cuando se presenta a los españoles en jaulas, como animales, y cuando los venden a un hechicero. A este hechicero también se muestra como foráneo y peligroso haciendo hincapié en su altura, pintura y la compañía que lleva: un enano sin brazos cuya deformidad causa tanto miedo a los cautivos que lo consideran un demonio, llamándolo Malacosa. Sin embargo, cuando el protagonista español intenta escapar de su cautiverio la cámara acentúa el aspecto humano, no solamente de Núñez —cuya desesperación después del fracaso de su fuga se presenta en primer plano—, sino también y sobre todo del hechicero y de Malacosa. Los indígenas no entienden

lo que grita en español, pero comprenden perfectamente su desesperación y de ahí en adelante dominan la empatía y el respeto mutuo.

Aunque esta empatía es muy importante para facilitar el cambio mental, resulta imposible explicar la transformación radical del protagonista sin considerar su estado de locura que se muestra en la cueva. Sin duda, Echevarría quiere acentuar aquí la necesidad de librarse de los demonios de la conquista para poder empezar una vida diferente. Consecuentemente, el espectador llega a ser testigo de una lucha espiritual que recuerda explícitamente a las numerosas luchas del eremita San Antonio Abad, y el árbol en llamas que aparece al final de la escena hace referencia directa a la aparición de Dios ante Moisés. Sin embargo, al contrario que en el informe histórico donde se reconstruyen las imágenes bíblicas para subrayar la pureza de la mentalidad cristiana del protagonista y autor, la película las transfiere al entorno indígena y las mezcla con personajes y mensajes importantes de este ámbito: en lugar del Dios cristiano aparece el hechicero, y este último le presenta a Núñez un árbol en llamas (no un arbusto), pero no para darle instrucciones acerca de cómo liberar al pueblo judío, sino para que no se muera de frío. La fuerte conexión espiritual entre el hechicero y el protagonista, es decir, entre dos hombres que supuestamente viven en mundos diferentes, confirma la disolución de las fronteras tradicionales culturales, religiosas y raciales, lo cual invalida la interpretación errónea que describe el desarrollo del protagonista como intento de “redimirse”⁴. Más convincente es la interpretación de esta escena a base de la locura como espacio clave para librarse del discurso monocultural y destructor del colonialismo europeo. La película sigue aquí la nueva tradición de la narrativa latinoamericana reflejada de manera ejemplar en las obras de Asturias, Yáñez y Rulfo (Rings 1996: 215, 291), las cuales rechazan la idea de la prioridad del racionalismo europeo y norteamericano y recurren frecuentemente a la locura como medio de conocimiento. En este sentido, la locura de Cabeza de Vaca aparece como expresión de la fantasía del inconsciente que se rebela en contra de la inhumanidad del mundo monocultural colonial personificado por Pedro de Vera, el abuelo del protagonista y causante del ambiente (auto) destructivo de las Islas Canaria después de la conquista. Todo esto lleva a una inversión de la jerarquía

⁴ Nogueira (2006: 149 s.) propone dicha interpretación, que este estudio rechaza por dos razones clave: 1) La película no menciona ningún pecado cometido por el protagonista o sus compañeros que exija tal “redención”. Al contrario: la masacre de la mayoría de los naufragos y la esclavización de los pocos sobrevivientes parece inhumana e injustificable, así que la propuesta de que necesitan mortificarse para evitar el castigo divino es cuestionable. 2) La idea de que el protagonista sufre algo semejante a la pasión de Cristo para redimir los pecados de los otros conquistadores o de los espectadores (debido a “his/her own contributions [...] to colonialism”, p. 155) se basa en la perspectiva cristiana que la película intenta rebatir y sustituir por la propuesta de hibridez cultural y religiosa.

colonial ya que lo ‘verdaderamente loco’ (en la noción de ‘enfermo-irracional’) es la destrucción causada por el conquistador-vencedor, y no la lucha del protagonista que intenta buscar una salida de los círculos viciosos de la violencia.

No hay duda de que —en su búsqueda de otra identidad— Núñez se adentra en el mundo indígena, pero es importante destacar que nunca llega a ser indígena, ni mucho menos huye de su identidad española o la abandona⁵, sino que más bien sufre un proceso de hibridación cultural del cual emerge un hombre nuevo. Este hombre evade toda clasificación simplista que lo etiquete como español o indígena, y por tanto es muy cuestionable querer describirle con palabras como “gone native” (Floeck 2003: 272)⁶. La idea de que el protagonista del informe aparece más como un “mediador cultural” que el de la película (Jablonska Zaborowska 2004: 22) tampoco es convincente. Es más bien al revés: mientras que el primero destaca que cura a los enfermos con la ayuda de Dios (acentuando que hay uno solo: el cristiano), y que los rituales indígenas no tienen fuerza mágica alguna, el segundo recurre activamente a ambas tradiciones religiosas en una síntesis que cruza las fronteras culturales. Es decir, el informe refleja la mentalidad monocultural que la corte española esperaba de sus subordinados, y que se puede considerar como característica de los discursos religiosos europeos de su tiempo⁷, mientras que la película acerca las identidades culturales de una forma que pueden intercambiarse y mezclarse libremente, fuera de las jerarquías tradicionales. Este intercambio está en sintonía con la tendencia a la hibridez en la narrativa posmoderna, pero no es de ninguna forma representativo del cine habitual sobre la conquista, que tiende a fomentar ideas monoculturales.

Un símbolo claro de la hibridez del protagonista —que me gustaría explorar más en detalle— es la mezcla de símbolos, amuletos, palabras y gestos religiosos. En su función de curandero lleva siempre una cuerda alrededor del cuello de la que cuelga una cruz grande pero también amuletos indígenas más pequeños. Mientras que la vestimenta (o falta de esta) y la forma de llevar el pelo lo asocian con el entorno indígena, la cruz permanece en el lugar central en su cuerpo y parece contribuir de manera significativa a las curaciones, que se ven acompañadas además de otros gestos fácilmente asociables con la religión

⁵ Véase su categorización como “tránsfuga cultural” por Floeck (2003: 272).

⁶ Véanse también Valverde (1999: 61), Jablonska Zaborowska (2004: 22) y Nogueira (2006: 157).

⁷ Véanse las semejanzas con la *História de duas viagens ao Brasil* de Hans Staden dirigida al conde Felipe I de Hesse (Staden [1557] 2007). En ambos informes los autores tratan de presentarse a sí mismos como cristianos nobles dentro de un ambiente extremadamente hostil. La pregunta es hasta qué punto han seleccionado o incluso inventado episodios que ayudaron a desarrollar esta imagen, es decir, el canibalismo en la obra de Staden y la hambruna extrema en la de Núñez.

cristiana: al curar al indígena herido por la hechicera de la tribu de los hombres azules, el protagonista junta las palmas de la manos y mira hacia el cielo como para rezar repetidamente y, al final, baña al herido en agua como en un bautizo. Los mismos gestos se repiten al entrar en la cueva para resucitar a la muerta, un acto que hace referencia directa a la resurrección de Lázaro a manos de Cristo, no solo por la semejanza del lugar (una cueva) y la liberación del “paciente” de sus “ataduras”, sino también por las oraciones cristianas: el protagonista recita fragmentos clave del Ave María (*benedictus fructus ventris*) antes de repetir en castellano que “está viva” (DVD: 1:09:08). Sin embargo, todo esto se mezcla con palabras y gestos supuestamente indígenas que hace que el poder de los signos cristianos no esté claro. Por tanto, sería un error afirmar que en la película las curaciones se deben a la intervención del Dios cristiano, que es como el autor del informe suele explicar y justificar “sus milagros”, pero igualmente falso sería atribuirlos solo a la magia indígena⁸. Se trata más bien de un sincretismo religioso que, al igual que la hibridez cultural, no puede categorizarse de forma simplista. Es decir, está claro que el Álvar Núñez Cabeza de Vaca presentado por Echevarría no ha “abandonado” su religión cristiana para poder practicar la magia indígena, sino que ofrece una síntesis interesante. Al contrario que el héroe cristiano de *Naufragios* que nunca “contamina” su creencia única, el protagonista del largometraje llega a ser un híbrido que recurre a las dos tradiciones mágicas simultáneamente: la cruz, las palabras mágicas que recuerda de su dueño anterior, las oraciones, la piedra extraña que pone en la garganta de la chica muerta, etc. En suma, todo esto se diluye en un gran ritual de resucitación, y él mismo cree en el poder de todo en conjunto, sin limitaciones culturales y sobre todo sin jerarquías.

3. Sobre héroes y caníbales

Sigue siendo un misterio cómo Grenier puede definir la América de Echevarría como “choreographed paradise” de “coffee-table Indians” (1991: G4), ya que el ambiente en el cual Núñez y los suyos intentan sobrevivir no parece ser ningún paraíso inocente, ni para los españoles ni para los indígenas. Al contrario: la vida es a menudo dura y corta; la muerte, omnipresente, y aquí no existen ni el amor romántico ni la muerte heroica que encuentra el conquistador en *Captain from Castile* (Henry King 1947) y películas más recientes “de capa y espada” de Hollywood, incluyendo *Cristóbal Colón: El descubrimiento* (Glen 1992). Es obvio que los conquistadores de Echevarría poco tienen que

⁸ Esta interpretación equívoca procede de Gordon: “The film shows the power of Cabeza de Vaca’s healing to come only from the magic taught to him by the shaman” (2002: 114).

ver con el Colón de la última película, interpretado por Georges Corraface que, al aparecer como héroe aventurero y mujeriego, tiene muchas semejanzas con el Pedro de Vargas de *Captain from Castile*, interpretado por Tyrone Power. Ni el caníbal Esquivel, ni la tropa que se dedica a la caza de indígenas, ni Dorantes (que destaca por inventarse encuentros sexuales con “mujeres de tres tetas”) aparecen como modelos heroicos a seguir. Sin embargo, los indígenas tampoco son tan buenos, nobles y pacíficos como Grenier parece sugerir.

En este contexto es muy interesante la extensa discusión acerca del supuesto canibalismo de “la tribu de los hombres azules” en la literatura secundaria. Para Gordon (2002), el canibalismo es tan obvio que dedica un capítulo entero a la comparación directa de *Cabeza de Vaca* con *Como era gostoso o meu francês* de Pereira dos Santos, pero la sección que analiza la antropofagia revela rápidamente la fragilidad de tal acercamiento. En realidad, hay muy poco que decir acerca del canibalismo indígena en la película de Echevarría, porque el director se limita a indicar su posible existencia. No se ve a ningún indígena comiendo carne humana como en la película *Hans Staden*, y tampoco hay relatos sobre el tema al estilo de la *História de duas viagens ao Brasil* del fracasado conquistador alemán del siglo XVI (Staden 2007), o un autorretrato comparable a él de Esquivel. Lo único que parece seguro es que algunos soldados españoles se comieron la carne de los muertos de su propia expedición, y en este sentido los cuentos de Esquivel concuerdan con el informe del siglo XVI donde se menciona: “Los que morían, los otros los hacían tasajos; y el último que murió fue Sotomayor, y Esquivel lo hizo tasajos, y comiendo de él se mantuvo hasta primero de marzo” (Núñez 1999: 89). A pesar de que en *Naufragios* no existen declaraciones semejantes que se refieran a las tribus indígenas, Echevarría juega conscientemente con el estereotipo del indígena antropófago en la mente del espectador. Por eso muestra a los indígenas de la tribu de los hombres azules ejecutando a Esquivel de un golpe mortal por la espalda con el *jvera pemme*, un hecho que recuerda al ritual antropófago brasileño descrito en el informe histórico de Staden (2007: libro 2, cap. 28) y que figura en la película *Hans Staden*. A continuación se ven dos indígenas cargando una olla enorme, pero no llega a saberse si está llena de agua caliente lista para cocinar a Esquivel, o si tan solo contiene la bebida que todos toman entre los bailes rituales. Por último, hay una escena que la literatura secundaria ignora en este contexto, pero que podría conectarse con los otros indicios mencionados: en el primer “encuentro cultural” entre los españoles y los nativos se lleva la atención del espectador a algo que podrían ser los restos de un cuerpo humano que cuelgan de un árbol en la jungla, pero no se sabe con certeza, e incluso si fuera así, no podemos estar seguros de que la desolladura implique necesariamente el canibalismo.

En resumen, no hay duda de que Echevarría alude a actos antropófagos y otras “barbaridades” por parte de los indígenas, pero en mi opinión se trata

de un aspecto de la estrategia narrativa básica del director, la cual parte de la reconstrucción cinematográfica de los estereotipos europeos acerca del Otro solo para luego poder desarticularlos mejor. En particular, se podría recapitular con Ebel: “The film blurs the line between Old and New World cultures and renders as artificial the dichotomy between civilised versus uncivilized societies, where cannibalism is concerned” (1996: 105).

4. Retorno a los estereotipos

Parece difícil valorar “la efectividad” de una deconstrucción narrativa, ya que no se puede llevar a cabo solo a base del análisis del texto, como propone Gordon (2002: 93), sino que hace falta una investigación empírica detallada de grupos de espectadores representativos. Sin embargo, es obvio que *Cabeza de Vaca* no busca la deconstrucción de forma suficientemente persistente e incluso “olvida” en este proceso a algunos grupos estereotipados. Probablemente el ejemplo más claro es el tratamiento de las mujeres indígenas como algo exótico, aunque al fuego del campamento español el protagonista se distancie de los cuentos sexuales fantásticos de Dorantes y en general mantenga una actitud “profesional” (de chamán-médico) en sus encuentros con ellas, la cual se manifiesta como alternativa a las numerosas relaciones románticas interétnicas del cine comercial (véase *Captain from Castile* de King e *Hijos del viento* de Juárez). A pesar de estos esfuerzos de crear una historia alternativa quedan muchos estereotipos tradicionales del Otro, y Walter tiene razón en criticar especialmente la presentación (neo)colonial de las indígenas: “In the first half of the film, the central fantasy is simply that of women as passive, nurturing, and freely sexual”, mientras que la segunda parte está dominada por la representación de “female sexual otherness as exotic, tantalizing, and extremely threatening” (2002: 144).

Las últimas palabras hacen especial referencia a las mujeres de la tribu de los hombres azules, que se mueven constantemente alrededor de los cautivos atados en los postes, los tocan y, durante el intento de rescate por parte de la otra tribu, hasta intentan matar a uno de ellos. Esto implica un cambio radical de la estereotípica pasividad femenina que caracteriza la primera parte a una intensa agresividad en la segunda, aunque no significa necesariamente que las mujeres hayan abandonado su condición de objeto. Salen de sus chozas más bien a las órdenes del cacique, como si fueran animales peligrosos que se ponen temporalmente en libertad para devorar a los cautivos, una imagen apoyada por las alusiones a la antropofagia y el comportamiento análogo al animal de las mujeres. Al mismo tiempo, las imágenes de indígenas exóticas y eróticas pasivas culminan con la escena de la chica resucitada, que recuerda al espectador

que las indígenas de Echevarría suelen ser jóvenes y atléticas y tienen el cuerpo pintado. Esto podría resumirse reiterando que el sujeto de la historia es el hombre, mientras que la mujer aparece como objeto de la mirada masculina del director, tanto en la escena de la resucitación, donde se muestra pasiva, como en la de la tortura ejecutada por la tribu de los hombres azules, donde aparece más activa al manifestarse como cruel y peligrosa.

Al gran número de mujeres objeto se añade en la película el sirviente negro Estebanico, otro personaje que sufre u ocasionalmente se beneficia del curso de la historia pero no es capaz de cambiarlo. Además, se trata de un personaje marginado (si no ignorado) por la literatura secundaria, un hecho sorprendente, considerando que algunos críticos ven el valor poscolonial de la película en el hecho de que por medio del protagonista “the voice of the other can be rescued” (Miguel Magro 2004: 62). Aunque se refieren aquí a la perspectiva indígena, no cabe duda de que el servidor negro Estebanico pertenece también al grupo de los “subalternos” cuyos puntos de vista suelen quedarse fuera del alcance de la historiografía tradicional. En la película no se menciona el origen de Estebanico, pero el autor de *Naufragios* lo describe como “negro alárabe, natural de Azamor” (Núñez 1999: 222), que implica una doble Otredad: la del esclavo negro y la del árabe, enemigo tradicional del soldado cristiano. Por supuesto, hay que preguntarse seriamente hasta qué punto obras como *Naufragios* o *Cabeza de Vaca* pueden “rescatar” su punto de vista, pero no sería lógico excluir a Estebanico, ya que se trata de uno de los cuatro naufragos sobrevivientes.

Este estudio sostiene que la película pone al subalterno negro en el papel del subordinado leal colonial que, guiado por sus instintos, sigue al lado de Núñez sin dar ninguna muestra de juicio propio. En cierto modo cumple así con la función que el ateneísta Martín Luis Guzmán atribuyó a los indígenas en su ensayo *La querrela de México*, y que de hecho se refleja en su presentación cuando siguen al protagonista chamán en la segunda parte de la película: “la del perro fiel que sigue ciegamente los designios de su amo” (1984: 15). Ni Estebanico ni los indígenas muestran un comportamiento independiente, no parecen cuestionar nada, reaccionan en vez de actuar y siempre siguen a su amo: Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (a pesar de que el Estebanico del siglo XVI era el esclavo de Dorantes). La pasividad de Estebanico se corrobora después de la curación del indígena que estaba a su lado en otro poste de tormento de la tribu de los hombres azules: mientras que Núñez habla con los chamanes de la tribu y Dorantes y Castillo disfrutan de las indígenas que se les ofrecen, Estebanico se queda jugando con los niños del pueblo. No se sabe si ninguna mujer estaría interesada en él, pero es obvio que el lugar de este servidor leal e inocente está más bien con los niños que con los hombres. Su condición de subordinado se muestra de nuevo en la escena de la resurrección: Dorantes solo se queja de la obsesión de Núñez por querer curar a un muerto y finalmente sale de la cueva

en forma de protesta, mientras que Estebanico se queda fielmente junto a su amo y solo sale corriendo de espanto al ver que la joven muerta empieza a moverse. En el campamento de la tropa española está otra vez al lado del protagonista escuchando sus palabras. Todo esto nos lleva a la conclusión de que parece ser una persona indefensa, definida por sus emociones, su falta de juicio y su cobardía, lo que corrobora los principales estereotipos coloniales y neocoloniales sobre los esclavos africanos que España lleva en grandes cantidades al Nuevo Mundo: parece que no es el sistema colonial el que los ha reducido a servidores, sino que más bien se los presenta como “nacidos para servir” y, además, faltos de la guía racional española y de la protección patriarcal de la Corona española.

Otros aspectos problemáticos de la obra están conectados con la puesta en escena de la magia indígena. Sin duda, hay que entender esta magia como símbolo de una Otredad que Echevarría quería representar visualmente, y que se refleja en la pintura de los cuerpos, la ropa y los bailes rituales. Indica una Otredad que escapa a toda explicación racional occidental y que, por eso, no puede conocerse por medio de las estructuras binarias del discurso colonial. Al mismo tiempo, la película acentúa que los españoles y los indígenas comparten la conexión con el mundo mágico, el cual suele presentarse de formas diferentes, pero que parte de las mismas creencias: en curaciones milagrosas, resucitaciones de muertos y rituales que puedan vencer “el mal”. Por desgracia, el tiempo que invierte la cámara en los rituales indígenas es considerablemente más largo que el que se dedica a las creencias de los españoles. Podemos ver al cura practicando un exorcismo y a Dorantes como cautivo en la jaula de los indígenas intentando expulsar al ayudante del hechicero con la señal de la cruz. Sin embargo, la duración de estas escenas no llega ni a un minuto de la película, mientras que los rituales del hechicero con el lagarto, el gigante pintado en la arena y el árbol en llamas ocupan unos ocho minutos, sin contar las curaciones híbridas por parte de Núñez en las que destaca el elemento indígena, ya que la pintura, la ropa y los gestos extraños aplacan visualmente la importancia de la cruz.

En este contexto, el hecho de que el atuendo indígena en la película se basa en los grabados de Théodore de Bry (1528-1598), notorios por su ordenación colonial exótica del Otro, no refuerza mucho el mensaje transcultural, el cual también se ve perjudicado porque las palabras indígenas que se escuchan no corresponden a una lengua india, sino que son invenciones del director (Restrepo 2000: 198, 197). Por supuesto, esto último podría formar parte de la misma estrategia narrativa de reconstruir los clichés europeos acerca del Otro para poder deconstruirlos mejor, pero la deconstrucción de la iconografía colonial no es lo bastante explícita ni, sobre todo, lo suficientemente frecuente para evitar la impresión que Restrepo describe: “Amerindian bodies are turned into rich, exotic, and erotic textures that can be gazed at (consumed) by the metropolitan

spectator” (2000: 189). Lo que este crítico no considera adecuadamente en su valoración es la importancia de la macroestructura narrativa: por una parte, está el proceso de la humanización de los indígenas, claramente reflejado en la sustitución del hechicero opresor exótico por el asistente indígena agradecido “no exótico”; por otra, se ve al mismo tiempo la deshumanización de los españoles, al pasar de ser unos pobres náufragos víctimas de la hostilidad del mar y de indígenas crueles a conquistadores brutales que se aprovechan de su superioridad militar para esclavizar o matar a los indígenas que encuentran.

De esta forma, el largometraje dirige la mirada del espectador de los clichés internalizados del bárbaro foráneo a la imagen del bárbaro Yo para acentuar la barbarie como constante humana, pero ofrece a la vez una posible salida del círculo vicioso de su destrucción mutua: la síntesis transcultural propuesta por el protagonista. Para ello Echevarría llega a un compromiso: no quiere terminar con la imagen romántica occidental del indígena como “salvaje noble” al estilo de *Atala* de Chateaubriand, pero tampoco desea apoyar la perspectiva indigenista del indígena civilizado y pacífico brutalmente oprimido por el conquistador bárbaro. El hecho de que algunos críticos reprueban la visión colonial de la película⁹ mientras que otros la categorizan como indigenista¹⁰ confirma que no es nada fácil clasificarla como defensora de ninguna de las dos vertientes. En este sentido Echevarría ha tenido éxito con su intento de producir una obra crítica que no encaja en los grandes relatos coloniales e indigenistas, pero no cabe duda de que desgraciadamente muchos de los estereotipos tradicionales han sobrevivido el intento deconstruccionista del filme.

5. Resumen

Cabeza de Vaca presenta un protagonista que, después de pasar algunos años entre indígenas, se convierte en un híbrido transcultural ejemplar. Su sincretismo religioso muestra que no se refiere al “tránsfuga cultural” de Floeck (2003) o del conquistador “gone native” de Valverde (1999), es decir, alguien que abandona su cultura española para convertirse en nativo (como por ejemplo fray Antonio en Jericó), sino de un hombre nuevo que basa su identidad en la cruz, las oraciones cristianas y la magia indígena al mismo tiempo.

⁹ Véase la iconografía colonial según Restrepo (2000: 198); Jablonska Zaborowska piensa que la película “niega la violencia que acompañó” a la conquista y “el hecho de que la cultura que se impuso fuese la europea y no la indígena” (2004: 23).

¹⁰ Véase Kempley, según la cual la obra apoya la noción de victimización de los indígenas por “greedy, cross-kissing Euro-savages” (1992: 32), una imagen corroborada por la idea del “choreographed paradise” de “coffee-table indians” de Grenier (1991: G4).

La transformación del conquistador monocultural en chamán transcultural se pone en escena a través de la retrospectiva del protagonista. Aunque la narración central siga la línea cronológica de los relatos tradicionales, las técnicas de alienación son numerosas y persistentes. Es obvio que se trata de una película que ya no confía demasiado en las palabras, por lo cual responde a los grandes discursos coloniales e indigenistas con la iconización de la historia y muy pocos diálogos, siendo las imágenes las que transfieren la fuerte carga cognitiva y emocional. Además, se disturba la recepción automática mediante diferentes técnicas: imágenes que solo muestran un fondo negro acompañadas de marchas militares españolas o ritmos rituales indígenas muy al principio y al final de la película; escenas surrealistas, como el encuentro entre jinetes españoles “sin cara” armados hasta los dientes y el grupo semidesnudo indefenso de Núñez; o la representación de la cruz plateada gigante acarreada por esclavos indígenas en dirección a una tormenta.

Por desgracia, la maniobra de deconstrucción no alcanza de manera convincente ni a las indígenas, que continúan en los papeles más estereotípicos tradicionales (sea el del objeto erótico, pasivo y sufridor de la historia o el del ser agresivo, irracional y mortal), ni tampoco al “negro”, que se presenta como obediente, pasivo y muy emocional. Asimismo, la caracterización exótica de las diferentes tribus indígenas, que se suele acentuar por la pintura corporal y otros atributos, es muchas veces problemática, ya que sigue las estructuras coloniales.

Bibliografía

- ALVARAY, Luisela (2004): “Imagining indigenous spaces: self and other converge in Latin America”. En: *Film & History* 34, 2, pp. 58-64.
- ANBY, Vincent (1991): “On the road with Cabeza de Vaca”. En: *The New York Times*, 23.03, p. C12.
- ARNOLD, William (1992): “Foreign adventure movies leave much to be explored”. En: *Seattle Post-Intelligencer*, 14.8, p. 11.
- BILLINGS, Thomas (1997): “Cabeza de Vaca”. En: *Internet Movie Database*, <<http://us.imdb.com/Reviews/09/0997>> [último acceso: 26 de febrero de 2009].
- CARR, Jay (1992): “Cabeza de Vaca”. En: *The Boston Globe*, 21.09, p. 32.
- DENBY, David (1992): “Cabeza de Vaca”. En: *New York*, 08.06, p. 59.
- EBEL, Mark T. (1996): *Five films of pre-columbian culture, the discovery of the New World, and the Spanish conquest: Retorno a Aztlán, Christopher Columbus: the discovery, 1492: conquest of paradise, Cabeza de Vaca and Jericó*. Tesis doctoral de University State of Florida (Florida). Ann Arbor: ProQuest Information and Learning Company.
- ECHEVARRÍA, Nicolás (1990): *Cabeza de Vaca*. México/España/EE. UU./Reino Unido: Producciones Iguana (película/DVD: 1:38:19).

- FENDLER, Ute/WEHRHEIM, Monika (eds.) (2007): *Entdeckung, Eroberung, Inszenierung. Filmische Versionen der Kolonialgeschichte Lateinamerikas und Afrikas*. München: Meidenbauer.
- FERNÁNDEZ, Enrique (1992): “Cabeza de Vaca”. En: *Village Voice*, 26.5, p. 72.
- FLOECK, Wilfried (1990): *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Francke.
- (2003): *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*. Tübingen: Francke.
- (2004): “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”. En: *Iberoamericana*, 4, 14, pp. 47-67.
- GORDON, Richard Allen (2002): *Reviewing the colony/Revising the nation: Mexican and Brazilian cinematic dialogues with colonial texts*. Tesis doctoral de Brown University (Providence/Rhode Island). Ann Arbor: ProQuest Information and Learning Company.
- GRENIER, Richard (1991): “Politically correct conquistador”. En: *The Washington Times*, 16.5, p. G4.
- GUZMÁN, Martín Luis ([1915] 1984): “La querrela de México”. En: Martín Luis Guzmán: *Obras completas*, vols. I y II. México: Fondo de Cultura Económica, I, pp. 31-107.
- JABLONSKA ZABOROWSKA, Alexandra (2004): “La representación de los procesos de construcción de la identidad en los contextos interculturales de dos películas mexicanas sobre la Conquista”. En: *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, 1, pp. 19-28.
- KEMPLEY, Rita (1992): “Cabeza de Vaca: An explorer’s self-discovery”. En: *The Washington Post*, 20.11, p. C7.
- MIGUEL MAGRO, Tania de (2004): “Religion as a survival strategy in ‘Los Naufragios’ and in Echevarría’s film ‘Cabeza de Vaca’”. En: *Torre de papel* 14, 1-2, pp. 52-63.
- NOGUEIRA, Claudia Barbosa (2006): *Journeys of redemption: discoveries, re-discoveries, and cinematic representations of the Americas*. Tesis doctoral de University of Maryland. Ann Arbor: ProQuest Information and Learning Company.
- NÚÑEZ, Álgvar Cabeza de Vaca ([1542] 1999): “La relación que dio Álgvar Núñez Cabeza de Vaca”. En: Adorno, Rolena/Pautz, Patrick (eds.): *Álgvar Núñez Cabeza de Vaca: His Account, His Life and the expedition of Pánfilo de Narváez*, vol. I. Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 13-291.
- RESTREPO, Luis Fernando (2000): “Primitive bodies in Latin American cinema: Nicolás Echevarría’s ‘Cabeza de Vaca’”. En: Camayd-Freixas, Eric/González, José Eduardo (eds.): *Primitivism and identity in Latin America: Essays on art, literature and culture*. Tucson: The University of Arizona Press, pp. 189-208.
- RINGS, Guido (1996): *Erzählen gegen den Strich. Ein Beitrag zur Geschichtsreflexion im mexikanischen Revolutionsroman*. Frankfurt: Peter Lang.
- (2010): *La conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánicos contemporáneos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1984): “El retablo de Eldorado”. En: Serrano, Virtudes (ed./1996): *José Sanchis Sinisterra. Trilogía Americana*. Madrid: Cátedra, pp. 250-357.
- (1986): “Lope de Aguirre, traidor”. En: Serrano, Virtudes (ed./1996): *José Sanchis Sinisterra. Trilogía Americana*. Madrid: Cátedra, pp. 177-249.

- (1991): “Naufragios de Álvar Núñez”. En: Serrano, Virtudes (ed./1996): *José Sancho Sinisterra. Trilogía Americana*. Madrid: Cátedra, pp. 91-176.
- SCHÄFFAUER, Markus K. (2007): “Bilder des Unsagbaren: ‘Cabeza de Vaca’”. En: Fendler, Ute/Wehrheim, Monika (eds.): *Entdeckung, Eroberung, Inszenierung. Filmische Versionen der Kolonialgeschichte Lateinamerikas und Afrikas*. München: Meidenbauer, pp. 101-115.
- SHERIDAN, Guillermo (1994): *Cabeza de Vaca*. México: Ediciones El Milagro/IMCINE (guión).
- STADEN, Hans (2007): *Wahrhaftige Historia. Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555) - História de duas viagens ao Brasil*. Edición crítica de Franz Obermeier. Traducción al portugués por Guiomar Carvalho Franco. Kiel: Westensee Verlag.
- TALLMER, Jerry (1992): “Cabeza de Vaca”. En: *New York Post*, 15.05, p. 32.
- THOMAS, Kevin (1992): “Mysticism and wonder prevail in Cabeza de Vaca”. En: *Los Angeles Times*, 03.07, p. F17.
- VALVERDE, César (1999): “Del relato a la pantalla: la alteridad en Cabeza de Vaca”. En: *Káñina*, 23, 3, pp. 59-63.
- VARGAS, Claret M. (2007): “‘De muchas y muy bárbaras naciones con quien conversé y viví’: Álvar Núñez Cabeza de Vaca’s ‘Naufragios’ as a war tactics manual”. En: *Hispanic Review*, 75, 1, pp. 1-22.
- WALTER, Krista (2002): “Filming the Conquest: ‘Cabeza de Vaca’ and the spectacle of history”. En: *Literature/Film Quarterly*, 30, 2, pp. 140-145.

María Novaro: *Danzón* (1991)

Isabel Arredondo
(Plattsburgh State University of New York)

*A las hermanas Novaro y a las colegas con quienes compartí
la llegada de las películas hechas por mujeres.*

La protagonista de *Danzón* es la famosa actriz mexicana y senadora del PRD (2006-2012)¹ María Rojo, cuya vida gira alrededor de los salones de baile. La película detalla con cariño y una precisión entre antropológica y sociológica los rituales del danzón, baile de origen cubano que se transformó en Veracruz, para luego hacerse popular en los salones de baile de la Ciudad de México.

Dos cosas hacen de *Danzón* (María Novaro, 1991)² un clásico del cine mexicano. Una, el que sea un exponente clave del cine hecho por mujeres; la otra, el que tuviese tanto éxito, no solo nacionalmente, entre los danzoneros y danzoneras, sino también en el extranjero. Los amantes del baile llegaron a exclamar: “Voy a ver *Danzón* hasta que me canse” (Casillas de Alba 1991), y en Cannes tuvieron que añadir tres sesiones más a las cuatro ya programadas. Este éxito arrollador llama a la reflexión y a plantearse ¿cómo pudo una sola

¹ María Rojo tiene un lugar prominente en el cine mexicano. Entre sus películas se encuentran *Rojo amanecer* (1989), *La tarea* (1991), *El callejón de los milagros* (1995), *Salón México* (1996), *De noche vienes Esmeralda* (1997), *Crónica de un desayuno* (1999) y *Perfume de violetas* (2001).

² La directora mexicana María Novaro Peñaloza (Ciudad de México, 1951) estudió Sociología, carrera que le desencantó y que no concluyó, y cine. Entre 1980 y 1985, Novaro estudió en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México donde hizo varias películas. En 1981, hizo tres cortos en Súper 8: *Lavaderos*, *Sobre las olas*, y *De encaje y azúcar*. Además, hizo tres cortos en 16mm, *Conmigo lo pasarás muy bien* (1982), *Querida Carmen* (1982) y *7 a.m.* (1983). Su tesis de graduación, *Una isla rodeada de agua* (1984), recibió el Ariel (premio de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas) al Mejor Cortometraje de Ficción (1986); *Azul celeste* (1987), la primera producción de Novaro en 35 mm recibió el premio Quinto Centenario a la mejor producción Iberoamericana y el Danzante de Oro, ambos en el Festival de Filmes Cortos de Huesca (1990). Su ópera prima fue *Lola* (1989). María Novaro trabajó muy de cerca en *Azul celeste*, *Lola* y *Danzón* con su hermana Beatriz, compartiendo tareas de guion y dirección. Beatriz Novaro es miembro del Sistema Nacional de Creadores y recibió el REC (reconocimiento al escritor cinematográfico) en 2008. Como escritora ha trabajado en novela, coescrito obras dramáticas y un libro sobre teoría cinematográfica: *Reescribir el guion cinematográfico*. Además, ha ejercido de maestra de dramaturgia, cine y redacción en el Centro de Capacitación Cinematográfica.

película “hablarle” al sector más popular a lo largo y ancho del Estado mexicano, y al mismo tiempo ser codiciada por la crítica especializada de Cannes? En las siguientes reflexiones sugerimos que *Danzón* triunfó en cines populares en México y en carrera comercial en París porque en él se aúnan un homenaje a México, a un importante sector de la población mexicana para quien el baile es una actividad vital³ y un examen crítico del género (masculino/femenino) como construcción social. La documentación visual del ritual mexicano del baile, unido al cuestionamiento de género, hicieron de *Danzón* un clásico del feminismo y del cine mexicano.

Espacios para el baile

Por qué bailar y, más específicamente, cuál es la función del baile en la vida de las personas es uno de los temas fundamentales de *Danzón*. Novaro crea una sencilla narrativa que le permite documentar salones de baile, plazas, cabarets, restaurantes y cualquier otro lugar en el que se baile. El motor de esta narrativa es la desaparición súbita del compañero de baile de Julia, Carmelo (Daniel Regis). Desorientada con la ausencia del que ha sido siempre su pareja de baile, Julia no solo se niega a bailar con otras personas, sino que se obsesiona con encontrarle. El paso de Julia por los salones del D.F. le permite a Novaro capturar visualmente detalles asociados con las competiciones de baile —diplomas, premios y fotografías que cuelgan de las paredes—, así como “entrevistar” a los aficionados al baile e, incluso, a la gente que limpia los salones cuando estos están vacíos. Y, cuando las posibilidades de encontrar a Carmelo en los salones de la Ciudad de México se han agotado, Julia prosigue su búsqueda en Veracruz, la cuna del danzón en México⁴. Es en Veracruz donde el espectador se da cuenta de que, en climas más tropicales, el baile tiene lugar en espacios públicos abiertos, como las plazas. El recorrido de Julia por plazas y restaurantes veracruzanos muestra que bailar es importante para gente de todas las edades; a través de los ojos de Julia, la cámara observa desde nonagenarios que apenas pueden moverse pero que repiten los pasos que les han dado vida, hasta unas niñas pequeñas que inician su aprendizaje. En búsqueda de Carmelo en Veracruz, Julia también visita un cabaret gay, decorado con sirenas que muestran sus pechos desnudos⁵. Es allí donde actúa Susy

³ A este público mexicano le entusiasmó verse representado en la película porque cuando se proyectaba la misma, estos salones estaban ya en vía de desaparición.

⁴ Rashkin menciona la idea de que Julia viaja a la cuna del danzón (2001: 170).

⁵ Novaro eligió la locación del cabaret de Susy, que está en el D.F. y no en Veracruz, porque le llamó la atención la ingenuidad con la que estaba decorado un lugar tan tenebroso (Arredondo 2001: 139-140).

(el conocido actor de la farándula Tito Vasconcelos⁶), quien le ayudará a buscar a Carmelo, y a quien Julia enseñará a bailar danzón. Bailar, podemos concluir, es importante para gente de la Ciudad de México y de Veracruz, para heterosexuales como Julia y para gays como Susy, para una madre soltera, para niños y abuelitos.

El danzón les permite a las hermanas Novaro examinar las normas de comportamiento establecidas para hombres y mujeres. La heteronormatividad⁷, la norma heterosexual, establece las relaciones sexuales entre parejas del sexo biológico opuesto como la norma, y discrimina las uniones de parejas del mismo sexo. Asimismo, esta norma asocia el sexo biológico a la identidad de género, estableciendo que hombres y mujeres deben comportarse de manera diferente. La directora explica que eligió el danzón porque

Es un mundo muy rígido, muy convencional. Está, aparentemente, estructurado de manera diferente para hombres que para mujeres: la mujer tiene que vestirse de determinada manera y el hombre tiene que vestirse de otra; el hombre es el que manda y la mujer es la que obedece; el hombre es el que guía y la mujer es la que sigue (Arredondo 2001: 134).

Las normas que regulan la identidad de género son un tema central de *Danzón*⁸. La película comienza con un largo picado de una pareja bailando al ritmo de la música. Sin embargo, la pareja no aparece de cuerpo entero, sino en un primer plano —de la rodilla a los pies— que se enfoca en los zapatos. Los estilizados zapatos de Julia, de tacón alto y plateado, no tienen nada que ver con los elegantes zapatos blancos y bajos de Carmelo⁹. En esta escena, Novaro experimenta más abiertamente con una técnica que ya utilizó en *Lola* (1989): la cámara busca detalles que muestran la identidad de los personajes, incluso antes de que estos sean presentados¹⁰. Igualmente, la secuencia inicial introduce

⁶ Una vez escrito el guion, Novaro le preguntó a Vasconcelos si el personaje que ella y su hermana Beatriz habían creado le parecía respetuoso. Después, Novaro seleccionó a Vasconcelos para el personaje (Arredondo 2001: 157-158).

⁷ En su análisis de *Danzón*, Foster emplea los términos “compulsory heterosexuality” y “heteronormativity” (Foster 2002: 100-111).

⁸ Para más detalles sobre el género como un acto performativo, véase la teoría de Judith Butler en *Gender Trouble: Feminist and the Subversion of Identity* (1990).

⁹ El énfasis en los zapatos es importante, como lo señala Tierney con el título de su ensayo: “Silver Sling-backs and Mexican melodrama: *Salón México* and *Danzón*”. Sin embargo, Tierney señala que los zapatos que aparecen en la película de Novaro son más cómodos que los del cine de cabareteras (1997: 371).

¹⁰ Por ejemplo, las tomas del interior del piso de Lola, en las que la cámara muestra la manera en la que esta ordena los juguetes de su hija, caracterizan al personaje a través de imágenes visuales y no de palabras.

las diferencias de género: los zapatos rituales del danzón, que la cámara observa con detención, son marcadamente diferentes para ella y para él. Las diferencias entre hombres y mujeres, de las que los zapatos son una sinécdoque, y las maneras de entender estas diferencias, serán un tema recurrente en *Danzón*.

No es la primera vez que el salón de baile o el cabaret aparecen en el cine mexicano. El melodrama clásico tiene un subgénero, el cine de rumberas o cabareteras, que se desarrolla en estos espacios. Entre las películas más famosas de este género se encuentran *La mujer del puerto* (Arcady Boytler 1933), *Salón México* (Emilio Fernández 1948) y *Aventurera* (Alberto Gout 1952). Además, *Danzón* también retoma la música asociada al salón de baile y el cabaret, especialmente los boleros de Toña la Negra¹¹ y Agustín Lara. ¿Por qué este interés de Novaro precisamente en volver al salón de baile y al melodrama?

Retomando el cine clásico

A las estudiosas del cine de mujeres mexicano en los años noventa, en su gran mayoría mujeres, les interesó que *Danzón* retomara el cine de cabareteras y que cuestionara la sexualidad y el trágico fin de las protagonistas. Joanne Hershfield y David Maciel afirmaron que *Danzón* era una versión moderna del género de las cabareteras y salones de baile (1999: 257), y Elissa Rashkin tituló una de las secciones dedicada a la película —“Aventurera Revisited”— estableciendo una relación entre una de las películas más conocidas del género de cabaretera, *Aventurera*, y *Danzón* (2001: 173-178). Por su parte, Dolores Tierney tituló su artículo “Silver Sling-backs and Mexican Melodrama: Salón México and Danzón”, comparando la película de Novaro a la de Emilio Fernández¹². Estas especialistas estuvieron de acuerdo en que no se trataba de una simple repetición del melodrama mexicano, sino de una vuelta con cuestionamiento. Para Rashkin, *Danzón* “can be seen as a response to and reinvention of... the cabaretera film” (2001: 174) y para Tierney se trataba de un desafío de géneros patriarcales, como el melodrama¹³. Esta última subrayó las diferencias entre la

¹¹ El personaje de Doña Ti (Carmen Salinas), la propietaria del hotel en el que se queda Julia en su estancia en Veracruz, está muy ligado a la figura histórica de Toña La Negra; Doña Ti canta canciones de Toña La Negra. Sin embargo, Salinas puntualiza que hay una diferencia entre su personaje y la famosa cantante: Toña La Negra parecía cabrona y lo era, mientras que Doña Ti lo parece, pero en cuanto Julia llora se le ablanda el corazón (Arredondo 2001: 138).

¹² Para otra comparación entre *Danzón* y *Salón México* véase Arredondo (1999).

¹³ Este argumento fue desarrollado también por Óscar Robles. En *Identidades maternacionales en el cine de María Novaro* (2005), Robles defiende que Novaro lucha contra el patriarcado a tres niveles; el nivel nacional está representado por *Danzón*.

protagonista de Fernández y la de Novaro; mientras que Mercedes moría trágicamente, Julia experimentaba un renacimiento (Tierney 1997: 364). La mayoría de las investigadoras también coincidieron en apuntar que la moralidad era una de las áreas en las que Novaro respondía al melodrama mexicano. Rashkin señaló que la directora se deshacía del marco moral que rodeaba al melodrama, el cual existía incluso en el cine de cabareteras hecho por mujeres, como la película *Trotacalles*, que Matilde Landeta hizo en 1951 (2001: 176). Hershfield y Maciel apuntaron que *Danzón* celebraba el placer que el baile trae a las mujeres, no la vergüenza, refiriéndose a que, al contrario que en películas como *Aventurera* o *Salón México*, donde a la mujer que baila y trabaja en los salones se la asocia con la inmoralidad, en *Danzón* no se condena a Julia ni por bailar ni por su aventura amorosa (1999). Aunque Julia acuda a los mismos salones del pasado clásico, su presencia está asociada con el disfrute de la vida.

Reacción inicial del público internacional

En 1991 no había muchas películas hechas por mujeres, especialmente tratándose de mujeres latinoamericanas. Eso explica que tanto los espectadores como los medios de comunicación tuvieran ideas preconcebidas sobre cómo debía ser una película hecha por una mujer. Una de ellas era pensar que al ser una película de una directora, esta tenía que tomar una postura contra el machismo y que debía, si no denunciar, por lo menos, cuestionar la situación en la que las mujeres estaban en el mundo, y particularmente en México. Los periodistas de Nueva York que entrevistaron a Novaro con motivo del Festival Latino de esta ciudad eran de esa opinión. Nos cuenta Tim Golden, del *New York Times*, que durante una rueda de prensa muchos de ellos repetían la misma pregunta: “It must be hard to be a woman director in such a terribly male-dominated society as Mexico’s, right?”, a lo que Novaro respondía: “It’s not that bad”. Golden observa que las cabezas de los otros periodistas que también están entrevistándola “sake with empathy. ‘It must be terrible’” (Golden 1992: 24H). Novaro no considera que las mujeres vivan mal en México, ni que ella hubiera sido una víctima del machismo.

Danzón sorprendió a un amplio sector mexicano e internacional que incluía tanto a críticos de cine conservadores como a declaradas feministas. Unos reaccionaron ante el feminismo de *Danzón*, otros ante su falta de feminismo. En opinión de este último grupo, el cine clásico había creado roles estereotipados para mujeres y había impuesto límites a la sexualidad femenina en aras de la moralidad que debían ser atacados. Ya que Novaro había elegido representar el mundo de los salones de baile en México y el melodrama clásico, que era machista, debía criticarlos abiertamente.

Reacción de la prensa mexicana: femenino o feminista

A principios de los años noventa los periódicos capitalinos debatieron si *Danzón* era feminista o no. En estos periódicos se planteaba una oposición entre lo femenino, que se refería a las características de un cine hecho desde la óptica de una mujer, y lo feminista, un cine que atacaba directamente lo masculino. Hubo periodistas como Alejandro Leal que interpretaron *Danzón* como una película feminista, de ahí el título de su artículo “María Novaro es descarada feminista y antimachista”. Casi una década después, Rashkin aborda esta discusión planteando que se había creado un “binomio” que oponía lo femenino a lo feminista. La historiadora mexicana defiende, convincentemente, que críticos y periodistas definen el término “feminista” de una manera reductora y peyorativa, que se puede resumir con la idea de odia-hombres. Por el contrario, en su opinión, el feminismo debe entenderse como una valorización de las mujeres y un rechazo de la opresión social en la que estas viven (Rashkin 2001: 80-81)¹⁴. El uso de la palabra feminista de una manera reductora explica por qué las directoras mexicanas, incluyendo a Novaro, declararon que su cine era femenino y no feminista. Sin embargo, si empleamos una definición más amplia del feminismo, como la que plantea Rashkin, *Danzón* es sin duda un clásico del cine feminista. Cuando Novaro dice que en su cine “No hay una postura feminista, solo estoy al lado de ellas [las mujeres] y tomo partido por ellas” (Rashkin 1999: 180), las metas de la directora coinciden con la definición de Rashkin: estar del lado de las mujeres y tomar partido por ellas es tener una postura feminista¹⁵. Sin embargo, es necesario especificar que el feminismo, como revolución social que lucha por la igualdad de la mujer, tiene su historia.

Feminismo de la tercera ola

Las nociones de segunda y tercera ola (*second and third wave*) se han usado para hablar de la transición del feminismo en países de habla inglesa y, de manera más reducida, también se han empleado para referirse al cine de las

¹⁴ Después de hablar del ataque que se hizo a *Danzón* como película feminista, Rashkin dice: “The binarism of these statements [feminine/feminist] reveals how narrowly ‘feminism’ was construed by critics, for whom the term seemed to connote a pejorative, cartoonish “man-hater” rather than the valorization of women and the rejection of oppression” (2001: 80-81).

¹⁵ Con respecto al binomio femenino/feminista y la postura de las otras directoras, véase mi libro *Motherhood in Mexican Cinema* (2014: 21-23).

directoras mexicanas¹⁶. En México, el feminismo de la “segunda ola”, o llamémoslo el segundo feminismo, se puede datar con anterioridad a mediados de la década de los ochenta y su representante más significativo es el colectivo Cine-Mujer¹⁷. Este feminismo se caracterizó por una concientización de la situación de las mujeres, especialmente en un contexto legal y laboral, señalándose que los hombres tenían más oportunidad que ellas. El tercer feminismo sigue planteando la situación de la mujer en la sociedad, pero pasa de la concientización al análisis del género como construcción social. La meta de la tercera ola no es desenmascarar el machismo, sino ahondar en cómo el género estructura la sociedad y comprender la psicología de la mujer. Si hablamos del tercer feminismo, una película puede ser feminista sin denunciar el machismo. A una década de su estreno, *Danzón* pasó a los estudios de cine mexicano como una película feminista. En *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, Sergio de la Mora se refiere a *Danzón* como un feminismo de la tercera ola (2006: 59). Por su parte, David Foster también considera *Danzón* una película feminista, llegando incluso a decir que se trata quizás de una de las mejores películas feministas de América Latina hechas hasta la fecha (2002: 102)¹⁸.

Ante preguntas del tercer feminismo como: ¿hasta qué punto la construcción social del género determina la libertad de actuación de las mujeres? Novaro da respuestas feministas, explicando que ella “quería mostrar cómo, incluso dentro de ese marco [rígido, el del danzón], una mujer puede ser dueña de su vida. Los danzoneros dicen: ‘en el baile como en la vida el hombre manda y la mujer obedece’ y yo lo traduje como ‘en el baile el hombre manda y la mujer obedece, pero en la vida no’” (Arredondo 2001: 134). Novaro acepta que existan normas que determinen cómo deben actuar las mujeres, pero su personaje, una mujer independiente con sus propias opiniones, no tiene que seguirlas. Las siguientes secciones examinan aspectos específicos del tercer feminismo de *Danzón*, entre los que se encuentran el dar a la mujer la capacidad de mirar, el mantenerse a una distancia crítica de la felicidad heterosexual de la pareja y el desarrollar la identidad psicológica de la mujer.

¹⁶ Con esto no asumo que el feminismo estadounidense y europeo tenga la misma naturaleza y pase por las mismas fases que el mexicano. Son, sin duda, movimientos que comparten ciertas características, pero adquieren otras muy diferentes en contextos históricos, políticos y culturales diferentes.

¹⁷ Para establecer estas fechas empleo los estudios de Mária Millán y Patricia Vega, quienes datan el final de las actividades del colectivo alrededor de 1986/87.

¹⁸ Sin embargo, Foster considera *Danzón* feminista por otras razones a las planteadas en este estudio. Para él, *Danzón* es feminista porque muestra la determinación de una mujer de clase media a satisfacer sus necesidades personales.

La capacidad de mirar y disfrutar

Muchos estudios feministas estadounidenses han demostrado que en el melodrama del cine clásico de Hollywood las mujeres son el objeto de la mirada del espectador (Doane 1987). Un argumento similar se ha hecho con respecto al cine clásico de cabareteras o rumberas (López 1994). Tal es el caso de la actriz más conocida en el cine de rumberas, Ninón Sevilla (*Aventurera, Señora Tentación*, José Díaz Morales 1947), cuyo cuerpo es el centro de atención del cabaret y de la pantalla, pero a través de cuya mirada no se ve la acción¹⁹. Al contrario de Sevilla, la protagonista de *Danzón* sí tiene la capacidad de mirar, que se manifiesta abiertamente en su paseo por el puerto de Veracruz. Este puerto está asociado, en el imaginario mexicano, con *La mujer del puerto*, donde el puerto de Veracruz es un *locus* de amor peligroso, en el que bellas mujeres se enamoran perdidamente de guapísimos marineros. Es en este espacio clásico donde Julia —con maquillaje, vestida de rojo y con una flor haciendo juego con el traje— disfruta de mirar a los marineros. Novaro estructura el intercambio de miradas entre los marineros, apoyados en la barandilla de altos barcos, y Julia, en el muelle, a través de tomas en picado —de los marineros a Julia— intercaladas con repuestas en contra-picado —de Julia a los marineros—. Este intercambio de miradas no solo sugiere la capacidad de ver de Julia, sino también el placer asociado a mirar y ser mirada. El placer de mirar de la protagonista culmina en la habitación de su hotel en Veracruz, donde Julia admira el cuerpo semidesnudo de Rubén (Víctor Carpinteiro), un joven que trabaja en un remolcador. Foster afirma que el viaje a Veracruz le permite a Julia descubrir su propia identidad erótica (2002: 103) y que esta se manifiesta en la observación del cuerpo dormido del joven (2002: 108-109). La mirada de Julia, sentada en la cama de su habitación del hotel en Veracruz, se desplaza lentamente de los pies hacia la cintura del cuerpo del marinero dormido. Este movimiento de la cámara que “acaricia” con placer el cuerpo semidesnudo masculino no tenía precedentes en el cine mexicano. El fotógrafo, acostumbrado a sexualizar el cuerpo femenino, tuvo que acostumbrarse a sexualizar el de un hombre²⁰. Sin duda, la libertad de mirar y tener relaciones sexuales de Julia fue cuestionada e incluso condenada por parte del público²¹. Sin embargo, la condena es parte de

¹⁹ Para un análisis detallado de las actrices del cine clásico, incluyendo Sevilla, véase Ana María López (1994).

²⁰ Con respecto a la creación de esta nueva mirada, véase el incidente humorístico en el que Rodrigo García, el fotógrafo de *Danzón*, tuvo cierta aprensión a “tocar” con su cámara el cuerpo sexualizado de Víctor Carpinteiro (Arredondo 2001: 160).

²¹ Para más detalle, véase el excelente estudio de la recepción de la película hecho por Norma Iglesias Prieto. La autora estudia la respuesta del público real, teniendo en cuenta la

la reacción del público, no de la narrativa fílmica, donde este corto encuentro de Julia con su marinero se interpreta como un descanso y una alegría para ella.

La mirada de Julia es, además, una metáfora de su poder de decisión. No solo puede mirar y disfrutar, sino que además es, para ponerlo en palabras de la directora, “total y absolutamente, dueña de su vida” (Arredondo 2001: 135). A pesar de que Julia no deja de ser una mujer común y corriente, ella es la que decide cuándo irse o volverse de Veracruz. Astutamente, Novaro crea una tensión sin resolver entre el poder de mirar y decidir de Julia y la cultura conservadora y estructurada del danzón.

La distancia crítica ante la felicidad heteronormativa

Danzón retoma el tema del amor romántico y los ideales heterosexuales de pareja, que ya habían aparecido en el primer largometraje de Novaro. En *Lola* la protagonista acepta las promesas sociales de una vida feliz en pareja. Al principio de la película, Lola cree firmemente los mensajes de amor que le manda su compañero Omar a través de las canciones que canta con su grupo de *rock*. Cuando letras como “Sin ti me moriré” no se cumplen, Lola sufre y se deprime, llegando a pensar en el suicidio. Estas letras de normativa romántica también están presentes en *Danzón*, especialmente a través de boleros. Sin embargo, al contrario de Lola, Julia se distancia de ellas. Esta distancia está visual y verbalmente representada en el paseo de Julia por el puerto de Veracruz. La neblina sugiere la entrada de Julia en el mundo de la fantasía²², y el nombre de los barcos que encuentra en su paseo —*Puras ilusiones*, *Amor perdido*, *Me ves y sufres*, *Lágrimas negras*— reiteran la sensación onírica. Como sugiere el nombre *Puras ilusiones*, el amor es una ilusión y el paseo de Julia por el puerto tiene que entenderse como la visualización del mundo sentimental que rodea a Julia. Sin embargo, a pesar de que en *Danzón* la narrativa del amor romántico sigue presente, Julia no participa de ella. El alejamiento crítico a través del humor (por ejemplo, en el nombre de los barcos) pone el amor romántico en perspectiva²³, y como resultado de este distanciamiento feminista, Julia ni sufre ni se deprime.

importancia del sexo-género en los procesos de interpretación y apropiación de la película, y cómo se construyen las identidades de género a partir de una experiencia cinematográfica grupal (1998: 182).

²² Según Novaro, “no son barcos normales, estamos en la fantasía de esta mujer” (Arredondo 2001: 153).

²³ Dice Novaro: “Al hacer *Danzón*, por una parte, tomamos elementos de nuestra educación sentimental, pero, por otro, nos deslindamos de ellos. Así, a través del humor, logramos sentirnos como mujeres muy diferentes de lo que nos enseñó nuestra educación sentimental” (Arredondo 2001: 136).

Esta posición crítica también afecta la representación de la feminidad. Vestidos, pendientes, flores, maquillaje, zapatos de tacón, faldas estrechas no determinan la identidad de la mujer. Para darse un paseo por el puerto de Veracruz Julia juega a maquillarse y a vestirse, pero esto no la convierte en una mujer subyugada, sino que, irónicamente, la libera (Rashkin 2001: 171). Después de haberse maquillado y puesto su traje rojo Julia se siente más libre porque ha aprendido a no tenerle miedo a su propia sexualidad. En este sentido, se puede decir que el amor romántico es como el maquillaje y el vestido rojo, algo que se puede poner y quitar sin que altere la identidad de la que lo usa. Julia tiene la libertad de fantasear con el amor, y de usar y desechar el maquillaje; con y sin estos elementos, sigue siendo dueña de su propia vida.

Homenaje a las madres cuyos hijos se van

Otra aportación de *Danzón* al cine feminista es la de ahondar en las diversas etapas por las que pasan las mujeres en su papel de madres. Además de ser una apasionada del danzón, Julia es también una madre en etapa de cambio y adaptación. *Danzón* puede entenderse como un *Bildungsroman*, una novela de aprendizaje²⁴, a través del que Julia aprende a separarse de su hija para facilitar su independencia emocional.

El cine mexicano, tanto clásico como contemporáneo, pone énfasis en el papel de las madres como personas que cuidan de sus hijos. Sin embargo, ¿qué sucede cuando la necesidad de cuidado de los hijos decrece? En particular, ¿qué consecuencias tiene para una madre el que primero la eduquen a que se obsesione por el cuidado de los hijos, y súbitamente la pidan lo contrario, que no se preocupe de ellos? En películas como *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro 1941) o versiones más modernas del mismo tema como *Mecánica nacional* (Luis Alcoriza 1972) se ridiculiza el paso psicológico de las madres por el proceso de independencia de los hijos. No así en *Danzón*. Inicialmente, Julia se deprime por la distancia emocional de Perla, ya una adolescente. Sin embargo, a medida que la película avanza, la necesidad de distanciamiento de Perla se convierte en una oportunidad para Julia.

El viaje a Veracruz le da a Julia la oportunidad de dedicarse tiempo a ella misma. La protagonista de *Danzón* aprovecha su estancia en Veracruz para poder

²⁴ Con esto me refiero a que *Danzón* describe una etapa de transición en la vida de Julia; la película comienza cuando el período de ser una madre que cuida activamente a su hija se acaba, y se inicia el de ser una madre que observa a su hija convertirse en una persona independiente. A pesar de que no se trata de una etapa de juventud, como muchos *Bildungsroman*, sí se trata de un aprendizaje.

hacer lo que antes, dedicada al cuidado de Perla, no se ha permitido: reencontrarse, descubrir el mundo de la sensualidad, hacer nuevos amigos y tener un *affaire* con un atractivo marinero. *Danzón* es entonces, un homenaje a la madre en proceso de transición. Así, contra lo que muchas personas han opinado, la crisis de Julia no la crea el que desaparezca Carmelo, sino el que Perla quiera y deba independizarse. Novaro acaba creando una madre feminista, al contrario de las madres descritas muchos años antes en los estudios clínicos de Freud, Julia facilita la independencia de Perla en lugar de entorpecerla.

Cine de mujeres y producción cinematográfica

Danzón no puede estudiarse como un fenómeno aislado. El final de los años ochenta y el principio de los años noventa marcan para México un esfuerzo conjunto de mujeres mexicanas graduadas de las escuelas de cine²⁵. La producción cinematográfica de dicho grupo no pasó desapercibido para la prensa mexicana. En 1989, un titular de un periódico capitalino decía, refiriéndose a Novaro: “Surge la 4ª directora de películas” (Feliciano 1989). Tan solo tres años después, Novaro se había convertido, a través de la investigación académica y periodística, en la doceava directora²⁶. Al aumentar el número de películas hechas por mujeres, crece también el interés académico. Este deseo de saber más sobre lo que interesa a las mujeres y su manera de mirar se manifiesta en conferencias como el “Encuentro de Mujeres Cineastas y Videoastas Latinas” (Tijuana 1991), evento fundamental que establece el estudio académico del cine mexicano hecho por mujeres²⁷. Además, el *boom* del cine de mujeres en México atrajo la visita de directores de festivales extranjeros, como Peter B. Schumann, quienes asisten a festivales internacionales mexicanos, como el de Guadalajara, con la intención de seleccionar películas para exhibirlas en afamados festivales, como el de Berlín.

²⁵ Me estoy refiriendo, entre otras, a Guita Schifter (*Novia que te vea*, 1992); Busi Cortés (*El secreto de Romelia*, 1988; *Serpientes y escaleras*, 1991); Dana Rotberg (*Ángel de fuego*, 1991); y Marisa Sistach (*Los pasos de Ana*, 1988).

²⁶ Para una lista de las que se consideraban directoras de cine en 1991, véase la ponencia de la periodista Patricia Vega (1998: 97). Para un estudio de las pioneras del cine latinoamericano que se estudiaban a finales de los años ochenta, véase Paranguá (1989).

²⁷ Norma Iglesias y Rosalinda Fregoso editaron un detallado estudio de este evento, *Miradas de mujer* (1998).

La política estatal cinematográfica del sexenio de Salinas y el desarrollo del cine de mujeres

El *boom* de las películas hechas por mujeres no puede separarse de la política cinematográfica en esta época. *Danzón* se produjo dentro de un esquema que podríamos denominar cine de Estado, es decir, un cine en el que el Estado promueve el arte a través de su participación en la producción, exhibición y distribución. A pesar de que el Estado mexicano tradicionalmente ha participado en la industria del cine, no todos los gobiernos lo han hecho con el mismo entusiasmo. El sexenio de Luis Echeverría (1970-1976) participó activamente en la creación de películas, mientras que los dos sexenios consecutivos después de este, el de José López-Portillo (1976-1982) y el de Miguel de la Madrid (1982-1988), no lo hicieron. En el sexenio neoliberal de Carlos Salinas de Gortari (1988-1995), dentro del que se produjo *Danzón*, el Estado privatizó teatros y casas productoras, y con el dinero de la venta de estos, participó activamente en la producción. Además de privatizar la industria del cine, el Estado cambió su táctica para fomentar la producción, pasando de dar un subsidio al cine (como en el sexenio de Echeverría) a convertirse en un socio inversor. Con este cambio, los directores de cine tuvieron que participar activamente buscando otros socios en compañías y agencias gubernamentales extranjeras y productores independientes mexicanos²⁸. *Danzón* fue una coproducción en la que los socios inversores más importantes fueron el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE, es decir, el Estado), Televisión Española (quien invirtió dinero a cambio de una parte de la distribución de la película) y la productora privada Macondo Cine-Video. Mientras que en el periodo en el que se hizo *Danzón* se entendía que el Estado debía intervenir en el campo simbólico facilitando la creación de productos culturales que cuestionaran y elaboraran sobre las estructuras sociales, a partir de la mitad de la década de los noventa la política neoconservadora del libre mercado ve las producciones culturales como un producto más del mercado.

Además de la privatización y el énfasis en la producción, el sexenio de Salinas trajo otro cambio importante para el cine: la apertura de los sindicatos. Con anterioridad a 1988, la ley mexicana obligaba a que solo los miembros del sindicato trabajasen en las películas que se exhibían con beneficio comercial, es decir, en los cines. Esta ley prohibía que los miembros de otras instituciones que habían aprendido a hacer cine fuera del gremio participasen en el cine industrial. Entre los que se tenían que mantener al margen de la industria se encontraban los egresados de las dos escuelas de cine de la Ciudad de México:

²⁸ Para un estudio detallado del cine de Estado véase Maciel (1999).

el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), creado en 1963 dentro del contexto universitario, y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), creado en 1975 como parte de los estudios del Estado, Estudios Churubusco. No es mera coincidencia que las primeras películas con salida comercial hechas por mujeres daten de los años 1989-1991. Con anterioridad a esta fecha, las directoras de cine mexicanas solo habían trabajado en televisión, ya que el cine industrial estaba vedado por los sindicatos. Podemos concluir entonces, que películas como *Danzón* se produjeron gracias a la inversión del Estado en la producción durante este sexenio, así como a la apertura de los sindicatos.

Éxito de *Danzón*

La inversión en la producción durante el sexenio de Salinas tuvo resultados inmediatos: en 1991 México volvió a participar en los festivales de cine internacionales. La noticia de la selección de *Danzón* y *La mujer del puerto* (Arturo Ripstein) para el festival de más prestigio dentro del cine de arte salió el 23 de abril de 1991 en *La Jornada*, uno de los periódicos más importantes del país, y con anterioridad en *Excelsior*, periódico que enfatizaba la larga ausencia de México en el festival francés. Según los periódicos, Cannes también se sorprendió de la selección de películas mexicanas. El director polaco Roman Polanski comentó: “hace años que no veo algo verdaderamente interesante de ese continente” (Anónimo 1991: 19), refiriéndose a la idea de que no se hacían buenas películas no solo en México, sino en Latinoamérica. A los periódicos mexicanos les gustó la segunda parte del comentario de Polanski, y los titulares anunciaron: “El filme *Danzón* de María Novaro representará a AL en Cannes” (NOTIMEX 1991: 32). Este titular sugiere no ya que *Danzón* represente a México, sino a toda la América de habla española.

Danzón se exhibió en Cannes el domingo 12 de mayo y el lunes 13, y tuvo una gran acogida, tanto por parte de los críticos de cine como del público. Los periódicos mexicanos señalaron que la sala estaba llena y que la película fue recibida con nutridos y calurosos aplausos. Algunos llegaron a decir que la película recibió una “extraordinaria ovación” (ANSA 1991: 1, 5). No pasó desapercibido para la crítica nacional que los periódicos internacionales de más reputación —*Le Figaro*, *Le Monde*, *Liberation* de Francia, *La Repubblica*, *La Stampa*, *Corriere Della Sera* de Italia, *Screen Internacional* de Gran Bretaña y *Variety* de Estado Unidos— escribieran críticas favorables. A pesar de que hubo quien dijo que lo de la buena acogida europea era un truco publicitario del Instituto

Mexicano de Cinematografía²⁹, lo cierto es que la compraron Canadá, Italia, Francia, Grecia, Holanda, Turquía y Estados Unidos, países que la exhibieron en salas cinematográficas con excepción de Grecia y Turquía. Además, el éxito de *Danzón* hizo que Novaro pudiera recuperar la inversión con ventas al extranjero de *Lola*, que fue adquirida para televisión. *Danzón* también se exhibió comercialmente en México, en cines populares como el cine Latino lo que en opinión de la directora era un reto. Según ella, era difícil exhibirla en el Latino “porque tiene un público que no está acostumbrado a ver cine mexicano, pero siento que tenemos que correr el riesgo, si estamos empeñados en reconquistar ese mercado” (Camarena 1991: 6). En opinión de Carmen Salinas, que hace el papel de Doña Ti en la película, a través de películas como *Danzón* se pueden abrir las puertas del mercado internacional al cine mexicano (Camarena 1991: 6). El regocijo, sin duda, ayudó a la exageración. Amelia Camarena tituló su columna “*Danzón* a la conquista del mundo”.

Danzón recibió muchos premios, entre otros galardones se encuentran el premio Diva a la mejor directora en el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana (1991), un Hugo de Plata a la mejor actriz (María Rojo) en el Festival Internacional de Cine de Chicago (1991) y una Mano de Bronce a la mejor película en el Festival Latino Film de Nueva York. Con todos estos triunfos *Danzón* se convirtió en una película clave del cine hecho por mujeres y del cine latinoamericano en el mundo.

Bibliografía

- AFP (1991): “*Danzón*, de México, salva el honor del cine latino en Cannes”. En: *La Afición*, 12 de mayo, sección espectáculos, p. 26.
- ANÓNIMO (1991): “Dio inicio el Festival de Cannes”. En: *El Día*, 10 de mayo, p. 19.
- ANSA (1991): “Extraordinaria Ovación en Cannes Para el Filme Mexicano *Danzón*, de María Novaro”. En: *Excelsior*, 13 de mayo, pp. 1, 5.
- ARREDONDO, Isabel (1999): “By Popular Demand: I Will See *Danzón* until I Can’t Stand It Any More”. En: *Journal of Communication Inquiry*, vol. 232, pp. 183-196.
- (2001): *Palabra de Mujer: Historia oral de las directoras de cine mexicanas 1988-1994*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (2013): *Motherhood in Mexican Cinema: The Transformation of Femininity on the Screen*. Jefferson: McFarland.
- ARREDONDO, Isabel y otros (2013): *In Our Own Image: An Oral History of Mexican Women Filmmakers 1988-1994*, traducción al inglés de: *Palabra de Mujer*, Digital Commons,

²⁹ Fernando Celín menciona este dato, diciendo que “Hay quien pretende que lo de la buena acogida europea es un truco publicitario del Instituto Mexicano de Cinematografía” (Celín 1991).

- <<http://digitalcommons.plattsburgh.edu/modernlanguages/1/>> [último acceso: 7 de julio de 2014].
- BUTLER, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminist and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- CAMARENA, Amelia (1991): “Danzón a la conquista del mundo”. En: *Esto*, 13 de junio, p. 6.
- CASILLAS DE ALBA, Martín (1991): “Voy a ver *Danzón* hasta que me canse”. En: *El Economista*, 27 de junio, s. p.
- CELIN, Fernando (1991): “¡Hey Familia! *Danzón* Dedicado a...”. En: *Novedades*, sección Semanario de cultura, 21 de julio, s. p.
- DOANE, Mary Ann (1987): *The Desire to Desire: the Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- FELICIANO, Enrique (1989): “Surge la 4ª directora de películas”. En: *Esto*, 11 de enero, p. 15.
- FOSTER, David William (2002): “*Danzón*”. En: Foster, David William: *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: University of Texas Press, pp. 100-111.
- GOLDEN, Tim (1992): “*Danzón* Glides to a Soft Mexican Rhythm”. En: *The New York Times*, 11 de octubre, p. 24H.
- HERSHFIELD, Joanne/MACIEL, David (1999): “Women and Gender Representation in the Contemporary Cinema of Mexico”. En: Hershfield, Joanne/Maciel, David: *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources, pp. 249-265.
- IGLESIAS PRIETO, Norma/FREGOSO, Rosa Linda (eds.) (1998): *Miradas de mujer: encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. Tijuana/Davis: El Colegio de la Frontera Norte/Chicana-Latina Research Center, University of California, Davis.
- IGLESIAS PRIETO, Norma (1998): “Recepción y género en la película *Danzón*”. En: Burton-Carvajal, Julianne/Torres, Patricia/Miquel, Ángel (eds.): *Horizontes del segundo siglo: Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/IMCINE, pp. 181-200.
- (2004): “Gazes and Cinematic Readings of Gender, *Danzón* and its Relation to its Audiences”. En: *Discourses* (Detroit: Wayne State University Press), 26 (Winter and Spring), 1 & 2, pp. 173-193.
- LEAL, Alejandro (1992): “María Novaro es descarada feminista y antimachista”. En: *El Universal*, 4 de octubre, s. p.
- LÓPEZ, Ana María (1994): “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘Old’ Mexican Cinema”. En: Carson, Diane/Dittmar, Linda/Welsch, Janice (eds.): *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 254-270.
- MACIEL, David (1999): “Cinema and the State in Contemporary Mexico, 1970-1999”. En: Hershfield, Joanne/Maciel, David (eds.): *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources, pp. 197-232.
- MILLÁN, Mária (1999): *Derivas de un cine femenino*. México: Programa Universitario de Estudios de Género.
- NOTIMEX (1991): “El filme *Danzón*, de María Novaro, representará a AL en Cannes”. En: *La Jornada*, 11 de mayo, Sección cultura, p. 32.
- NOVARO, Beatriz (2003): *Reescribir el guión cinematográfico*. México: CONACULTA/CCC.
- NOVARO, María/NOVARO, Beatriz (1994): *Danzón* (guion). México: Ediciones El Milagro.

- PARANAGUA, Paulo Antonio (1989): "Pioneers: Women Filmmakers of Latin America". En: *Framework*, 37, pp. 129-138.
- RASHKIN, Elissa (2001): "María Novaro: Exploring the Mythic Nation". En: *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*. Austin: University of Texas Press, pp. 167-191.
- ROBLES, Óscar (2005): *Identidades maternacionales en el cine de María Novaro*. New York: Peter Lang.
- TIERNEY, Dolores (1997): "Silver Sling-backs and Mexican Melodrama: *Salón México* and *Danzón*". En: *Screen*, 38, 4, pp. 360-371.
- VEGA, Patricia (1998): "Las directoras de cine en México". En: Iglesias, Norma/Fregoso, Rosalinda (eds.): *Miradas de mujer: encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. Tijuana/Davis: El Colegio de la Frontera Norte/University of California, Davis, pp. 91-102.

Alfonso Arau: *Como agua para chocolate* (1992)¹

Jörg Türschmann
(Universität Wien)

1. Director, guionista y actores principales

Alfonso Arau, nacido en la Ciudad de México en 1932, celebró con *Como agua para chocolate* su mayor éxito. También fue actor de cine en películas destacadas como *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969) y *Romancing the Stone* (Robert Zemeckis, 1984). *Como agua para chocolate* le permitió dirigir *Walking in the Clouds* (1995), con Keanu Reeves y Anthony Quinn, repitiendo el tema de su obra anterior: un amor prohibido. Cinco años después fue director de la comedia *Picking Up the Pieces* (2000), con Woody Allen y Sharon Stone como actores principales. Las dos películas rodadas en inglés son producciones estadounidenses que no lograron entusiasmar tanto al público internacional como la producción mexicana *Como agua para chocolate*, basada en la novela homónima de su esposa por aquel entonces Laura Esquivel. En un primer momento, Arau solo quiso ser el productor y rechazó ser el director de la adaptación fílmica, por el hecho de que le parecía mejor que una mujer dirigiera el rodaje. Después de que Esquivel consintiera escribir el guión y asistir al rodaje, ella convenció a Arau de aceptar la dirección artística.

La actriz principal es Lumi (Luz María) Cavazos, nacida en 1968 en Monterrey, en el estado de Nuevo León. Se trasladó a la Ciudad de México, en donde terminó sus estudios de Literatura dramática y Teatro en la Universidad Autónoma de México. A los 15 años ya había desempeñado roles en obras de teatro. Hizo su debut cinematográfico en 1988. En el último año de sus estudios se presentó a la audición para el papel de Tita en *Como agua para chocolate*. El éxito de la película le valió el premio de mejor actriz en el Tokyo Film Festival y en el Festival do Gramado de Brasil. Como en el caso de Arau y Esquivel, Cavazos experimentó con *Como agua para chocolate* el mayor reconocimiento comercial de su carrera, lo que le dio paso al mercado estadounidense. Allí trabajó varios años en el cine y la televisión antes de volver a México.

¹ Órgano financiador: Ministerio de Economía y Competitividad, referencia: CSO2014-52750-P. Título: “Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano: los ejes de España, México y Argentina”.

Otra coincidencia con Arau y Esquivel, que vivían y trabajaban juntos, es el hecho de que Cavazos por los años noventa era pareja del actor principal de la película, Marco Leonardi. Nacido en 1971 en Australia, Leonardi se trasladó a los cuatro años de edad a Italia, la patria de sus padres. Allí se convirtió en un actor conocido al unirse al elenco de *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore. Vive en Italia y en Los Ángeles. Vale lo mismo tanto para él como para Arau, Esquivel y Cavazos: Leonardi nunca más logró llegar a un público tan amplio como el de *Como agua para chocolate*.

2. El éxito de la película

Esquivel publicó la novela en 1989, en una época en la que trabajaba para la televisión y empezaba a escribir guiones para el cine. También para su carrera, *Como agua para chocolate* fue un triunfo comercial sin par. La novela fue traducida a más de 30 idiomas y llegó a tener gran difusión en los Estados Unidos a raíz del éxito de la película, lo que le granjeó el premio ABBY (American Bookseller of the Year), siendo Esquivel la primera escritora extranjera en ganar este galardón. La película fue estrenada en la sala Latino Plus en la Ciudad de México el 16 de abril de 1992; el rodaje tuvo lugar en Piedras Negras, Ciudad Acuña y Coahuila (Chihuahua) desde el 18 de febrero hasta el 8 de mayo 1991 (Quezada Avilés 2005: 157).

La película fue galardonada con diez premios Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Resultó ser muy taquillera en los Estados Unidos, con una recaudación, en febrero de 1993, de 21.665.500 dólares (Mora 2005: 216). Contribuyó al éxito el hecho de que la población hispana hubiera aumentado significativamente en los Estados Unidos entre 1970 y 1990. Por ello, la película se dirigió también al público de origen mexicano en los Estados Unidos (Vizzini 2014: 137). Sin embargo, los críticos fueron escépticos ante la posibilidad de que este suceso reactivaría el gran potencial del cine mexicano en el futuro: “[...] hay pocas expectativas de que se repitan varias veces por año éxitos aislados ocurridos con *Como agua para chocolate*, en 1992, *Y tú mamá también* o *Amores perros* en los últimos años” (García Canclini 2006: 299-300). Queda patente que estas películas representaban al cine mexicano a nivel internacional, pero no el cine mexicano mismo: “While Mexican cinema made box-office history with the international returns of its most successful film up to date, *Como agua para chocolate*, the industry continues to face ever-growing obstacles that threaten their existence” (Vega Alfaro 1999: 195). *Como agua para chocolate* tenía pocas posibilidades de luchar contra el dominio del cine estadounidense en México: “*Como agua para chocolate* was the second

most successful Mexican film in 1992 in Mexico — but it still came behind Hollywood's *Batman Returns*, *Beauty and the Beast*, *Lethal Weapon 3*, *Basic Instinct*, *Alien 3*, and the Mexican *La risa en vacaciones 3*" (Wu 2000: 192).

2.1. *La trama de* Como agua para chocolate

Tita (Lumi Cavazos) se enamora de Pedro (Marco Leonardi) en el México de los tiempos de la Revolución. Dicha Revolución se inicia el 20 de noviembre de 1910 contra el general y dictador Porfirio Díaz, quien gobernaba el país desde 1876. Cuando el padre de Pedro llega para pedir la mano de Tita, su madre, Elena, prohíbe la relación entre los dos porque, de acuerdo a la tradición, la hija menor tiene que cuidar de la madre hasta su muerte. A cambio, Elena le ofrece a Pedro casarse con Rosaura, la hermana mayor de Tita. Pedro acepta el matrimonio solo para estar cerca de Tita.

Tita tiene el poder de cocinar comidas mágicas que influyen en el bienestar y en la actitud de sus consumidores. Es así que el pastel de boda que ha preparado para la fiesta de su hermana, les da asco a los invitados y los hace vomitar. Un año después, la comida de Tita pone libidinosa a su hermana Gertrudis, quien se deja 'secuestrar' desnuda por un revolucionario mientras tomaba una ducha para calmar sus deseos. Rosaura da a luz a un niño, pero es incapaz de alimentarlo por sí misma. Tita la sustituye y le da su leche al bebé. Como su madre, Elena, no confía en Pedro, lo manda lejos de la casa junto a Rosaura y al bebé. Por desnutrición, el niño fallece y su muerte expone a Tita a una grave crisis.

Es el doctor John Brown, un hombre sensible y afectuoso, quien se preocupa por ella y la lleva a Texas, donde quiere ayudarla a salir de su depresión. En este momento, Tita acepta su propuesta de matrimonio. Después de que unos bandidos atracan la hacienda y matan a mamá Elena, Pedro y Rosaura vuelven a la hacienda para asistir al entierro. Rosaura da a luz a una niña llamada Esperanza. Cuando el doctor Brown tiene que viajar a visitar a un paciente, Pedro y Tita sucumben a su pasión y hacen el amor. Tita ve aparecer el espíritu de su madre muerta, quien le reprocha el hecho de que está embarazada. Después de que Gertrudis retorna con su amante revolucionario, Tita logra echar al espectro mágico de Elena, cuyo efecto es que Tita no sigue creyendo estar embarazada. Tita confiesa al doctor Brown que se ha acostado con Pedro. Su marido le concede la anulación del compromiso matrimonial. Veinte años después, Rosaura muere por su meteorismo, que ya la venía atormentando desde hacía mucho. Su hija, Esperanza, se puede ahora casar con el hijo del doctor Brown, Alex, y Pedro le confiesa a Tita que sigue queriéndola. Los dos hacen el amor y Pedro muere a causa de la fuerza de su orgasmo, lo que lleva a Tita

a incendiar la hacienda. La niña de Esperanza, quien lleva el apodo de “Tita”, encuentra el libro de cocina de su tía abuela y es quien relata la historia de este amor imposible en un solo *flashback*.

3. Cocinar como pasión: la caracterización de los personajes

Mucho más clara es la caracterización de los personajes en relación con la comida. Mamá Elena y Rosaura se hallan de manera escéptica frente a ella. Cuando Rosaura intenta finalmente cocinar por sí misma no le sale bien. Elena se disculpa por ella y dice que la comida ha salido mal porque es la primera vez que Rosaura cocina. La incómoda relación de Rosaura con la comida se muestra en el hecho de que ella no la tolera, por lo que sufre de mal aliento y flatulencias, las que al final le causan la muerte. La cocinera Nacha se enfada con Rosaura pues ella no prueba todas las especialidades regionales como sí lo hace Tita. Aunque mamá Elena tiene también una relación escéptica con la comida, aprecia la alta calidad de la cocina de Tita. Sin embargo, ella muestra gran desconfianza ante esta porque presume, y está en lo correcto, que la comida de Tita contiene un mensaje para Pedro. Es por esto que ella no puede disfrutar tranquilamente de las comidas, pues su sospecha le prohíbe entregarse a este placer.

De otro modo se ve la situación de Tita y de su sobrina nieta: Ambas tienen una relación especialmente estrecha con la comida. La joven Tita cuenta la historia de su tía abuela porque empieza a llorar mientras corta cebollas. Las lágrimas le hacen recordar el momento del nacimiento de su tía abuela, cuando mamá Elena, embarazada de Tita, corta cebollas en la cocina. Esto hace que la niña empiece a llorar tan fuerte en su vientre, que estas lágrimas son las que arrastran al mundo. Este nacimiento es también la primera escena de la fábula en fábula. Al final se puede ver a Tita con mamá Elena y su tía abuela. La joven Tita explica que considera a su tía abuela como inmortal, porque sus recetas inspirarán a las generaciones posteriores. El último plano muestra el libro de recetas de la tía abuela. El film termina cuando la joven Tita lo cierra.

La comida desempeña un rol en la película solo dentro del marco familiar. Será puesta en escena en los momentos en que un nuevo miembro llega a la familia o cuando alguien la abandona. La boda de Rosaura y Pedro, así como la de Elena y Alexander, serán acompañadas por un banquete. En ambas celebraciones, incluso también en el bautizo de Elena, la comida tiene diversos efectos. La boda de Elena es un momento en el que toda la familia está unida disfrutando. Esta dicha es sin embargo el resultado de toda la historia. Es también la recompensa por todos los momentos infelices que Tita tuvo que vivir anteriormente. Como se ha dicho, la boda de Rosaura se convierte en un completo fracaso a causa de la comida: los invitados se marean y vomitan.

Si alguien nuevo llega a la familia, la comida desempeña un rol, pero no siempre uno positivo para todos. El arte culinario de Tita llega incluso a clasificar a los miembros de la familia. El más claro ejemplo se muestra con seguridad en la receta de Nacha para preparar “codornices en pétalos de rosas”. Esta receta la hace Tita con los pétalos de la rosa que Pedro le regaló un año después de su matrimonio, para agradecerle el haber cocinado para él y Rosaura. Además de en estas situaciones, la comida desempeña un rol decisivo también en aquellas otras en las que algunos de los personajes se enfrentan. Es así como logra la sirvienta Chenchá con su sopa de cola de buey sacar a Tita de su letargo en casa del doctor Brown. Otro ejemplo es la comida que comparten Tita y John Brown con su tía Mary. La sordera de Mary es una metáfora de la posición y conducta de John Brown. Él no repara en el hecho de que Tita no lo ama, aun cuando ella le haya dado el sí y la boda se celebre una semana después. Durante esta comida le confiesa Tita que no podrá casarse con él.

Mamá Elena será igualmente caracterizada varias veces a través de la comida. Cuando la visita del padre de Pedro a la hacienda es anunciada para que pida la mano de Tita para su hijo, se encuentra la familia cocinando chorizo bajo la dirección de Elena. Otra ocasión se presenta cuando Elena desgaja un melón grande, mostrando esta actitud para Chenchá el carácter destructivo de Elena. Mamá Elena da importancia a un ambiente burgués. Exceptuando el hecho de que los bandidos, a quienes un agricultor les habla en inglés creyéndolos “gringos”, son los que asaltan la hacienda, empujan al río a mamá Elena y violan a la sirvienta Chenchá, la familia De la Garza no llega a sufrir ninguna emergencia durante la Revolución. En todo caso es así como lo cuentan la novela y la película. Cuando los revolucionarios llegan a la hacienda para saquear las provisiones, Elena fuerza a los intrusos a que le prometan que tomarán solo las provisiones que se encuentran fuera de la casa. El caudillo, Juan Alejándrez, el posterior amante de Gertrudis, acepta la oferta aunque sabe que Elena ha medido en la casa con anticipación muchas de las provisiones. Durante la comida Elena hace una comparación entre alimento y fuego: cuando la conversación gira en torno a los revolucionarios, dice Elena que ella no le teme a la Revolución como sí teme comer chile sin tener agua al lado.

4. La metáfora de la pasión

En la película, el fuego representa lo picante del chile y se muestra varias veces acompañado de imágenes espectaculares. En todos los casos se relaciona a Elena con el fuego. Cuando Elena se le aparece a Tita en forma de fantasma detrás de una ventana, se ven afuera de la casa fuego y chispas. Cuando una tormenta se forma sobre la hacienda y un rayo cae sobre el galpón Chenchá se

asusta porque cree que esto tiene algo que ver con el espíritu de mamá Elena. Al final de la película, en la escena de amor en el galpón al que Tita prende fuego, el fuego se presenta como símbolo de la relación entre Elena y Tita. Tita va al cielo mientras Elena aparece en el fuego como el diablo.

Gertrudis une fuego y comida a través de la Revolución de manera explícita en la novela. Ella tiene, al igual que Elena, cualidades masculinas. Ella desea que Tita le prepare “*torrejas* de nata”. Sin embargo, cuando Gertrudis escucha la preocupación de Tita causada por su embarazo, le aconseja a Tita que le informe a Pedro de inmediato que está esperando un hijo de él. Es por eso que el sargento Treviño tiene que preparar las *torrejas* bajo las instrucciones de Gertrudis. Esto deja claro que Gertrudis domina a los hombres no solo en el amor, sino también en la cocina.

Ya que Tita carece de amor corporal y pasión, el acto de cocinar recibe gran importancia, dejándose interpretar como forma de realización personal al margen de los grandes eventos sociales y políticos. *Como agua para chocolate* se ha sido visto una y otra vez como ejemplo de *food cinema* (Bower 2012: 61-74; Fröhlich 2013; Leen 2012) o *kitchen cinema* (Gunders 2001). Ambos aspectos —cocinar como manifestación de la cultura indígena y expresión de la sensualidad e independencia femenina— caracterizan las críticas positivas de *Como agua para chocolate*. Sentimientos, pasión y sensaciones corporales son los que permiten a Tita distinguirse frente a los otros, y no la ciencia ni la razón. Es la habilidad artesanal la que importa: el saber cocinar, bailar y hacer música, es decir, todas las artes que se dirigen al cuerpo y a la voluptuosidad. Cuando Rosaura considera innecesario que su hija Esperanza reciba educación alguna, intervienen Pedro y Tita para que Esperanza aprenda a cantar, bailar y tocar el piano. Así se convertirá en la novela en “the perfect trophy wife” (Martínez 2004: 37), ya que ella ocupa el papel de una mujer muy tradicional. En la película gira la disputa entre Pedro y Tita por un lado, y Rosaura por el otro, sobre todo porque Esperanza no debe privarse de contraer matrimonio por tener que cuidar más tarde de su madre.

Arau explica en una entrevista el sentido del título de la película a raíz de la costumbre de los aztecas de derretir granos de cacao metiéndolos en agua caliente antes de que hierva:

So in Mexico, when you say ‘I am like water for chocolate’, it means you are about to explode, in two different senses: out of rage, or erotically [...] it describes the attitude of all the characters, all the time... all the time, they are about to explode (Arau 2013).

En efecto, el estado de los protagonistas se deja caracterizar por la metáfora “como agua para chocolate” en el sentido negativo, a excepción de Gertrudis,

Esperanza y la joven Tita. Tita tiene que renunciar a su amor y se enoja con mamá Elena al enterarse de que ella había tenido una relación secreta con un mulato, de la que resulta Gertrudis y por la que el padre de Tita muere de aflicción y disgusto. Rosaura no llega a encontrar satisfacción alguna en su matrimonio con Pedro, está furiosa con Tita debido a su amor confeso por Pedro, se pone cada vez más gorda y sufre de flatulencias, lo que luego le causa la muerte. Pedro se enoja con Tita cuando ella le da el sí al doctor Brown.

Curiously, the phrase “como agua para chocolate” does not appear at any point in the film other than the title. In fact, it appears to be Pedro who seems most perturbed at that point in the story. Although he does not express his anger verbally, he has such strong feelings that he breaks his glass when he makes his toast to Tita and John’s engagement. It is possible that Arau omitted the phrase from the narration in the film because he preferred to apply the simile to all the characters rather than purely to Tita (Komori 2010: 16).

Komori (2010: 17) argumenta que otras metáforas confrontan a los personajes. Cuando Pedro dirige por primera vez la mirada a Tita ella experimenta un despertar sexual que describe metafóricamente su sobrina nieta: “En ese momento comprendió perfectamente lo que debe sentir la masa de un buñuelo al entrar en contacto con el aceite hirviendo”. Esta metáfora será retomada cuando Elena siente la mirada de Alexander sobre ella. La relación de Pedro y Tita termina con la muerte, siendo Esperanza, como su nombre indica, la feliz contraparte al fracaso de Tita.

5. La emancipación dudosa de Tita

Como agua para chocolate gozó de gran éxito por parte de un público internacional, lo que ayudó al auge del cine mexicano. La razón principal de esta positiva resonancia se centra en la historia de amor vivida por Tita y Pedro, una pasión que existe por sí misma:

The film reverses the traditional outcome of most American movies where the Anglo gets the girl and the Mexican is abandoned. Tita’s choice of Pedro, however, shows that the film dichotomizes care and passion in men and values men for passion, not care. By having Tita choose Pedro, the film also abandons the ideal of reciprocity between men and women. She gives herself to a man who cannot fully give himself to her, both because he has another wife and because he is incapable of nurture (Counihan 2005: 210).

Ambos protagonistas son jóvenes y atractivos, lo que colma, ante todo, las expectativas de las espectadoras. Tita se encuentra atrapada en un rol tradicional. Pedro es un hombre sensible, cuya debilidad le evita imponerse a la mamá de Tita. Aunque él intenta estar al lado de Tita, esto no conduce, a fin de cuentas, a ninguna solución real. Ellos no pueden guiar sus vidas tal como lo desean, convirtiéndose en víctimas de mamá Elena. Es por ello que no pueden romper con la tradición que dicta que la hija menor debe hacerse cargo de la madre, y por ende no puede contraer matrimonio. Elena da por hecho que Pedro y Tita son como sus hijos, quienes deben rendirle obediencia. Ella es la autoridad, la cual impera sin límites hasta el día de su muerte.

Esto, sin embargo, no afecta ni cambia nada en el arte culinario de Tita. Aunque Tita por un lado logra con su comida estropear el banquete de bodas y hacer que su hermana Gertrudis experimente un delirio de amor; por otro lado, no llega a impedir el matrimonio entre Pedro y Rosaura, ni libera a Gertrudis de las obligaciones a las que está forzada al ser parte de la estructura de una familia burguesa. Gertrudis tampoco llega a aprender nada de su relación con un revolucionario: ella no solo nunca llega a manifestar ideas revolucionarias, sino que incluso se convertirá en símbolo irónico de la Revolución, puesto que se la llama “la Generala” —una referencia a la larga tradición cinematográfica de la “soldadera” mexicana (Pick 2014)— y pone en ridículo a los representantes masculinos de la insurrección. Al final, llega ella, conforme a la burguesía y su modo de presentación, en un gran auto a la boda de Esperanza —según la novela “en un coupe Ford ‘T’, de los primeros que sacaron con velocidades [...] su vestido con hombreras era de los más moderno y llamativo” (Esquivel 1992: 235)—. De este modo queda patente la influencia de Elena, la madre, hasta el desenlace.

Pedro, Tita y también Gertrudis representan a una generación que no podrá crecer ni decidir tomar su propio camino. Ellos no asumen responsabilidad alguna por su futuro, simplemente se adaptan al marco prescrito por la tradición representada en la figura de la madre de Tita. Esto es lo que particularmente agrada al público, el rol infantil que se deja esbozar a través de la narración de la generación de Tita. Ella puede ser vista como víctima de la tradición y por ello se le perdona su fracaso, lo que se asemeja al comportamiento en la pubertad. Pedro, Tita y Gertrudis toman el rumbo determinado por Elena después de una fase de rebelión. Después de todo, los adultos jóvenes aprenden incluso a valorar los beneficios de la tradición burguesa, identificándose con ella.

6. Modelos narrativos: el folletín y la telenovela

Con esto, la novela y la película muestran elementos estructurales de narraciones populares: la infantilización de conflictos, el maniqueísmo que distingue entre lo bueno y lo malo, y una estética efectista. Así, escribe Antonio Marquet sobre la novela de Esquivel:

Si se le juzga desde un punto de vista literario, los defectos de la novela son muy evidentes (en realidad reúne todos los elementos típicos de la “literatura popular”): es simplista, maniquea; en ella campea, además, una lógica que pretende ser infantil, está plagada de convencionalismos banales, despojada de una intención estilística definida y no tiene otra aspiración que ser novedosa (Marquet 2008).

De esta manera, Tita representa a una heroína estereotípica que desempeña el rol tradicional de la mujer, porque vive sus aventuras solamente en casa. “Moreover, since both the novela rosa and related genres such as the *folletín* and the *telenovela* are forms of discourse often written *by* women and for a female public, Esquivel reinforces the idea of a community of women” (Ibsen 1995: 137).

Los efectos de la película se muestran sobre todo en las escenas en las que Tita prepara la comida, siendo captados los ingredientes en primer plano, o cuando la comida es llevada a la boca. A propósito de la cena en que se sirven “codornices en pétalos de rosas”, el análisis detallado de la escena muestra claramente la función estética del montaje, de la perspectiva de la cámara (Acker 2012: 183-190). En estos instantes, la comida se presenta como sustituto del sexo. Esta función que desempeña la comida reúne y asocia la generación de Pedro, Tita y Gertrudis. Cuando Gertrudis empieza a comer y la comida actúa como un afrodisíaco, se convierte ella en el eslabón entre Pedro y Tita, ocurriendo todo esto en el comedor ante la presencia de Elena. La voz de Esperanza se deja oír en este momento como voz en *off*: “Parecía que habían encontrado un código nuevo de comunicación en el que Tita era la emisora, Pedro el receptor y Gertrudis la afortunada en el que se sintetizaba esta singular relación sexual, a través de la comida”. Es por ello que algunos críticos interpretan en un sentido positivo el acto de cocinar como el acto que le permite a Tita redefinir el rol de la mujer en la cocina (Lawless 1992). El comer y el cocinar crean un espacio de libertad para Tita, mientras que la cocina se convierte en el lugar de la realización personal.

Susan L. Dobrian interpreta la novela de Esquivel como una parodia refiriéndose al género de la novela popular:

In her parodic stance to the romance novel, Esquivel does not condemn the genre, but instead criticizes the social structures that engender the need for these

narratives. [...] First, the author inverts, exaggerates, or recodes myths of the popular romance, including that of the damsel in distress rescued by her knight, home as the single ideal female space [...]. Further, by literally providing a culinary recipe at the beginning of each chapter and a promise for a new one in the next, Esquivel foregrounds the prescriptive element of socially determined femininity (Dobrian 1996: 58).

En este sentido, la novela denuncia indirectamente la represión que sufren las mujeres en el contexto de la trama. Según Dobrian (1996: 65), la muerte de Tita es la consecuencia lógica causada por el hecho de que ella tiene que pasar su vida en la cocina y no logra escaparse de las estructuras patriarcales. Esta interpretación presupone que sea posible una manera deconstructivista de lectura de la novela. En efecto, algunos críticos proponen una lectura posmodernista de carácter paródico de la novela (Glenn 1994; Lillo/Sarfati-Arnaud 1994). En el caso de la película, la música y las imágenes impresionantes impiden esta interpretación, aunque la estilización exagerada insinúa de vez en cuando que no hay que tomar todo en serio.

7. La dimensión espiritual: el catolicismo y la cultura indígena

A pesar del placer culinario mágico, Pedro y Tita no pueden estar juntos. Cocinar y comer expresan un deseo sexual que no podrá ser satisfecho. La necesidad vital —nombrada en la mitología griega como *ananke* (Ἀνάγκη)— que padecen Tita y Pedro, los lleva a reprimir sus impulsos, y esto a largo plazo. Ningún cambio histórico y ninguna revolución los conduce hacia la liberación. Por el contrario, darán rienda suelta a sus impulsos con tal ímpetu que ambos mueren. Aunque ellos no buscan intencionalmente la muerte, en la novela y en la película esta se presenta como salida de la narración. El doctor Brown cuenta a Tita sobre su abuela indígena:

En 1669, Brand, un químico de Hamburgo, buscando la piedra filosofal, descubrió el fósforo. Mi abuela [...] decía que todos nacemos con una caja de cerillos en nuestro interior y que no los podemos encender nosotros solos, necesitamos como en este experimento el oxígeno y la ayuda de una vela. Solo que en nuestro caso el oxígeno debe de provenir por ejemplo del aliento de la persona amada; la luz puede ser cualquier cosa: una melodía, una palabra, una caricia, un sonido, just anything, algo que dispare el detonador y encienda uno de los cerillos.

En la escena final, Tita se mata luego de que Pedro muere durante el acto sexual. Ella prende fuego al galpón en donde ambos se encuentran. La voz de John Brown comenta este momento:

Si por una intensa emoción llegamos a encender todos los cerillos de nuestro interior de un solo golpe iluminaremos más allá de lo normal y veremos un túnel esplendoroso que nos muestra el camino que olvidamos al momento de nacer y que nos llama a reencontrar nuestro perdido origen divino.

Freud vio en Eros el instinto de la vida y en Tánatos el de la muerte. Él consideraba que la represión del placer debilita al Eros, lo que conduce hacia guerras, destructividad y asesinato en masa. Mamá Elena, cuyo nombre alude a la dimensión mitológica griega, representa la destructividad. En su juventud, su belleza no le permitió vivir la vida con el hombre que amaba y que es el padre de Getrudis, y se ha vuelto un carácter destructivo. En cuanto a Tita, ella se quita la vida al final. Sin embargo, la muerte de Tita adopta un sentido religioso a través de la anécdota mitológica sobre la abuela del doctor Brown. Este mito tiene que ver más con el catolicismo que con la cultura indígena. La pérdida de la vida corporal será equilibrada mediante la salvación del alma. Un público católico entiende este mensaje conciliador inmediatamente, de modo que la muerte tiene también algo de consolador. El final es cursi y espectacular: como en la novela rosa popular surge la impresión de una dulce melancolía. Los amantes no encuentran lugar alguno en este mundo, pero quizá sí uno en el más allá, en el que nadie les discrepe nada. En este contexto el fuego posee una fuerza purificadora, que libera el alma de los compromisos terrenales. El círculo se cierra, volviendo el alma al lugar que nosotros olvidamos durante nuestra existencia sobre la tierra. Es así que la historia política de la Revolución Mexicana ya no tiene rol alguno.

8. La dimensión política: la Revolución Mexicana y la cultura indígena

Martínez explica la relación entre la situación de la población rural sencilla y la Revolución de la siguiente manera (2004: 33): la hacienda, así lo dice también un subtítulo en la película, se encuentra en la ciudad fronteriza de Piedras Negras, en donde hubo rebeliones en el año 1916 y se firmó el Plan de Guadalupe. Este previó una reforma rural y social, que significó que los propietarios agrícolas extranjeros debían marcharse. En 1910 empieza ahí la Revolución, cuando Francisco Madero traspasa la frontera cerca de Ciudad Porfirio Díaz, la que como antes se vuelve a llamar Piedras Negras. Al otro lado de la frontera de

Piedras Negras se encuentra Eagle Pass, el lugar de residencia de John Brown, nombre que se presenta también en la película a modo de subtítulo.

El nombre de Brown evoca el asalto al arsenal de armas Harper's Ferry en 1859, cuando el homónimo abolicionista Brown lideró una insurrección en contra de la esclavitud en Virginia (Martínez 2004: 31). El doctor Brown llega en *Como agua para chocolate* a través de la frontera, entrando en el contexto de la Revolución Mexicana, la cual fue enardecida a causa de la miseria de los peones. Sin embargo, él no apoya a la población indígena, sino que emprende la fuga con Tita. Él entra en contacto con la cultura indígena solo a través de su abuela Kikapoo, a la que ve como enriquecimiento de su trabajo científico.

El laboratorio de Brown y la cocina de Tita se asemejan porque ambos son lugares en los que la cultura indígena desempeña un rol. A primera vista, Tita parece estar estrechamente conectada con la población indígena. Del mismo modo parece tener la posibilidad de militar a favor de la mejora de su situación. Ella aprende a cocinar de la vieja Nacha como lo hace una hija de su madre, una madre que Elena no ha sido para ella. Así, se hace alusión a la larga tradición de la cocina indígena:

A pesar de las constantes transformaciones en los paisajes y en los estilos de vida como resultado de las presiones tanto locales como globales a través del tiempo, la comida se mantiene como un sitio de resistencia cultural y la cocina un espacio donde los conocimientos culturales se transmiten de mujer en mujer a las nuevas generaciones (Christie 2002: 17).

Tita, como mujer 'blanca', aprende la magia que implica la cocina indígena: "The film relies on a form of ethnic romanticism, which praises the magical abilities and healing properties of indigenous women, while suggesting that these skills can be passed on to sympathetic nonindigenous women" (Shaw 2003: 42). De hecho, este proceso de aprendizaje tiene lugar, ya que Tita apunta las recetas de Nacha. El cambio de la tradición indígena oral a la tradición escrita se puede interpretar como un acto de explotación:

Furthermore, Tita abuses Nacha, in the sense that by putting her orally transmitted wisdom into written words, she takes that knowledge away from her 'illiterate' servant/teacher and her Indian offspring. Female culinary knowledge will not forever be transmitted from generation to generation, at least not in a smooth and uncompromised way. With Tita, the time has come when the discriminatory force of the written white word draws a firm line and violently interrupts the smooth flow of Indian history (Zubiaurre 2006: 46).

Checha es a su vez como una hermana para Tita. Como se hacen cargo del hogar, ambas se encuentran en una situación similar. No obstante, la situación cambia tras la muerte de mamá Elena y el regreso a la hacienda de Rosaura y Pedro. Ahora puede Tita abandonar la cocina y dedicarse a otras actividades lejos de la servidumbre, sin que la situación de Chenchá mejore.

Sin embargo, Tita se diferencia de los otros miembros de su clase social: “The narrative does pay homage to Mexico’s indigenous past, and this appreciation for the indigenous manifests itself in Tita. If the middle and upper-class Mexicans of the Porfiriato disdain their national produce, that is where Tita rebels” (Martínez 2004: 33). Mientras la clase alta mexicana menosprecia su propia cultura y admira la cultura europea y la ingeniería durante el Porfiriato, así como posteriormente, durante el neoliberalismo, la cultura estadounidense, Tita se mantiene fiel a su pasión por la cocina tradicional mexicana y valora no solo la cultura indígena sino también el trabajo de la mujer en la cocina.

9. La dimensión comercial: el realismo mágico

El éxito internacional de *Como agua para chocolate* está seguramente relacionado con las escenas e imágenes de la película, las cuales no se dejan interpretar a través de la lógica de la narración o como ilusiones. Como punto de partida se presentan los momentos en los que Tita se encuentra con su mamá muerta. Los atributos de estas escenas, por ejemplo el fuego, aparecen también en otros momentos, los cuales no se relacionan directamente con mamá Elena (Halevi-Wise 1999). Pero como el fuego estuvo relacionado anteriormente con ella, esta connotación asume una dimensión inexplicable.

Otra forma de unir la realidad con lo mágico radica en el hecho de que la cámara captura lo ocurrido desde una perspectiva extrema y la muestra en vistosos primeros planos. Un buen ejemplo de esto se ve al inicio de la película, cuando se muestra el nacimiento de Tita sobre la mesa de cocina y la sal de sus lágrimas que cae sobre el piso de la cocina recibe un carácter sobrenatural. La hábil manera en que se asocia el mundo ficcional con lo sobrenatural se ilustra a través de planos llamativos que exageran los hechos a través del disfraz.

Cuando el doctor parte de la hacienda con la angustiada Tita aparece en escena una larga cola de vestido de novia que Tita arrastra detrás de ella. Es así que de manera incidental se señala el posible matrimonio entre ambos. En el siguiente enfoque se detiene el carruaje ante la casa del doctor Brown. Tita lleva ahora solamente una bufanda del color de la cola de su vestido de novia, alrededor de su cuello.

El realismo mágico, cuyo programa cultural se halla detrás de esta estética, de ninguna manera está exclusivamente relacionado con la historia de México, sino que refleja una perspectiva occidental de Latinoamérica en su totalidad.

Magical realism and *Como agua para chocolate* are reductively commodified as identifiable markers of Latino cultural identity, obliterating natural and cultural distinctions of Mexico, Colombia, Chile. As Chenchu says of the exchange of Tita for Rosaura as Pedros's bride — “You can't change tacos for enchiladas!” — but the film does just this with distinctive national and cultural Latin identities (Wu 2000: 186).

El realismo mágico no es pues algo típico de países aislados, sino más bien una tipificación conforme al mercado de elementos exóticos, que permite así alcanzar a un público internacional en los Estados Unidos y en Europa: “un plato para el primer mundo, hecho con gente y dinero del tercero” (Pérez Turrent 1994: 11; citado por Wu 2000: 190).

Wu (2000: 186-187) informa sobre las campañas publicitarias de la película: la distribuidora Miramax convenció a algunos restaurantes mexicanos de que ofrecieran a sus clientes platos con las recetas de la película. En una fiesta con el alcalde de Nueva York David Dinkins, del partido demócrata, la actriz Claudette Maille, que había desempeñado el rol de Gertrudis, interpretó en la autopista del West Side la escena en la que es raptada desnuda a caballo por un revolucionario. Luego hubo un banquete, el cual fue montado como el banquete de bodas de *Como agua para chocolate*. Las recetas que fueron publicadas en la novela y en el DVD tenían como meta proporcionar al público la posibilidad de experimentar por sí mismos en sus casas los placeres sensoriales del arte culinario de Tita. Y como los platos de Tita esconden un secreto, pues cargan consigo fuerzas mágicas, permiten unir de manera sensual el mundo de la ficción con el mundo de los espectadores: “With the recipes in the book to be tried after watching the film, *Como agua para chocolate*, both novel and movie, really does present a García Márquez ‘feel’ in cookbook-writing mode” (Wu 2000: 187). “[...] Wu exposes *Como agua para chocolate*'s discursively constituted definition of Mexican essence as magical other, which is sold to and by Mexicans, the United States, and the rest of the world” (Ching/Buckley/Lozano-Alonso 2009: 287).

El carácter transnacional de *Como agua para chocolate* es contradictorio. En el día a día suele a veces darse la curiosa situación en la que México se identifica con la película: “Cuando alguien se entera de que uno es mexicano, dice reaccionando de inmediato, ‘Ah, sí, *Como agua para chocolate*’” (citado por Wu 2000: 185). El director Arau ha sido vitoreado en los Estados Unidos, mientras que en México sus películas son consideradas como demasiado comerciales. A todo esto, Wu se pregunta por qué, sin embargo, muchos historiadores y críticos de

cine de gran trayectoria han alabado la película, aunque se puede suponer que ellos encuentran igualmente discutible los roles de las mujeres y el mensaje político de esta.

A simple yet extremely important answer is the revenue and the international prestige that *Como agua para chocolate* brings to the entire Mexican film industry. *Como agua para chocolate* must be read against yet another discourse: the financial instability of Mexican film production. Grossing almost \$20 million at the U.S. box office, this is the first Latin American film —indeed, any foreign film— to have this kind of popular reception in the Hollywood-immersed North American Market. Such a huge success is perhaps the only antidote to the worries of an industry so dependent on government that changes its film policies every *sexenio* (Wu 1997: 183).

10. La dimensión transnacional: el neoliberalismo

Victoria Martínez analiza minuciosamente en su artículo “*Como agua para chocolate*: A Recipe for Neoliberalism” (Martínez 2004) los personajes, llegando al siguiente resultado:

Como agua para chocolate upholds the ideals of the bourgeois readership/viewers by ignoring the unpleasant realities for Mexico’s poor, and even by showing disdain for a movement that called for dramatic social reform. This makes bourgeois readers/viewers feel good about themselves (Martínez 2004: 40).

Desde luego uno se plantea la pregunta de si la historia de Tita y Pedro se deja interpretar sobre el telón de fondo de la Revolución Mexicana y el tiempo de origen de la novela y la película, cuando los gobiernos de Carlos Salinas de Gortari y de Miguel de la Madrid en los años ochenta y noventa intentaban conseguir inversionistas estadounidenses. Es discutible que ambas épocas tengan algo en común debido a la gran distancia temporal entre ellas. Sin embargo, Martínez se une a Carlos Fuentes (1994) que critica el neoliberalismo representado por Margaret Thatcher y Ronald Reagan. Fuentes reprueba la distribución desigual de las riquezas y compara el neoliberalismo con el Porfiriato. En este contexto cita Martínez a Claire Fox (1999), para ilustrar el hecho de que tanto ideologías nacionales, como también transnacionales, se encuentran en la novela de Esquivel, y por consiguiente también en la película:

As Fox points out, the US/Mexico border “is useful in developing an understanding of how cultural national and economic transnational ideologies coexist in the current historical period”. Esquivel’s novel lauds national culture, but insists that economic health lies in transnational exchange (Martínez 2004: 38).

Martínez no ve grandes diferencias entre la novela y la película por la colaboración de Esquivel y Arau. Se basa una vez más en Fox para explicar por qué el carácter transnacional del Porfiriato y del neoliberalismo desempeñan también un papel importante en la trama, aunque la novela y la película narren el tiempo durante la Revolución Mexicana y no el tiempo anterior a esta (Martínez 2004: 40). Según Fox, los historiadores del cine estadounidense y mexicano han observado una y otra vez que el tema de la Revolución Mexicana no condiciona que las ideas de la Revolución sean propagadas. Esto podría ser incluso el caso contrario. Según Martínez, es así que *Como agua para chocolate* ridiculiza la Revolución para dar valor a la dictadura patriarcal precedente.

El matrimonio entre el doctor Brown y Tita es un ejemplo claro de la escenificación de la relación entre México y los Estados Unidos. Los personajes no solo son los representantes de sus países de origen, sino que también representan diferentes caracteres nacionales.

Como es usual, aun en películas latinoamericanas, al norte se lo presenta en forma positiva y al sur en forma negativa. El Dr. Brown representa el norte, la tierra de racionalidad y la ciencia. En el norte existe comprensión, legalidad y un pacifismo general. Al sur se presenta como centro de agitación política; el sur además es el centro de irracionalidad no solamente en el ámbito político sino en el ámbito político cultural y personal. Por ejemplo, el sur es el lugar en donde prevalece la magia (Barrueto 2008: 232).

Nuala Finnegan describe detalladamente el montaje de una secuencia para mostrar el carácter antitético que menciona Barrueto:

The most significant border sequence in *Like Water for Chocolate* (which charts John Brown's proposal of marriage to Tita amid a dance and barbecue, followed by the brutal rape of Chenchá on the ranch in Mexico) clearly posits the familiar 'good'-bad' dichotomy. It opens with a close-up of pretty North American flowers, barbecued spare ribs, children running, birds singing, and Tita and John sitting in elegant chairs. The camera then cuts immediately to Chenchá's vicious rape, framed with images of wickedly smiling faces. It then returns to Texas where the mouth organ plays sweetly in the background and the people are having a jolly as opposed to a primitively good time. The camera has moved from stability and happiness in the United States to chaos and rape in Mexico, back to order and serenity in the United States. The North American side of the border offers refuge from archaic, primitive practices and harbours victims of Mexican barbarity (Finnegan 1999: 316).

John Brown es científico y usa las tradiciones de su abuela indígena solamente para investigar en el campo de la medicina. Tita, por el contrario, es una vividora que explora los olores en la cocina y seduce a otros con sus artes culinarias. En el matrimonio con John Brown se une la racionalidad estadouni-

dense con la sensualidad y el misticismo latinoamericanos. Es por ello que la relación entre Pedro y Tita no tiene futuro. Pedro es oscilante, se somete a las decisiones de su suegra y no tiene ningún propósito en la vida que haya perseguido con constancia, ni siquiera la relación con Tita. Tita y Pedro no pueden estar juntos, porque sus hijos no representarían ninguna generación que pudiera ser estratégica para el futuro de México.

Victoria Martínez propone la siguiente interpretación de la novela, en la que la relación entre Esperanza, la sobrina de Tita, y Alexander, el hijo del doctor Brown, aparece como modelo del futuro de México por el que *Como agua para chocolate* aboga:

Mexico's "hope" lies with Esperanza because she represents the union between Mexico and the United States. [...] In some respect one could say that Esperanza is the feminized Mexico that mates with the United States in form of Alexander. [...] The richness of Mexican nature and passion are united with the United States empiricism [...]. Wu notes that even the feminine narrative "cedes control of the text to a white male North American" [...] She also allows that "Esperanza trades in Mamá Elena's pre-Revolutionary patriarchy for Alex Brown's and Uncle Sam's late capitalist patriarchy" (Martínez 2004: 39-40).

Tita no tiene las mismas posibilidades que su sobrina nieta, pues ella tiene que cuidar de su madre y se enamora de un mexicano. Por culpa de su madre ella no puede estar junto a Pedro, y tampoco junto a John Brown debido a su amor por Pedro. Tita está siempre en el lugar equivocado.

En la narración ella tiene el rol de la "Gran Madre", la que con su leche alimenta al hijo de su hermana y a su amante, mientras que con su arte culinario tradicional embelesa a todas las personas a su alrededor. Esperanza, la primera en ser amamantada por Tita, es el eslabón que une a Tita y a su hija, que igualmente se llamará "Tita". La joven Tita, quien representa una exitosa relación entre México y los Estados Unidos, se ve al inicio y al final de la película, cuando cuenta la vida de su tía abuela, quien llevaba su mismo nombre. Ella es la narradora omnisciente a la que se oye siempre a través de su voz en *off*. Sus comentarios dan cohesión y sentido a la narración total.

11. La estructura narrativa: nostalgia y consolución en *Como agua para chocolate*

La narración intercalada surte efecto al final de la película, dejando valorar el hecho de que el modo de vida de todos los personajes femeninos se encuentra ya establecido en los años sesenta:

Like water for Chocolate bypasses the 1960s altogether to return to more stereotypical representations of femininity. The central action of the film takes place during the Mexican Revolution (1910-1917). The time of the film passes from Tita's birth in 1885 to 1910 and beyond. The film jumps to 1934 toward the end, with the wedding of Alex [...] and Esperanza and the deaths of Tita and Pedro and ends with the narrative present, as the audience comes back to the narrator, Tita's great-niece, speaking from her modern kitchen. This creates a link between a pre-1960s past and the 1990s. The link is emphasized by the fact that the unnamed great-niece is seen at the end of the film framed by the figures of Tita and Esperanza, her mother. She vows to continue to keep Tita's memory alive by following the recipes left to her in her great-aunt's recipe book, which also contains the story of her romance with Pedro [...]. Changes in gender roles in the 1960s through the 1980s are not represented in any way. Thus, it is suggested that models for a current generation of women should be found in what is represented as a prefeminist era (Shaw 2003: 40-41).

La dimensión histórica de la película comprende no solo la relación con la historia de México durante el Porfiriato y los años noventa, sino también la relación con el cambio de la situación de la mujer en una sociedad patriarcal. Tanto en relación a la historia social como también en relación a la historia de los medios de masas se efectúa en *Como agua para chocolate* una vuelta al pasado. En el caso de los tres personajes femeninos en el desenlace de la película, se trata simplemente de la nostalgia por los años sesenta, la que es entendida internacionalmente y la que se deja recordar a través de la escena final en la cocina, la que rememora una serie de televisión de aquella época. Mirar la escena final es "como mirar una lección de cocina por televisión" (Potvin 1995: 58).

Adicionalmente, Marco Leonardi como Pedro refuerza el carácter nostálgico, pues su actuación evoca la película italiana *Cinema Paradiso*, cuya historia narra a modo de *flashbacks* cómo una sala de cine deja de existir en un pueblo siciliano. Hay una memoria mediática en *Como agua para chocolate*. Esta no tiene la intención de proporcionar conocimientos sobre la historia del cine mexicano, sino más bien invitar al público a que se deleite con la nostalgia si se recuerda la televisión y el cine como puntos o lugares de encuentro en épocas pasadas.

La paradoja radica en el hecho de que la película es una típica película mexicana, porque en sí, no lo es. Wu se refiere a la película de temática revolucionaria *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1943) con Dolores del Río en el papel principal de Esperanza, como la película precursora de *Como agua para chocolate*. Arau retoma el estilo del director Fernández y del camarógrafo Gabriel Figueroa no solo con Esperanza como portadora de esperanza para el futuro de México, sino también en el estilo de cámara y de la puesta en escena (Wu 2000: 177). En ambas películas se cuenta una historia de amor imposible. Y ambas historias de amor conforman mitos de fundación de un nuevo México,

aunque con una diferencia decisiva: En *Flor silvestre* los amantes pertenecen a diferentes clases sociales y sufren las consecuencias de la discriminación social. Por el contrario, *Como agua para chocolate* presenta el rol de la mujer en la cocina como tema principal. La película gira en torno a la cuestión sobre la relación de los géneros en la clase social burguesa. De este modo se halla la historia de este amor prohibido, llena de nostalgia, que obtiene una gran acogida por parte de los medios de comunicación masivos de muchos países. La historia de amor es puesta en escena de manera espectacular y montada sutilmente a través de retrospectivas. Sin embargo, *Como agua para chocolate* no cuenta la liberación de la mujer de su rol tradicional ni tampoco la independencia de México.

Bibliografía

- ACKER, Anna (2012): *Die Inszenierung von Geruch im Film*. Berlin: Wiss. Verl. Berlin.
- ARAU, Alfonso (2013): "Entrevista". En: *Como Agua Para Chocolate*. DVD. s. 1.: A Contracorriente Films.
- BARRUETO, Jorge J. (2008): *Primitivismo, racismo y misoginismo en el cine latinoamericano*. Lewiston: Mellen.
- BOWER, Anne L. (2012): *Reel Food: Essays on Food and Film*. London: Routledge.
- CHING, Erik/BUCKLEY, Christina/LOZANO-ALONSO, Angélica (2009): *Reframing Latin America: A Cultural Theory Reading of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Austin: University of Texas Press.
- CHRISTIE, Maria Elisa (2002): "Naturaleza y sociedad desde la perspectiva de la cocina tradicional mexicana: género, adaptación y resistencia". En: *Journal of Latin American Geography*, 1, 1, pp. 17-42.
- COUNIHAN, Carole (2005): "Food, Feelings and Film: Women's Power in Like Water for Chocolate". En: *Food*, 8, 2: pp. 201-214.
- DOBRIAN, Susan Lucas (1996): "Romancing the Cook: Parodic Consumption of Popular Romance Myths in *Como agua para chocolate*". En: *Latin American Literary Review*, 24, 48: pp. 56-66.
- ESQUIVEL, Laura (1992): *Como agua para chocolate*. México: Editorial Planeta Mexicana.
- FINNEGAN, Nuala (1999): "At Boiling Point: Like Water for Chocolate and the Boundaries of Mexican Identity". En: *Bulletin of Latin American Research*, 18, 3, pp. 311-326.
- FOX, Claire (1999): *The Fence and the River: Culture and Politics at the U.S.-Mexican Border*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- FRÖHLICH, Gerrit (2013): "Die Liebe und der Magen. Luhmanns Liebesemantik und der Esstisch. *Bittersüße Schokolade* (Alfonso Arau, 1992)". En: Kofahl, Daniel/Fröhlich, Gerrit/Alberth, Lars (eds.): *Kulinarisches Kino: interdisziplinäre Perspektiven auf Essen und Trinken im Film*. Bielefeld: transcript, pp. 119-134.
- FUENTES, Carlos (1994): *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2006): "La industria cinematográfica en México y el extranjero". En: García Canclini, Néstor/Mantecón, Ana Rosa/Sánchez Ruiz, Enrique

- (eds.): *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp. 293-315.
- GLENN, Kathleen M. (1994): "Postmodern Parody and Culinary-Narrative Art in Laura Esquivel's *Como agua para chocolate*". En: *Chasqui*, 23, 2, pp. 39-47.
- GUNDERS, John (2001): "Escape from the Kitchen". En: *Metro Magazine: Media & Education Magazine*, 127/128, pp. 128-137.
- HALEVI-WISE, Yael (1999): "Simbología en *Como agua para chocolate*: Las aves y el fuego". En: *Revista Hispánica Moderna*, 52, 2, pp. 513-22.
- IBSEN, Kristine (1995): "On Recipes, Reading and Revolution: Postboom Parody in *Como agua para chocolate*". En: *Hispanic Review*, 63, 2, pp. 133-146.
- KOMORI, Miya Flora (2010): *A Semiotic Analysis of Food in Como Agua Para Chocolate and Chocolat*. Thesis: University of Vienna.
- LAWLESS, Cecilia (1992): "Experimental Cooking in *Como agua para chocolate*". En: *Monographic Review*, 8, pp. 261-272.
- LEEN, Catherine (2012): "Eat, Drink, Hombre, Mujer: Translating Minority Film". En: *Forum for Inter-American Research*, 5, 1, sin página.
- LILLO, Gastón/SARFATI-ARNAUD, Monique (1994): "*Como agua para chocolate*: determinaciones de la lectura en el contexto posmoderno". En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18, 3, pp. 479-490.
- MARQUET, Antonio (2008): "¿Cómo escribir un best-seller? La receta de Laura Esquivel". Artículo. En: *Un punto de vista personal sobre la cultura mexicana*, <<http://amarquet.blogspot.co.at/2008/01/cmo-escribir-un-best-seller-la-receta.html>> [último acceso: 15 de enero de 2015].
- MARTÍNEZ, Victoria (2004): "*Como agua para chocolate*: A recipe for neoliberalism". En: *Chasqui*, 33, 1, pp. 28-41.
- PÉREZ TURRENT, Tomás (1994): "Entre agua y chocolate". En: *Dicinie*, 55, pp. 8-11.
- PICK, Zuzana (2014): "Reconfiguring Gender and the Representation of the Soldadera in the Mexican Revolution Film". En: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 11, pp. 75-90.
- POTVIN, Claudine (1995): "*Como agua para chocolate*: ¿parodia o cliché?". En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20, 1, pp. 55-67.
- QUEZADA AVILÉS, Mario A. (2005): *Diccionario del cine mexicano: 1970-2000*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SHAW, Deborah (2003): *Contemporary Cinema of Latin America: Ten Key Films*. New York: Continuum.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (1999): "The Decline of the Golden Age and the Making of Crisis". En: Hershfield, Joanne/Maciél, David R. (eds.): *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources Books, pp. 165-196.
- VIZZINI, Bryan (2014): "Love and Romance in Revolutionary Mexico: Transnational Cinema Comes of Age". En: *Journal of Popular Film and Television*, 42, 3, pp. 131-138.
- WU, Hamony H. (2000): "Consuming Tacos and Enchiladas: Gender and Nation in *Como Agua Para Chocolate*". En: Noriega, Chon A. (ed.): *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 174-191.
- ZUBIAURRE, Maite (2006): "Culinary Eros in Contemporary Hispanic Female Fiction: From Kitchen Tales to Table Narratives". En: *College Literature*, 33, 3, pp. 29-51.

Gabriel Retes: *Bienvenido-Welcome* (1994)

Berit Callsen
(Leibniz Universität Hannover)

Con Gabriel Retes nos acercamos a uno de los más destacados protagonistas del así llamado “nuevo cine” que surge en los años setenta del siglo xx en México. Veamos primero y brevemente algunos datos de su biografía profesional para indagar luego en un estudio más detenido de su estética cinematográfica, que se densifica de manera ejemplar en *Bienvenido-Welcome*. Este análisis fílmico será precedido, a su vez, por una breve contextualización del ámbito sociopolítico que marcó el trabajo de Retes, sobre todo en los años setenta y noventa del siglo xx.

Datos biográficos del director

Retes nació en la Ciudad de México en 1947. Es hijo del actor-director Ignacio Retes y de la actriz Lucila Balzaretto y a la temprana edad de doce años ya comienza a actuar en teatro clásico. Tras una serie de experiencias como actor y director teatral se desempeña en el cine a partir de 1968 y actúa en el corto *Ardiendo en el sueño* de Paco Ignacio Taibo (Ciuk 2009: 637).

En 1970 se integra en la Cooperativa de Cine Marginal. A partir de entonces, sin descuidar su trabajo teatral y su empeño como actor de cine, desarrolla una intensa actividad fílmica como director y dirige *Sur* (1970), su primer cortometraje en formato súper 8 mm.

En este formato realizó otros cinco cortos y su primer largometraje industrial *Chin Chin el teporocho*, que data del año 1975. La película presenta una adaptación de la novela homónima de Armando Ramírez, por la que gana el Ariel a la Mejor Ópera Prima en 1977. Del resto de su filmografía, que abarca hasta ahora más de 20 películas, destacan: *Nuevo Mundo* (1976), *Flores de papel* (1977), *Los naufragos del Liguria* (1985), *La ciudad al desnudo* (1989), *El Bulto* (1991), *Bienvenido-Welcome* (1994) y *Un dulce olor a muerte* (1998).

A finales de los años setenta Retes funda la cooperativa independiente “Río Mixcoac” junto con Sergio Oljovich y Miguel Littin (Schumann 1982: 91), acto que le permite crear un cine sumamente productivo e innovador, enmarcándose, de esta manera, en un auge general del cine mexicano en esa época. Además,

Retes fue becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte y de la Fundación Guggenheim, aparte de ocupar puestos de agregado cultural de la embajada mexicana en Cuba y Costa Rica. En el año 2000 la Sociedad Mexicana de Directores le otorgó la Medalla de Plata al Mérito del Director por sus 25 años de actividad en el cine (Ciuk 2009: 638).

Sobre todo su película *Nuevo Mundo* marcó su reputación de director crítico —la cinta causó controversias en torno al tratamiento de su foco temático, la Virgen de Guadalupe y la “conquista espiritual” de América por los españoles (ibíd.: 637), y se censuró finalmente—.

Nuevo cine-cine político

El inicio del trabajo directivo de Retes se lleva a cabo en el sexenio de Echevarría, que había empezado a institucionalizar a partir de 1970 un monopolio estatal en la industria filmica (véase Schumann 1982: 88), proponiéndose no tanto controlar sino más bien fomentar la producción cinematográfica.

En esa época también empezaron a trabajar como directores Jorge Fons, Felipe Cazals, Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein (ibíd.). En total, una generación de directores cuya fuerza de renovación estética ha sido corroborada sin duda alguna de manera significativa por parte de las actividades estatales; estas dieron lugar a la fundación de una serie de instituciones como, por ejemplo, la Cineteca Nacional en 1974 (García Riera 1998: 280) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

El auge del cine mexicano se vincula, por lo tanto, en gran parte, a esta infraestructura surgente que apoya a la nueva creatividad experimental y fomenta, al mismo tiempo, sus posicionamientos explícitamente políticos; ambos aspectos son difundidos, además, de manera decisiva por la revista *Otro Cine*, publicación programática cuyo primer número aparece en 1975.

El artículo fundador de la revista demuestra de manera sugerente el objetivo de la misma:

La revista *Otro Cine* se propone recuperar el respecto que algunas excepcionales cineastas lograron infundir por el cine mexicano; estudiar y explicar algunos de los problemas que aquejan a nuestra industria cinematográfica; restablecer la imagen del cine y de sus componentes como auténticos potenciales de creación artística y de sustentación de una estética crítica; revalorar la trayectoria de la industria, desde nuestra propia perspectiva histórica nacional, de sus orígenes hasta nuestros días; proveer al quehacer cinematográfico, actualmente en gestión, de una visión coherente; y auxiliarlo, en lo posible, en la búsqueda de nuevas formas (Shelley 1975: 4).

Aquí no se deja pasar la ocasión de nombrar —de manera explícitamente polémica— la difícil situación a la cual se vio enfrentado el cine mexicano de la época; así, se denuncia “[...] la vetustez reacia de algunos sindicatos, la manipulación politiquera y la corrupción fuertemente atrincheradas dentro de la industria [...]” (ibíd.: 5). Palabras críticas que —en última consecuencia— se dirigen también al Estado.

En esta programación político-cultural subyacente al cine mexicano Gabriel Retes obtiene un rol protagonista. Consiguientemente, no es por casualidad que este primer número de *Otro Cine* incluya una entrevista extendida que Arlene Lintz de Nava le hizo al director.

A la pregunta sobre la índole de su cine, Retes responde: “Yo creo que es cine político. Es cine social. No me gusta que la gente hable de política en mis películas, pero constantemente, el problema político está pesando” (Lintz de Nava 1975: 57). Aquí Retes se refiere al alto grado de compromiso político que está presente a modo de hilo conductor en sus trabajos, manifestándose no sólo en las películas de los años setenta sino también en los filmes posteriores.

El apoyo estatal que dio lugar a una época relativamente fructífera de renovación fílmica se interrumpe con la privatización de los estudios estatales bajo el sexenio de José López Portillo a partir de 1976 (véase Schumann 1982: 90). Sin embargo, Retes —al lado de Oljovich y Hermosillo— pertenece a un grupo de directores que logran continuar con su labor de experimentación cinematográfica a pesar de las condiciones sociopolíticas cada vez menos favorables.

A partir de los años ochenta, durante el sexenio del presidente Miguel de la Madrid, la situación cultural se diversifica nuevamente, no por último, debido a la fundación del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) por decreto estatal en 1983 (véase García Riera 1998: 330). La función principal de Imcine era la de alentar un buen cine producido total o parcialmente por el Estado, dada la persistencia de un reducido interés por la calidad en la mayor parte de la iniciativa privada (véase ibíd.).

Otro punto culminante en la historia del cine mexicano, que correspondería a una segunda etapa del “nuevo cine”, se presenta en la década de los noventa, que marca igualmente una temporada de innovación y en parte de provocación creativa. García y Maciel destacan la renovación temática, estructural y técnica de las películas que se producen en esa época (García/Maciel 2001: 325). Se demuestra una gran variedad de géneros, surgen nuevas técnicas de producción y se utilizan discursos narrativos experimentales sin dejar de lado el enfoque sociopolítico.

De ahí que se puedan diferenciar dos grandes etapas del “nuevo cine” en México que no necesariamente están ligadas de manera genealógica: la primera desarrollándose a partir de los años sesenta/setenta con tendencias de independizarse del Estado e introduciendo ya ciertas renovaciones estéticas; ambos

aspectos de esta primer etapa del “nuevo cine” se reflejan, a su vez, en la fundación de varios festivales de cine a mediados de los años sesenta en México.

La segunda etapa, que comienza a partir de los años noventa, se puede interpretar, no por último, como reacción a la globalización del cine dando lugar a una adaptación del lenguaje cinematográfico universal. Es decir, se enmarca ya en un contexto de condiciones e implicaciones que traspasan claramente el nivel nacional¹.

Espejismos en *Bienvenido-Welcome*

Es en ese ambiente donde se produce la película *Bienvenido-Welcome* que Retes dirige en 1994. Tildada por Ignacio Retes de “película pobre” (Retes 1997: 9) es una de las cintas más exitosas del director. En la fórmula programática —elegida no sin coquetería y polémica por el padre del director— radica, según sugiere Ignacio Retes, toda una filosofía de trabajo: “*Bienvenido-Welcome* es una película [...] hecha en casa, familiar en más de un sentido, única forma por ahora de hacer un cine independiente, de autor, combativo” (ibíd.). Entre los objetivos ambiciosos de un tal cine familiar destacarían los siguientes: “[...] abrirle paso a la inteligencia, desterrar el sentimentalismo obsceno que nos impone la televisión y los retratos de familia tan acogidos por el cine comercial, y devolverle a la cinematografía mexicana la grandeza [...] de sus mejores momentos” (ibíd.: 10). Es evidente que un mecanismo central de un tal “cine pobre” que aquí no se nombra explícitamente es la provocación, característica que, sin embargo, se deja entrever en el tono y el vocabulario drásticos empleados por Ignacio Retes —y, por supuesto, en las películas mismas—.

Al igual que *El bulto* (1991), *Bienvenido-Welcome* cuenta, de hecho, con una gran presencia familiar: en ella actúan, al lado de Lourdes Elizarrarás, la esposa de Retes que incorpora el rol de María, su hijo Juan Claudio Retes (Richard), su padre Ignacio Retes (productor) y su madre (gerente del sindicato). Además, el mismo Gabriel Retes aparece en la película adoptando el rol del director Mariano Pacheco y su hija, Gabriela Retes, colabora en el guión. Aparte de ello, el reparto de la película cuenta con actores tan destacados como Luis Felipe Tovar (José), que también actúa en varios otros filmes de Retes, y Jesse Borrego (Darío/Jijio).

¹ Esta argumentación en torno a la diferenciación de dos etapas de “nuevo cine” en México se enmarca en las observaciones detenidas que emprende Friedhelm Schmidt-Welle al respecto, vinculándolas, además, a una reconsideración más amplia de las condiciones políticas y económicas que enfrenta el cine mexicano en la década de los años noventa. Para ambas líneas argumentales, véase el ensayo de Friedhelm Schmidt-Welle sobre Jorge Fons y su película *El callejón de los milagros* (1994) en este tomo (pp. 441-457).

La película es fruto de una coproducción de Río Mixcoac SCL, la Universidad de Guadalajara, la Cooperativa Conexión, el Instituto Mexicano de Cinematografía, Eduardo de la Bárcena y Gabriel Beristaín BSC; con ella Retes ganó importantes premios nacionales e internacionales, entre los cuales destacan seis Arieles, tres Diosas de Plata y el Premio al Mejor Largometraje en los festivales de Viña del Mar y de Amteus.

En *Bienvenido-Welcome* se nos presenta un filme dentro del filme, estructura especular que Retes ya había utilizado en *Bandera rota* (1978) y que repetirá en *Bienvenido-Welcome 2* (2003) en tanto meta-perspectiva hacia el mundo de los festivales de cine.

Es significativo que la cinta comience con la siguiente dedicatoria que subraya este enfoque auto-centrado: “Al primer centenario del arte de nuestro tiempo: el cine”. Desde el principio la película se anuncia, por lo tanto, como un documento sobre el cine en general y, se podría añadir, sobre el cine mexicano y las condiciones de su desarrollo en específico. Esta perspectiva se densifica en el hecho de que *Bienvenido-Welcome* contenga la escenificación de su propia producción, siguiendo la estructura de una *mise en abyme*; ello conlleva implicaciones a nivel tanto temático como estructural que, a continuación, se analizarán a través de una serie de escenas ejemplares.

La trama que se desarrolla en torno a la pareja de María (una pintora exitosa) y José (un reconocido experto de libros antiguos), cuya relación entra en crisis tras el adulterio de José y la sospecha de que se infectó con SIDA, es relativamente simple. Vemos a dos miembros de la clase social alta que se han acomodado en una vida lujosa —la casa es grande, tiene su jardín y su piscina, los dos salen a menudo— y que, de pronto, se ven confrontados a un giro inesperado de su existencia.

La estructura especular se introduce desde la primera escena de la película, cuando María, José y su amigo homosexual Richard salen del cine. Un paneo horizontal filmado en ángulo superior inclinado hacia el cartel de anuncios iluminado le informó anteriormente al espectador que asistieron a la película “Bienvenido-Welcome”. A través de un siguiente paneo vertical se ve al público saliendo del cine. Es de noche y el edificio iluminado contrasta con el exterior oscuro; un plano general capta el juego de luz y sombra que se desarrolla a partir de una desconocida fuente de iluminación en el fondo de la calle.

En consecuencia, las sombras del público que sale del cine aparecen muy marcadas en los adoquines. Asimismo, resaltan las duplicaciones umbrosas de María, José y Richard adquiriendo un valor tan alegórico como anticipador en cuanto al juego de desdoblamiento de rol y actor que marcará la cinta. Durante estas primeras tomas de la película, además, se alternan planos generales con planos americanos y predominan colores oscuros, aparte de una marcada luz azulada que obtendrá una función de *leitmotiv* a lo largo de la película.

Al salir, María les pregunta a sus compañeros: “Do you think movies are a reflection of life or life a reflection of movies?”. De inmediato aparecen los subtítulos en español, lo que, ya desde esta escena, traspone el mecanismo especular a un nivel adicional que es el ámbito idiomático. Richard le responde que para él ambos casos eran válidos. Los tres siguen caminando por la calle rumbo a la casa de María y José, cuando ven el set iluminado de una película que se está rodando en este momento.

Se detienen fascinados ante el escenario que se les presenta de manera tan inesperada. En la siguiente toma los tres aparecen en contraluz y de espaldas observando las actividades de producción fílmica. En este momento la cámara imita la mirada de los tres fijándose en los movimientos que se dan en el “escenario”: ahí se ve el decorado típico de un set de producción, es decir, una cámara, micrófonos y una escalera, entre otros detalles, a parte de algunos miembros de la producción que caminan —muy ocupadamente— de un lado a otro. La construcción de la escena, y sobre todo la perspectiva aplicada, parece aludir no solamente a la constelación espacial que se da en el teatro clásico entre escenario y espectadores, sino que anticipa también la mirada duplicada que el espectador “real” de *Bienvenido-Welcome* tendrá que aplicar durante toda la cinta. Así se crea la intercalación constante de un nivel intradiegético de la trama y un nivel extradiegético que comenta su producción. El *work in progress* escenificado introduce, con esto, el aspecto de producción y ensayo en el desdoblamiento fílmico y prefigura el ambiente del rodaje de la película *Bienvenido-Welcome* que a continuación se presenta al espectador a modo de un extendido *flashback*.

Como ya se insinuó más arriba, el adulterio de José marca un punto de quiebre en la trama. Durante un viaje que emprende por razones de trabajo conoce a una señorita rubia que le seduce. El encuentro de los dos se lleva a cabo en un hotel de lujo cuyo interior contrasta de manera sugerente con el hogar de María y José. Ello se debe en primer lugar al decorado —predominan muebles en blanco, ventanas grandes y flores— que forma una oposición semántica con los muebles de madera oscura y pesada, así como con el piso de piedra en la casa de los esposos. Sin embargo, el ambiente ligero y liberador será contradicho por los eventos que siguen.

Tras el encuentro amoroso con la mujer cuyo nombre varía entre Ann Harrison y Roberta Anderson, José entra al baño del hotel, donde se ve confrontado con un mensaje desesperante; en el espejo tríplico está escrito con lápiz labial: “Welcome to the world of AIDS”. Esta escena clave resalta por algunas renovaciones en cuanto a los movimientos de cámara y la escala de planos empleados. Así que es una cámara de mano muy inquieta la que capta el camino de José al baño, el movimiento que se introduce de esta manera anticipa la sensación de inseguridad que le invadirá pocos momentos después al protagonista. Entrado

al baño y leyendo la frase mencionada se le muestra a José en un primer plano, resaltando así su mímica que da cuenta de un terror profundo.

José queda desesperado y baja a la recepción del hotel en busca de la mujer. Ahora la música clásica que ya comenzó cuando José se levantó para entrar al baño, se vuelve más dramática. El camino del cuarto a la recepción, la oscilación entre toda una gama de emociones que varía entre esperanza, angustia y rencor, se acompaña con una cámara torcida de mano que da lugar a una serie de ópticas distorsionadas. Las paredes del pasillo estrecho parecen moverse alrededor de las pequeñas ventanas, las únicas fuentes de luz en esta escena. Se ve a José en un plano general y el ambiente exterior parece predominar sobre el personaje moviéndose en él. En la recepción aprende finalmente que la mujer cuyo nombre correcto apenas recuerda, ya desapareció.

Al mismo tiempo, a partir de esta secuencia clave, se introduce un elemento anacrónico en la película, que de aquí en adelante varía el orden de los eventos. Ello se demuestra en el hecho de que a esta serie de imágenes impactantes se añade una pequeña escena anteriormente omitida: vemos a José en el baño, donde se pone a romper el espejo. La cámara lo filma en plano americano y capta el reflejo del espejo tríptico que muestra a José no duplicado, sino triplicado: se le ve al mismo tiempo del lado izquierdo, de frente y por atrás. Es de suponerse que la alusión intermedial a la estética del cubismo se utiliza aquí para ilustrar la desorientación y ruptura identitarias que José experimenta en ese momento.

Cuando el adulterio representa el acontecimiento clave a nivel de la trama, esta escena adquiere especial importancia en cuanto a la estructura de desdoblamiento especular de la película; ello se evidencia a través de diferentes aspectos: primero, la escena se repite varias veces porque el espejo no se rompe; es en ese momento cuando se revela también el segundo nivel que subyace en la película, desvelando, en un sentido literal, su modo de construcción: tras la exclamación en *off* “¡Corte!” aparece la cámara en el lado izquierdo del encuadre; aparte de esta *mise en abyme* explícita del principal instrumento de producción fílmica se muestra el set de rodaje completo en un plano general, se enfoca el equipo técnico y se ve a algunos de los miembros del equipo de producción caminando de un lado a otro.

En seguida el director de la película, Mariano Pacheco, aparece en el set y se queja ante los técnicos debido a la falta del “efecto especial” —la destrucción fallida del espejo—. Esta perspectivización del proceso de la filmación implica nuevamente un cambio a nivel idiomático que ya se inició con el tajante “¡Corte!”. Si en las escenas anteriores los personajes se comunicaban en inglés, ahora Pacheco exclama en español: “¡Habíamos quedado que sería algo espectacular cuando se rompiera el espejo!”. Y el técnico, a su vez, se defiende echándole la culpa al actor quien, según él “[...] no llegó a su marca”. Ante

esta situación crítica que también arroja luz sobre las condiciones de producción cinematográfica en parte precarias en el cine mexicano el técnico añade, además, de manera sarcástica que “en el cine los problemas se resuelven con dinero”.

Es evidente que la escena contiene ya varios niveles del metadiscurso que se desarrolla a través de la estructura especular y que da lugar a una serie de metacomunicaciones. Ello se muestra no solo en el constante cambio de lenguaje, sino también en el tono humorístico que se aplica entre director, técnico y actor, estableciendo así una perspectiva irónica hacia los diferentes “roles profesionales” involucrados en la producción fílmica.

El hecho de que estos se representen por figuras tipificadas insinúa ya una perspectiva tanto autoirónica como autocrítica hacia la industria cinematográfica como ámbito de trabajo. Concretamente, son las condiciones de producción y la adaptación (forzada) a mercados internacionales a través del idioma (inglés) y también del género (melodrama) las que se critican aquí.

Además, es en esta escena donde se manifiesta el carácter de ensayo e imperfección preliminar en la película, aspecto que ya se había insinuado en una de las primeras tomas de la cinta, cuando José, María y Richard observan el proceso de producción cinematográfica. Siendo elemento inherente de cada acto productivo aquí también el “error” adquiere un carácter constructivo y progresivo en tanto incita una reflexión —sobre todo lúdica— sobre el mismo proceso de producción.

Otra toma posterior muestra a los técnicos y a una asistente preparando el espejo para filmar la escena por segunda vez. En esta ocasión los tres hablan sobre el contenido del filme. Durante esta metacomunicación autoirónica (“¡Uta, en cuántas películas has visto esta misma escena!”), uno de los técnicos se sorprende al descubrir que se trata de una película sobre el SIDA. Su colega, en cambio, finge conocer trama y enfoque temático del filme y dice haber leído la traducción del guión que originariamente está escrito en inglés. De esta manera queda manifiesto, una vez más, el aspecto metarreflexivo que comienza a extenderse ahora del proceso de la producción a la diversificación del personal profesional involucrado.

Otra escena adicional que se basa en la dinámica de lo provisorio y preliminar se manifiesta a partir de un diálogo entre José y María que se desarrolla cuando José le confiesa su adulterio a su esposa: es de noche y se ve a María sola, sentada en el comedor frente un cuadro inacabado. Al lado suyo aparece una vela que, siendo la única fuente de luz, crea una iluminación inquieta del interior. José se acerca a ella para hablarle y pedirle perdón, ambos se ven a través de un plano americano cuando la escena, de pronto, se interrumpe: se da, una vez más, un giro al nivel extradiegético de la cinta y se ve el set iluminado con una luz clara, artificial y muy fuerte que se mezcla con una luz azulada del

exterior. Esta coreografía de iluminación también hace alusión a las secuencias iniciales de *Bienvenido-Welcome* donde la luz funcionó, igualmente, como indicador de un cambio de niveles discursivos.

Aquí se juega, además, con la estereotipización de los personajes, ya que la actriz se queja de la conversación en torno al adulterio que, según ella, tiene calidad de telenovela, ya que la reacción de su personaje le parece demasiado dulce y expresadamente de forma estereotipada. “Es absurdo, ¿qué mujer reacciona así? [...] Después de lo que acaba de pasar, debería decir algo como... ‘lárgate, no te quiero volver a ver’” (Retes 1997: 70). En seguida León, el actor que interpreta el papel de José, apoya a María: “María tiene razón, estos diálogos están mal escritos y mal traducidos” (ibíd.: 71).

El guionista, también presente en el set, se defiende, dirigiéndose a María: “Justamente, esto es un melodrama. Además fuiste contratada como actriz, no como crítica literaria. Y muchas mujeres reaccionan así” (ibíd.: 70). Sin embargo, al final se cambia el diálogo, la escena se repite y María le dice a José: “I want you to leave”.

En suma, el énfasis de las escenas clave mencionadas radica en la revelación del proceso de producción de *Bienvenido-Welcome* que se lleva a cabo a través de la estructura especular. Conlleva no solamente un constante tono irónico que ilustra y refuerza la perspectiva autocrítica de esta cinta, sino que demuestra también una aplicación estratégica de lo erróneo e incompleto así como de lo provisional.

El aspecto de la producción fílmica se perspectiviza también desde el ángulo económico, sin dejar de sugerir cierto elemento autoirónico y hasta provocativo. De ahí que, en otro momento del rodaje, llegue el productor de la película al lugar de filmación, situación que va a abrir, una vez más, una perspectiva metacrítica hacia las condiciones de la industria fílmica en México en los años noventa en general y del cine comercial en particular.

Introducido por su voz gritando en *off* “Se me largan”, el productor interrumpe la filmación de una escena de sexo entre María y José. En medio del cambio del nivel intra al nivel extradiegético que se acompaña nuevamente con un cambio de iluminación y de la escala de planos, el productor, furioso, se queja —otro giro irónico— del nivel de calidad demasiado *alto* de la película y amenaza al grupo de filmación con retirar el presupuesto financiero en caso de que Pacheco siga produciendo “cine de arte” sin “estrellas taquilleras”. En esta escena se hace manifiesto una vez más un tono profundamente autoirónico que se densifica en las últimas palabras doblemente autorreferenciales del productor: “O empiezas a filmar acción y te olvidas de meter a toda tu familia como actores o mañana mismo entregan el equipo” (ibíd.: 56).

A partir de la intervención del productor, el rodaje de la película se vuelve cada vez más problemático y, finalmente, la crisis culmina en un accidente tan grave como simbólico.

En el momento en que el productor sale del set, la cámara se destruye a causa de un estativo que se cae del techo encima del aparato de filmación. La escena está acompañada de música dramática y se filma en ralenti. A continuación, el equipo la pone en un cajón que, de esta manera, funcionará de ataúd. Una parte del grupo de producción sale con la cámara, otros miembros del set forman una espaldera, imitando un entierro. Esta impresión se refuerza aún más cuando los técnicos se ponen a preparar la tumba en medio del jardín del set.

El entierro mismo se filma “desde la tumba” en ángulo contrapicado inclinado que adopta la perspectiva de la cámara “muerta” que, así, parece cobrar nueva vida, enfocando —a su vez— las caras desesperadas del grupo de producción en un primer plano. Al final de la secuencia se da un cambio notable del ángulo de toma: los últimos momentos del entierro se filman en ángulo picado inclinado, captando un plano de conjunto que, de esta manera, ilustra una metaperspectiva de los acontecimientos y se aleja al mismo tiempo de ellos.

Se advierte que la secuencia del “entierro” cobra especial importancia no solo en cuanto a su valor semántico, sino también —y sobre todo— debido al lenguaje audiovisual utilizado, puesto que se emplean ángulos de toma y efectos de velocidad muy poco presentes en las demás secuencias de la película.

Además, la escena del “entierro” imita la estética del melodrama, género que, por consiguiente, se ironiza y se critica de manera explícita, tal como ya se insinuó en la actuación del productor: solo se escucha música, la secuencia se desarrolla a través de tomas muy largas y con un escaso movimiento interno y externo. Aparte de ello, el ambiente aparece en claroscuro y en muchas tomas predomina la luz azulada figurando nuevamente como índice de la intercalación de los niveles extra e intradiegticos.

Lo que aquí se escenifica de manera abiertamente provocante es, en última instancia, la muerte del cine de calidad. Ello se demuestra a esta altura de la película, no por último, en el hecho de que la estructura melodramática del nivel intradiegtico se transmite al nivel extradiegtico adquiriendo, de esta manera, un alcance global que parece abarcar ahora la cinta entera.

Con motivo de investigar el accidente técnico llega un detective que se introduce como representante de la Compañía de Seguros Providencial; de aquí en adelante va a hacer comentarios aparte sobre el proceso de filmación y sus sospechas. A partir de este momento se constituye, por lo tanto, otro nivel especular en tanto perspectiva metacrítica, que se aplica por una figura no involucrada directamente en los acontecimientos. Ante el detective todo el grupo actúa y finge ahora el robo de la cámara, puesto que solo está asegurada contra robo y no contra destrucción. Con esto, los niveles de desdoblamiento de actor y rol se multiplican aún más.

Un aspecto adicional que emerge de la estructura especular es la interferencia de realidad y ficción que se lleva a cabo, sobre todo, a partir de la reflexión

temática sobre el sida. Esto se hace evidente en diferentes momentos del rodaje, por ejemplo, cuando el grupo de producción está cenando y los actores reflexionan sobre las reacciones de sus personajes en torno al problema del sida. María afirma: “Es incoherente el comportamiento de José, José es un tipo informado”. Algunos de los actores están muy al tanto del tema y mencionan diferentes estadísticas de la enfermedad en México que contradicen el imaginario común de que la mayoría de los infectados serían homosexuales. Así que la asistente del fotógrafo llega a afirmar que “el 60% de los afectados son amas de casa”. En otra escena, la maquilladora pregunta a María qué haría si tuviera la sospecha de tener sida, ya que en el cine “a veces suceden cosas muy reales”. María, por su lado, le responde a esta inquietud con otro comentario metacrítico, afirmando que “El cine es el arte de engañar con verdad”.

Aquí se evoca, por lo tanto, una reflexión acerca de la conjugación de vida y ficción que ya se insinuó al principio de la película y que marcará también su final. Entre las escenas finales que se conciben en esta vía temática cabe destacar las dos siguientes.

El juego de desdoblamiento de actor y rol se lleva a un grado aún más extenso cuando, al final del rodaje, el director Pacheco da un discurso frente a todo el grupo de la producción, recibiendo, a su vez, acotaciones que dirigen su comportamiento y hasta su estado emocional, ya que “Pacheco tiene que llorar”. A través de esta instrucción, Pacheco experimenta un cambio de rol que le pone ahora en lugar de actor, posición que incorpora con una aparentemente voluntad de coherencia, puesto que sostiene: “Quiero ser un personaje íntegro”. Sin embargo, a lo largo de la conversación entre el instructor anónimo y Pacheco comienza a hacerse notar un sutil desacuerdo en cuanto a la jerarquía director-actor y Pacheco llega a exclamar finalmente: “Como si yo no supiera mejor que nadie quién es Mariano Pacheco”.

El diálogo se extiende finalmente a una reflexión del entrecruzamiento de vida y cine y Pacheco le afirma a María, quien les acompaña ahora, que para él vida y cine serían lo mismo: “Mi vida es hacer cine”. Aquí Pacheco/Retes llega a confundir expresadamente no solo las nociones de actor y director a nivel intra y extradiegético, sino que añade un elemento determinadamente autobiográfico. Con esto, la escena retoma, no por último, la oscilación entre realidad y ficción que estuvo también a base de la conversación entre María, José y Richard al principio de la película.

Una de las últimas escenas del filme que concluirá también este breve análisis del lenguaje cinematográfico empleado por Gabriel Retes muestra el momento en el que llegan los resultados del examen de sangre de José en un sobre. En la fase de postproducción de la película que se incluye aquí, el detective abre el sobre y solo encuentra un papel blanco. En consecuencia, el técnico, quien observó su estado estupefacto, le dice de manera irónica: “Bienvenido al mundo

del cine”. A la pregunta del detective sobre el final de la película el guionista le responde que hay tres opciones: primero, José contrae el sida; segundo, los dos contraen el sida; y tercero, ninguno de ellos lo hace. Sin embargo, el guionista advierte que “El director prefiere dejárselo a la imaginación del espectador”.

Consideraciones finales y críticas

El espejismo cinematográfico parece anunciarse, al lado de las “narrativas en red”², como otro procedimiento clave que llega a caracterizar el cine mexicano a mediados de los años noventa. Es a través de toda una serie de elementos como la técnica narrativa de *Bienvenido-Welcome* ayuda a establecer un metadiscurso crítico sobre la situación del cine mexicano a finales del siglo xx. Tanto las situaciones comunicativas como la conjugación de realidad y ficción o el respectivo desdoblamiento de actor y rol corroboran un nivel metarreflexivo de la película. Este se escenifica, a un nivel técnico, sobre todo por medio de efectos de iluminación y ángulos de toma determinados, siendo ambos elementos los que adquieren un valor semántico decisivo. En este contexto resulta clave que la primera y la última toma de la película son idénticas en cuanto al ángulo y la iluminación aplicados: se filman desde un ángulo superior inclinado y enfocando una luz azulada, visualizando en ambos casos una metaperspectiva hacia el escenario, esto es, hacia el mundo del cine. Cabe añadir que en total se demuestra un equilibrio de escenas extra e intradieéticas a lo largo de la cinta, hecho que da lugar a un paralelismo minucioso de ambos niveles discursivos en cuestión.

El juego con lo provisorio y/o lo posible —que conlleva, no por último, especulaciones temáticas entre cine y sida— se demuestra como pretendiente hilo conductor en esta película tan expresamente desorganizada. Es evidente que la reiterada escenificación del proceso de producción influye sobre el grado de la elaboración de la trama en el filme. La historia misma se mantiene continuamente en un estado fragmentado y preliminar; por consiguiente, la trama no se elabora de manera completa, sino que se ve cortada por interrupciones y vacíos estratégicos.

La serie de ensayos, reproducciones, repeticiones, errores, conflictos y espacios en blanco que surgen a causa de este *work in progress* tan permanente como avisado, sin embargo, conduce a que puntos temáticos que merecerían quizás un tratamiento más detallado, exhaustivo y también sensible —entre ellos destaca el tema del sida— no pueden tocarse a fondo. En el año de producción

² Véase el ensayo de Friedhelm Schmidt-Welle sobre *El callejón de los milagros* (1994) en este tomo.

de *Bienvenido-Welcome* esta enfermedad aún es relativamente poco conocida y estudiada en México, dado que los primeros casos de sida en el país recién se reconocieron en 1983 (véase Alarcón y Ponce 2003: 12).

Si bien la película lleva a cabo la deconstrucción de una serie de estereotipos acerca del sida —ya que es un heterosexual de clase social alta quien se cree infectado y una mujer, al parecer extranjera, la que supuestamente le transmitió el virus— la temática oscila entre mero pretexto estético-estructural que deviene parte de la construcción provisoria de la película y reconocida problemática médico-social cuya representación en el imaginario colectivo dominante (son individuos pertenecientes a ciertos grupos sociales como los homosexuales o los adictos los que se enferman; véase Inchaurreaga 1997: 12) se critica.

La constante intercalación de estos distintos enfoques se densifica, no por último, en el latente paralelismo bilingüe de las frases clave de la película: “Welcome to the world of AIDS” y “Bienvenido al mundo del cine”.

Bibliografía

- ALARCÓN SEGOVIA, Donato/PONCE DE LEÓN ROSALES, Samuel (2003): *El SIDA en México. Veinte años de la epidemia*. México: El Colegio Nacional.
- CIUK, Perla (2009): *Diccionario de Directores de Cine Mexicano*. Tomo II. México: CONACULTA/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- GARCÍA, Gustavo/MACIEL, David R. (2001): *El cine mexicano a través de la crítica*. México/Ciudad Juárez: UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1998): *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo. 1897-1997*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
- INCHAURREAGA, Silvia (1997): *El SIDA en la cultura. Problemáticas a fines de siglo*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- LINTZ DE NAVA, Arlene (1975): “Entrevista con Gabriel Retes”. En: *Otro Cine*, 1, pp. 55-61.
- RETES, Gabriel/DEL POZO, María/RETES, Gabriela (1997): *Bienvenido-Welcome. Guión*. Introducción de Ignacio Retes. México: Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- SCHUMANN, Peter B. (1982): *Handbuch des lateinamerikanischen Films*. Frankfurt: Vervuert.
- SHELLEY, Jaime Augusto (1975): “El cine mexicano, ¿campeón sin corona?”. En: *Otro Cine*, 1, pp. 2-5.
- <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/gabriel_retes.html> [último acceso: 14 de febrero de 2015].

Jorge Fons: *El callejón de los milagros* (1994)

Friedhelm Schmidt-Welle
(Instituto Ibero-Americano, Berlín)

1. Introducción

La película *El callejón de los milagros* (1994), dirigida por Jorge Fons, y basada en un guión del escritor y dramaturgo Vicente Leñero (Leñero 1997), es una adaptación libre de la novela *Zuqāq al-Midaq* (*Midaq Alley*) del Premio Nobel Naguib Mahfuz. Se inscribe en lo que se ha llamado “el nuevo cine mexicano” de la última década del siglo xx y comienzos del XXI. Según algunos críticos, ese “nuevo” cine se remonta en realidad a una serie de intentos de renovación del cine mexicano a mediados de los años sesenta del siglo pasado (García/Coria 1997; Maciel 2001). La historia del llamado nuevo cine mexicano sería, entonces, no tan nueva como aparece hoy en día, sino que comenzaría con el lanzamiento de la convocatoria para el “Primer Concurso de Cine Experimental” en México en 1964.

Creo que existe un malentendido en esta periodización, malentendido que se produce a partir de la construcción de una historia lineal, regida por cierta lógica interna, del llamado cine de arte. Según ese esquema, el nuevo cine mexicano que se produce a partir de los años noventa del siglo pasado, sería nada más que la consecuencia imprescindible de la estética vanguardista de la época de los sesenta o del lenguaje fílmico del llamado cine de autor europeo. Esa construcción de una historia lineal entre la estética vanguardista de los sesenta y el nuevo cine mexicano de los noventa no considera los cambios en el lenguaje y las formas cinematográficas en esas décadas.

Lo que me parece importante con respecto a la conexión entre *El callejón de los milagros* y el nuevo cine mexicano son dos aspectos que, creo yo, no se pueden ver de manera aislada. Me refiero, primero, al relativo éxito comercial de esa cinta y sus consecuencias para la imagen del nuevo cine mexicano tanto a nivel nacional como internacional, y, segundo, a la estética de las historias que se cruzan. Esa estructura básica de la película se convertirá en una especie de modelo de varios filmes mexicanos posteriores a *El callejón de los milagros*, y en ese aspecto radica la importancia de la película de Fons para la historia del cine mexicano.

2. El contexto histórico: la situación del cine mexicano en la década de 1990

La película se filma en 1994, un año decisivo en la historia mexicana reciente. La crisis económica y la política neoliberal del sexenio de Carlos Salinas de Gortari culminan no solamente en la ratificación del Tratado de Libre Comercio (TLC o NAFTA, por sus siglas en inglés), sino también en la rebelión zapatista debido a que en gran parte son las clases populares, y sobre todo los campesinos, los afectados por el TLC de manera negativa.

El cine mexicano de la década de 1990 no se puede ver fuera de ese contexto político y económico. Se caracteriza por una aparente paradoja. A pesar de que la industria del cine nacional se encuentra —una vez más— en una de sus crisis profundas en términos de su producción, infraestructura y difusión¹, se trata precisamente de una de las décadas más fructíferas del cine mexicano (Vargas 2011), lo que se refleja no solamente en la creciente comercialización de algunas de sus películas a nivel internacional², sino también en una serie de premios tanto nacionales como internacionales para varios de los filmes que se producen en esta época³. Estos éxitos se deben, a mi modo de ver, a la estructura y la estética cinematográficas de las películas en cuestión. En el caso de *El callejón de los milagros*, el éxito además es una consecuencia de la actuación de Salma Hayek, quien había protagonizado la telenovela mexicana *Teresa* y, en la misma época, había actuado en algunas películas estadounidenses (Mora 2005: 187).

¹ Cf., con respecto a la situación económica e histórica de la industria cinematográfica de la última década del siglo xx y la primera del siglo xxi en México en general, García Canclini/Rosas Mantecón/Sánchez Ruiz (2006) y Getino (2005: 266-290).

² Entre las películas que se comercializan a nivel internacional en los años noventa, se encuentran *Danzón* (1991), de María Novaro, *Como agua para chocolate* (1992), de Alfonso Arau, *La invención de Cronos* (1992), de Guillermo del Toro, *El callejón de los milagros* (1994), de Jorge Fons, y, al final de la década, *Amores perros* (1999), de Alejandro González Iñárritu. En enero de 1994, *Como agua para chocolate* incluso rompió la marca de taquilla para una película en lengua extranjera, 20,5 millones de dólares, en los Estados Unidos (García Riera 1998: 379).

³ Aparte de que varias películas de los directores mexicanos más importantes de la época recibieron el Ariel, el máximo premio otorgado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, en alguna de sus categorías (García Riera 1998: 381-385), y más allá del Premio Nacional de las Artes que se otorgó a Arturo Ripstein en 1997 (García Riera 1998: 380), varios filmes ganan reconocimientos internacionales: *Principio y fin*, de Arturo Ripstein, obtiene el Primer Premio en el Festival de San Sebastián (1993); *La invención de Cronos*, de Guillermo del Toro, gana el Gran Premio de la Semana de la Crítica en Cannes (1993); *El héroe*, de Carlos Carrera, se merece la Palma de Oro para cortometrajes, también en Cannes (1994). *El callejón de los milagros* y *Amores perros* ganan más de veinte premios nacionales e internacionales cada una, entre ellos el Ariel para la mejor película.

Pero estos éxitos no rompen con la situación precaria de la industria del cine mexicano en los años noventa. Entre 1989 y 1994, año de la realización de *El callejón de los milagros*, la producción de películas nacionales disminuye de manera dramática año tras año para llegar a solo 28 películas en 1994, la cifra más baja desde 1936 (García Riera 1998: 356). Estas cifras incluso bajarían más en los años posteriores al rodaje y estreno de *El callejón de los milagros*. No es hasta comienzos del siglo XXI cuando la situación económica de la producción cinematográfica mejora al menos un poco (Getino 2005: 272-273).

Más allá del contexto político del momento y con este la falta de recursos estatales para la financiación del cine nacional —sobre todo considerando la crisis económica de 1994 y las estrategias neoliberales del régimen de Carlos Salinas de Gortari con respecto a la industria cinematográfica—, fue el desarrollo de esa misma industria la que entraba en crisis. Así que la única empresa privada que pudo seguir financiando grandes proyectos fue Televisine, con el respaldo de la cadena televisiva Televisa (García Riera 1998: 356-357), empresa que en 1994 financia 19 de las 28 cintas filmadas. Al mismo tiempo, y este aspecto explica al menos en parte la mejor calidad de algunos filmes en esta situación precaria de la industria cinematográfica mexicana, el IMCINE pasa a pertenecer al CONACULTA, hecho que fortalece la creación de un cine de autor con apoyo estatal (Getino 2005: 269). Además, aumenta el número de películas cofinanciadas entre Estado, productoras nacionales e internacionales, y empresas de televisión, lo que terminará, entre otras cosas, en la creación del programa IBERMEDIA en 1997, y en una especie de internacionalización del lenguaje fílmico para mercados más amplios. Pero no es hasta fines de los noventa cuando la industria cinematográfica del país comienza a producir más películas después de esa grave crisis. Sin embargo, el hecho de que muchos directores y actores como Salma Hayek, Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, entre otros, deciden trabajar en los Estados Unidos después de sus primeros éxitos en México, indica no solamente su reconocimiento en Hollywood, sino también la persistencia de la crisis económica del cine mexicano de la época (Mora 2005: 251).

En este contexto surge, entonces, lo que se ha llamado “nuevo cine mexicano”, tendencia que se ubica dentro de la más amplia del “nuevo cine latinoamericano”. Aunque todavía no se ha definido bien esta noción, indica, ante todo, unos cambios en la estética y las estructuras del cine a nivel continental, estética y estructuras que responden a las nuevas tendencias internacionales de las industrias cinematográficas, pero también a un agotamiento de la estética del cine de Hollywood por su previsibilidad, por una parte, y un agotamiento de la estética vanguardista o experimental, por otra (García Riera 1998: 367-370). Uno de los resultados de ese desarrollo es que el cine en América Latina mantiene sus características específicas adaptándose, al mismo tiempo,

a ciertos procedimientos del cine internacional como una camarografía sofisticada, una narración no lineal o la introducción de varias tramas con múltiples protagonistas. Son, por ejemplo, los elementos melodramáticos los que hacen accesible el nuevo cine mexicano para un público nacional acostumbrado al melodrama del clásico cine de la Época de Oro o a las formas melodramáticas de las telenovelas latinoamericanas, y eso explica, al menos en parte, el éxito de *El callejón de los milagros* en el contexto mexicano.

3. El director

Jorge Fons nace el 23 de abril de 1934 en Tuxpan, en el estado de Veracruz, México. Debido a las necesidades de trabajo de su padre, la familia se muda muchas veces, y por fin se asienta en Tlalnepantla, en el estado de México. Entre las primeras películas que ve de niño recuerda especialmente *Gulliver en el país de los enanos* y *El gran dictador* (De la Vega Alfaro 2005: 16). A partir de los nueve años, tiene que trabajar en un taller de grabado, la Cooperativa de Artes Gráficas Cuauhtémoc, lo que le introduce al trabajo en artes visuales y los conocimientos de los pormenores de la construcción de la imagen (ibíd.: 17-18). Más tarde, se inicia en el cine de la Época de Oro, al cual considera “[...] un cine indispensable, un cine que guardas eternamente en la memoria” (ibíd. 2005: 20). En una entrevista con Eduardo de la Vega Alfaro enfatiza que lo que más le atrae del clásico cine mexicano es el tratamiento de lo popular (ibíd.: 21). Aparte del cine de la Época de Oro, le gusta especialmente el cine italiano, sobre todo el neorrealismo, por la mezcla de realismo y melodrama en el mismo (ibíd.: 26). De joven adulto trabaja con un grupo de teatro en Tlalnepantla, y en 1958 entra en la escuela de artes de Seki Sano. A partir de 1960 estudia con Enrique Ruelas y sirve de asistente de dirección teatral en producciones del teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (ibíd. 2005: 34-37).

En 1963, Fons se inscribe en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM que se había fundado ese mismo año. Durante sus estudios, trabaja como asistente de Walter Reuter, quién enseña fotografía en el CUEC (ibíd.: 43-44). Además, dirige algunas obras de teatro y trabaja como asistente en la filmación de diversas películas (ibíd.: 45-52). Fons pertenece a la primera generación de egresados del CUEC, del cual sale en 1967. A partir de 1968 comienza a trabajar como docente en ese mismo centro.

Durante 1968 realiza su primera película como director, mejor dicho, un episodio de treinta minutos del filme colectivo *Trampas de amor* (estrenado en 1969), bajo el título *La sorpresa*. Se trata de una variación sobre el tema del estafador estafado. La próxima producción es *El quelite*, filmada en 1969

y estrenada en 1970, una película sobre la Revolución Mexicana que ironiza el cine de drama campirano, sobre todo el de Emilio Fernández, y que causa polémicas entre la crítica (García Riera 1994a: 320). El melodrama *Tú, yo, nosotros*, estrenado en 1972, es otra película de tres episodios conectados entre sí de los cuales Fons dirige el último. *Los cachorros*, filmada a partir de 1971 y estrenada en 1973, es una adaptación de la novela homónima de Mario Vargas Llosa con argumento de Fons, Eduardo Luján y José Emilio Pacheco, quién se retira del proyecto a medio camino. Resulta, como lo admite el mismo Fons, un fracaso artístico aunque no comercial (De la Vega Alfaro 2005: 116; García Riera 1994b: 297-298). Le sigue *Jory*, una coproducción estadounidense mexicana, un *western* y a la vez la historia de formación de un adolescente. Debido a un accidente del director del filme, Fons entra cuando parte de la película ya está hecha, y se nota que se trata de una película que dirige por encargo y sin mucho entusiasmo.

En 1972, Fons realiza dos películas: *Caridad*, un episodio del largometraje *Fe, esperanza y caridad*, historia en que se cuentan los conflictos violentos en un barrio pobre de la Ciudad de México, y *Cinco mil dólares de recompensa*, otro *western* que filma por encargo. Mientras que la primera se considera como “una de las mejores cintas producidas por el cine mexicano de los setenta” (De la Vega Alfaro 2005: 135), la segunda, que es una parodia del clásico *western* de Hollywood, no tiene mucho éxito. En 1976, adapta la novela *Los albañiles*, de Vicente Leñero, al cine. El filme, historia de la construcción de un edificio, narra las circunstancias de un asesinato, la consiguiente investigación que no termina en la captura del responsable, y la corrupción entre policías y sindicatos. Mantiene la complejidad de la novela, y es una buena muestra de los conflictos sociales de la época. Se trata del mejor largometraje de Fons realizado hasta ese momento (García Riera 1995: 247-249). No es hasta 1989 cuando el director realiza su siguiente largometraje. En 1974, Fons había filmado su primer documental, y le siguen varios durante las décadas de 1970 y 1980, entre ellos *Así es Vietnam* (1979), *Indira* (1982-1986) y *Diego Rivera: vida y obra* (1986). A partir de 1989 y hasta hoy dirige, además, varias telenovelas mexicanas.

Rojo amanecer es una especie de teatro de salón sobre la masacre del 2 de octubre de 1968 en la Ciudad de México; toda la acción se lleva a cabo en un solo edificio de la Unidad Tlatelolco. A pesar de esa limitación del espacio, se convierte en una fuerte crítica de la política estatal de ese entonces. La cinta solamente se puede estrenar a partir de 1990 gracias a la presión de la prensa para levantar la censura de la misma, pero a pesar de eso quedaron fuera de ella algunas escenas censuradas. La siguiente película de Fons es *El callejón de los milagros*. Después de ella, realiza el cortometraje *La cumbre* (2003) y el largometraje *El atentado* (2010), con ocasión del Centenario/Bicentenario, filme

sobre un atentado contra Porfirio Díaz con alusiones a la historia reciente que lo convierten en una alegoría de la historia nacional de México.

Aparte de su trabajo como director de cine, Fons ha publicado diversos artículos periodísticos, y ha participado como jurado en festivales nacionales e internacionales. Entre 1993 y 2000 fue becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte, y en 1997 recibió la beca Guggenheim. Entre 1998 y 2002, fue presidente de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Sus películas han ganado varios premios tanto a nivel nacional como internacional. En 2011, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, en su 53ª entrega, le otorga a Fons el Ariel de Oro por su entrañable obra filmica y su relevante contribución al desarrollo de la cinematografía mexicana.

4. Trama y estructura de *El callejón de los milagros*

El callejón de los milagros se inscribe en una serie de películas realizadas en varios países en la década de 1990 en las cuales se hace uso de una combinación de diversas líneas narrativas que conforman la trama, o mejor, el hilo de varias tramas⁴. Este procedimiento, llamado “narrativas en red”, se ha convertido en un elemento común de muchas películas a nivel internacional (Kerr 2010: 38 y 40). En realidad esa estructura filmica se había realizado mucho antes en cintas como la japonesa *Rojo no Reiken*, de 1921, o en filmes más conocidos como *Grand Hotel* (1932), de Edmund Goulding y *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa (Kerr 2010: 38). Pero es en los noventa cuando las “narrativas en red” se convierten en una especie de programa estético sofisticado (Deleyto/Del Mar Azcona 2010: 20-21). Desde *Short Cuts*, de Robert Altman, de 1993, una serie de historias conectadas entre sí por la escena inicial del vuelo de un helicóptero y la final del terremoto, hasta *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino (1994); desde *Night on Earth* (1991), de Jim Jarmusch, hasta *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002), existe una tendencia de películas con varias tramas y múltiples protagonistas que, sin embargo, no se convierten en narrativas experimentales, sino que mantienen narrativas muchas veces lineales, tradicionales, por lo general cronológicas en cada uno de los hilos, pero paralelos estos últimos.

Como ya he mencionado, *El callejón de los milagros* es una adaptación libre de una novela de Naguib Mahfuz cuya trama se traslada de El Cairo de la novela a un barrio en el centro histórico de la Ciudad de México. La película se filma

⁴ Esta estructura de *El callejón de los milagros*, aunque parezca obvia viendo el filme resultante de ella, no estaba planeada desde el comienzo, como afirma Jorge Fons en una entrevista con Eduardo de la Vega Alfaro (2005: 205-211).

entre mayo y julio de 1994 y se estrena en la Cineteca Nacional el día 2 de diciembre del mismo año. A partir de mayo de 1995 se estrena en varios cines comerciales a nivel nacional. Alameda Films, una empresa de Alfredo Ripstein Jr., se encarga de la producción, con apoyos adicionales de IMCINE, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y la Universidad de Guadalajara. En el filme actúan algunos de los actores más reconocidos del cine y la televisión mexicanos como Ernesto Gómez Cruz (Rutilio), María Rojo (doña Cata), Margarita Sanz (Susanita), Daniel Giménez Cacho (José Luis), y algunas caras menos famosas en ese momento como Salma Hayek (Alma), solamente conocida hasta ese entonces por su rol protagónico en la telenovela *Teresa*, y Bruno Bichir (Abel) quién ya había actuado en otra película de Fons, *Rojo amanecer*.

El argumento de los cuatro capítulos del filme es el siguiente: en el primer capítulo, "Rutilio", se presenta la historia de don Rutilio, dueño de una cantina que vive con su esposa Eusebia y su hijo Chava en el barrio. Rutilio regaña a Chava por flojo, mientras este sueña con un futuro mejor en los Estados Unidos. Rutilio comienza una relación amorosa con el joven homosexual Jaime. Al darse cuenta Chava, este los persigue a un baño público, golpea brutalmente a Jaime y lo da por muerto. Chava huye a Estados Unidos. En el segundo capítulo, "Alma", la joven homónima, sueña con una vida más allá de la miseria, y por eso al comienzo rechaza al pobre peluquero Abel aunque esté enamorada de él. Su madre, doña Cata, vive de leer el destino en las cartas y de hacer curaciones naturistas. Ella cree que unos aretes que le llegan de parte de don Fidel son para ella, y se deprime al darse cuenta que en realidad son para su hija. Mientras tanto, Abel se va a Estados Unidos con Chava, pero promete a Alma regresar para casarse con ella. Alma se deprime y decide casarse, por iniciativa de su madre, con el adinerado don Fidel. Pero este se muere antes del planeado matrimonio. Alma conoce a José Luis, un hombre rico que la ha perseguido algún tiempo. Resulta que se trata de un proxeneta con el cuál Alma se va del barrio para convertirse en prostituta. En el tercer episodio, "Susanita", se cuenta la vida diaria de la administradora de la vecindad, que seduce a Chava antes de enamorarse de Güicho, el camarero del bar de don Rutilio. A diferencia de los primeros tres episodios, el último, "Regreso", no es la historia de uno de los personajes del barrio, sino la condensación de los primeros tres capítulos. Chava regresa derrotado de los Estados Unidos con su esposa y su hijo, y tiene que vivir en la miseria porque Rutilio se niega a ayudarlo. Susanita se casa con Güicho a pesar de que este le roba dinero y ella se da cuenta. Al peluquero Abel le ha ido bien en el extranjero, y regresa para casarse con Alma. Al darse cuenta de su destino, se va al prostíbulo en que ella trabaja y hiere a José Luis en la cara pero es apuñalado por el proxeneta. Huye del burdel y muere en plena calle en los brazos de Alma.



Imagen 1. Cuatro hombres jugando al dominó.

En *El callejón de los milagros*, la estructura de las “narrativas en red” es básica para las historias que se cuentan. La escena inicial de cuatro hombres jugando al dominó (véase imagen 1) se repite en los dos siguientes capítulos, para indicar que las historias contadas en estos capítulos se desarrollan paralelamente. En el guión original, publicado tres años después de la producción del filme, la cinta incluso termina con la misma partida de dominó (Leñero 1997: 153), lo que podría indicar que la situación del barrio que se muestra en la misma no cambiará nunca, y que las costumbres y tradiciones de este pequeño núcleo o espejo de la sociedad son más fuertes que cualquier intento de cambio social⁵.

Cuatro hombres jugando al dominó equivalen a los cuatro capítulos de la película y sus cuatro historias divergentes, aunque la última narración no es paralela, sino que junta las tres primeras contando lo que sucede en la vecindad unos años después de lo que había pasado en los tres primeros capítulos. El hecho de que la última partida de dominó presente en el guión no se realice en la película, que termina con la muerte de Abel en los brazos de Alma, indica que el director se decidió por un fin más bien melodramático.

A diferencia de otras películas con tramas paralelas, las historias contadas en *El callejón de los milagros* no son independientes —como por ejemplo en *Night on Earth*, en la que el taxi y la noche son los únicos puntos en común de todos los cuentos—, sino que se conectan entre sí, en parte debido al hecho de que todos los protagonistas comparten el mismo espacio reducido de un barrio popular

⁵ Este final de la película no se realizó, según el mismo Jorge Fons, porque le había parecido demasiado obvio (De la Vega Alfaro 2005: 210-211).

en el centro histórico de la Ciudad de México y se conocen entre ellos. Más que meras “narrativas en red”, la cinta presenta diferentes tramas íntimamente ligadas entre sí mediante el lugar en el cual se lleva a cabo la acción —el barrio incluso se podría ver como el verdadero protagonista de la cinta, que representa un microcosmos de la sociedad mexicana, sus valores y sus conflictos internos (Foster 2002: 46-57)— y mediante las relaciones sociales entre los habitantes de ese barrio. En este contexto me parece significativo que hechos tan importantes para la narración como la migración de Abel o la huida de Chava a Estados Unidos, no se muestran de manera explícita, sino mediatizados por lo que dicen los lugareños sobre sus deseos de irse o su ausencia forzada y representados en el espacio reducido de la vida del barrio —método que Fons ya había empleado en *Rojo amanecer*, solo que con un espacio aún más reducido—.

Jorge Fons emplea, además, un método característico para relacionar de manera más estrecha las narrativas internas de la trama global de su película: muestra las mismas escenas en varias ocasiones, pero, a diferencia de la escena inicial repetida de la partida de dominó, siempre filmada desde ángulos diferentes, lo que refuerza el paralelismo de los capítulos de la cinta. Un típico ejemplo de ese procedimiento son las secuencias n° 4 a 6 del primer capítulo (min. 7:00-10.05 y Leñero 1997: 22-24), en las cuales se muestra una conversación entre Abel y Chava en un patio con Abel mirando hacia una ventana a la cual se asoma Alma (véanse imágenes 2 y 3).



Imagen 2. La conversación entre Abel y Chava.



Imagen 3. Alma asomándose a la ventana.

En la escena nº 5, la perspectiva cambia al interior del departamento de Alma y su madre doña Cata, concentrándose en la conversación entre doña Cata y Susanita, escena en la cual Alma aparece en el fondo del departamento fuera del foco de la cámara. Estas tomas se relacionan de manera directa con las secuencias 35 a 38 del segundo capítulo, dedicado a la historia de Alma (DVD: 37:19-37:45 y Leñero 1997: 51). Ahora vemos la conversación entre Abel y Chava en el patio en dos tomas desde la perspectiva de Alma quién puede ver el encuentro de los dos amigos, pero no puede escuchar lo que dicen (véanse imágenes 4 y 5).



Imagen 4. Alma asomándose a la ventana.



Imagen 5. La conversación entre Abel y Chava.

Estas tomas desde diferentes ángulos no solamente implican un cambio de perspectiva a nivel técnico, sino también subjetivo en el sentido de mostrar los diferentes puntos de vista de los protagonistas. Además, los espectadores, al contrario que Alma, sí conocemos el contenido de la conversación entre los dos jóvenes debido a las secuencias anteriores, lo que causa un efecto de cercanía emocional con la historia o con los protagonistas. Estos ejemplos muestran que las narrativas en red de la cinta de Fons están verdaderamente enredadas y ligadas íntimamente entre sí, es decir, se trata de algo más que historias paralelas o ligeramente conectadas como en muchas otras películas con “narrativas en red”.

La estructura de las historias paralelas de *El callejón de los milagros* se convierte después en una especie de modelo narrativo en varias películas mexicanas del llamado nuevo cine, aunque el modelo no siempre se realice con la misma profundidad y maestría que en el filme de Fons. Se repite la misma estructura básica, pero esta se emplea de distintas maneras y con diferentes funciones. En la década de 1990 y a comienzos del siglo XXI, se filman varias películas mexicanas o de directores mexicanos que emplean esta estructura. *La mujer del puerto*, de Arturo Ripstein (1992), *El jardín del Edén*, de María Novaro, filmado en el mismo año que *El callejón de los milagros*, *Amores perros*, *21 gramos* y *Babel*, de Alejandro González Iñárritu, del 2000, 2003 y 2006, respectivamente, *Corazones rotos*, de Rafael Montero (2001), *Dos abrazos*, de Enrique Begné (2007), *Al otro lado*, de Gustavo Loza (2004), son solo algunas de las cintas que comparten este rasgo formal. El caso más emblemático es el de Alejandro González Iñárritu cuyos primeros tres largometrajes emplean la misma estructura de múltiples historias y protagonistas (De la Mora 2006: 172).

Como ya he dicho, los filmes que siguen el modelo de Jorge Fons se distinguen por la manera de emplear esta forma narrativa y por su función para el argumento. Mientras que en *El callejón de los milagros*, la escena inicial del dominó funciona a la manera de una introducción repetida para cada una de las historias narradas, en *Dos abrazos*, por ejemplo, la repetición del abrazo funciona como una especie de anticlímax después del punto máximo de tensión, a la manera de una *katharsis*. En la primera película de González Iñárritu, en cambio, el hecho de que las diferentes historias se juntan en la escena del accidente, significa precisamente el punto de clímax de cada una de ellas, y de la película misma. A pesar de las diferencias, la semejanza de las narraciones en estas películas consiste precisamente en el entrecruzamiento de diferentes historias y en la filmación de las mismas escenas desde diferentes ángulos. Por eso, con razón *El callejón de los milagros* se ha visto como modelo para la primera obra de González Iñárritu (Kerr 2010: 38).

Existe otro punto en común entre la película de Fons y las de González Iñárritu, pero también entre estas cintas y muchas otras películas con historias cruzadas: el hecho de que el énfasis en la escena inicial de *El callejón de los milagros*, la partida de dominó, se pone sobre las fichas significa que no son los hombres los que mueven las fichas, sino las fichas mismas, los objetos, los que mueven la historia, y con ella el destino. En un mundo capitalista, en el cual todos los objetos se convierten en mercancías, son también las mercancías las que alcanzan un peso tremendo sobre el destino de los protagonistas. Lo mismo pasa en *Amores perros*, donde el cruce de las tres historias se realiza mediante los coches y el accidente, o en *Babel*, donde la bala del Winchester funciona como punto de “contacto” entre las tramas de la cinta. En *El callejón de los milagros*, los objetos (fichas de dominó, cartas del Tarot, coche de lujo, etc.) representan también el destino de los protagonistas.

Pero la influencia de *El callejón de los milagros* sobre el nuevo cine mexicano, o quizá debemos hablar de las paralelas entre esta cinta y otras del nuevo cine, no se limita a cuestiones formales, sino que se extiende al contenido de muchas de las películas con “narrativas en red”. Varias de las cintas mencionadas antes se ubican en la gran ciudad, en este caso la Ciudad de México, y cuando no se ubican en ella, tratan el tema de la migración como eje central de la narración, como en *El jardín del Edén* o *Al otro lado*. Incluso en las demás cintas mencionadas, la migración o la vida nómada desempeñan un rol importante. Recordemos, al respecto, que una de las pocas esperanzas de salir de la miseria de la vecindad en *El callejón de los milagros* consiste en la migración a los Estados Unidos, como en el caso de Abel y Chava. En este sentido, los procesos de la globalización económica, pero también la vida social dominada por estos procesos, se reflejan de manera directa en la película de Fons.

Entre los aspectos temáticos que unen *El callejón de los milagros* con otros filmes del nuevo cine mexicano, el más importante es la violencia. Es omnipresente en las cintas de los noventa y de comienzos del siglo XXI, y también lo son las relaciones familiares cada vez más difíciles y la sexualidad problemática (Noble 2005: 116-117). En *El callejón de los milagros*, estas dos temáticas están íntimamente ligadas. La violencia funciona como una especie de eje central de todas las historias que se cuentan en la película. Las conversaciones entre Rutilio y su familia, sobre todo con su hijo Chava, dejan entrever la violencia inherente en las relaciones entre los miembros de la familia y el comportamiento autoritario o hasta machista del padre. A su vez, Chava reacciona contra este autoritarismo con una actitud machista que se expresa de la manera más violenta en la escena en la cual pega al amante de su padre. Prácticamente todas las relaciones entre hombres y mujeres, y sobre todo las relaciones sexuales, están impregnadas por actos de violencia y por procesos de capitalización. El amor se vende, se convierte en mercancía, y eso no solamente es el caso de Alma —cuyo nombre incluso puede interpretarse como mera ironía considerando el curso que toma su vida—, sino también es válido en otros casos. Güicho se “enamora” de Susanita porque ella lo puede mantener, doña Cata quiere vender a Alma a don Fidel, un habitante del barrio relativamente adinerado, y predice el futuro de los vecinos en cuestiones de amor cobrando por las promesas de felicidad.

El callejón de los milagros se inscribe en la historia del cine mexicano en el sentido de emplear la estructura del melodrama que se impone en gran parte de la producción cinematográfica nacional, sobre todo desde el cine de la Época de Oro en adelante. En la cinta se tratan los temas característicos del melodrama, como son la familia (en el sentido amplio de la palabra), el amor, la represión sexual y las contradicciones internas de las relaciones entre los protagonistas. En *El callejón de los milagros*, también son visibles algunas influencias de la telenovela, género tan exitoso en México, sobre todo con respecto a la construcción de las imágenes, lo que ha llevado a varios críticos a comparar la película de Fons con ese género y enfatizar los elementos del melodrama en ella (Ayala Blanco: 51-56; Null 1999; Schwartz 2000).

Pero mientras que el clásico melodrama del cine mexicano muchas veces sirve para reforzar la constitución de la identidad nacional en el sentido de construir una alegoría nacional en la cual el patriotismo y el amor erótico se presentan como dos pasiones íntimamente ligadas, en *El callejón de los milagros*, el amor a la patria es inexistente, y el amor erótico es dominado por las relaciones capitalistas y se muestra como mera mercancía. Los cuerpos se venden para beneficiarse de ellos y para poder salir de la miseria económica y de la represión sexual. En este contexto, la escena final del filme solamente se puede percibir como una especie de réquiem irónico a la ideología patriótica de los melodramas tradicionales del cine nacional. En cambio, la violencia, la necesidad de la

migración a los Estados Unidos, la pobreza son omnipresentes, y quizá no es una casualidad que se muestren con tanta intensidad en una película de 1994.

Me parece significativo que en esta película, el Estado nacional se caracteriza por su ausencia. No ejerce el monopolio de la violencia, rige la impunidad de los que cometen crímenes. No se sancionan la muerte del amante de Rutilio por parte de Chava ni la de Abel a manos de José Luis; tampoco se denuncian los robos de Güicho en la cantina de Rutilio. Lo último que los habitantes de la vecindad se podrían imaginar es llamar a la policía para solucionar algún conflicto —clara señal de la corrupción de esta última—. Pero al mismo tiempo, las relaciones entre ellos se agravan, la armonía y la solidaridad entre los habitantes del barrio se pierden. Aunque el barrio se encuentra en el mero centro de la Ciudad de México, y el centro de poder, es decir, el Palacio Nacional, aparece en la película, esta mención fílmica indica nada más la poca importancia del Estado para los vecinos: aparece como mero fondo para una conversación entre Rutilio y su amante con la cual se inicia su relación homosexual —que, además, subvierte la heterosexualidad reinante y los valores del patriarcado en los cuales se basa la sociedad mexicana—. Es decir, el Palacio Nacional no tiene ninguna función política en el filme; más bien, su poder se ridiculiza mediante las imágenes de una sexualidad otra, fuera del orden patriarcal convencional.

En este contexto, no es casual el hecho de que Fons elija los mismos lugares del centro de la Ciudad de México para la representación de un microcosmos de la sociedad mexicana que varias de las películas del cine de la Época de Oro ya habían presentado, pero esta vez deconstruyendo la ideología de los melodramas de los años cuarenta del siglo xx. A esto se añade la música de fondo de *El callejón de los milagros* que se puede leer como otra referencia irónica a la Época de Oro. En otras palabras: más que un melodrama característico de la clásica cinematografía mexicana, *El callejón de los milagros* es una especie de desconstrucción irónica de sus paradigmas y su manera de construir la identidad nacional homogénea, desconstrucción que se enfatiza mediante la aparición repetida de dos payasos que ridiculizan lo (melo)dramático y lo convierten en farsa. Para realizar esta operación, Fons se sirve de la imagología del cine de la época de oro y de sus formas de ordenar la narración, y de esta manera hace accesible su película a un público acostumbrado a los códigos del cine clásico mexicano. No es, como hemos visto en el breve recuento de la carrera del director que realizamos antes, la primera vez que hace uso de estos intertextos.

Jorge Fons presenta un pequeño núcleo de la sociedad en el cual ya no rigen conceptos de identidad homogéneos ni relaciones familiares armoniosas. El cuestionamiento de las relaciones patriarcales en varios niveles (la violencia sin salida de los machistas, las relaciones sexuales no románticas, la ausencia del Estado nacional, etc.) representa, entre otras cosas, una crítica del Estado que, bajo la bandera del neoliberalismo representado por el régimen de Salinas

de Gortari, ya no funciona como protector social de sus ciudadanos ni como entidad simbólica de la identidad nacional o la mexicanidad.

Ante la situación de un Estado ausente y una comunidad en crisis que deja de imaginarse a sí misma como un conjunto homogéneo o al menos con intereses comunes, en varias escenas de *El callejón de los milagros*, el espectador tiene la impresión de que los silencios que intercalan los protagonistas en sus conversaciones rutinarias dicen más sobre la sociedad que se representa en la película que lo que se dice expresamente en la película. En este sentido, se trata de una visión sumamente pesimista de la sociedad mexicana a finales del siglo xx.

5. La recepción de *El callejón de los milagros* en México y en el extranjero

La recepción de *El callejón de los milagros* tanto en México como a nivel internacional ha sido controvertida. En México, el filme recibe no menos de once premios Ariel, entre ellos los de mejor película, mejor director, mejor actriz (Margarita Sanz en el rol de Susanita) y mejor guión. También recibe una Mención especial en el Festival Internacional de Cine de Berlín (1995), el Audience Choice Award del Festival Internacional de Cine de Chicago (1995), y el premio Goyaa la mejor película extranjera en lengua española (1996), entre varios premios más. Al mismo tiempo, la cinta se convierte en un éxito de taquilla en México.

Pero mientras que el gran público y algunos críticos como Emilio García Riera (1998: 372) tienen una imagen muy positiva del filme, otros críticos lo desprecian. Debido a ciertas paralelas estructurales, varios de ellos comparan la película de Fons con la telenovela y con los *soap operas* de la televisión estadounidense. Son precisamente estas comparaciones las que van acompañadas de reacciones negativas de la crítica profesional. Jorge Ayala Blanco opina que el filme es mediocre y cursi, lo encuentra populista y fiel seguidor del cine de la Época de Oro, en suma, un fracaso total (Ayala Blanco 2001: 51-56). Gustavo García y José Felipe Coria ven la película como un mero “elogio a la prostitución como único camino de mujeres bellas sin recursos, y exaltación de la mediocridad amorosa, económica, la que fuere” (García/Coria 1997: 79). A mi modo de ver, estas interpretaciones se deben a una “lectura” superficial de la película que no considera sus aspectos subversivos con respecto al cine de la Época de Oro.

Al igual que en México, en los Estados Unidos hay una mala acogida del filme por parte de la crítica profesional. Los críticos lo comparan con una telenovela o incluso con los *soap operas* sin apreciar las diferencias formales o considerar la posibilidad de una subversión de la estética de las telenovelas

y los *soaps* (Null 1999; Schwartz 2000). Carl Mora concluye que al parecer la estructura melodramática tomada de la novela en que se basa la cinta no gustó en los Estados Unidos (Mora 2005: 228-229). Pero también podría ser que la estructura de las “narrativas en red” causara asombro en parte de un público acostumbrado a las historias generalmente lineales del cine Hollywood.

Aparte de las críticas desastrosas mencionadas antes, y a pesar del éxito de taquilla de la película y de su reconocimiento en varios festivales de cine americanos y europeos, la crítica profesional al comienzo no se ocupa mucho del filme de Fons. En cambio, en una encuesta de la revista *Nexos* que se realiza en 2008 entre directores, actores, camarógrafos, guionistas, críticos y estudiosos, *El callejón de los milagros* se califica como una de las dos mejores películas mexicanas de las últimas tres décadas, junto con *Amores perros* (*Nexos* 2008: 23-27). Es decir, se trata de una de estas películas cuya calidad fue menospreciada por la crítica profesional en el momento de su estreno, y no es hasta mucho más tarde cuando se perciben las sutilezas de la misma, su versión subversiva y deconstructivista del clásico melodrama mexicano y la influencia definitiva que tiene sobre el nuevo cine mexicano.

Bibliografía

- AYALA BLANCO, Jorge (2001): *La fugacidad del cine mexicano*. México: Océano.
- DELEYTO, Celestino/AZCONA, María del Mar (2010): *Alejandro González Iñárritu*. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press.
- FOSTER, David William (2002): *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- GARCÍA, Gustavo/CORIA, José Felipe (1997): *Nuevo cine mexicano*. México: Clío.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor/ROSAS MANTECÓN, Ana/SÁNCHEZ RUIZ, Enrique (eds.) (2006): *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994a): *Historia documental del cine mexicano. Vol. 14: 1968-1969*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- (1994b): *Historia documental del cine mexicano. Vol. 15: 1970-1971*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- (1995): *Historia documental del cine mexicano. Vol. 17: 1974-1976*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.

- (1998): *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. Zapopan/México: Mapa/ Instituto Mexicano de Cinematografía/Canal 22/Universidad de Guadalajara.
- GETINO, Octavio (2005): *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. San José: Veritas/ Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- KERR, Paul (2010): “Babel’s Network Narrative: Packaging a Globalized Art Cinema”. En: *Transnational Cinemas*, vol.1, n° 1, pp. 37-51.
- LEÑERO, Vicente (1997): *El callejón de los milagros*. México: El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- MACIEL, David R. (2001): “El callejón de los milagros: el cine contemporáneo en México 1976-2000”. En: García, Gustavo/Marciel, David R. (eds.): *El cine mexicano a través de la crítica*. México/Ciudad Juárez: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 299-344.
- MORA, Carl J. (2005): *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896-2004*. Jefferson/London: McFarland & Company.
- MORA, Sergio de la (2006): *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- Nexos* vol. 30, n° 369 (2008).
- NOBLE, Andrea (2005): *Mexican National Cinema*. London/New York: Routledge.
- NULL, Christopher (1999): “Midaq Alley”, <<http://www.filmcritic.com/reviews/1995/midaq-alley/>> [último acceso: 15 de octubre de 2013].
- SCHWARTZ, Dennis (2000): “Midaq Alley”, <<http://homepages.rovers.net/~ozus/midaqalley.htm>> [último acceso: 15 de octubre de 2013].
- VARGAS, Juan Carlos (2011): “El cine mexicano postindustrial (1997-2002)”. En: *Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño*, <<http://www.cinelatinoamericano.org/version.aspx?cod=1391>> [último acceso: 15 de octubre de 2013].
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (2005): *Conversaciones con Jorge Fons*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura.

Antonio Serrano: *Sexo, pudor y lágrimas* (1999)

Christian Wehr
(Universität Würzburg)

Hasta el año 2000, la película *Sexo, pudor y lágrimas* de Antonio de Serrano, estrenada en 1999, fue la más taquillera en la historia del cine mexicano. Más de seis millones de espectadores vieron este filme, que permaneció durante medio año en cartelera. La película, que está basada en una pieza de teatro homónima del mismo Serrano, recibió una serie de premios importantes, entre otros en la XIV Muestra de Cine de Guadalajara (1999) y en el Festival Internacional de Cine de Chicago (1999). También la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas la galardonó con el Ariel y otros premios por el mejor guión cinematográfico adaptado, mejor actriz, música, diseño de arte y ambientación. Para los papeles principales, Antonio Serrano logró contratar a algunos actores y actrices emblemáticos de la televisión y el cine mexicanos, entre otros, Susana Zabaleta, Demián Bichir, Mónica Dionne, Víctor Hugo Martín, Cecilia Suárez, Jorge Salinas y Angélica Aragón.

La película cuenta la historia de dos parejas que viven y trabajan en el Distrito Federal. Además de vecinos, todos ellos son también buenos amigos. Carlos, un intelectual y escritor enfrascado en la ardua tarea de escribir una novela, vive en un departamento con su esposa Ana, una fotógrafa frustrada por el desinterés sexual de su marido. Cuando el ex novio de esta, Tomás, vuelve después de un viaje por el mundo que le ha llevado siete años y se instala con ellos, Ana se deja seducir de buena gana. En consecuencia, Carlos quiere echarlo de casa, pero en lugar del seductor es Ana la que se va. La situación de la segunda pareja está construida de manera casi simétrica: en un departamento del edificio de enfrente vive el publicista Miguel con su esposa, la modelo Andrea. Cuando Miguel encuentra por casualidad a su ex novia María en un baile de máscaras la invita a su casa y engaña a su esposa con ella. Así, al principio de la trama se establece una situación simétrica compuesta de dos triángulos amorosos en la que, debido a la dinámica de los engaños, se produce una reacción solidaria entre el sexo femenino, por un lado, y el masculino por otro. Como consecuencia de una serie de separaciones y confusiones, Carlos y Tomás se mudan al departamento de Miguel, mientras que Andrea y María se van a la casa de Ana. En esta fase de la trama se origina una verdadera guerra de sexos de carácter trágico-burlesco. Después de algunas peripecias y el impacto que produce el

suicidio inesperado de Tomás, la película concluye de forma ambivalente con la reconciliación de Carlos y Ana, que redescubren su deseo, y la separación definitiva de Miguel y Andrea tras incontables peleas.

El éxito espectacular de *Sexo, pudor y lágrimas* se debe a una serie de razones diferentes. Antes que nada hay que mencionar el carácter transmedial y ecléctico de la película, que combina de manera virtuosa varios géneros cinematográficos y literarios. El argumento básico está construido según el esquema de una comedia clásica¹. Al mismo tiempo, las características de la comedia se vinculan con elementos típicos del melodrama, un género que enturbia el mundo utópico y optimista de la comedia, lo que hace que el final de *Sexo, pudor y lágrimas* sea parcialmente pesimista e incluso trágico. Algunas estructuras episódicas de la película provienen de un tercer género, el de la novela bizantina, que se caracteriza por las repetidas separaciones y reencuentros de dos enamorados. Esta síntesis tan original de diferentes modelos dramáticos y narrativos puede explicar, en parte, el enorme éxito, ya que la comedia y el melodrama son los géneros más populares en la historia del cine mexicano², y el modelo serial de la novela bizantina tiene afinidades estructurales con la organización episódica de la tan popular telenovela. En conjunto, la hibridación genérica es sumamente innovadora: *El callejón de los milagros* (1994) de Jorge Fons y *Sexo, pudor y lágrimas* son las primeras películas mexicanas que combinan las estructuras paradigmáticas de la telenovela con el formato del largometraje. En lo que sigue a continuación, los análisis de los modelos genéricos y de sus combinaciones servirán de fundamento para una interpretación de las características dramaturgias, entre las cuales destaca la casi permanente teatralidad que caracteriza tanto la puesta en escena como también el comportamiento de las figuras. Tales estrategias de la representación filmica coinciden con una poética que el filólogo Peter Szondi, en su estudio sobre la *Teoría del drama moderno*, denominó “dramaturgia de la estrechez” (Szondi 1989: 95-104). En *Sexo, pudor y lágrimas* es la falta del espacio la que determina la vida cotidiana y la que obliga a estar en contacto permanente, lo cual produce también una agresividad latente, circunstancias estas que marcan esencialmente la vida urbana. Desde esta perspectiva, la falta de autenticidad, la teatralidad, la constante observación a la que se someten los personajes entre sí y el enmascaramiento hacen que esta historia filmada adquiera una dimensión antropológica. El juego del observar y ser observado domina, como veremos, las relaciones intersubjetivas hasta alcanzar, al final,

¹ A pesar de la muerte trágica de uno de los protagonistas y una violación, la película fue categorizada varias veces como “comedia romántica” (véase, por ejemplo, <<http://www.peliculasmexicanas.ninja/2011/10/sexo-pudor-y-lagrimas-dvdrip-2000.html>>).

² En este sentido, Andrea Noble habla de la “ubiquity of the melodrama” en el cine mexicano. Véase Noble (2005: 95-122).

una fuerte dimensión autorreferencial. En las últimas escenas se revela el secreto de que Carlos ha estado escribiendo un texto titulado *Sexo, pudor y lágrimas*. A la luz de estos múltiples niveles de sentido, se analizarán primero las estructuras genéricas para pasar, después, a las implicaciones antropológicas de los géneros involucrados y la teatralidad de la representación y, finalmente, se verán las estructuras autorreferenciales con las que concluye la película.

La hibridez genérica: entre la comedia, el melodrama y la novela bizantina

A nivel de los géneros, por lo que se refiere a la película que nos atañe, el modelo principal es la comedia, que se analizará mediante la teoría de Northrop Frye. En su estudio sobre la *Anatomía de la crítica*, este autor desarrolla un modelo mitocrítico de los géneros literarios inspirado en el psicoanálisis jungiano. Frye distingue los géneros básicos y los pone en correspondencia con las estaciones del año: la comedia con la primavera, el romance con el verano, la tragedia con el otoño y, finalmente, la sátira e ironía con el invierno.

Dentro del sistema de arquetipos, es la comedia la vinculada con el mito de la primavera por estar esta asociada con el campo semántico de la renovación, del inicio y de la utopía (Frye 1957: 163-186). La parte central del género la ocupa la lucha de una pareja, algunas veces incluso dos, por la legitimación oficial de su amor. Dentro de la constelación clásica, los enamorados tienen que enfrentarse a los representantes de la antigua generación para poder casarse. Así pues, la comedia se articula a través de la oposición básica que se da entre la ley contingente y conservadora de los viejos y la libertad y el pragmatismo de los jóvenes, que triunfan finalmente después de superar una serie de obstáculos, engaños e intrigas. De este modo, el conflicto de generaciones se escenifica como lucha de dos sistemas normativos: uno marcado por la liberalidad y flexibilidad de los jóvenes y el otro, por las convenciones anticuadas y rígidas de sus adversarios, el cual quedará sustituido por el primero. Debido, por lo tanto, a esas manifestaciones de un nuevo orden, Frye subraya la afinidad entre la comedia y la utopía distinguiendo tres fases en el desarrollo de una trama típica. Al principio domina una sociedad reaccionaria cuyo orden, sin embargo, experimentará, en una segunda fase, una subversión cómica de la que, muchas veces, resultará una liberación de las normas sexuales, liberación que puede desembocar en una confusión de las identidades sociales o incluso genéricas. Se trata de la etapa carnavalesca y anárquica de los engaños, las intrigas y el disfraz. Las confusiones terminan con la nueva estabilidad de la última fase, dentro de la cual se celebra la transformación y superación del orden antiguo, la

manifestación de nuevas identidades y el amor entre dos (o cuatro) individuos liberados y renovados.

En *Sexo, pudor y lágrimas* las analogías con este modelo genérico, cuyos inicios se remontan al teatro de la antigua Grecia, son evidentes. Las características de la comedia se muestran sobre todo en las confusiones burlescas de la segunda fase, es decir, con la intrusión de una tercera persona cuya función es la de objeto del deseo sexual. Así, Ana y Carlos se separan provisionalmente después de la llegada de Tomás, que seduce a la esposa frustrada. En la relación entre Miguel y Andrea es María la que causa cambios dramáticos, e incluso violentos, con su visita. Como consecuencia de las nuevas tentaciones las parejas se reorganizan. Los hombres y las mujeres se separan y cada grupo se establece en sendos departamentos que se van convirtiendo en escenarios teatrales desde los que los grupos se observan mutuamente, se hacen burlas y se van turnando sucesivamente en sus papeles de actores y espectadores. La intención principal es la de provocar celos, por ejemplo cuando las mujeres invitan a un artista de *striptease* para que lo vean sus parejas. Así, la película se va transformando en una fiesta carnavalesca y libertina con latentes connotaciones homosexuales. Las referencias a la segunda fase de la comedia, con los juegos de máscaras, la experimentación de nuevas identidades, deseos y amantes es obvia. Como en el teatro aristotélico, cada persona tiene su *hamartía* (Bremer 1969), es decir, sus defectos de carácter que motivan los errores, engaños y culpabilidades: Carlos vive únicamente en su mundo literario e intelectual; Ana, al contrario, es una mujer frustrada, castradora, dominante y promiscua. Miguel es adicto a la droga y violento; Andrea, frígida; Tomás, versátil y poco fiable; María, distanciada y poco emotiva.

Los dos intrusos que amplían las relaciones a un triángulo amoroso tienen caracteres diametralmente opuestos. Tomás vive según la filosofía del *carpe diem*, sin perspectivas ni obligaciones, mientras que María, la etóloga, tiene un carácter sumamente pragmático: la científica se casó para obtener un pasaporte inglés y vive separada de su marido. La función dramaturgica que tienen estas dos figuras es la de motivar el desengaño final. Desilusionados de sus aventuras transitorias, los cuatro protagonistas dejan caer finalmente las máscaras: Andrea decide buscar un trabajo para independizarse de Miguel y ambos llegan a la conclusión de que su relación no tiene ningún futuro, por lo que acaban separándose, mientras que Carlos y Ana se enamoran de nuevo.

Desde una perspectiva psicológica, esta solución apenas está motivada por los sucesos anteriores. Además, el inverosímil final tiene una fuerte dimensión didáctica y, se podría decir, hasta moralizadora y reaccionaria: se condenan las aventuras sexuales y se muestra a favor de un modelo de vida estable y constante. Desde esta perspectiva, tanto la existencia nómada de Tomás como también el pragmatismo egoísta de María sirven de ejemplos negativos. Así, se puede

observar que es solamente la segunda fase de la película la que corresponde al modelo de la comedia, pero no el inicio y el final, que son profundamente diferentes. No existe ningún conflicto de generaciones ni un obstáculo exterior, sino interior, pues luchan con sus propios problemas como parejas. En el caso de Carlos y Ana se trata de la ausencia de sexualidad, en la relación de Miguel y Andrea dominan la violencia y la frigidéz. Así, el ambivalente final no celebra un nuevo comienzo con un doble matrimonio, como en incontables comedias, sino que revela una profunda y contradictoria relativización del género.

Es sobre todo el suicidio de Tomás el que remite a la lógica de un otro registro genérico: el melodrama. Serrano combina las características de la comedia con un modelo que no solo es diferente sino, en principio, incompatible con el género cómico. El melodrama se define más por elementos temáticos que formales (Elsaesser 1994, Brooks 1994, Singer 2001, Seeblen 1980). Desde sus inicios, que se remontan al siglo XIX, el melodrama integra elementos musicales. Desde esta perspectiva hay que recordar que en la película se canta una canción que hace referencia al propio filme. Temas y estructuras recurrentes serían la lucha del bueno contra el malo dentro de un mundo maniqueo, la amenaza de un amor prometedor, la perspectiva dominante de la víctima y, sobre todo, la constelación amorosa triangular. En muchos casos se cuenta la historia de una mujer que se encuentra entre dos hombres en un conflicto amoroso que termina de manera trágica. Como se ha podido constatar, esta configuración paradigmática se duplica de manera simétrica en *Sexo, pudor y lágrimas*. Ambas parejas están pasando por una fase de desestabilización y su relación se ve amenazada por la aparición de una tercera persona. Por lo tanto, no solo la configuración básica, sino también el final tiene una fuerte dimensión melodramática: la muerte del amante o rival, así como la separación desilusionada de una pareja evocan la trama de muchos ejemplos clásicos del género, pensemos, por mencionar uno, en las películas de Douglas Sirk, el director de origen alemán, nacionalizado estadounidense. Así, un final típicamente melodramático se combina con la segunda fase de la comedia creando, de esta manera, una estructura genérica sumamente contradictoria. Ya el título de la película indica tales estructuras híbridas: el sexo evoca la comedia con la confusión de los papeles y las perturbaciones eróticas; las lágrimas, sin embargo, aluden al perfil afectivo del melodrama.

Más allá de esto, Serrano introduce un tercer género que guarda un estrecho lazo con la telenovela, pero que ha sido todavía poco analizado. Se trata de la llamada novela bizantina o novela de aventuras, cuyo modelo prototípico es la *Aithiopika* de Heliodoro (González Rovira 1996, Weinreich 1962). El esquema básico del género apenas cambió durante los siglos: dos jóvenes amantes quieren casarse, pero tienen que superar una serie de obstáculos y separaciones para que se pueda realizar el final feliz. Como el melodrama, la novela bizantina

construye también un mundo maniqueo y termina con un mensaje moralizador: el castigo de las relaciones ‘ilícitas’ y la sanción oficial del amor legítimo una vez que se han superado una serie de pruebas. Otras características del género, cuyas categorías se remontan a la *Poética* de Aristóteles, son la verosimilitud descriptiva y psicológica.

En *Sexo, pudor y lágrimas* el mundo maniqueo, que el melodrama comparte con la novela bizantina, está al menos parcialmente presente. Además, la casuística del amor que revela el final de la película tiene afinidades con la visión moralizadora de la novela. En este sentido, se castiga el engaño y la seducción de mujeres casadas: Tomás paga su promiscuidad, su falta de fiabilidad y su frivolidad con una depresión y, finalmente, con la muerte. Asimismo, la violencia de Miguel y la frigidez de Andrea impiden que la relación continúe. Por lo tanto, el esquema bizantino deja huellas visibles no solamente a nivel temático, sino también con respecto a las estructuras de la historia narrada. Se trata de un modelo episódico y repetitivo hasta el exceso. En los textos barrocos, las separaciones y encuentros, los aislamientos y las reconciliaciones son incontables. La serialidad y la estructura sumamente paradigmática del género permiten una proliferación potencialmente ilimitada de episodios y pueden considerarse como un modelo genérico que influyó mucho en el formato de la telenovela. En *Sexo, pudor y lágrimas* sobre todo los episodios cómicos, típicos de la comedia, se caracterizan por una dinámica repetitiva y serial de separaciones y reconciliaciones que desembocan varias veces en nuevas constelaciones (Carlos y Ana, Tomás y Ana, hombres contra mujeres, Miguel y Andrea, Miguel y María, etc.). Desde una perspectiva formal, los episodios burlescos podrían prolongarse de manera interminable antes de desembocar en un final ambivalente. En este sentido, la trama se hubiera podido ampliar fácilmente al formato de la telenovela y el final melodramático parece poco motivado, incluso contingente. Resumiendo, se puede decir que la película articula, a través de su hibridez genérica, un mensaje profundamente moralizador y conservador. Mediante los modelos de la comedia y del esquema bizantino el escenario muestra la vida urbana con sus tentaciones y contingencias, los elementos melodramáticos evocan las consecuencias serias e, incluso, mortales de la promiscuidad y la imprudencia. Por otro lado, la película cuenta un drama de adolescencia con sus aspectos positivos y afirmativos: Carlos, por ejemplo, logra liberarse finalmente de la dependencia de su madre para vivir con Ana en una relación emancipada.

Teatralidad y papeles de género: subversión de los estereotipos

La influencia del teatro no se limita a la ejercida por la comedia clásica o la del pre-texto dramático del propio Antonio Serrano. Todo el escenario, así como la caracterización de las figuras y los modos de representación fílmica, incluida la fotografía, tienen una dimensión profundamente teatral. El juego y el engaño, el cambio de papeles y los disfraces están omnipresentes. A continuación analizaré esta teatralidad compleja y polifacética de la película aplicando un modelo estructural concebido por Wolfgang Matzat en su estudio sobre el drama clásico en Francia (Matzat 1982, Mahler 1992).

Este autor distingue en su tipología básicamente tres modos de representación y sus correspondientes figuras de recepción. El primero es la perspectiva dramática, típica del teatro aristotélico, cuyo carácter mimético crea la ilusión de que se trata de acontecimientos reales. En este tipo domina la intriga dentro del mundo ficticio y la identificación por parte del público: el espectador no es consciente de la ficcionalidad de la representación fílmica o teatral y percibe el escenario como parte de un mundo real más amplio. La condición del efecto mimético es que el actor se identifique completamente con su papel. En términos hegelianos, este tipo de ficción es absoluto porque oculta la dimensión lúdica que se destaca en el siguiente tipo de representación teatral (Matzat 1982: 23-39).

En el segundo modo, el acto de la representación se actualiza de manera implícita o explícita. Consecuentemente, la actuación se da a conocer ya sea implícitamente, por medio de, por ejemplo, la pantomima, es decir, exagerando los papeles, o, de forma explícita, con referencias directas a la teatralidad. En este nivel se establece una interdependencia entre el acto de representar y el de mirar que puede llevar a la integración del espectador en la situación teatral, como en algunas comedias de Shakespeare. Un efecto importante es que la distancia que separa al escenario como lugar del mundo mimético de los espectadores pierde su carácter de frontera absoluta mediante la teatralidad de la actuación (Matzat 1982: 39-56). Finalmente, el tercer y último modo se vincula con la épica, en términos brechtianos. En este nivel, la ficción fílmica o teatral se rompe de manera programática para crear referencias al mundo real del espectador. Los procedimientos a este respecto son, entre otros, comentarios explícitos de los actores en cuanto a sus papeles y su dimensión política (Matzat 1982: 56-71).

En *Sexo, pudor y lágrimas* los modos de la representación oscilan entre el nivel dramático y teatral. Las configuraciones y tramas de la comedia y del melodrama se constituyen dentro de un mundo dramático que crea la ilusión de un mundo real. Debido, no obstante, a la dinámica de numerosas intrigas y

peripecias se originan repetidas veces, dentro del mundo dramático, episodios sumamente teatrales, caracterizados por disfraces, engaños y varios juegos de rol. Tales estructuras se manifiestan de manera programática al principio de la película con un baile de máscaras en el que Miguel se encuentra por casualidad con su ex novia María. En la gran fiesta se anticipan las burlas y juegos que sucederán a continuación en la película, con sus cambios de parejas y la guerra entre hombres y mujeres.



Imágenes 1 y 2 (19:01; 17:28).

Los juegos de rol se prolongan hasta la intimidad de la vida cotidiana. Ana y Carlos, por ejemplo, se disfrazan de manera infantil.



Imagen 3 (8:13).

Cuando la constelación desemboca en una lucha entre los sexos, los hombres y las mujeres viven separados, pero sin dejar, por eso, de observarse permanentemente por las ventanas. En esta fase de la película, los departamentos se transforman en verdaderos escenarios de teatro donde los grupos celebran y representan espectáculos. En el episodio más característico las mujeres invitan a un artista de *striptease*, se embriagan y bailan juntas, mientras que los hombres las observan desde el piso de enfrente comiendo palomitas como si estuvieran en una sala de cine (55: 55).



Imagen 4 (55:50).

Los temas del engaño, de la observación y de la teatralidad dominan incluso el mundo laboral. Andrea era modelo profesional, Ana es fotógrafa de moda, Miguel trabaja para una agencia de publicidad y Carlos, que es escritor, representa el mundo artificial por excelencia, la ficción literaria. Así pues, se establece un mundo profundamente teatral e ilusorio cuya hermosa fachada esconde el engaño, la mentira y la violencia. Como contrapunto Serrano introduce a dos personas que representan una autenticidad afectiva y profesional: Tomás, el nómada, es incapaz de mentir y expresa sus emociones y deseos directamente, mientras que María, la etóloga, representa una perspectiva distanciada, científica y objetiva. Tras la aparición de ambos, se da a conocer sucesivamente la verdadera cara de las personas: Carlos, que vive casi únicamente en su imaginación literaria empieza a experimentar un terrible sufrimiento durante la separación de Ana, y a ella le ocurrirá lo mismo después de engañarlo con Tomás. Miguel, el exitoso hombre de negocios y mujeriego, revela su lado oscuro y muestra una violencia arcaica cuando viola a su esposa Andrea mientras María, paralizada, observa la escena sin poder o querer intervenir. Más tarde lo comparará con el minotauro (Centeno 2004: 88), una imagen mitológica que expresa perfectamente la doble personalidad que se manifiesta en los impulsos regresivos, casi animales, por un lado, y en el comportamiento civilizado y elegante, por el otro. Andrea, por último, representa oficialmente la mujer atractiva y seductora por excelencia, una belleza distanciada e inaccesible. Al mismo tiempo, riñe permanentemente con Miguel en lugares públicos, es estéril, frígida y está traumatizada por la infidelidad y la violencia de su marido.

Así, con la excepción de María y Tomás, ambas parejas esconden tras la fachada oficial un lado completamente diferente. Estas dicotomías se prestan a varias interpretaciones. A la luz de las tradiciones cinematográficas de México, se trata de subversiones e, incluso, deconstrucciones de los estereotipos masculinos (De la Mora 2007) y femeninos (Tuñón 1998, Guzmán Velazco 2009). Miguel es, por un lado, el macho por excelencia: guapo y exitoso, pero incapaz de mantener una relación o de soportar el estrés laboral sin drogas. Su machismo esconde un carácter débil, poco fiable y colérico. Andrea, cuya belleza impecable la asemeja a las estrellas del cine mexicano, es en realidad una mujer estéril, torturada por el deseo imposible de tener hijos y que sufre por depender económicamente de su marido. Carlos, en cambio, es el contrario programático del macho: un intelectual que se mantiene del dinero de su madre. Su esposa Ana subvierte los lugares comunes de otra manera: una mujer masculina y castradora (Centeno 2004: 88), a la búsqueda de aventuras eróticas. Si entre Miguel y Andrea los estereotipos genéricos se exageran hasta sus propias contradicciones, en el caso de Carlos y Ana los roles femeninos y masculinos están simplemente cambiados. Con los papeles se invierten, al mismo tiempo, las relaciones intersubjetivas y las jerarquías tradicionales: la mujer independiente

y ofensiva domina y engaña a un hombre pasivo, el macho y mujeriego elegante está dominado por los instintos más bajos.

Desde una perspectiva más amplia y teórica, tales transformaciones pueden entenderse como efectos de un contexto urbano que flexibiliza, cambia o nivela las identidades de género, que no se manifiestan como cualidades sustanciales, sino como atributos exteriores y contingentes resultantes de las respectivas circunstancias. Tales concepciones se corresponden con las hipótesis que Judith Butler desarrolla en su estudio *Gender Trouble* (Butler 1990). Según su argumento central, el sexo social y el sexo biológico son una construcción y un producto, ambos se constituyen por medio de prácticas performativas, como el traje, el maquillaje, el comportamiento, el lenguaje, etc. En este punto se muestran varias analogías con la constelación en *Sexo, pudor y lágrimas*. A la luz de la construcción teatral del género destacada por Butler, queda patente que las mencionadas inversiones y subversiones de los estereotipos clásicos se deben a una serie de comportamientos y representaciones teatrales. Ana, por ejemplo, se expone de manera provocativa y ofensiva como mujer seductora, mientras que su rol social y su posición en la relación con Carlos remiten claramente a posiciones masculinas. En un sentido lacaniano se puede constatar que Ana se expone como objeto y como significante de un deseo fálico, de modo que sus atributos femeninos adquieren el carácter teatral de una mascarada (Lacan 1966: 694). Andrea, al contrario, se escenifica como mujer fuerte y autónoma, construyendo un papel que contradice profundamente sus deseos ocultos e imposibles de ser madre y de cumplir un rol femenino en su matrimonio.

Observar y ser observado: teatralidad y autorreferencialidad

En las relaciones intersubjetivas, las diferentes estructuras teatrales guardan una correspondencia con una situación de observación permanente. Las personas no dejan de representar papeles y se convierten, alternativamente, en espectadores de los otros. No cabe duda de que la observación es el tema dominante de la película. Serrano lo pone en escena en varios niveles. En este sentido, las formas explícitas de teatralidad —como durante la guerra de sexos o en el gran baile de máscaras— están vinculadas con un *voyeurismo* permanente. Un primer ejemplo cotidiano sería la escena en la que Carlos observa una pelea entre Miguel y Andrea desde su departamento:



Imágenes 5 y 6 (7:52; 7:49).

Más allá de esto, la observación se establece no solo como forma de intersubjetividad, sino también como obligación profesional. Ya el trabajo de cada uno de ellos está relacionado directamente con diferentes formas y técnicas de observación. Ana es fotógrafa y trabaja para una agencia de publicidad tomando fotos de moda; un episodio la muestra, por ejemplo, durante una sesión de fotografía en el Estadio Azteca. Además, ella se expone de manera provocadora, casi como una actriz profesional, a las miradas masculinas. Su amiga Andrea se ganaba la vida como modelo. La etóloga María, que trabajaba en proyectos científicos con primates en África, introduce un modo diferente de observación, estableciendo una mirada objetiva y analítica. Su competencia científica se manifiesta de manera indirecta. Cuando Miguel y Andrea se pelean en su casa, María los escucha y observa tras una persiana hasta que la situación culmina en

un acto de violencia sexual: Miguel viola a su esposa a pesar de sus gritos y su desesperada resistencia. La puesta en escena insinúa que la voluptuosidad de Miguel se estimula incluso ante la indefensión de su víctima. María, repugnada y fascinada a la vez por la violencia matrimonial, se queda petrificada. Su perspectiva profesional de etóloga se relaciona implícitamente con lo observado, que, ante su presencia, aparece como acto de una regresión animal. Así, la escena adquiere el carácter de experiencia científica ante el ojo escrutador de la investigadora. Sin embargo, a pesar de su objetividad científica, María se deja estimular por la experiencia y, tras el suceso, empieza una relación con Miguel: su interés por la biología se vincula con un deseo erótico, provocado por la virilidad violenta de Miguel, al que califica de minotauro (Centeno 2004: 88).

Tomás, sin pareja fija al igual que María, está caracterizado, por el contrario, como un adolescente inmaduro. Lo sintomático en él es la ocurrencia infantil de inventarse una instancia observadora: un oso de peluche, compañero inseparable, que pone al lado de la cama, incluso cuando se acuesta con Ana. Con respecto al tema de la observación, sin embargo, es Carlos el que introduce el paradigma más complejo e importante, si bien ese vínculo existente entre su vocación de escritor y la permanente actitud observadora no se evidencia hasta el final de la película. Serrano pone en escena este aspecto de manera sorprendente y original. En las últimas escenas se revela retrospectivamente que Carlos ha estado escribiendo una obra titulada *Sexo, pudor y lágrimas*. El final autorreferencial sugiere que las historias de la película y del libro no solo son idénticas, sino que Carlos estaba documentando el desarrollo de la trama en su proyecto literario. Si empleamos un término de las ciencias sociales, podemos afirmar que el escritor adopta la postura de un “observador participante” (Angrosino/Kimberley 2008, Clifford 1983), ya que integra sus experiencias y sus observaciones paulatinamente en su obra para convertirlas finalmente en literatura. Así, la película cuenta también la génesis de una obra literaria. En oposición a la perspectiva científica y distanciada de María, Miguel observa con empatía, lo que facilita la identificación con el mundo representado. Luego, si se toma en consideración esta dimensión autorreferencial, Carlos es mucho más que una figura dentro de la ficción, ya que se manifiesta como álgter ego inmanente del guionista y director de la película.

Vida urbana y “dramaturgia de la estrechez”

La película desarrolla, por lo tanto, una verdadera casuística de diferentes tipos y técnicas de la observación. Las respectivas facetas del tema se prestan a varias interpretaciones. Desde una perspectiva sociológica, el estrecho nexo entre teatralidad y observación puede leerse como síntoma de una deformación

social. Las condiciones de la vida en la megalópolis requieren un estado de observación permanente y producen, en consecuencia, personalidades histriónicas que no dejan de representar constantemente diferentes roles ni de observar, al mismo tiempo, el comportamiento de los demás. Las estrategias de la puesta en escena reflejan precisamente tales patologías de la vida cotidiana. El escenario muestra situaciones ‘cerradas’, caracterizadas por la imposibilidad de escapar de las miradas permanentes. Cuando Miguel y Andrea, por ejemplo, se pelean en la calle delante de los pasantes, sus palabras y gritos se mezclan con los ruidos de la ciudad; los departamentos son angostos y en las fiestas y bailes se apiña la gente.

El tipo de lugar que domina el escenario en *Sexo, pudor y lágrimas* puede analizarse con algunas categorías desarrolladas por Peter Szondi en su teoría del drama moderno. Desde esta perspectiva, el teatro en su forma clásica es absoluto en un sentido hegeliano porque los diálogos reflejan directamente las posiciones de las figuras y las relaciones intersubjetivas. Por ende, el drama aristotélico puede renunciar a una instancia épica, a la voz de un narrador. A partir de las últimas décadas del siglo XIX, sin embargo, el teatro refleja paulatinamente una doble crisis que afecta tanto a la comunicación como a la representación dramática. Desde la época romántica, el sujeto ya no se construye a partir de las relaciones intersubjetivas, sino de manera solipsista, es decir, en situaciones de aislamiento y de soledad. Como consecuencia de este proceso, los lazos sociales se rompen sucesivamente y el teatro pierde su función originaria, esto es, la expresión ficticia de una intersubjetividad dialógica. Se puede observar, sin embargo, que las concepciones dramáticas revelan una búsqueda continua por hallar salvaciones y soluciones a esta crisis de comunicación. En su trabajo, Szondi analiza desde una perspectiva histórica tales intentos, entre los cuales se encuentra la “dramaturgia existencialista de la estrechez” (Szondi 1989: 95-105). Ahí se plantea que si las personas dejan de articular un intercambio de posiciones y argumentos, los diálogos requieren otro tipo de legitimación y de motivación. En este sentido, el teatro de Federico García Lorca y de los autores existencialistas construye una visión claustrofóbica del espacio teatral, obligando a las personas a hablar por la mera estrechez de espacio. En la literatura española, uno de los ejemplos más conocidos de este tipo de dramaturgia moderna sería *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, una pieza que se caracteriza por diálogos paradójicos que no dejan de expresar la imposibilidad de comunicación y el aislamiento al que se ven sometidos los personajes.

Por consiguiente, el escenario en *Sexo, pudor y lágrimas* puede compararse, en varios sentidos, con la dramaturgia del teatro moderno. Por una parte, la falta de espacio obliga a las personas a hablar incluso ante la imposibilidad de llegar a una comunicación productiva. Más allá de esto, las situaciones generan repetidas veces una agresividad tanto verbal como física y un aislamiento creciente: ejemplos y episodios paradigmáticos son la violación de Andrea ante los ojos de María o el

suicidio desesperado de Tomás. Así, la estrechez crea un espacio de diálogo que está marcado por la imposibilidad de una verdadera comunicación. En este contexto, el lugar claustrofóbico por excelencia es el ascensor del edificio donde viven Carlos y Andrea, que tiene una función clave en la construcción de la trama. Se trata de un punto de encuentro en el que tienen lugar varios acontecimientos, entre otros, una pelea violenta entre Carlos y Ana, y el suicidio de Tomás, que se precipita por el hueco del ascensor. Desde esta perspectiva, la peripecia trágica obtiene un valor programático: la muerte ocurre en un lugar de encuentros incontables, pero superficiales y fugaces. Tomás se mata por una soledad desesperada, pero al mismo tiempo en un lugar público, ante los ojos de sus amigos.



Imágenes 7 y 8 (1:35:57; 1:39:59).

Así, el tema de la observación como síntoma de la intersubjetividad urbana se vuelve contradictorio entre el distanciamiento y la cercanía, entre la incapacidad de comunicarse y la imposibilidad de escapar. De esta manera, se establece un efecto panóptico, tal y como lo describió Foucault en su estudio sobre *Surveiller et punir* (1975: 228-265), y que es la manifestación arquitectónica de la imposibilidad de *no* ser observado que caracteriza la vida urbana.

Estrategias visuales y efectos de recepción

Para concluir, hay que mencionar que también la puesta en escena y la fotografía están profundamente marcadas por el paradigma de la observación. La estrategia visual más evidente es la enmarcación. Las personas y los objetos aparecen permanentemente enmarcados. Algunos ejemplos serían: Carlos y Ana peleando en el ascensor (imagen 9), Ana apareciendo por una puerta (29:08), María en una situación análoga detrás de las persianas, antes de ver la violación en la casa de Miguel (31:21), Carlos mientras observa con sus gemelos a Ana y a Tomás besándose (37:30), Andrea que aparece repetidas veces dentro de varios marcos (por ejemplo, en una ventana o en una puerta), o Miguel mirándose en un espejo (imagen 10).



Imagen 9 (1:50:31).



Imagen 10 (44:02).

Tales estructuras gráficas ponen de relieve varios aspectos de la representación. A un nivel concreto, se destacan y conservan los objetos de la observación como en una fotografía. Al mismo tiempo, se actualizan los parámetros de la representación mediática: las personas y objetos aparecen como en el visor de una cámara. Tales alusiones a la dimensión mediática de la imagen fílmica se concretizan en varias escenas. En este sentido, las tres mujeres hacen repetidas sesiones fotográficas, retratándose con una cámara (49:58; 1:20:46). Además, se da la presencia de dos medios ópticos cuando Ana hace fotos de moda, acompañada por Tomás, mientras que Carlos los observa con sus prismáticos cuando se besan.



Imagen 11 (36:00).



Imagen 12 (36:06).

Por un lado, mediante tales estructuras gráficas se manifiesta una mirada *voyeurista* que, en muchos casos, se debe a la situación de estrechez. Por el otro, se establece igualmente una perspectiva épica que integra el espectador en el mundo ficticio de la película, poniéndolo en la posición de un observador directo de los hechos. Algunas veces, estas estructuras se potencian y el espectador, por su parte, se transforma en el objeto de las miradas intraficcionalas. Una toma al principio de la película muestra esta reciprocidad claramente. Cuando Tomás vuelve después de siete años de viaje y está esperando delante del piso de Carlos y Ana, y Carlos echa una mirada por el visor de la puerta. La toma muestra el ojo de Carlos doblemente enmarcado: por sus lentes y por el círculo de la mirilla.

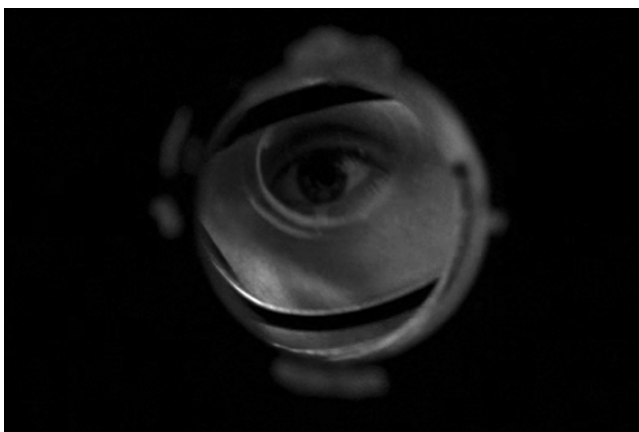


Imagen 13 (57:03).

En el contexto de la ficción fílmica, Tomás mira simplemente para ver si hay alguien en casa. En el nivel pragmático de la recepción exterior, sin embargo, el objeto de su mirada es el espectador de la película que, en consecuencia, asume por lo menos dos papeles diferentes. Como *voyeurista* participa virtualmente en las vicisitudes de la trama, pero al mismo tiempo se convierte en el objeto imaginario de una observación desde la ficción fílmica. La toma mencionada que muestra a Carlos con sus prismáticos sería otro ejemplo de tales transgresiones virtuales de la pantalla. Como el espectador observado se encuentra en la misma situación que los personajes de la película, tales reciprocidades de las miradas tienen un efecto identificativo, pues prolongan virtualmente el mundo ficticio de la película hacia el mundo empírico del espectador. Estos intentos de integrar al público son típicos del género de la comedia y ya los encontramos, por ejemplo, en algunas piezas de Shakespeare. En *Sexo, pudor y lágrimas*, sin embargo, las consecuencias que esto supone para el estado ontológico del mundo representado son mucho más complejas y paradójicas. Por un lado, las alusiones implícitas a la representación mediática ponen de relieve la ficcionalidad, creando así una distancia entre el espectador y el mundo fílmico. Al mismo tiempo, notamos que la ficción fílmica se proyecta virtualmente en el mundo exterior, produciendo así un efecto realista de segunda instancia.

El mensaje implícito sería que la observación, el *voyeurismo*, el engaño, la teatralidad y un ambiente claustrofóbico no solo caracterizan la invención fílmica, sino también el mundo del público. La *mise en abyme* (Dällenbach 1977) del final complementa tales efectos de recepción. Recordemos que *Sexo, pudor y lágrimas* cuenta también la génesis de un texto cuya historia es probablemente idéntica a la trama de la película, con lo que se sugiere que el filme es una documentación de hechos reales. De modo que, en última instancia, se trata de una estrategia de autenticación, complementada con algunas reflexiones de las figuras. Un ejemplo sería cuando Carlos habla de su situación social y afectiva, y subraya que lleva una vida muy típica de su generación en el México de los años noventa (Centeno 2004: 91).

En conjunto se puede decir que *Sexo, pudor y lágrimas* esconde tras una fachada comercial estructuras genéricas, estéticas y ontológicas complejas y hasta contradictorias. Las ambivalencias observadas convergen en la superposición de un escenario realista, cuyo modelo es la vida de la clase media-alta en el D.F. de los años noventa, con una dramaturgia artificial y autorreferencial. En cuanto a la dimensión mimética de la película, la presunta tipicidad de la trama y la caracterización de las figuras reflejan, sobre todo, las condiciones espaciales de vida en la megalópolis: la estrechez, la falta de espacio y la repetición de situaciones claustrofóbicas producen caracteres histriónicos que se observan permanentemente unos a otros. El final didáctico y moralizador, sin embargo, pone en escena un gran desengaño. Las figuras dejan caer las máscaras. Carlos

y Ana logran reiniciar su relación, Miguel y Andrea se separan, María se queda sola y Tomás se suicida. Estas peripecias finales se escenifican, como vimos, por medio de una combinación de varios géneros dramáticos y narrativos, sobre todo el del melodrama y la comedia. Con respecto al minimalismo del escenario y a ciertas estructuras seriales, la película se inspira, evidentemente, en el esquema episódico y el hiperrealismo de la telenovela. En estas síntesis se esconde, posiblemente, el secreto del éxito espectacular que tuvo *Sexo, pudor y lágrimas*. Esta combinación de formatos comerciales con modelos literarios y una autorreferencialidad latente no tenía precedentes en la historia del cine mexicano y abrió nuevas puertas a la dramaturgia fílmica.

Bibliografía

- ANGROSINO, Michael V./PÉREZ KIMBERLEY, A. Mays de (2008): "Rethinking Observation. From Method to Context". En: Davies, Charlotte A. (ed.): *Reflexive Ethnography. A Guide to Researching Selves and Others*. London: Routledge, pp. 67-93.
- BREMER, Jan Maarten (1969): *Hamartia. Tragic error in the poetics of Aristotle and in Greek tragedy*. Amsterdam: Adolf Hakkert.
- BROOKS, Peter (1994): "Die melodramatische Imagination". En: Cargnelli, C./Palm, M. (eds.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, pp. 35-63.
- BUTLER, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- CARGNELLI, Christian (1994): "Sirk, Freud, Marx und die Frauen. Überlegungen zum Melodram. Ein Überblick". En: Cargnelli, C./Palm, M. (eds.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, pp. 11-33.
- CENTENO, Juan Carlos (2004): "Una aproximación al estudio del sentido visual a través del análisis del discurso cinematográfico en el film mexicano *Sexo, pudor y lágrimas*". En: *Revista de Comunicación* 11, pp. 71-106.
- CLIFFORD, James (1983): "On Ethnographic Authority". En: *Representations* 1 (2), pp. 118-146.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil.
- ELSAESSER, Thomas (1994): "Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram". En: Cargnelli, C./Palm, M. (eds.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, pp. 93-130.
- FOUCAULT, Michel (1975): *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- FRYE, Northrop (1957): *Anatomy of criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1996): *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.
- GUZMÁN VELAZCO, Nathaly Esmeralda (2009): *La construcción de la feminidad en la Época de oro del cine mexicano. El pensamiento filosófico de Simone de Beauvoir y el cine de Emilio "Indio" Fernández*. En: <<http://www.uca.edu.sv/filosofia/admin/files/1354548272.pdf>>.

- LACAN, Jacques (1966): "La signification du phallus". En: *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 685-697.
- MAHLER, Andreas (1992): "Aspekte des Dramas". En: Brackert, H./Stückrath, J. (eds.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek: Rowohlt, pp. 71-85.
- MATZAT, Wolfgang (1982): *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*. München: Fink.
- MORA, Sergio de la (2007): *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press.
- NOBLE, Andrea (2005): *Mexican National Cinema*. London/New York: Routledge.
- SEESSLEN, Georg (1980): *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Hamburg: Rowohlt.
- SINGER, Ben (2001): *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Contexts*. New York: Columbia University Press.
- SZONDI, Peter (1989): *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt: Suhrkamp.
- TUÑÓN, Julia (1998): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la reconstrucción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México.
- WEINREICH, Otto (1962): *Der griechische Liebesroman*. Zürich: Artemis.

Alejandro González Iñárritu: *Amores perros* (2000)

Juan Pellicer
(Universitetet i Oslo/UC Mexicanista)

Amores perros (2000), *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006), las tres primeras películas de Alejandro González Iñárritu (México D.F., 1963), han sido con frecuencia identificadas como un tríptico o como una trilogía por las semejanzas que caracterizan sus discursos narrativos (Pellicer 2010: 11). En efecto, existe un común denominador discursivo que comparten las cintas aludidas, ya que cada una presenta diversas historias que, a partir de un accidente, se van entrecruzando mediante la ruptura del tiempo lineal y del manejo de un tiempo circular y recurrente; asimismo, en cada una de ellas, se advierte una dinámica que genera una pluralidad de puntos de vista, así como la ordenada alternancia de fragmentos de episodios que corresponden a diversas historias pero cuya yuxtaposición provoca significativos contrapuntos. Forman también parte del común denominador mencionado, la verosimilitud de las coincidencias que vinculan las diversas historias entre sí y la correspondencia del contenido temático de cada película con su propio discurso narrativo.

Si es cierto que *Amores perros* fue el primer largometraje que dirigió González Iñárritu¹, también es cierto que no fue su primera experiencia como cineasta, ya que para entonces contaba con la que había adquirido cuando se había dedicado a la dirección y publicidad de comerciales, según el propio González Iñárritu señaló en la plática que tuvimos en el verano de 2009, en Barcelona:

Tuve la fortuna de escribir, producir, dirigir, editar, presentar y crear durante cinco años cientos de comerciales, de treinta segundos, de un minuto, de dos minutos, siempre escritos por mí. Con una cámara y dos actores, esas viñetas siempre fueron para mí un *sprint* de preparación para el maratón, el río que me llevaría al mar. Eran mis ideas en donde experimenté comedia, drama, melodrama... dirigí más de mil comerciales, vivía en los foros ciento ochenta días del año... y cuando llegué a dirigir *Amores perros*, yo tenía más tiempo en un set que ningún otro director mexicano de cine, yo tenía ya años viviendo en los sets... así llegué a dominar el lenguaje técnico... porque el estilo, ese es aparte, pues el estilo es todo lo que no tiene que ver con la técnica. Esta combinación de elementos me parece fundamental para el dominio del fondo y de la forma. Sin embargo, es también cierto que si no sales

¹ Véase apéndice 1.

pronto de ese mundillo publicitario, es fácil llenarte los bolsillos y entonces perder el alma. Creo haber huido a tiempo y me recliné en los talleres de Judith Weston en la costa este de Estados Unidos para estudiar dirección de actores. Una maestra extraordinaria (Pellicer 2010: 149-150).

En efecto, la factura de *Amores perros* revela la destreza, la madurez y el oficio de su joven creador. En su recepción se cifró su inmediato éxito: en la primavera de 2000, el año de su estreno, obtuvo dos premios en el LIII Festival Internacional de Cine de Cannes: el Gran Premio de la Semana de la Crítica y el Premio del Jurado Ecuménico a la mejor película; a estos reconocimientos se sumaron más de 25 premios en diversos eventos internacionales².

Es precisamente a la factura de la cinta a la que va a referirse esta contribución y, particularmente, a los principales rasgos de su peculiar discurso narrativo, construido mediante un complejo montaje de fragmentos; por eso estimo pertinente hacerlo a partir de las enseñanzas del formalismo cinematográfico ruso. Dichas enseñanzas coinciden con la composición del discurso del filme así como las prácticas del *hyperlink cinema* norteamericano y con ciertas tradiciones artísticas mexicanas con las que puede asociarse esta película.

Discurso narrativo: el montaje

Antes de abordar el complejo discurso narrativo de la película, hay que recordar que no siendo el cinematográfico un lenguaje, ya que no está regulado por una gramática, sí en cambio, es un discurso de imágenes que crea, en cada película su propia sintaxis (Mitry 1990: 21 y Metz 2002: 51-57); dicha sintaxis no es sino el ordenamiento, articulación, yuxtaposición y combinación de las imágenes en movimiento que han sido filmadas —las tomas y secuencias que equivalen a la materia prima— a las que se les incorporan luces, sombras, música, ruidos, palabras, silencios, etc. Lo que quiere decir que la sintaxis cinematográfica se completa mediante el proceso de la “posproducción” que, por su parte, entraña la total operación del montaje. Es en esta operación donde acaba de cifrarse el significado del filme³.

Para precisar algo más el término de montaje, hay que tener en cuenta a la escuela rusa de cine. En efecto, a partir de la relación que vincula a la historia (el *qué*) con su discurso (el *cómo*)⁴, veremos por qué *Amores perros* evoca las observaciones de Lev Kuleshov, teórico formalista, fundador de la Escuela de Cine

² Véase apéndice 2.

³ Véase Kuleshov (1974: 183 s., 187-190) y Eisenstein (1986: 11 s., 34 s., 41s.).

⁴ Véase Chatman (1978: 19, 26) y Bordwell (2008: 18, 23).

de Moscú, quien advertía que en el cine el primer paso consiste en fotografiar lo que nos rodea (el *qué*) y que el paso siguiente consiste en mostrar lo fotografiado en la pantalla (el *cómo*). Mostrarlo implica articular —“pegar”— las tomas, que es a lo que básicamente equivale el montaje y esto puede hacerse de diversas maneras (Kuleshov 1974: 184 y 188). El teórico ruso señala que “el montaje representa la esencia de la técnica cinematográfica, la esencia de la estructuración de una película” (ibíd.: 183). Pero fue su discípulo, Sergei Eisenstein, quien iba a atribuirle al montaje un valor máximo, valor que parece confirmar *Amores perros*. Inspirado por la combinación de viejos jeroglíficos japoneses, mediante la cual no se suman, sino que juntos forman un “ideograma” que a su vez entraña un nuevo “concepto”, Eisenstein concibe su teoría del montaje (1986: 34-35). Observa que las tomas, así como los sonidos, los colores y las palabras, cuando se les pone juntos, pierden su individualidad y aparecen como una nueva “unidad orgánica” (ibíd.: 12). En efecto, por la combinación de diversas tomas es posible representar eventos que nunca han ocurrido. “¿Con qué, entonces,” se pregunta Eisenstein, “se caracteriza el montaje y, consecuentemente, a su célula, la toma?”. Y se responde: “Con un choque, con el conflicto de dos trozos en oposición. Con el conflicto, con el choque [...] el montaje es conflicto” (ibíd.: 41-42).

Es cierto que la idea de choque y conflicto evoca, respecto al montaje, el principio dialéctico de Hegel y de Marx, pero también es cierto que corresponde a las ideas de “violencia” y “desfamiliarización” del lenguaje literario de los propios formalistas, grupo al que pertenecía Eisenstein y a nociones estéticas más antiguas tales como el claroscuro de la pintura, el contrapunto musical o, dentro de la retórica poética, a figuras como la paradoja, la ironía, la antítesis, etc. Para mejor explicar su teoría del montaje, el cineasta soviético encontró también muy sugerentes paralelismos entre el montaje cinematográfico y una partitura musical en la cual los pentagramas correspondientes a cada instrumento corren simultáneamente en forma horizontal, mientras que el conjunto de instrumentos suena verticalmente. Eisenstein se refiere a un “pentagrama” de visuales sucesivas” en donde encuentra un “avance” simultáneo tanto de luces y de acciones, como de un entrelazamiento ininterrumpido de diversos temas, primeros planos y planos panorámicos (1974: 56-58). Además, el trabajo de equipo que implica la realización de una película entraña también el ordenado acomodo de los “fragmentos” o contribuciones del camarógrafo, del escenógrafo, del músico, de los actores, etc. En su articulación —orquestación— se cifra la analogía con la partitura musical, ya que la presentación de esos fragmentos es simultánea, es decir, que se desarrolla tanto horizontal como verticalmente.

En el diálogo, aludido arriba, que tuve con González Iñárritu en Barcelona, cuando le pregunté qué importancia le atribuía al montaje, me dijo lo siguiente:

...[El] montaje es una reescritura, es el verdadero proceso, el que realmente revela la película; es el verdugo porque en la edición te cargas cualquier cosa, al mejor actor lo puedes destruir, y una escena mal actuada la puedes salvar o a algo que en apariencia no tiene sentido, se lo puedes dar en la yuxtaposición con otra toma o secuencia [...] Donde realmente se crea la poesía de una película es ahí [...] el trabajo de los actores que ves en la pantalla, es en gran parte materia prima del actor pero también es un trabajo de montaje; fijate que una película mía ya terminada corresponde al uno y medio por ciento de todo lo que filmé; encontrar las perlas de ese tesoro me lleva más de diez meses trabajando día y noche (Pellicer 2010: 170-171).

La historia de *Amores perros*

Para poder examinar las características del discurso narrativo y de su montaje, conviene ahora exponer sumariamente la historia que relata el filme. El guión de *Amores perros* fue redactado por Guillermo Arriaga⁵, bajo la dirección de González Iñárritu según el propio director me indicó en el diálogo aludido arriba⁶. Se trata de tres historias distintas, ubicadas las tres en la Ciudad de México, unidas por un accidente de tráfico, un choque: la de Octavio y Susana, la de Daniel y Valeria, y la del Chivo y Maru.

1.- Octavio y Susana son cuñados, pues ella está casada con Ramiro, el hermano de Octavio. Viven los tres, y el recién nacido hijo de Susana y Ramiro,

⁵ Traducido por Alan Page y publicado en inglés.

⁶ "...desde *Amores perros* cuando yo vivía en México, lo que hacíamos era reunirnos una o dos veces por semana; platicábamos e intercambiábamos ideas. Entonces él [Guillermo Arriaga] redactaba y a partir de ahí yo leía, hacía mis comentarios; ¿a dónde va el personaje?, yo creo que el conflicto debe ser este, o mejor este; él teleaba lo que habíamos platicado, nos volvíamos a reunir, y así conjuntamente íbamos puliendo lo que iba saliendo. Ahí empezaba mi dirección, dirigiendo el guión; repito, yo no lo escribo sino que lo dirijo. Así como dirijo a los actores, así dirijo el guión. No ha sido coescritura porque yo no tecleé, pero sí un desarrollo conjunto e involucramiento de tres años de ir manejando juntos conceptos y circunstancias y situaciones. Reconozco que fui muy exigente con Guillermo. En aras de la excelencia, le exigía cambios y más cambios y más rigor en cada una de las líneas del guión. El creía que con una sola escritura habría terminado su trabajo pero conmigo encontró un rigor y una exigencia a los que no estaba acostumbrado y eso le frustraba mucho. Se daba cuenta que yo siempre quería explorar nuevas cosas en personaje y circunstancias hasta encontrar la esencia de lo que buscaba. Fue muy duro y por eso nos tardábamos hasta dos años en terminar cada guión. Y además, para él era frustrante saber que una vez que él terminaba, la historia seguiría siendo infinitamente reescrita por mí durante la producción a donde él nunca se paraba (solo visitó el set de *21 Gramos* unos tres días con su adorable familia), y la vería ya editada finalmente como algo diferente seguramente a lo que él había pensado" (Pellicer 2010: 164).

en la casa de la mamá de Ramiro y Octavio. La familia, de escasos recursos económicos, vive en una colonia proletaria del Distrito Federal. Tienen un gran perro negro *rottweiler* que se llama Cofi. Ramiro abusa de su poder físico y trata mal a Susana, quien está embarazada, y además, él le es infiel; a Octavio le gusta mucho Susana. La relación entre Ramiro y Octavio y entre Susana y Ramiro es casi siempre violenta. La madre de ellos casi no habla, subordinada al poder de Ramiro. Este roba primero una farmacia, luego una tienda, y finalmente lo matan cuando asalta un banco. Octavio le pide a Susana que se vaya con él a vivir a otra parte. A fin de juntar dinero para poder escaparse con ella, Octavio lleva al Cofi a participar en peleas de perros en las cuales siempre gana. El dueño de los perros rivales, el Jarocho, le dispara al Cofi durante una pelea cuando este va otra vez ganando; Octavio le da una puñalada al Jarocho y huye en su coche, con su mejor amigo, llevándose al Cofi mal herido y desangrándose mientras que los amigos del Jarocho los persiguen y les disparan. Al pasarse Octavio un alto, choca con otro coche que cruzaba porque tenía la luz verde, su amigo muere y él queda mal herido.

2.- Daniel es un rico publicista que vive con su mujer y con sus dos hijas, pero que está enamorado de Valeria, una modelo española. Daniel abandona a Julieta, su mujer, y a sus hijas, aún niñas, y se va a vivir con Valeria y su perrito Richi. Por razones publicitarias, Valeria simula ser pareja de un actor de moda en un programa de televisión. El día que estrena su departamento con Daniel, sale a comprar vino para festejar y es cuando el coche de Octavio choca contra el suyo. Queda muy mal herida, en una silla de ruedas y no puede volver a modelar. Richi desaparece accidentalmente un día por un agujero del piso del departamento; lo oyen pero no lo encuentran. Buscándolo, ella se lastima la pierna que se había fracturado, se produce una gangrena y tienen que amputársela. Durante todo el tiempo, Daniel la cuida. Finalmente, él levanta buena parte de la tarima y encuentra a Richi herido por las ratas.

3.- El Chivo es un ex maestro de escuela de origen burgués, que se involucró en el movimiento estudiantil de 1968 y luego en la guerrilla de los años setenta, por lo cual pasó veinte años en la cárcel. Trata de volver a ver a su hija, Maru, a la que no ve desde que lo encarcelaron, cuando ella era muy chica. Ella, que ha vivido con su madre, cree que su papá ha muerto. El Chivo vive ahora marginado, con el aspecto de un *teporocho*, en una casa pobre, sucia y desordenada, acompañando por varios perros callejeros y se gana la vida como pepenador y como matón a sueldo. Por el periódico se entera de la muerte de la que había sido su esposa, la mamá de Maru, y va al entierro, pero no logra saludar a su hija porque se lo impide la hermana de la difunta. El mismo policía que lo había arrestado y metido a la cárcel, Leonardo, es el que ahora le consigue clientes; uno de ellos, Gustavo

Garfias, le pide que mate a Luis Miranda Solares, su medio hermano. Cuando anda buscando por la calle a su víctima, presencia el accidente de Octavio y Valeria. Mientras que las ambulancias tratan de recoger a los heridos, él se roba la cartera de Octavio y luego recoge al Cofi y se lo lleva a su casa para curarlo. Un día que el Chivo sale de su casa, el Cofi, ya repuesto, mata a los otros perros, pero el Chivo lo perdona. En lugar de matar a Miranda, el Chivo lo secuestra y se lo lleva a su casa donde lo deja amordazado; luego secuestra también al propio Garfias. A los dos los deja en su casa, medio amarrados, frente a frente y con una pistola en medio —a ver quién mata a quién—. Va a la casa donde vive su hija Maru y le deja una fotografía suya, un recado en la contestadora del teléfono y el dinero que le habían pagado en un desguzadero por el coche de Miranda y por matarlo. Finalmente, vende el coche de Garfias y se va caminando por la tierra seca y agrietada de un páramo suburbano con el Cofi al que, como no sabe cómo se llama, resuelve darle el nombre de “Negro”.

El discurso narrativo de *Amores perros*

En el montaje de *Amores perros* se advierte un meticuloso proceso de corte y fragmentación. El discurso está vertebrado por medio de secuencias/fragmentos de diversas historias cuya narración no se ajusta siempre a la cronología de los acontecimientos. Hay repeticiones, prolepsis y analepsis en la ordenación de las secuencias, lo cual contribuye a lograr el efecto o ilusión de un presente continuo e interminable. Este tipo de discurso cinematográfico ha sido denominado *hyperlink cinema* (véanse Ebert 2007: 1-3 y Quart 2005: 1), a partir de cintas tales como *Short Cuts* (1993), *Pulp Fiction* (1994), *The Opposite of Sex* (1998), *Magnolia* (1999), *City of God* (2002), *Crash* (2004), *Happy Endings* (2005), *Syriana* (2005), *The Air I Breathe* (2008), *Gomorra* (2008) y, desde luego, las tres primeras de González Iñárritu. Por ejemplo, el acontecimiento central de *Amores perros*, es decir, el accidente, se repite tres veces; cada vez desde un punto de vista distinto. En efecto, la cinta está dividida simétricamente en tres partes, cada una de aproximadamente 30 secuencias, la primera, titulada “Octavio y Susana”; la segunda, “Daniel y Valeria”; y la tercera, “El Chivo y Maru”.

La película comienza *in medias res* con la larga secuencia de la persecución a Octavio (Gael García Bernal) y su amigo, que huyen a gran velocidad en su coche, aterrorizados y gritando, con el perro que va desangrándose hasta que Octavio se pasa un alto y se estrella contra otro coche. Esta primera secuencia muestra la persecución por medio de una rápida sucesión, *in crescendo*, de breves tomas dentro y fuera del coche, entre gritos de pavor, hasta que chocan (DVD: 1:05)⁷.

⁷ El DVD es el producido por Lions Gate Entertainment en 2002.

Corte y la siguiente secuencia proyecta una pelea de perros en medio del bullicio de un antro sombrío y tétrico. La persecución y el choque funcionan a modo de obertura que anuncia lo que va a relatarse a lo largo de la narración. En la secuencia del accidente ya están presentes los protagonistas de cada una de las tres historias —Octavio, Valeria (Goya Toledo) y el Chivo (Emilio Echevarría)— aunque el espectador no llegue a percibirlos a todos a primera vista, ya que el punto de vista de la narración corresponde a Octavio (los percibirá más adelante en las otras dos secuencias del choque que funcionan como dos variaciones del tema). Al final de esta primera secuencia, aparece el título de la primera parte: “Octavio y Susana” (“Black Dog”, según el guión, p. 3).

Simétricamente, a la mitad de la película, el accidente reaparece al cabo de las breves secuencias que van de la 40 a la 45, alternando tomas desde el punto de vista de Octavio con tomas desde el punto de vista de Valeria y ya dentro del contexto aportado por lo narrado hasta ahora, lo que contribuye a revelar nuevos significados del mismo (DVD: 62:39). Es una suerte de variación del tema del accidente que ahora se puede leer intertextualmente dentro del contexto de lo mostrado hasta este momento: el mundo proletario y mestizo de los bajos fondos de Octavio, ilustrado por la violencia de las peleas de perros, viene a *chocar* con el mundo aburguesado y frívolo de la rubia modelo española Valeria y su delicado perrito. Es el choque en un doble sentido: el de los coches, en la historia, y el de los mundos, en el discurso. La correspondencia lograda por el montaje es simétrica. Pero lo que resulta más significativo, es la ordenación de las cuatro secuencias precedentes que transcurren, primero, en el cuarto de Octavio mientras él y su amigo Jorge miran un programa de televisión en el cual aparece Valeria siendo entrevistada con un actor famoso y su perrito blanco Richi (por razones publicitarias Valeria presenta al actor como su amante —que no lo es en realidad—; la escena sugiere, entre otras cosas, lo falso y lo equívoco que suele caracterizar a la publicidad). Mediante un montaje vertical, la escena televisada se proyecta al mismo tiempo que Octavio cuenta el dinero que apostará en la pelea (DVD: 52:33). La simultaneidad de los dos eventos en las historias y de su expresión en el discurso, prelude el accidental encuentro que muy pronto va a ocurrir. En la siguiente secuencia, se representa otra vez la pelea de los perros, pero ahora seguida por el balazo que le da el Jarocho (Gustavo Sánchez Parra) a Cofi cuando este va ganando (cobardía y crueldad), el traslado del perro herido al coche de Octavio, el regreso de este que apuñala al Jarocho (valor y venganza) y la huida. La secuencia siguiente, repite la primera de la cinta, es decir, la persecución, pero esta es interrumpida ahora por la continuación del programa de televisión y la invitación a comer que el actor le hace a Valeria a quien engaña llevándola al departamento que su verdadero amante, Daniel (Álvaro Guerrero), le ha comprado; ella no lo sabe y la sorpresa la colma de felicidad. Corte y vemos brevemente al Chivo (secuencia 44), espionando a su

próxima víctima, muy cerca del lugar del accidente⁸. Corte y de regreso en el nuevo departamento de Valeria, ella sale acompañada por Richi, en su coche, a comprar vino para brindar por su nueva casa (secuencia 45). En el camino, vemos desde el coche al Chivo que camina acompañado por sus perros rumbo al lugar del próximo accidente que ahora se proyecta desde el punto de vista de ella; el Chivo y Valeria se dirigen, cada uno por su lado, en su propia historia, ignorante uno del otro, pero simultáneamente en la misma toma —montaje vertical—, a la cita con su destino. Esta segunda secuencia o variación del choque va seguida por el título “Daniel y Valeria”, con el que comienza la segunda parte de la película⁹ (DVD: 63:01).

El accidente vuelve a repetirse, por tercera vez, en la secuencia 77, al principio de la última parte de la película, la que lleva el título de “El Chivo y Maru” (DVD: 94:01), en esta ocasión desde el punto de vista del Chivo, que está a punto de eliminar a su víctima, Miranda (Jorge Salinas), a quien ve salir de su oficina junto con Garfias (Rodrigo Murray), el cliente del Chivo; este los ve darse un abrazo aparentemente muy afectuoso que revela, entre otras cosas, la hipocresía de Garfias; luego ve a Miranda salir de un hotel con una mujer; en la siguiente toma, Miranda entra en un restaurante y el Chivo presencia el choque, que vuelve a proyectarse, pero desde otro ángulo, desde su punto de vista (DVD: 105:42). Esta última variación del accidente es la más explícita: en medio del agitado barullo de las ambulancias y las patrullas, el Chivo se acerca al coche de Octavio y ayuda a sacarlo —ensangrentado y chillando por el dolor— mientras que, protegido por la confusión que lo rodea, le extrae discretamente el fajo de billetes; al colocarlo en el suelo, llegan a recogerlo los de la Cruz Roja. Desde el punto de vista del Chivo, se ve que sacan al otro ocupante —Jorge— ya muerto, y a Valeria de su coche entre alaridos de dolor. Asimismo, se ve también que alguien saca al perro herido del coche de Octavio y el Chivo acude a llevárselo para curarlo.

En las tres presentaciones del accidente se finca la simétrica estructura ternaria del montaje de la película. Las tres se vinculan intertextualmente, pero además, el significado de la segunda y la tercera ya va nutrido por los eventos que hasta entonces han sido proyectados. La segunda, desde el punto de vista de Valeria, ya lleva incorporada prácticamente toda la compleja relación triangular de Octavio, Susana y Ramiro (Marcos Pérez), y algunos fragmentos de la de Daniel y Valeria, y de la historia del Chivo. En la tercera, desde el punto de vista del Chivo, ya han quedado concluidos los relatos de los mundos de Octavio y Susana, y de Daniel y Valeria. Esta última presentación del accidente

⁸ En el guión no aparece esta secuencia en este lugar.

⁹ En el guión se titula “White Dog” y dicho título aparece entre las secuencias que corresponden a la 42 y la 43 de la película.

da lugar al final de la película, es decir, al capítulo del Chivo, donde el montaje acabará de construir la imagen y el papel del Chivo, uniendo orgánicamente los fragmentos en los que se cifra el cabal significado de la película. El montaje yuxtapone un grupo continuo de breves secuencias asociadas con el amor del Chivo a su hija y con la presencia de la muerte: la del Chivo afuera de la casa de su hija desde donde ella lo ve un instante sin saber quién es pero con cierta inquietud, la del Chivo en el cementerio ante la tumba de su mujer (bondad) seguida del asalto al banco en el que Ramiro muere (maldad) y de la del Chivo curando a Cofi, que ha estado a punto de morir (bondad), del Chivo quien estando a punto de matar a Miranda en un estanquillo es interrumpido providencialmente por unos niños (bondad), con el velorio de Ramiro y con el regreso a su casa del Chivo cuando descubre que Cofi ha matado a sus cuatro perros. La yuxtaposición de estos fragmentos de diversas muertes se remata con la violenta reacción del Chivo (matar a Cofi con la misma pistola que usa para matar a sus víctimas) seguida inmediatamente por su arrepentimiento que es clave para la redención del Chivo y para el curso que tomarán los eventos (DVD: 121:25). El Chivo renuncia a ser matón a sueldo y en cambio lleva a cabo un acto de justicia, inspirado por el amor a su hija, en el que se cifra buena parte de la crítica social de la película.

Efectivamente, en lugar de matar a su víctima, para lo que le han pagado, el Chivo resuelve secuestrar a Garfias (el que le pagó) y a Miranda (la supuesta víctima, medio hermano de Garfias); hacer confesar a Garfias frente a Miranda; darle la pistola a aquel para que él mismo lo mate, lo cual se niega a hacer; y finalmente dejarlos medio amarrados, frente a frente, y con la pistola a la mitad, equidistante de ambos para que se maten uno al otro. El montaje del episodio está hecho mediante la yuxtaposición dialéctica del victimario intelectual, el cobarde burgués Garfias, y de su víctima, su medio hermano, frente a quien ha tomado en sus manos la justicia, el Chivo, provocando su impecable ejecución aunque no lleguemos a saber nunca quién mata a quién. Es el momento culminante de la película, el de su mayor intensidad emocional, su clímax.

Las dos secuencias siguientes, con las que concluye la película, marcan el contrapunto final. Disuelta la tensión, la acción transcurre con fluidez: el Chivo, ya rasurado, con una camisa limpia y un viejo saco, se retrata, y lleva a cabo una operación de su propio montaje: pega cuidadosamente su foto sobre la imagen del padrastro de Maru (Lourdes Echevarría), en una foto grande donde también aparece Maru y su mamá; luego entra a la casa de Maru donde a esas horas no hay nadie, y continúa su tarea de montaje: coloca la foto en el marco del que la había extraído, junto a la cama de Maru, bajo su almohada deja todo el dinero que se ganó por matar a quien no mató y por la venta del coche de Miranda, y para rematar el montaje, le deja un recado en la contestadora telefónica, entre sollozos, con la promesa de ir a buscarla algún día. Finalmente,

vende el coche de Garfias en el desguazadero donde había vendido el de Miranda, el desguazador le pregunta cómo se llama su perro, y el Chivo contesta que no sabe, pero que debe llamarse “Negro”¹⁰. De este modo, con esta réplica final, le pone el Chivo la firma del autor a la película (“Negro” es el apodo de González Inárritu). Y, en un plano panorámico, el Chivo y el Negro se alejan en paz, lenta y chaplinescamente, con el aliento de una cierta esperanza mezclada con una profunda melancolía, por un páramo bien reseco y agrietado que se extiende hasta las lejanas montañas del inmenso valle de México que se dibujan en el horizonte (DVD: 148:34)¹¹.

Otras características del montaje

Adviértanse los contrastes que provocan las yuxtaposiciones de ciertos elementos de la historia, yuxtaposiciones que desempeñan el papel de significantes para proyectar significados y que funcionan como los choques dialécticos provocados por el montaje a los que se refería Eisenstein, que crean algo nuevo, algo que acaso ni siquiera se había filmado o registrado en el guión.

La romántica figura del Chivo proyecta la soledad de quien habiendo sido joven burgués durante la crisis político-social de 1968, se sumó a las filas del movimiento estudiantil enderezado contra la corrupción del sistema político, del *establishment* y de prácticamente toda la burguesía; su participación en los actos más violentos de la protesta estudiantil, lo obligaron a abandonar a su mujer y a su hija recién nacida; eventualmente fue arrestado y encarcelado durante muchos años. Su fracasado idealismo y la cárcel provocaron las ambigüedades, las contradicciones y la melancolía de su carácter. La caracterización de este personaje¹², acaso el más redondo de todos, resulta afortunada desde su primera toma —secuencia 4 de la película—, en la que aparece con sus perros pepenando un basurero, y luego por segunda vez —secuencia 8— cuando, a la salida de una pelea, el Jarocho y sus perros encuentran en la calle a los del Chivo; dispuestos ya a pelearse con ellos, lo impide la aparición de la figura del Chivo, harapienta pero imponente, con un machete en la mano y la grave expresión de sus ojos tristes y de todo su noble rostro enmarcado por los

¹⁰ En el guión, el Chivo dice que se llama “Cherokee” (la marca del coche).

¹¹ En el guión, el final es un plano de la fachada de la casa del Chivo y el sonido de tres disparos.

¹² Emilio Echevarría desempeña el papel con magistral acierto; no habla como un *teporocho* o un pepenador de los del Distrito Federal, sino como un profesor de clase media integrado a los bajos fondos de la ciudad, es decir, maneja un español *adaptado* a sus nuevas circunstancias, en el que se transparenta su origen. Los matices que emplea Echevarría son muy sutiles y bien merecerían un especializado estudio lingüístico.

plateados grises del macilento pelo y de la barba tupida, pastoreando su rebaño de perros —figura evocadora de algunas del pintor Francisco Goitia, de inconfundibles reflejos bíblicos—, que sin pronunciar ni una sola palabra, por el mero efecto del impacto de su presencia, obliga al Jarocho y a sus perros a retirarse, estos últimos, literalmente, con la cola entre las patas. Este instantáneo choque que representa la yuxtaposición del Jarocho y el Chivo, personajes de historias distintas, expresa con economía poética, la complejidad de la fuerza y la vulnerabilidad del poder del macho (DVD: 9:40). Si el Jarocho representa el abuso del poder en el que se cobija la cobardía del prepotente fanfarrón, el Chivo pepenador, con su rebaño de perros, representa una reacción al abuso del poder. En este claroscuro que proyecta la yuxtaposición de los dos personajes y de sus actitudes frente a frente, y frente a la vida, se comienza a perfilar el carácter del Chivo.

Obsérvese ahora una compleja imagen de la violencia que provoca la yuxtaposición de las secuencias 13 y 14 (DVD: 16:01). En la primera de ellas, la cámara está fija dentro de un restaurante frecuentado por hombres de negocios; en el primer plano vemos a uno de ellos que come con amigos y tras él al Chivo, en la calle, cuando saca la pistola y dispara a quemarropa sobre el que está comiendo; este cae fulminado mientras que el Chivo desaparece en medio del caos que ha provocado¹³. Corte y la siguiente secuencia está filmada en el interior del coche de Daniel que lo conduce con su mujer al lado; sus dos hijitas en el asiento de atrás se van peleando por una diadema. La violencia de las niñas y la tensión que provocan en sus papás, si bien contrasta con la violencia del Chivo, al mismo tiempo revela la coincidencia de la violencia en ámbitos y niveles tan diversos. En efecto, en el nivel del discurso, se estrecha la distancia entre una violencia y la otra. Pero también reduce la distancia entre la ausencia de moral en el matón y la doble moral del burgués Daniel, ya que cuando Daniel y su familia llegan a la casa y suena el teléfono, una de las niñas contesta pero nadie responde; vuelve a sonar y esta vez contesta la mujer de Daniel pero nuevamente nadie responde. “Qué raro...”, es todo el comentario de la esposa de Daniel, dos palabras que dejan firmemente establecida la inequívoca sospecha de la infidelidad de Daniel (DVD: 17:21).

Es casi al final de la película cuando queda en las manos del Chivo la justicia poética con la que concluye el filme. Efectivamente, las secuencias que van de la 85 a la 89 alternan dos tipos distintos de relaciones triangulares, en las que simétricamente acaba de cifrarse el carácter del Chivo y su redención. En la secuencia 85 encontramos al Chivo acostado en su cama contemplando

¹³ Esta secuencia de la película corresponde a una del guión que es distinta, ya que en el guión el Chivo mata a su víctima cuando esta, a la salida de la peluquería, está a punto de abordar su coche. Además, en el guión, esta secuencia está colocada en otra parte.

la fotografía de Maru que ha fijado en la pared sobre la cabecera de la cama (DVD: 123:37)¹⁴, es decir, allá arriba en dirección del cielo que bien puede asociarse con los ideales más puros que no han sido sino las mejores fuentes de inspiración —al menos las de las damas idealizadas de los caballeros andantes—, como lo es, *mutatis mutandis*, Maru. Al lado de él, pero en el suelo, debe estar Cofi, su compañero, su fiel escudero, al que magnánimamente le ha perdonado la vida, a pesar de que el propio Cofi no se la había perdonado a los otros perros. Es más que evidente el paralelismo paródico entre el Chivo y los caballeros andantes, sobre todo si entendemos esta secuencia como la epifanía en la que cuaja la inspiración del Chivo, es decir, el momento cuando iluminado por la evocación de Maru, decide qué es lo que va a hacer en adelante, cómo va a llevar a cabo la tarea que le ha sido encomendada y cómo ésta servirá para “glorificar a su dama”. La secuencia es muda, no habla el Chivo, solo lo vemos mediante un plano en el que la cámara lo toma a partir de sus pies, mirando para arriba, no muy distinto a un Cristo yacente. No pronuncia ninguna palabra pero su intensa mirada puesta sobre la imagen de su hija sugiere todo un monólogo interior y el origen de su decisión de hacer justicia (DVD: 124:25).

Esta relación triangular Chivo-Maru-Cofi es el punto de partida de la que se desarrolla en las secuencias siguientes. En la 86, el Chivo encuentra a Miranda, su víctima, a la salida de una tienda, lo encañona y obliga a subir a su propio coche y a manejar rumbo a la casa del Chivo; al llegar, lo amarra y lo somete a un interrogatorio retórico, desbordante de ironía, cuyas preguntas le revelan a Miranda, asombrado, que su propio medio hermano, Garfias, es el que le ha pagado al Chivo para que lo mate. El dilapidado refugio del Chivo queda así convertido en el tribunal donde se hará justicia. La siguiente secuencia se escenifica en el mismo lugar, pero a la mañana siguiente: el Chivo deja amarrado y amordazado a Miranda luego que este le ofrece más dinero para matar a Garfias, mientras que, en la secuencia que sigue, el Chivo lleva a vender el coche de Miranda a un desguazadero desde donde le habla a Garfias por teléfono para informarle que el encargo ha sido cumplido y que lo espera en su casa para que le lleve el resto del pago. Corte y ya estamos en la secuencia 89, en la puerta de la casucha del Chivo a donde llega nervioso Garfias con el dinero y con la intención de irse inmediatamente, pero el Chivo lo obliga a pasar a su casa y lo lleva hasta donde se encuentra Miranda. La dinámica de la cámara portátil permite una danza macabra en la que choca el asombro que paraliza al atónico Garfias con la rabia de Miranda amarrado en el suelo y con la exaltada y perentoria voz del Chivo que, dueño de la situación, intenta poner la pistola en

¹⁴ En el guión (p. 113), el Chivo simplemente mira el techo (en la pared no hay una fotografía de Maru). Es precisamente la mirada del Chivo puesta sobre la foto de Maru en la pared, lo que le da sentido a la toma en la película.

las manos del aterrorizado Garfias exigiéndole que él mismo mate a Miranda. El triángulo es perfecto pues establece una correspondencia simétrica entre los vértices: la cobardía de Garfias, la rabia de Miranda y la autoridad moral del Chivo — la paradójica autoridad moral de un matón a sueldo. La escena vuelve a ser reflejo paródico de la bíblica de Caín y Abel frente a un iracundo Dios justiciero de cabellera y barbas largas y plateadas. Corte y aparece en *close-up* la cabeza rapada de Octavio con una gran cicatriz mientras espera a Susana, que no va a llegar, en la estación de los autobuses¹⁵. Es el fracaso de un impotente Octavio que aquí, por yuxtaposición del montaje, marca un contrapunto o claroscuro con el triunfo del potente Chivo a quien, sin previo corte y en una continuidad marcada por la ininterrumpida música de fondo, vemos ahora en un acercamiento bajo la regadera, luego lentamente rasurándose y cortándose el pelo y las uñas y finalmente guardando en su maletín la foto de Maru y su álbum fotográfico. Antes de salir de su casa, pasa a despedirse de Garfias y de Miranda, que siguen amarrados en el suelo y frente a frente como han pasado toda la noche. Los desamarra parcialmente y al dejarles una pistola en el suelo, en medio, equidistante de ambos, que podrá alcanzar el que primero logre acabar de desamarrarse, les dice con sobrada ironía que seguramente tendrán mucho que platicar y que espera que arreglen sus diferencias (DVD: 141:38).

Esta pareja de hermanos que se odian pertenece a la generación que debe haber nacido precisamente alrededor de 1968, cuando el sistema político y social de México sufrió una profunda crisis como resultado, principalmente, del divorcio entre las apariencias y la realidad. El sentido que tiene el carácter de esta pareja de hermanos puede asociarse con ese divorcio. Son ellos productos típicos de la época neoliberal, es decir, de las últimas décadas del siglo xx: jóvenes elegantemente uniformados por las marcas de moda y al volante de lujosos autos, jóvenes que bajo una respetable vida familiar ocultan adulterinas relaciones vespertinas en discretos hoteles de paso, y que dispuestos a triunfar a toda costa, están también dispuestos a eliminar cualquier obstáculo, incluso a un incómodo hermano, siempre y cuando la operación sea efectuada con discreción. Garfias y Miranda son hijos consentidos de una Revolución convertida en institución, pervertida, venerada y usufrutuada por la clase dominante. Garfias y Miranda representan el triunfo del pragmatismo del partido oficial, del consumismo y de la publicidad frente al fracaso del romántico idealismo del Chivo, con todo y sus ribetes de *teporocho*, pepenador y matón a sueldo. Por eso el enfrentamiento de los tres en las secuencias 89 y 91 traza los mejores rasgos del carácter del Chivo por medio del contrapunto y por medio también de la

¹⁵ En el guión, esta secuencia de Octavio en la estación esperando a Susana aparece más adelante, en otra parte; por eso, en la película tiene otro sentido.

ironía con la que se nos muestra al Chivo como la autoridad moral instrumental para la realización de la justicia poética.

Otro contraste vinculado estrechamente con el examinado arriba, a la luz de triunfadores y perdedores, es el que se establece entre Richi y Cofi, los perros principales de la película. La correspondencia entre las dos figuras es simétrica. Richi es uno de esos minúsculos perritos blancos, delicados y nerviosos, como de juguete o de adorno, que corresponde al frívolo carácter de sus dueños, Valeria¹⁶ y Daniel, ambos dedicados profesionalmente al superfluo y afectado juego de las apariencias y las modas, ella como modelo —rubia y española— y él como publicista, juego identificado con el consumismo propio de la economía de mercado. En cambio, Cofi es negro, un corpulento y robusto ejemplar de raza *rottweiler*, de aspecto recio e intimidante pero noble y bravo peleador, que corresponde al carácter de sus dos dueños —Octavio primero y después el Chivo—, ambos dedicados —romántico cada uno a su modo— a ganarse la vida al filo de la muerte por los sórdidos rumbos de la criminalidad. Los perros sufren accidentes, cada uno por su lado, y cada uno de ellos se encuentra en uno de los dos coches del choque: Cofi había caído “heroicamente” balaceado minutos antes del choque y Richi va a caerse, y a perderse temporalmente, bajo la tarima del departamento de Valeria y Daniel, donde lo atacarán las ratas, unos días después. El choque junta a los perros sin que lleguen siquiera a verse y determina sus distintos destinos. Mientras que el insignificante Richi estará a punto de ser devorado por las ratas, el invencible Cofi va a matar al rebaño de perros del Chivo; mientras que el futuro de Richi va a transcurrir entre la amargura y la desolación de Valeria y de Daniel, el de Cofi queda unido a la esperanza con la que el Chivo emprende la marcha final por el infinito páramo que se abre frente a ellos.

Las secuencias que van de la 52 a la 55 contrastan los significados de los dos perros; en la 52, desde la silla de ruedas Valeria juega con Richi; tira la pelota que se va por el agujero que hay en la tarima y Richi la sigue perdiéndose allá abajo; en la 53 y la 54, Valeria y Daniel oyen ruidos, buscan desesperados a Richi, histéricos lo llaman y le ofrecen chocolates pero el perrito no aparece; sin corte y con la misma música, la secuencia 55 proyecta un *close-up* de la panza ensangrentada y vendada del Cofi echado y siendo acariciado con ternura por las sucias manos del Chivo; fuerte imagen evocadora de la piedad que contrasta con la histeria de las secuencias anteriores. Es la imagen formada por la del perrito jugando con la pelotita en el flamante departamento de la modelo española que desaparece bajo el suelo, imagen yuxtapuesta a la del ensangrentado Cofi gravemente herido durante otro tipo de juego, pero no con una pelotita

¹⁶ Uno de los diálogos del guión, entre Daniel y Valeria, no incorporado en la película, revela que Valeria, con la anuencia de Daniel, se había provocado un aborto (p. 85).

sino exponiendo su vida en el palenque y a punto de derrotar en buena lid a su rival, cuando cae abatido por un alevoso balazo a quemarropa (DVD: 70:35).

En la compleja relación triangular Octavio/Susana/Ramiro (así como en la de Daniel/Valeria/Julieta) se cifra el machismo, la violencia y la infidelidad conyugal como significativa coincidencia de dos diversos niveles sociales y su correspondiente crítica. El machismo —subordinación tradicional y arbitraria de la mujer al hombre e imperio de una doble moral en beneficio del hombre—, la infidelidad y el clima de la violencia se proyectan por medio del montaje de breves tomas yuxtapuestas entre sí y alternadas con las peleas de perros. Precedidas por tres secuencias de peleas de perros, las 12, 13 y 14 establecen el clima de la violencia y presagian los adulterios: Ramiro increpa violentamente a Susana y Octavio la defiende; el Chivo dispara, mata a uno que está comiendo en la terraza de un restaurante y desaparece; las niñas de Daniel y Julieta se pelean en el coche y al llegar a su casa suena sospechosamente el teléfono, lo cual hace más tensa la relación de la pareja.

Otras yuxtaposiciones del montaje son significantes: las de las secuencias en las que Ramiro asalta tiendas seguidas de las peleas de perros a las que Octavio lleva a Cofi: ambos, Ramiro y Octavio, se ganan así la vida, aquel criminalmente, Octavio gracias al “heroísmo” de Cofi; o la yuxtaposición de las secuencias en las que Octavio hace el amor con Susana y en las que Ramiro lo hace con una empleada de la tienda donde él trabaja: ambos, Susana y Ramiro, hacen el amor, pero cada quien por su parte y mientras que las circunstancias condenan a Ramiro, a Susana la justifican. La secuencia 31 resume la situación mediante una rápida y apretada sucesión en contrapunto de muy breves tomas, de tres o cuatro segundos cada una, al ritmo de un intenso rap: atisbos de Octavio en las peleas, de Ramiro en los asaltos y haciendo el amor violentamente con la empleada en la bodega de la tienda. Esta secuencia va seguida por su complemento directo: otra en la que Ramiro le reclama y exige a Octavio la mitad de sus ganancias en las peleas de Cofi alegando que el perro es de los dos. Queda así perfilado el carácter violento y machista de Ramiro (DVD: 37:55).

Tradiciones artísticas mexicanas

Ha podido observarse a lo largo de este trabajo, en el discurso narrativo de *Amores perros* —como en los de las dos otras cintas de González Iñárritu que integran el tríptico—, que la compleja operación del montaje, es decir, del ordenamiento de los fragmentos —tomas y secuencias— desempeña un papel central y decisivo en tanto significativo. El afortunado resultado de esa operación ilustra la vinculación de la película tanto con los principios teóricos de Eisenstein como con tradiciones artísticas mexicanas como lo son el arte

de los retablos religiosos coloniales, naturalizados mexicanos a lo largo de tres siglos, y el de la escuela mural mexicana. Principios teóricos y tradiciones que no están lejos unos de las otras. Ciertamente, fue muy grande el impacto que la visita de Eisenstein a México (1930-32) tuvo en su vida y particularmente sobre su teoría del montaje. Había tenido la oportunidad de conocer personalmente a Diego Rivera y de platicar largamente con él durante la primera visita del pintor mexicano a Moscú (1927). La lectura de *Idols Behind Altars* (1929), de Anita Brenner, en buena parte dedicado al examen del muralismo y de sus principales creadores, parece haber encendido aún más su interés por el país, por su cultura y, especialmente, por el muralismo¹⁷.

Por lo que se refiere al montaje, el director ruso tuvo entonces la oportunidad de contemplar la gigantesca obra que los muralistas mexicanos, principalmente Orozco, Siqueiros y el propio Rivera, comenzaban a realizar alentados por el impulso de la Revolución Mexicana a fin de movilizar al pueblo ofreciéndole un espejo en el que, mirándose a sí mismo, contemplara su historia. Su asombro frente a los murales habrá obedecido a las coincidencias ideológicas y estéticas que encontraba en un mundo geográficamente tan remoto del suyo.

Lo que intentaron hacer los muralistas fue expresar plásticamente el peculiar modo mexicano de asumir la historia, inspirado por una cierta relación con la idea de la muerte, que consiste en identificar al presente con el pasado, es decir, en *convivir* con *sus* muertos, en hablar de los antepasados como si aún estuvieran vivos, como si el hoy de ayer no hubiera aún terminado. “El mismo hombre que vivió hace miles de años”, apunta el propio Eisenstein en un bosquejo de su película mexicana al referirse al hombre actual de Yucatán,

Inmutable. Invariable. Eterno. Y la sabiduría de México sobre la muerte. La unidad de muerte y vida. El fenecer de una y el nacimiento de la siguiente. El eterno círculo. Y la sabiduría aún mayor de México: el disfrute de ese círculo (1974: 189).

En efecto, como síntoma de graves problemas estructurales del país, prácticamente todos los personajes que desfilan por la historia de México parecen ser *hoy* contemporáneos de los mexicanos ya que la historia también parece repetirse cotidianamente con los mismos personajes pero con diversas máscaras.

El problema de la expresión de ese modo peculiar de asumir la historia, lo resolvieron los muralistas mediante el discurso plástico de un “montaje vertical al fresco” inspirado, formalmente, por la pintura mural italiana renacentista y también por la tradición hispanoamericana de los grandes retablos

¹⁷ Acaso en ninguna otra de sus películas puso Eisenstein ni tanta pasión ni tanto gusto, ni tanta ilusión, como en el rodaje de *¡Que viva México!* Lamentablemente no pudo efectuar el montaje de esa película; esta fue, sin duda, la mayor tragedia y la mayor ironía de su vida.

que proyectan el discurso religioso, particularmente el Barroco colonial. Así como el retablo une expresiones diversas —pinturas, relieves, esculturas, alegorías, narraciones, imágenes, etc.— y aloja en su limitado espacio eventos y personajes de diversas épocas, los murales mexicanos iban a alojar al pueblo a través de los siglos y a sus héroes y enemigos, todos conviviendo el mismo instante: época prehispánica, conquista, colonia, independencia, reforma, Porfiriato y Revolución. Todos los personajes contemporáneos entre sí y el pueblo espectador —y primer actor— compartiendo con ellos un instante que abarca siglos.

El mural como la más afortunada expresión formal de la traducción mexicana del tiempo pasado a un espacio siempre presente que coincide con la observación de José Revueltas al referirse al montaje dentro del campo de la pintura como “la síntesis que realiza el arte al condensar, en una sola unidad, el tiempo y el espacio” (Revueltas 1965: 17). El mural como el espejo del pueblo y de su tiempo. El mural como la articulación simultánea de una numerosa variedad de fragmentos disímbolos como lo son las imágenes individuales provenientes de distintos tiempos; una articulación semejante a la del montaje vertical inspirado por la partitura musical que era como lo concebía Eisenstein. Ahora frente a los murales de Rivera, el cineasta soviético expone y documenta las estimulantes coincidencias que encuentra entre sus teorías del montaje y lo que podríamos llamar “montaje al fresco”. Efectivamente, en unión de sus colaboradores, le envía a quien ya ha comenzado a financiar la empresa¹⁸, otro bosquejo de su película mexicana:

En la producción de esta cinta, en la que estamos trabajando ahora, nuestro propósito y deseo es el de realizar un retrato artístico de la belleza de los contrastes de los escenarios naturales, los vestuarios, las costumbres, el arte y los tipos humanos en México y mostrar a la gente en relación con su medio ambiente y su evolución social. *Combinar* montañas, mares, desiertos, ruinas de civilizaciones antiguas y *el pueblo del pasado y el del presente* en un cine sinfónico, sinfónico desde el punto de vista de su *construcción y ordenamiento*, puede ser comparable, en un sentido, a los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional. Como esos murales, nuestra película retratará la evolución social de México desde la antigüedad hasta nuestros días cuando surge como un moderno país progresista de libertad y oportunidades. La película estará dividida en seis relatos, cada uno relativo a distintos lugares, gentes, cuestiones históricas, etc. (Eisenstein/Sinclair 1970: 149, la traducción y las cursivas son mías).

¹⁸ Se trata de una comunicación dirigida a U. Sinclair y suscrita por Eisenstein, G. Alexandroff (codirector), E. Tisse (camarógrafo) y H. Kimbrough (gerente). En efecto, durante su estancia en California, Eisenstein había logrado que Sinclair consiguiera el financiamiento para filmar la película en México. Véase Eisenstein y Sinclair (1970: 149).

La coincidencia del montaje del discurso cinematográfico, según lo plantea Eisenstein, con el “montaje al fresco”, es decir, el del discurso de los muralistas, vuelve a actualizarse en *Amores perros*. Hemos podido observar cómo su montaje fue tejiendo el discurso por medio de la ruptura del normal paso del tiempo —analepsis y prolepsis—, y de las repeticiones de ciertos eventos centrales (por ejemplo, el accidente). En este rico tejido se cifra el valor y la eficacia del montaje y su economía poética, así como su semejanza con la forma de una partitura orquestal.

Finalmente, mi trabajo ha intentado comprobar la significancia de los vínculos que sitúan a *Amores perros* dentro de una tradición cinematográfica cuyo origen se remonta, principalmente, al formalismo teórico y práctico de la Escuela de Cine de Moscú, y que la sitúan también bajo la luz y la sombra de otras tradiciones tan mexicanas como han llegado a serlo el arte de los retablos religiosos coloniales y de la gran pintura mural del México de la primera parte del siglo pasado.

Bibliografía

- ARRIAGA, Guillermo (2001): *Amores perros*. London: Faber and Faber.
- BORDWELL, David (2008): *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- BRENNER, Anita (2002): *Idols Behind Altars*. New York: Dover Publications.
- CHATMAN, Seymour Benjamin (1978): *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- EBERT, Roger (2007): “Babel (2006)”. *Great Movies*, disponible en <<http://www.rogerebert.com/reviews/babel-2006>> pp. 1-4. [último acceso: 14 de junio de 2014].
- EISENSTEIN, Sergei (1974): *El sentido del cine*. México: Siglo XXI Editores.
- (1986): *La forma del cine*. México: Siglo XXI Editores.
- EISENSTEIN, Sergei/SINCLAIR, Upton (1970): *The Making and Unmaking of Que Viva Mexico!* H. M. Geduld y R. Gottesman (eds.). Bloomington: Indiana University Press.
- KULESHOV, Lev (1974): *Kuleshov on Film*. R. Levaco (ed.). Berkeley: University of California Press.
- METZ, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Barcelona: Paidós.
- MITRY, Jean (1990): *La semiología en tela de juicio*. Madrid: Ediciones Akal.
- PELLICER, Juan (2010): *Tríptico cinematográfico*. México: Siglo XXI Editores.
- QUART, Alyssa (2005): “Networked: Don Roos and Happy Endings”. En: *Film Comment*, 41, 4, pp. 1-4. <http://alissaquart.com/networked_don_roos_and_happy> [último acceso: 15 de junio de 2014].
- REVUELTAS, José (1965): *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Apéndice 1

Amores perros

Ficha técnica:

Director: Alejandro González Iñárritu

Productor: Alejandro González Iñárritu

Guión: Guillermo Arriaga

Fotografía: Rodrigo Prieto

Música: Gustavo Santaolalla

Edición: Alejandro González Iñárritu, Luis Carballar, Fernando Pérez Unda.

Reparto: Emilio Echevarría, Gael García Bernal, Goya Toledo, Adriana Barraza, Vanessa Bauche, José Sefami, Álvaro Guerrero, Jorge Salinas, Marco Pérez.

Apéndice 2

Premios

- Mención especial del jurado y Premio de la crítica de la XXIV Muestra internacional de Cine de Sao Paulo, Brasil 2000.
- Premio Coral a la Mejor ópera prima. Premio de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica y Premio Glauber Rocha de la Prensa del XXII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba 2000.
- Premio del Público del VII Festival Internacional de Cine de Valdivia, Chile 2000.
- Gran Premio del Festival a la Mejor película y Premio al Mejor director del XIII Festival Internacional de Cine de Tokio, Japón 2000.
- Gran Premio del XXVII Festival Internacional de Cine de Flandes, Bélgica 2000.
- Premio de los Nuevos Directores del Festival Internacional de Cine de Edimburgo, Escocia 2000.
- Hugo de Oro a la Mejor película. Hugo de Plata al Mejor actor (Gael García Bernal). Hugo de Plata al Mejor actor (Emilio Echevarría) y Premio del Público del Festival Internacional de Cine de Chicago, EUA 2000.
- Gran Premio de la semana de la crítica y Premio del Jurado ecuménico a la Mejor película del LIII Festival Internacional de Cine de Cannes, Francia 2000.
- Rana Dorada a la Mejor fotografía del XXIX festival Internacional CAMERIMAGE del Arte de la Cinefotografía de Lodz, Polonia 2000.
- Premio al Mejor guión del XXIX Festival de Nuevo Cine de Montréal, Canadá 2000.
- Carabela de Plata de la Asociación de Festivales de Cine Iberoamericano (AFCI) del XXVI Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España 2000.
- Premio a la Mejor película del X Festival de Cine del Sur de Oslo, Noruega 2000.

- Círculo Precolombino de Oro a la Mejor película del XVII Festival de Cine de Bogotá, Colombia 2000.
- Premio del Público a la Mejor película del VI Festival Cinematográfico del American Film Institute, EUA 2000.
- Premio ACE al Mejor director y al mejor actor (Gael García Bernal) de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York, EUA 2000.
- Mejor película, Mejor dirección, Mejor actor (Gael García Bernal), Mejor actor de cuadro (Gustavo Sánchez Parra), Mejor fotografía, Mejor edición, Mejor sonido, Mejor ambientación, Mejor maquillaje, Mejores efectos especiales, y Mejor ópera prima de la XLIII Entrega de los Arieles de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, México 2001.
- Premio BSFC a la Mejor película extranjera de la Sociedad de Críticos Cinematográficos de Boston, EUA 2001.
- Premio NBR a la Mejor película extranjera del National Board of Review New York, EUA 2001.
- Premio a la Mejor ópera prima y Premio de la Casa de América en Cataluña al Mejor guión de la Muestra de Cine Latinoamericano de Lleida, España 2001.
- Flecha de Oro a la Mejor película extranjera del Festival Internacional de Cine de Liky Liubvi, Rusia 2001.
- Premio del jurado internacional a la Mejor película. Premio a la Mejor dirección (ex-aequo) y Premio al Mejor guión del XXI Fantasporto-Festival Internacional de Cine de Oporto, Portugal 2001.
- Cóndor de Plata a la Mejor película extranjera por la Asociación Argentina de Críticos Cinematográficos, Argentina 2001.
- Diosa de Plata Francisco Pina de la XXXII Entrega de Diosas de Plata (PECIME), México 2002.
- Premio ALMA a la Mejor película extranjera de los Premios American Latino Media Arts Los Angeles, EUA 2002.
- Premio ALFS al Mejor director del año del Círculo de Críticos Cinematográficos de Londres, Inglaterra 2002.
- Premio BAFTA de la Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de la Televisión a la Mejor película en lengua no inglesa, Inglaterra 2002.

Alfonso Cuarón: *Y tu mamá también* (2001)

Patricia Torres San Martín
(Universidad de Guadalajara)

Los que se “abren” son cobardes. Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse”, pero no “rajarse”, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad... Cada vez que el mexicano se confía a un amigo o a un conocido, cada vez que se “abre”, abdica

(Octavio Paz 1976: 178).

Introducción

En la actualidad, los estudios de recepción en el cine distinguen tres ámbitos de indagación: el de la producción, que enfoca la estructura organizacional de los medios en donde domina el liderazgo de una presencia monopólica y de las industrias culturales extranjeras (García Canclini 1994, Hall 1996); el del contexto sociocultural, que analiza el trabajo de los creadores cinematográficos y sus propuestas (Elena 2008, Noble 2005, Smith 1996); y el de la recepción empírica, que estudia la construcción de la audiencia y sus diversas dimensiones (Ien 1991, Khun 2002, Morley 1996, Stacey 1994). Estos paradigmas cognitivos fundamentaron el sentido prioritario de mi reflexión, la dimensión de estudio de la audiencia con la que trabajé, y su experiencia cultural en el campo de la producción y el consumo de bienes simbólicos¹. Ello con el fin de explicar el proceso de recepción, resignificación y negociación de sentido entre el filme *Y tu mamá también* y una muestra representativa de la audiencia tapatía.

Trabajé con tres artificios metodológicos: encuestas orales y escritas (164), entrevistas a profundidad (20) y grupos de discusión (22), diseñados a partir de las categorías referenciales de edad, sector social, escolaridad y género, bajo el supuesto de que el lenguaje se convierte en una forma de representación de

¹ Este texto forma parte de un proyecto de investigación que desarrollé para mi doctorado en Antropología Social (CIESAS-Occidente), mismo que posteriormente se publicó como libro: *Cine, género y jóvenes. El cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía*, 2011, CUCSH/Universidad de Guadalajara. Conservo el sustento de los estudios de caso que trabajé con la audiencia de la ciudad de Guadalajara, en una población de 206 participantes.

las fantasías, deseos y subjetividades de los sujetos participantes (Morley 1996). Citaré en este trabajo solamente la producción discursiva que se dio al interior de los grupos de discusión, luego de ver colectivamente la película, y los posicionamientos identitarios desde los cuales se estructuraron y elaboraron los discursos sobre los valores sociales, morales y familiares (Torres 2011).

I. La “nueva ola” del cine mexicano

A finales de la década de los noventa, las referencias claves del cine mexicano destacaban una serie de elementos que entraron en juego; naturaleza híbrida en su lenguaje, conjunción de industria, recursos tecnológicos y elementos narrativos y audiovisuales que hicieron posible que un producto cultural alcanzara sus óptimos resultados. Sin embargo, ciertas fórmulas como las comedias urbanas *light* y los melodramas sociales que ocuparon la atención de una mayoría de los directores y directoras, y el hecho de estar produciendo mayormente cine para los jóvenes, anquilosaron los guiones y las gramáticas de los productos. La entrada del siglo XXI significó para el cine mexicano un replanteamiento en sus cánones temáticos y estéticos, así como en la renovación de fórmulas genéricas para poder recuperar una audiencia cautiva, la de los jóvenes, y un lugar en el mercado internacional. Una mayoría de estas representaciones fílmicas, privilegiaron un discurso muy hermético y maniqueo, en los que no había cabida sino para integrados o marginados, y una fuerte carga de violencia asociada con los jóvenes de sectores bajos². Las estadísticas de producción reportaban una baja considerable: en el año 2002 se lograron impulsar apenas 14 películas, cuando una década atrás se alcanzó una producción de 76, siendo hasta 2006 cuando se pudo recuperar nuevamente una cifra considerable de 70 producciones. *Y tu mamá también* fue un ejemplo de esta reactivación, ya que trastocó algunas fórmulas mediante una *road movie* de jóvenes y para jóvenes de estratos medio y medio alto, y sugiriendo un retrato muy realista de la sociedad y del sistema político mexicano en el tránsito a la alternancia³.

El director de *Y tu mamá también*, Alfonso Cuarón, pertenece a la generación de cineastas que incursionaron en la década de los ochenta y que se formaron en

² Los títulos de películas con estos discursos dominantes de la juventud mexicana, y que lograron buenas entradas de taquilla fueron: *Piedras verdes* (2000) de Ángel Flores, *La segunda noche* (2000) de Alejandro Gamboa, *De la calle* (2001) de Gerardo Tord, *Nadie te oye. Perfume de violetas* (2001) de Maryse Sistach, *Inspiración* (2001) de Ángel Huerta, *Amar te duele* (2002) de Fernando Sariñaga, *El sueño del caimán* (2012) de Beto Gómez y *Ladie's night* (2003) de Gabriela Tagliavini.

³ Vicente Fox venció el hartazgo de la sociedad mexicana y puso fin a 70 años del PRI con su victoria electoral como candidato del Partido de Acción Nacional en el año 2000.

la escuela de cine de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Es ahí donde hizo una estrecha amistad con algunos de sus futuros amigos y compañeros actuales de oficio, como Carlos Marcovich y el cine fotógrafo Emmanuel Lubezki. Posteriormente trabajó como ayudante de cables para *La víspera* (1982) de Alejandro Pelayo, asistió en la dirección a Carlos García Agraz en *Nocaut* (1984), y años después escribió al lado de su hermano Carlos el guión de su exitosa ópera prima: *Solo con tu pareja* (1991). El declive y la crisis del cine mexicano en 1994⁴ le empujaron a probar suerte en Hollywood, donde levantó dos proyectos que lo lanzaron a la fama internacional: *La princesita* (1995) y *Grandes esperanzas* (1998).

Y tu mamá también fue producto del regreso de Cuarón a México en momentos más alentadores y de apertura para el cine nacional. Al lado del empresario tapatío Jorge Vergara fundó la productora Anheló, que les permitió diversificar estrategias mercadotécnicas de producción, promoción y distribución al estilo *hollywoodense*⁵.

El estreno del filme estuvo precedido de denuncias por parte de la Dirección General de Radio Cine y Televisión de Gobernación (RTC), instancia que le había otorgado la categoría “C” (solo para adultos). A lo cual Jorge Vergara, Cuarón y los protagonistas mexicanos Gael García y Diego Luna protestaron por dicha clasificación y pidieron la reclasificación “B”, para que los adolescentes pudieran ver la cinta, aludiendo que

RTC es uno de los rezagos que tenemos del gobierno priista. Debe desaparecer. No hay una ley que sea específica, es más bien el criterio del burócrata. En Francia *Y tu mamá también* podrán verla mayores de 12 años. En el país no se entiende que el mexicano ha alcanzado una madurez mucho más evolucionada que el europeo (Javier Betancourt, *Proceso*, 17 de junio del 2001).

Dicha campaña de censura motivó la curiosidad y el morbo del público, de tal suerte que cuando *Y tu mamá también* se estrenó a nivel nacional el 8 de junio de 2001 recabó en taquilla 103.555 millones de pesos, luego de 16 semanas en cartelera. Un caso por demás inédito en la historia de la exhibición del cine mexicano contemporáneo, ya que siendo temporada de verano los lanzamientos de películas estadounidenses son los que ocupan la mayoría de las carteleras de los principales complejos de cine. Y por otro lado, junto a *Amores*

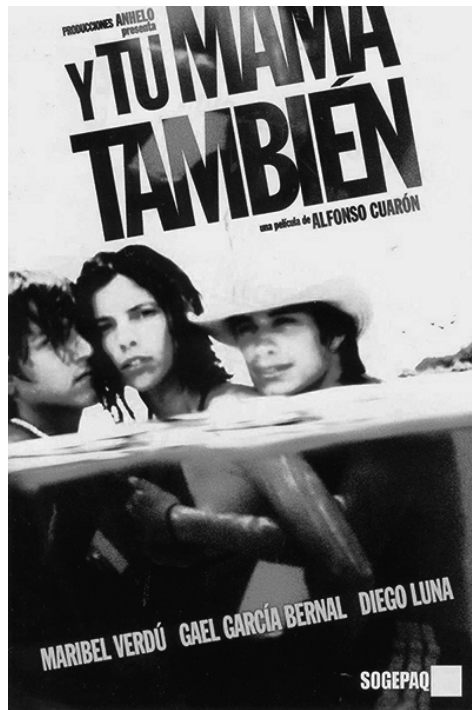
⁴ Dicha situación degradante que configura hasta el día de hoy a nuestra “industria” fílmica nacional, arrancó con la firma del Tratado de Libre Comercio del Norte (TLCN) en 1994, en el cual el cine se etiquetó como mercancía y no como parte de una industria del entretenimiento.

⁵ Se lanzaron a la venta el *soundtrack*, el libro y un DVD inactivo a través del cual los usuarios podían realizar el viaje de los protagonistas de la película encontrando escenas inéditas y nuevas maneras de interactuar con los protagonistas.

perros (2000) de Alejandro González Iñárritu, estrenada en el verano de 2000 con permanencia en cartelera 15 semanas, fueron las dos únicas películas nacionales que habían rebasado los parámetros de tiempo en taquilla de 4 y hasta 9 semanas hasta entonces.

Pude comprobar que en provincia, concretamente en Guadalajara⁶, luego de varias semanas de exhibición del filme, el tema de moda era hablar de este y constaté a las afueras de los cines a una audiencia mayoritariamente joven, de entre 18 y 20 años, hasta adultos que acompañaron a sus hijos. O bien, se dieron casos de algunos colegios en los que se proyectó la película. Ello lo testificó una madre trabajadora que participó en mi trabajo de campo:

Yo no dejé que mi hija fuera a verla. Todavía no cumplía 18 años, cuando se estrenó y fue a verla. Me dijo: “Llévame”. “No. No te voy a llevar”. Entonces en la preparatoria se las pasaron y llegó burlándose de mí, riéndose. Ahora, habla con palabras como “a güevo”, se ríe y es muy cínica.



⁶ Guadalajara es la ciudad capital del estado de Jalisco, ubicado en el centro occidente de México, y es considerada la segunda ciudad con mayor población y desarrollo industrial y sede de mi estudio.

Los rostros de los entonces “nuevos galanes del cine mexicano”, Gael García y Diego Luna, monopolizaron las portadas de las revistas más populares mexicanas, y de varias internacionales. En casi todos los medios periodísticos y televisivos se les entrevistó, y el resonado tema de los Bukis “Si no te hubieras ido”⁷ volvió a ocupar los primeros lugares en todas las radiodifusoras, e incluso en los bares y discotecas, donde este género musical no suele ser el preferido de las juventudes asiduas y adictas a la música electrónica. El tema musical se convirtió en el himno de la juventud y se llegó a grabar con la Filarmónica. Por comentarios de los jóvenes participantes en el trabajo de campo pude corroborar que al cabo de su estreno, una mayoría compró de inmediato, primero el *soundtrack* y el video pirata, y adquirieron luego el DVD en cuanto salió al mercado.

La recepción de la película a nivel de la prensa nacional se manifestó en críticas centradas sobre la factura de la película, y no tanto en los éxitos mercadotécnicos o en su paso por los festivales, sin embargo, las reacciones fueron polémicas y poco complacientes con ella. Javier Betancourt la calificó de ser una película

cuya fórmula no podría ser más eficaz; pero se requiere de mucho oficio para hacerla funcionar: Triángulo de dos adolescentes machines con una mujer mayor, extranjera para colmo, sexo, mucha mota y sorpresa final. Educación sentimental a la mexicana. Celos, traición, cobardía, y descubrimiento de la víbora enroscada en la mera raíz del machismo (Javier Betancourt 2001: *Proceso*, 17 de junio de 2001).

Paradójicamente el estudioso de cine británico Paul Julian Smith recibió la película desde otra perspectiva y la ponderó como

la única película mexicana contemporánea que revisa los modelos de género e identidad mexicana de un nuevo México y una nueva audiencia internacional. *Y tu mamá* también marca un nuevo momento cinemático que coincide con un nuevo orden político. De tal manera que la película puede ser releída como la Nueva Ola Mexicana (Smith 2002: 17).

En algunos diarios de la ciudad de Los Ángeles, cuando la película estaba compitiendo por el Globo de Oro —en marzo de 2002— los encabezados la anunciaban como “Una nueva revolución mexicana”. En otra nota publicada en uno de los semanarios más leídos, *Los Angeles Weekly*, dedicaron su portada a la película con fotos del director y sus dos estrellas masculinas; en el encabezado

⁷ Éxito musical de mediados de los ochenta, interpretado por Marisela, cantante chicana que para esas fechas era integrante del grupo de los Bukis.

de la nota se leía: “Y tú cine también; el cine mexicano va por los Globos”, y entre las principales apreciaciones se destacaba los siguientes: “Cuarón es no solamente uno de los directores mexicanos más destacados de esta generación, sino la punta de lanza de una nueva internacionalización de cineastas mexicanos” (s/a, 16 de marzo de 2002, “Y tu cine también: el cine mexicano va por los Globos”).

Como enviado especial del diario tapatío *Público* al Festival de Venecia, donde participaba *Y tu mamá también*, Jorge Molina señaló entre otras cosas, las marcadas diferencias que había entre la audiencia mexicana y la audiencia europea que estaba aplaudiendo y dándole a la película un reconocimiento especial en Venecia:

Fue un público más maduro (debido a que es una audiencia mucho más especializada), pero siguieron con atención las historias paralelas, el retrato del mosaico social presentado, y reaccionaron con sorpresa —pero no escandalizados como sí sucedió en México— ante la sorpresiva escena del beso (Público, “Cálida acogida a *Y tu mamá también*”, 13 de agosto de 2001).

Alfonso Cuarón no imaginó que el éxito comercial e internacional de su cuarto largometraje *Y tu mamá también*⁸ lo regresaría con mayor empuje y presencia a los estudios *hollywoodenses* para consagrarse como un director de talla internacional, luego del tremendo éxito de *Niños del mundo* (2006), nominada a tres Oscar y premiada en el Festival de Venecia, y a últimas fechas su reciente filme *Gravedad* (2013)⁹.

Y tu mamá también significó también la plataforma nacional e internacional de los dos actores que interpretaron los roles protagónicos, Gael García y Diego Luna, quienes además de convertirse en los nuevos iconos de la juventud mexicana, brincaron a la palestra de otras cinematografías extranjeras, y en México han logrado impulsar una muy reconocida carrera, tanto como actores como directores. Algunos años después del *boom* del filme, el propio Cuarón

⁸ *Y tu mamá también* estuvo nominada al Globo de Oro en enero de 2002, se presentó en los festivales de cine internacionales más importantes, tales como el de Venecia, donde fue merecedora de ovaciones y reconocimientos; para abril de 2002 la película se exhibió comercialmente en las más importantes ciudades de Estados Unidos, con 40 copias, y apenas en tres semanas ya había recaudado 1,6 millones de dólares; en Europa la compararon Inglaterra, España, Italia y Francia.

⁹ Película totalmente producida en EE. UU. con la actuación de los renombrados actores *hollywoodenses* Sandra Bullock y George Clooney, que recabó en su primer fin de semana de estreno (12 de octubre de 2013) en Estados Unidos 55,6 millones de dólares. Posteriormente, en la edición 86 de los premios de Hollywood el 3 de marzo de 2014 le fue entregado a Alfonso Cuarón el Oscar a mejor director por su film *Gravity* (*Gravedad*).

llamó a los cineastas latinoamericanos a aprovechar este momento en que los ojos del mundo están puestos en el cine de la región:

La creación cinematográfica del continente está surgiendo de nuevo tras el fin de las dictaduras militares y los sistemas de partido de estado. Somos un producto de la historia, de una cultura que había vivido apartada. Antes pertenecías a un país y ya, el mundo estaba muy lejos, ahora que América Latina está saliendo del clóset y abriéndose al mundo, los cineastas están retomando el mundo como suyo (*La Jornada*, “El cine latinoamericano salió del closet”, 10 de diciembre del 2004, p.13).

II. Boca del Cielo. Una oda al machismo

El relato nos narra la historia del viaje que emprenden dos adolescentes, Tenoch Iturbide (Diego Luna) y Julio Zapata (Gael García), ambos amigos desde la secundaria, con la esposa del primo de Tenoch, Luisa Cortés (Maribel Verdú), una mujer española, mayor que ellos, a quien se le ha diagnosticado cáncer terminal. La estructura es lineal y está dividida en dos grandes bloques; en el primero se contextualizan a los dos protagonistas y sus mundos familiares y sociales, y el segundo se centra en el viaje que emprenden los “charolastras”¹⁰ con la española Luisa, mismo que será el detonante del rompimiento de la amistad de los dos chicos, y el viaje personal que emprende Luisa a ese lugar mágico llamado Boca del Cielo.

Esta *road movie* realista nos presenta personajes en tránsito que son transformadores de sí mismos pero no de su contexto, al menos no de manera directa para el caso de los personajes masculinos. En cambio, para el personaje femenino, el viaje sí representa una metáfora de escape, y encaramiento con su muerte. La presencia de Luisa, una mujer mayor, extranjera, ilustra la carga política del viaje, y se sirve de la mirada del otro para confrontar a dos jóvenes chilangos quienes sin ella, probablemente nunca habrían emprendido este descubrimiento del sur de México, una geografía tan ajena a sus propias vidas como si perteneciera a otro país. De tal manera que para Tenoch y Julio este viaje más allá de convertirse en una interacción con el exterior, es una frontera metafórica que no permite a los personajes establecer empatía alguna, sino todo lo contrario.

¹⁰ El nombre “charolastra” es inventado por Julio y Tenoch para describir a un grupo de amigos, del que ellos son los miembros fundadores. La explicación dada a Luisa es la siguiente: “JULIO: Charo-Lastra. Algo así como entre ‘charol astral’ y el ‘charro lastre’. Suena chido, ¿no? TENOCH: Es que Daniel no se sabía la letra de un rolonononón en inglés y cantaba... JULIO y TENOCH: ¡Charolastra charolool!” (DVD: 32:11-34:15).

La película abre con un plano general de Tenoch y Ana (Ana López Mercado) haciendo ansiosa y rápidamente el amor en la habitación de ella. La cámara nos muestra sobre todo el trasero de Tenoch, y en cuestión de segundos pasamos a la siguiente escena, donde está Julio en la casa de su novia, cuyos padres le permiten que vaya a la recámara de María Eugenia (Verónica Langer) a ayudarle a buscar el pasaporte. Sin más la chica se baja los pantalones y la ropa interior y ambos se acuestan en la cama (DVD: 00.40 -04.27).

Estas primeras secuencias reflejan la intención de Cuarón de mostrar una juventud mexicana muy “liberada” y señalar a qué público iba dirigida. Secuencias adelante, la voz *over* del narrador nos va introduciendo a cada uno de los personajes: ambos son chicos que están a punto de entrar a la universidad; Tenoch no está muy convencido de estudiar economía, pues quiere ser escritor. Asimismo quedan marcadas las diferencias sociales de cada uno: “Tenoch es el segundo de tres hijos del matrimonio formado por un economista graduado en Harvard, subsecretario de Estado, y un ama de casa, ocupada la mayor parte del tiempo en cursos y pláticas esotéricas”¹¹. También se nos informa que cuando iba a nacer Tenoch, sus padres querían ponerle Germán (una marcada referencia a la conquista [Hernán Cortés]), pero cuando el padre se entera de su nuevo cargo como funcionario público, “contagiado por un nacionalismo inusitado” decide ponerle un nombre indígena, en homenaje a lo popular. Las imágenes que acompañan este texto se inscriben en el interior de la lujosa residencia de la familia Iturbide, y en el fondo de la escena vemos piezas de cerámica indígenas.

Mientras que de Julio, nos informa el narrador, que “vivía con su madre y su hermana, no tenía relación con su padre desde hace muchos años. Su madre es secretaria en una compañía trasnacional, donde lleva trabajando toda la vida. Su hermana Manuela, mejor conocida como ‘la Boina’ estudiaba Ciencias Políticas en la Universidad Autónoma de México”.

Al cabo de unas cuantas escenas en escenarios públicos atendemos nuevamente a la intención del director de mostrar el ambiente “alivianado” en el que Julio y Tenoch se mueven; fiestas en las que los jóvenes del sector alto juegan a ser *hippies*, se drogan y tienen sexo sin tapujos, para luego verlos codeándose con las altas esferas sociales en una boda glamurosa, muy “a la mexicana” de las que se estilan entre las altas esferas de la clase política. En esta fiesta los “charolastras” conocen a Luisa. Los chicos empiezan a conversar con ella, y a ver la manera de conquistarla, espontáneamente la invitan a hacer un viaje por

¹¹ En este caso, el papá de Tenoch está ubicado en la generación de funcionarios tecnócratas, como los presidentes Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo, quienes se educaron en universidades estadounidenses, para lograr así engranar la economía mexicana en los motores del neoliberalismo.

carretera a un lugar llamado Boca del Cielo, al cual llegarán después de un largo recorrido de encuentros y desencuentros de todo tipo (DVD: 16:12-19:33).

Durante el periplo, la voz *over* del narrador se reincorpora como metatexto para ubicar el contexto social, y la intimidación oculta de los personajes, pero, a ratos, francamente me parece que rebasa los límites de la obcecación para conformar un relato muy al estilo del cine de los setenta, aleccionador y ramplón para el momento actual¹². Pero advierto también que hay momentos que contienen una dosis de crítica política y social intencionada, como nos demuestra el comentario del narrador en una escena del viaje cuando el coche transita por un pueblo pequeño:

Tenoch pensó que nunca había visitado Tepelmeme, el pueblo natal de Leodegaria Victoria —Leo— su nana, que a los 13 años emigró a la Ciudad de México. Leo encontró trabajo en la casa de los Iturbide y estuvo al cuidado de Tenoch desde recién nacido. Hasta los 4 años le decía mamá. Tenoch no hizo comentario alguno (DVD: 40:24-40:50).

Esta solución nos revela las dos caras de un México contemporáneo (un espacio urbano atropellado por las manifestaciones estudiantiles en apoyo a los zapatistas, y un mundo rural miserable) y subraya la miopía social en la que viven Tenoch y Julio.

En esta travesía, los dos chicos también se confiesan sus secretos, desde los más profundos y personales, hasta los más chuscos, como sucede cuando Tenoch y Julio revelan que se habían acostado con sus respectivas novias, lo que derivará en una escena de celos, por demás identificable con las comedias del cine mexicano de los cincuenta, tales como: *A. T. M. (A toda máquina)* (1951), *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) y *Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez, e interpretadas por los ídolos de esa época, Pedro Infante y Luis Aguilar¹³.

Cuando Tenoch, Julio y Luisa llegan a la playa soñada, el paisaje urbano metafórico y el rural pintoresco y folclórico cambia a un universo paradisíaco de la costa del pacífico. A estas imágenes idílicas las acompaña en mayor medida que en el primer bloque del filme, la voz denunciante del narrador, que vaticina el terrible destino que les espera a los habitantes de Boca del Cielo cuando lleguen a la ciudad y pasen a formar parte de las estadísticas de los mexicanos de cuarta que viven en la calle o en las más paupérrimas condiciones. Las riñas

¹² En el cine mexicano el uso del narrador como voz concientizadora aparece por primera vez en el filme *Canoa* (1975) de Felipe Cazals.

¹³ La premisa de estas comedias era que los machos no pueden amar a una mujer porque se quieren a sí mismos o a sus cuates, es decir, que eran odas a la exaltación de la camaradería viril, o la complicidad machista.



A toda máquina (1951) Pedro Infante y Luis Aguilar.



Y tu mamá también (2001) Gael García y Diego Luna.

de los “charolastras” aminoran gracias a la buena disposición de su compañera de viaje, quien en una noche de juerga y de netas, y al calor de las chelas y el tequila, les hace perder la cabeza y enfrentar nuevamente sus desahogos. Esta escena antecede al momento crucial del filme, con planos medios muy bellos de la actriz española, quien desinhibida reparte piropos y brindis a las puñetas, a las mamadas y al clítoris, aludiendo a la inexperiencia de los “charolastras”, para luego llevarlos a la escena escandalosa. Azorados por la intimidad, Tenoch y Julio enfrentan el cuerpo desnudo de Luisa, lo acarician hasta encontrar los suyos, mientras el de ella se escurre entre sus miembros y los deja absortos en su querencia (DVD: 1:32-1.34:03). Esta escena marcó el éxito y el rechazo del filme. El desconcierto, el nervio, el silencio y las risas, así como la censura y la crítica demoledora otorgaron a *Y tu mamá también* su popularidad.

Detrás de este discurso homoerótico subyace la amistad entre dos hombres, y por tanto la masculinidad se suele reafirmar mediante una actitud homofóbica por parte de Julio y Tenoch, reflejando así una actitud común y corriente en la sociedad mexicana, basada en un concepto de masculinidad ligado directamente a la heterosexualidad. Este deseo homosexual escondido llega a un clímax en esta escena del famoso beso de escándalo, donde también Luisa actúa como elemento catalizador, como la fuerza que logra reunir los dos jóvenes en este beso apasionado. Sin embargo, los dos personajes principales parecen tan insertos en la misma moral que ellos siempre han rechazado que al amanecer no están dispuestos ni son capaces de enfrentar el encuentro sexual de la noche anterior. A decir de Marina Díaz esta construcción del deseo masculino deriva de

La línea de interpretación de los cánones morales que siguen los adolescentes protagonistas que van desde la ejecución directa de sus facultades sexuales hacia la revelación de los principios morales que tienen asociadas a ellas (2008: 147).

A partir de aquel momento, existe entre ellos un silencio abrumador y deciden precipitadamente su regreso a la Ciudad de México, tratando de huir de los sucesos. Esta situación la explicó Cuarón de la siguiente manera para la revista estadounidense *Cineaste*: “They get so scared that they have to seek shelter in some mask. The tragedy at the end is that the mask is the social conditioning they were trying to escape from at the beginning” (Basoli 2002: 28). La recuperación de la amistad de los jóvenes se anula, porque afloran los códigos del machismo de la cultura mexicana, como los que ellos mismos establecieron en su “manifiesto charolastra” para definir qué es ser macho, y superar quizá el conflicto de clases. Y por otro lado, también podemos apreciar que por parte del director hay una intención crítica sobre el momento político que estaba viviendo México para entonces, cuando escuchamos la voz *over* que nos refiere

que el partido oficial, el PRI, ha perdido las elecciones. A decir de Paul Julian Smith, esto significa que

Cuarón has described Mexico as an “adolescent” country, struggling to grow up and acknowledge aspects of itself for which it was not prepared. The somber dialogue here (filmed in shot/reverse shot as opposed to the wide shots and long takes favoured in the rest of the film) suggests the boys’ quest for identity is equally unsettling: there are some things about ourselves we would prefer not to know (Smith 2011: 35).

III. Recepción del filme

En el contexto de mi estudio, las nuevas propuestas del cine mexicano confirmaban que los consumidores asiduos seguían siendo los jóvenes, con sus excepciones que nos remitían a sus creencias originales y autónomas. Ello nos habla de culturas juveniles que hacen un uso social muy distinto de lo que proponen los realizadores. La emergencia de estas culturas juveniles, a decir de Rossana Reguillo, responde a un proceso en el que

los jóvenes se han autodotado de formas de organización que actúan hacia el exterior —en sus relaciones con los otros— como formas de protección y seguridad ante un orden que los excluye y que, hacia el interior, han venido operando como espacios de pertenencia y adscripción identitaria, a partir de los cuales es posible generar un sentido en común sobre un mundo incierto (Reguillo 2000: 14).

Estas creencias originales y autónomas se manifestaron no solamente por la naturaleza polisémica que tiene el relato fílmico (Stacey: 1994), sino por la manera en que los jóvenes negociaron y se resistieron a las narraciones, y activaron su proceso de recepción y resignificación, no tanto para calificar o descalificar el relato o las acciones de sus personajes, sino para fortalecerse como sujetos sociales, con valores y convenciones específicas. Cabe entonces preguntarnos hasta qué punto estas propuestas generaron una identificación o, si por el contrario, los jóvenes rechazaron sus historias porque están muy desfasadas de la realidad o bien por qué no les están diciendo nada nuevo con respecto a los valores familiares.

En la audiencia en Guadalajara se dieron interpretaciones diversas, pero que en el fondo delatan que la intención de morbo para vender la película funcionó como componente provocador. Cito a continuación algunas de las producciones discursivas de los jóvenes participantes en los grupos de discusión. La configuración de los tres grupos se hizo a partir de la base de datos de la audiencia

en perfiles y recomposiciones (información recabada de las encuestas orales y escritas que realicé en la primera fase de estudio), y de los indicadores de análisis de interpretación, los relatos, historias y líneas temáticas de las entrevistas. Este proceso finalizó en una producción discursiva que me permitió reconocer ámbitos de interacción donde se fueron incorporando diferentes significados y posicionamientos identitarios por parte de los sujetos¹⁴.

A fin de cuentas la película sí demuestra la homofobia de la sociedad mexicana. “Y luego que entre esos chavos de los que están hablando, también hay cierto *open mind*, de que ‘tengo un amigo gay’, y eso te hace estar *in*. Pero no los quieren ver besarse (hombre de 32 años, sector medio bajo). “El hombre tiene relaciones para contarlas con los amigos, no para sentirla. Es un código cultural y una doble moral” (hombre de 24 años, sector medio).

Y a propósito de los modelos de moral social que, hay que decirlo, en el filme no se legitiman abiertamente, lo que tenemos es un doble discurso, que se leyó por parte de la audiencia como un nuevo modo de comercializar lo prohibido: “Yo creo que lo atractivo de la película es que es un tema tabú. Y que por eso el público se identifica, por lo prohibido” (mujer de 20 años, sector medio bajo). “Ese fue el gancho de la película, promocionar el morbo en la gente, comercializar con lo prohibido” (hombre de 21 años, sector medio). “Yo no había escuchado otro tipo de comentario sobre la película que no fuera el de la escena del beso entre los chavos, aquí en el grupo es la primera vez que se habla de otros puntos. Pero pienso que es porque la sociedad mexicana es tan macha, y aquí en Guadalajara son tan hombres que se dan unos con otros” (hombre de 22 años, sector medio).

También se observa un homoerotismo tan explícito que no se puede excluir ninguna discusión sobre este mismo. En algunas de las sesiones con los grupos de discusión tuve que intervenir para que los participantes abordaran el tema del beso del escándalo, lo que demuestra que la homosexualidad sigue siendo un tabú para una gran parte de la sociedad mexicana. “El mexicano, por su cultura, no está preparado para este tipo de películas (hombre de 22 años, estudiante, sector medio). “Pero si hay cierto placer al mostrar el cuerpo masculino, inclusive gratuitamente, como en la escena de la piscina. Ahí, a lo mejor los mexicanos no somos tan desinhibidos entre los hombres” (hombre de 32 años, sector medio bajo). “Iba a decir, que eso viene tan rápido, que a lo mejor cuando uno no se lo espera ya se están besando. Yo siento que hay todo

¹⁴ La construcción y organización de los tres grupos de discusión (22 participantes) con los que trabajé se diseñó a partir de las siguientes categorías referenciales: género 41% mujeres y 59% hombres; edad 46% 17-19, 27% 20-27, 27% 30-42; nivel de escolaridad 59% licenciatura, 27% preparatoria, 9% secundaria y 5% primaria; estrato social 50% medio, 27% bajo, 18% medio bajo y 5% alto.

un contexto homosexual entre ellos desde antes, por más que digamos que se las dan de machines. Yo lo veo así. Por lo mismo de que son tan machines, cuando están desnudos les gusta estar juntos, y se masturban juntos” (mujer trabajadora, 29 años, sector medio bajo).

Mientras que algunos participantes se quejaron de la representación de la sociedad mexicana de la siguiente manera “No me gustó la película porque es una burla a nuestra sociedad, a todo lo malo, todo lo más negativo que pudieron encontrar” (hombre de 21 años, estudiante de licenciatura, sector medio alto), otros criticaron la falta de moral en la película: “No me gustó porque el mensaje que yo entendí es: métete drogas, ten relaciones con quien quieras, no te protejas. Total, no te pasa nada. Además, si esos son los valores que tenemos ahorita estamos perdidos. Porque muchas veces el cine es el reflejo de la sociedad” (hombre, 22 años, estudiante de licenciatura, sector medio). Esta producción discursiva conlleva una carga cultural y moral ligada a la identidad del mexicano, que se convierte a la vez en el retrato hablado de un estereotipo, aquel que no está preparado para verse reflejado en la pantalla.

Lo que llama la atención es cómo se muestran estéticamente los cuerpos masculinos, y no los femeninos. Y esto es digno de rescatarse como un acierto de la película. En no una, sino en varias escenas, vemos los cuerpos desnudos de Tenoch y Julio en los actos más desinhibidos, como en el baño jugando con las toallas, masturbándose en un trampolín, nadando bajo el agua, flotando en medio de un centenar de hojas secas, y finalmente en medio de un cuerpo de mujer. Estas escenas son muy bellas visualmente y forman parte del tono realista del relato, pero culturalmente, cifran valores propios de una serie de prácticas sociales que reproducen una ideología patriarcal. En el cine mexicano, lo que generalmente se controla y se mira, a través de la fragmentación visual y el fetichismo de los cuerpos, es la imagen femenina, lo que en estas escenas estamos viendo son los cuerpos masculinos como objetos de deseo. Steve Neale señala a propósito de estas representaciones de género en el cine que “especialmente en instancias cuando un hombre es el objeto de la mirada de otro hombre, este momento provoca conflictos en torno al homoerotismo y la homofobia” (1993: 19). Por tanto, no es fortuito que la escena donde Tenoch y Julio se acarician y se besan, en medio de una borrachera, y no sin antes haberse agasajado con Luisa, provocara una sensación incómoda y de nerviosismo en la mayoría de los miembros de la audiencia. Esta escena significa todo un desafío a las normas de la representación masculina, a los tabúes sexuales todavía vigentes, no obstante, el supuesto respeto a la diferencia sexual. Lo que hace entonces Cuarón es transgredir radicalmente los cánones predominantes en la historia del cine mexicano. De esta manera, la película cuestiona la legendaria imagen del macho heterosexual desde una perspectiva diferente.

Con respecto a los valores familiares no resulta fortuito que los jóvenes asuman una posición crítica frente a las nuevas propuestas que el cine mexicano está haciendo: familias disfuncionales, familias cuya jefatura es femenina, desintegración familiar por adulterio o abandono del padre, y se resistan a ver estas realidades como modelos de una sociedad.

“En la película *Y tu mamá también* está retratada la juventud, y pues ahora la sexualidad entre los jóvenes es más libre. Ya no se esconde tanto, pero todavía con las papás, uno tiene que ser discreto. Si claro, yo soy la hijita todavía, pero uno hace un desmadre y medio fuera de casa” (estudiante /trabajadora, 20 años, sector medio bajo).

Para algunas otras personas los modelos tradicionales de la familia nuclear les resultaron obsoletos: “Yo no encontré ningún valor nuevo con respecto a la familia la vi muy real. La veo como son casi todas las familias mexicanas, no todas, pero así se llevan, y no la idea de familia que nos vende Televisa, ¡hay la familia mexicana donde todos se quieren y la mamá no sé qué. Y no, la mayoría de las familias que yo conozco tienen problemas, las mamás son unas chantajistas y los papás unos cabrones” (estudiante/trabajadora, 20 años, sector medio).

Esta es la realidad que nos representa *Y tú mamá también*, por un lado Tenoch es hijo de una madre divorciada, de quien sabemos trabaja para sostener a la familia, pero está totalmente ausente en el filme; lo mismo sucede con la madre de Julio, es divorciada y superada, más sin embargo, al seno de las familias de las novias de los dos protagonistas, todos pertenecientes a sectores de la alta burguesía mexicana de los noventa, los matrimonios son una descripción fiel del testimonio anterior, y que en suma se puede observar en una mayoría de las telenovelas de corte Televisa.

Asimismo, fueron los jóvenes quienes destacaron las transgresiones que, al menos en el terreno temático, se han venido haciendo, tales como reconocer que el sexo había sido siempre un tema tabú en el cine nacional y que ahora las nuevas películas lo estaban llevando a la pantalla con un tratamiento más honesto; es decir, sin dolo ni moralejas.

¿Cuáles son entonces las acciones que, social y culturalmente hablando, sí están permitidas a los hombres? ¿Exhibir la virilidad haciendo actos arriesgados aceptados entre hombres? ¿Por qué los elementos eróticos entre la audiencia y las imágenes masculinas deben ser reprimidos o negados? Preguntas como estas parecerían que son anacrónicas, si consideramos que el peso cultural que a los hombres se les ha impuesto de “afirmar su virilidad” ya no es tan severo, y que ya son más visibles las diferentes masculinidades, e igualmente las obligaciones inscritas en su género también se han movido de lugar. No sorprende entonces que este par de “charolastras” sean sujetos improductivos, en búsqueda de una identidad sexual y cultural, con una moral ambigua, con pocas certezas en la vida, solitarios, abandonados. Esta representación en el

ámbito urbano de principios del siglo XXI es mucho más que una metáfora aguda de lo que significó la crisis económica y moral de un país que se estaba —y se sigue— quedando fuera de los modelos centrales de desarrollo industrial.

Ahora bien, el hecho de que *Y tu mamá también* tuviera alcances de distribución y exhibición insólitos, pauta otras situaciones. Por un lado, que los usos que los sujetos sociales están dando a un referente mediático no son estrictamente de gratificación o entretenimiento, sino también de negociación y resistencia, y que entonces algunos miembros de la audiencia, vía sus prácticas e historias, dan sentido reflexivo a este reencuentro personal. O bien que en el caso de los grupos que pusieron resistencia, se reflejó una posición crítica frente a un modelo demasiado liberal para principios del siglo XXI y para algunos cánones que han sido impuestos. Es decir, que una película se convierte en un producto de mediación entre los acontecimientos de la realidad y los patrones y valores de una sociedad, pero también confronta posiciones.

Si compartimos la opinión de Paul J. Smith de que la película *Y tu mamá también* reflejó un México inmaduro a principios del siglo XXI, me preguntaría si luego de más de un decenio, México ha alcanzado su madurez o más bien ha pasado por una tremenda crisis de identidad y en el actual paisaje político y social, cargado de muertes, violencia, pobreza extrema e inseguridad, solamente queda la esperanza de las nuevas “culturas juveniles”, que han decidido romper el silencio e integrar muchas voces y esfuerzos para multiplicar nuevas formas de organización que avizoren un México vivo.

Bibliografía

- BASOLI, A. G. (2002): “Sexual Awakenings and Stark Realities: An Interview with Alfonso Cuarón”. En: *Cineaste*, n° 27, pp. 26-29.
- BETANCOURT, Javier (2001): “*Y tu mamá también*. La censura”. En: *Proceso*, 17 de junio, México.
- COLL, Elizabeth (2004): “El cine latinoamericano salió del closet”. En: *La Jornada*, p.13.
- DÍAZ, Marina (2008): “¿Dónde están los hombres? Crisis de la masculinidad mexicana en *Y tu mamá también*”. En: Iglar, Susanne/Stauder, Thomas (eds.): *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicano en torno al nuevo milenio*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1994): *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*. México: Imcine/Conaculta.
- HALL, Stuart *et al.* (1992): *Culture, media and language*. London: Routledge.
- IEN, Ang (1991): *Desperately seeking the audience*. London: Routledge.
- KUHN, Annette (2002): *Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural Memory*. London: Routledge.
- MACLAIRD, Misha (2010): “*Y tu mamá también*”. En: Gutiérrez, Carlos (ed.): *The 10 best Latin American films of the decade*. New York: Cinema Tropical.

- MORLEY, David (1996): *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- NEALE, Steve (2003): "Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream".
En: *Cinema, Screen*, 24, p. 6.
- NOBLE, Andrea (2005): *Mexican National Cinema*. London/New York: Routledge.
- PAZ, Octavio (1976): *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- REGUILLO, Rossana (2000): *Emergencias de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: NORMA.
- SHAW, Debora (2003): *Contemporary Cinema of Latinamerica*. London/New York: Ten key Films/Continuum.
- SMITH, Paul Julian (2002): "Heaven's mouth". En: *Sight and Sound*. London, pp. 16-18.
- STACEY, Jackie (1994): *Star Gazing*. London: Routledge.
- TORRES, Patricia (2011): *Cine, género y jóvenes. Recepción del cine mexicano y su audiencia tapatía*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Carlos Carrera: *El crimen del padre Amaro* (2002)

Matthias Hausmann
(Universität Wien)

Introducción: escándalo y éxito

El crimen del padre Amaro causó en el año 2002 uno de los más grandes escándalos que ha visto el cine en México, y se convirtió al mismo tiempo en uno de los mayores éxitos de la historia cinematográfica mexicana. Permanentemente acompañada por protestas masivas de la Iglesia católica y grupos conservadores, la película de Carlos Carrera, basada en la decimonónica novela homónima del portugués Eça de Queiroz, recaudó unos 16 millones de dólares en México y constituye hasta hoy en día la película más taquillera dentro de las fronteras nacionales. Sin embargo, el resultado mundial no fue muy espectacular, ya que sobre todo en otros países latinoamericanos y en Europa el filme no tuvo mucho éxito. De esta manera, se puede constatar que *El crimen del padre Amaro* tiene un sitio especial dentro de la producción cinematográfica mexicana: un triunfo económico que se limita sobre todo a México mismo, y está estrechamente ligado a la controversia simultánea generada alrededor del filme.

Explicar este fenómeno es el objetivo del presente artículo, que se estructura de la siguiente manera: después de dar un resumen de la trama e informaciones sobre los actores, el director y el guionista, se presentará la novela de Queiroz con el fin de comentar los cambios introducidos por los responsables en el filme. Esto nos llevará a analizar el carácter anticlerical de la película, que constituye una de las razones principales de su impacto en la sociedad mexicana y su importancia histórica, temas en los cuales nos centraremos después. Finalmente, se analizarán los recursos filmicos y estéticos, considerando particularmente el uso del melodrama.

Resumen del argumento

El crimen del padre Amaro narra una historia sencilla: la corrupción de un joven sacerdote por los miembros y las estructuras de la Iglesia católica en México. Al comienzo de la película, el recién ordenado padre Amaro (Gael García Bernal) está viajando a la pequeña ciudad de Los Reyes cuando, de pronto, su

autobús es asaltado por bandidos armados. Amaro ayuda a un viejo pasajero mostrando así una misericordia y un interés para los demás que inicialmente parecen formar parte integral de su naturaleza. En Los Reyes, Amaro tiene que apoyar al viejo padre Benito (Sancho Gracia), quien atiende la parroquia desde hace mucho tiempo. Rápidamente el joven sacerdote se da cuenta de que Benito no respeta muchas de las prescripciones de la Iglesia: no solo tiene una relación amorosa con la Sanjuanera (Angélica Aragón), sino, y sobre todo, una vinculación especial con los poderosos narcotraficantes de la comarca. El padre Benito se encarga de officiar todas las ceremonias católicas en las propiedades privadas de los narcotraficantes e incluso, les ayuda a lavar dinero tras la fachada de la construcción de un hospital. Por esta relación secreta con los criminales, Benito también lucha contra las iniciativas de otro padre de la región, Natalio (Damián Alcázar), quien atiende una comunidad bajo las enseñanzas de la teología de la liberación en el campo, la cual se opone a la violencia de los narcos.

En poco tiempo Amaro se enamora de Amelia (Ana Claudia Talancón), la hija de la Sanjuanera, que tiene dieciséis años. Amelia, que es muy católica (enseña el catecismo a los niños de la parroquia) deja a su novio Rubén (Andrés Montiel) para iniciar una relación con Amaro, con quien está fascinada desde el primer momento en que lo vio. Rubén, quien aspira a ser periodista, escribe —ayudado por informaciones de su padre, un ateo convencido— un artículo en un periódico regional que pone al descubierto las relaciones del padre Benito con los narcos. El obispo empuja a Amaro a escribir una réplica en la prensa negando todas las acusaciones en contra de Benito y la Iglesia. Aunque sabe que las incriminaciones son justificadas, el joven padre sigue las instrucciones del obispo porque se vuelve cada vez más ambicioso y es consciente de que solo un alto funcionario eclesiástico puede hacer posible su ascenso dentro de la Iglesia. Después del éxito de la réplica, el obispo le hace entender a Amaro que él podría ser el sucesor de Benito pero solo con la condición de que no haya más escándalos en la región y que Amaro continúe acatando sus órdenes sin reservas. Por eso, Amaro lleva al padre Natalio el acta de excomunión firmada por el obispo, aunque interiormente está convencido de que Natalio actúa justamente.

Más importante aún es que Amaro decide ocultar a toda costa su relación con Amelia, que se ha hecho más y más íntima entretanto: en un cuarto del sacristán, quien tiene una hija con retraso mental llamada Getsemaní, Amaro y Amelia se encuentran y se acuestan regularmente. Cuando Amelia queda embarazada Amaro, quien teme por su carrera eclesiástica, le convence para abortar en una clínica clandestina. Enfrente a esta clínica, Amaro vuelve a encontrar al viejo hombre a quien ayudó en el autobús al comienzo. El aborto sale mal, por lo que Amaro decide trasladar a Amelia a un hospital, ya que está sangrando fuertemente, pero no llegan a tiempo; la joven muere en los brazos del sacerdote. Este logra ocultar

las verdaderas circunstancias de la muerte de Amelia y así puede seguir gozando del respeto de la parroquia entera. El filme termina con la misa de entierro de Amelia celebrada por Amaro. Solo el padre Benito intuye la verdad, pero sale de la iglesia sin decir nada.

El equipo: productor, actores, director y guionista

La película fue producida por Alfredo Ripstein (1916-2007), quien en el año 1950 fundó Alameda Films, una de las productoras más prolíficas de México, y puede ser a su vez considerado como uno de los productores más importantes de la historia del cine mexicano. Ripstein había leído la novela de Queiroz en su juventud y llevarla a la pantalla fue un deseo suyo durante muchos años, el cual se cumplió finalmente en 2002 tras algunos intentos anteriores frustrados (Leñero 2003a: 11). Alameda Films realizó el filme con la ayuda de productores europeos. La película es una coproducción mexicana con España, Francia y Argentina, lo que subraya una vez más la importancia de las coproducciones para el cine latinoamericano en los últimos años. En este contexto hay que destacar especialmente una iniciativa que también formó parte de la financiación de *El crimen del padre Amaro*: el programa Ibermedia, formado por España, Portugal y la mayoría de los países de América Latina, e iniciado en 1998, el cual ha apoyado muchas producciones cinematográficas del mundo iberoamericano desde entonces. Justamente el hijo de Alfredo Ripstein, Arturo, resaltó en 2008 su importancia diciendo que “programas como Ibermedia han propiciado que se haya filmado una parte importante del buen cine de nuestros países” (Elena 2013: 153)¹.

Gracias a este apoyo financiero Ripstein fue capaz de contratar actores muy conocidos, lo que vale especialmente para el rol del protagonista: este fue dado a Gael García Bernal (1978-), quien se había vuelto famoso en los dos años anteriores a *El crimen del padre Amaro* con sus primeros largometrajes: *Amores perros* e *Y tu mamá también*². Particularmente a causa de su participación en *Y*

¹ El artículo de Alberto Elena da una buena sinopsis de la cooperación cinematográfica entre España y América Latina, y sobre todo del programa Ibermedia; sus observaciones son interesantes porque muestran que hay también otras opiniones, más negativas que la de Ripstein, de creativos que declaran que Ibermedia prolonga un discurso neocolonial y que solo España tiene ventajas de la cooperación. Para la importancia y los desafíos de coproducciones en el cine actual, véase también la reciente publicación de Palacio y Türschmann (2013), que reúne muchos estudios que, aunque centrados en Europa, tienen también importancia para el caso de América Latina.

² Para ambos filmes, véanse también los artículos de Juan Pellicer y Patricia Torres San Martín en el presente volumen (pp. 323-337 y 501-517).

tu mamá también su tercer gran rol causó un fuerte interés y fue sin duda una razón para el éxito comercial del filme. Ya que García Bernal estaba asociado a escenas escabrosas y ruptura de tabúes, el público mexicano estuvo muy interesado en saber cómo actuaría como sacerdote en una situación sexualmente comprometida.

Por el contrario, el rol de la protagonista femenina fue asumido por Ana Claudia Talancón (1980-), la cual no había sido muy conocida hasta entonces. Había trabajado, sobre todo, en telenovelas y debutó en la gran pantalla dos años antes en la película *El cometa* (directores: José Buil y Marisa Sistach). A pesar de algunos roles posteriores en producciones *hollywoodenses* (por ejemplo *Alone with her*, 2006), *El crimen del padre Amaro* ha sido su actuación más importante hasta hoy en día. De los otros actores hay que destacar a Sancho Gracia (1936-2012), un actor español que apareció en muchas películas de su país, latinoamericanas y de Hollywood, el cual asume el papel del padre Benito, el superior de Amaro, quien se convierte en su antagonista cuando el joven padre aspira sustituirle en la parroquia.

La decisión más importante del productor Ripstein fue, sin embargo, la elección del director y del guionista, quienes trabajarían juntos estrechamente. Como director, Ripstein escogió a Carlos Carrera (1962-), quien ya era famoso a causa de sus cortometrajes, sobre todo por sus cortos animados, entre ellos *El héroe*, con el cual ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1994. Este corto lúgubre sobre la vida en las metrópolis modernas ya puede ser visto como un clásico de este género poco común en México antes de Carrera³. Después de *El crimen del padre Amaro* volvió a ocuparse de un tema altamente conflictivo en su país natal con *El traspasío* (2009), un largometraje sobre la serie de asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Actualmente ha vuelto a la animación y está preparando su primer largometraje digital titulado *Ana*.

La adaptación de la novela de Queiroz y su transposición a un guión cinematográfico fue tarea de Vicente Leñero (1933-), un guionista prolífico cuyo interés por temas controvertidos se podía comprobar ya desde su participación en *La ley de Herodes* (1999), una película satírica que atacaba la corrupción del PRI. Leñero parecía un guionista muy indicado para la traslación del argumento de la novela de Queiroz al México contemporáneo —lo que fue una de las ideas principales de Alfredo Ripstein— porque ya había adaptado varias novelas para el cine y, sobre todo, trasladado argumentos novelísticos situados en otros países a México. Este es, por ejemplo, el caso de *El callejón de los milagros*, otra cooperación entre Leñero y Ripstein, en la cual la acción novelística de El Cairo de los años cuarenta se ve transpuesta al México de fines del siglo xx⁴.

³ Para un análisis detallado de este corto, véase Navarro Herrera (2013).

⁴ Véase el artículo de Friedhelm Schmidt-Welle en el presente volumen (pp. 441-457).

Este interés de trabajar con fuentes literarias está vinculado con la propia producción literaria de Leñero, quien también escribe obras teatrales y narrativas. Tuvo gran éxito con su novela *Los albañiles*, con la cual ganó el prestigioso Premio Biblioteca Breve en 1963, solo un año después de que Mario Vargas Llosa obtuviera el mismo galardón con *La ciudad y los perros*. A causa de su interés por las interrelaciones entre cine y literatura, Leñero no solo convirtió la novela de Queiroz en un guión, sino que a su vez transformó el guión en una novela, la cual fue publicada un año después del estreno de la película bajo el título *El padre Amaro* para indicar una diferencia con las obras de Carrera y Queiroz. Así, hizo un “ejercicio al revés” que forma un caso interesante para quienes quieren estudiar diferentes pasos de una evolución multimedial⁵.

El modelo literario y algunos de los cambios introducidos

La obra en la cual se basa el guión de Leñero es la novela portuguesa *O Crime do Padre Amaro* de José Maria Eça de Queiroz (1845-1900), la cual fue publicada por primera vez en 1875 por fascículos en la *Revista Ocidental*. Un año después, en 1876, apareció la novela en una primera versión de libro y la versión definitiva se publicó en 1880. Entre estas diferentes versiones hay cambios importantes, de los cuales nos ocuparemos luego cuando nos centraremos en los aspectos melodramáticos de la película. Antes, vamos a presentar los considerables cambios argumentales que fueron introducidos por los responsables del filme.

Como ya se ha dicho, hay que destacar que —impulsados por Ripstein— Carrera y Leñero trasladan la acción del Portugal del siglo XIX al México de nuestros días, como ya lo muestra la primera indicación de la película, la cual presenta el lugar y el tiempo de la acción de la siguiente manera: “Aldama, México 2002”. En el prólogo de su versión novelística, Leñero justifica esta transposición al México contemporáneo, diciendo que esa “gran novela [de Queiroz] denota una innegable vigencia para los lectores de este siglo que empieza sin ver resueltos aún muchos de los pecados de un clero de mentalidad similar a la del clero del diecinueve” (2003a: 11). Esta cita ya muestra claramente la actitud anticlerical de los productores, tema sobre el que nos ocuparemos con más detalle en el apartado siguiente.

Para expresar un mensaje anticlerical fuerte, Leñero y Carrera se propusieron integrar algunos de los problemas actuales del clero de su país para

⁵ Así lo describe el propio Leñero: “Es un ejercicio literario al revés. El guión nació como versión libre de una novela, y ahora esta pequeña novela nace como versión libre de este guión” (Leñero 2003a: 13).

radicalizar el argumento original. Añadieron en particular dos aspectos altamente conflictivos para la Iglesia mexicana contemporánea: los contextos de las narcolimosnas y de la teología de la liberación, creando así “una actualidad pocas veces vista en la historia de los guiones de novelas llevadas a la pantalla” (González Lara 2007: 641).

La teología de la liberación tiene una importancia particular para Leñero, quien declara: “Introduje el tema inventando al padre Natalio [...] y debo decir que el tratamiento de este personaje, la conformación de su breve y dramática historia, fue lo que más me satisfizo en la escritura del guión” (Leñero 2003c: 123). Es interesante comparar el destino del padre Natalio en el filme con el de su modelo en la novela: en la obra portuguesa, el padre Ferrão, quien es el único cura con valores positivos, no sufre consecuencias negativas, mientras que su doble fílmico Natalio es excomulgado; así, se subraya que en la Iglesia mexicana actual no hay sitio para los verdaderos valores cristianos ni para la teología de la liberación.

Aún más significativos son los cambios introducidos en el carácter de Amaro, los cuales sirven otra vez para reforzar el anticlericalismo de la película⁶. La novela de Queiroz recurre a una estructura elaborada al presentarnos al personaje principal: en el primer capítulo otras personas conversan sobre Amaro; en el segundo, se relata su llegada a Leiria. Finalmente, en el tercer capítulo se narran en una analepsis su juventud y su tiempo de estadía en el seminario, así el lector recibe una impresión abarcadora y matizada del joven sacerdote. Gracias a los pasajes sobre su pasado personal el lector descubre que Amaro es un personaje francamente problemático desde su niñez, que tiene muchos lados negativos y que decide entrar al seminario a pesar de no tener una vocación verdadera. Está caracterizado como un personaje afeminado, sin iniciativa propia, amante del lujo y la comodidad. Estos rasgos de su personaje se mantienen durante su estancia en Leiria y se manifiestan, por ejemplo, al querer oprimir totalmente a Amelia y gozar de un dominio absoluto sobre una muchacha sin experiencia y con falta de confianza en sí misma. Por lo tanto, es evidente que los deslices de Amaro no solo son causados por la influencia de la Iglesia, sino que también tienen su origen en su propio carácter.

La película mexicana por el contrario, es narrada de una manera totalmente lineal, sin analepsis ninguna, lo que no solo simplifica la estructura de la novela, sino que reduce al mismo tiempo la complejidad del carácter de Amaro, que en el filme tiene una evolución simplista: se muestra la corrupción por parte

⁶ También hay grandes cambios en los personajes de Amelia y Rubén que trataremos en el apartado sobre el uso del melodrama en la película, porque la introducción de la forma melodramática y el anticlericalismo están estrechamente vinculados y explican ambos los cambios respecto al modelo de Queiroz, tal como vamos a mostrar a continuación.

del clero de una persona originalmente buena, una “caída moral del personaje” (Mercado 2008: 470). Por eso no se llega a conocer nada sobre la historia personal de Amaro, quien aparece de golpe en la primera secuencia como una persona naturalmente generosa ayudando al viejo señor quien ha perdido todo en el asalto con el que comienza el filme⁷.

Durante el transcurso de la cinta se describe la corrupción de esa bondad por culpa de los clérigos con los que Amaro tiene contacto, sobre todo por iniciativa del obispo. Esa evolución negativa se muestra en una serie de escenas poco sutiles: por ejemplo, Amaro despide al sacristán Martín porque este reveló su relación secreta con Amelia al padre Benito. Así castiga a un ser débil, que además tiene que ocuparse de una hija discapacitada —la misericordia inicial de Amaro se ha convertido en todo lo contrario—. Por supuesto, el hecho de que Amelia y Amaro tengan relaciones íntimas en la habitación al lado de la de la joven enferma Getsemaní es muy blasfemo, y subraya que el dogma ya no tiene ninguna importancia para Amaro, quien sigue el “ejemplo” del padre Benito no solo con la relación corporal con una mujer de Los Reyes. Además, degrada también a Amelia, quien tiene que explicar sus visitas en la casa del sacristán diciendo que quiere enseñar el catecismo a la joven —su tarea con los niños se ha vuelto un mero pretexto para tener sexo con el padre que le instiga a la mentira—. La muchacha también siente las consecuencias de la corrupción de Amaro, porque este la golpea cuando ella le manifiesta que no quiere renunciar a su hijo. Finalmente, Amaro convence a Amelia de someterse a un aborto, alejándose lo más posible de las prescripciones de su confesión. La escena en frente a la clínica de abortos completa la imagen de la degradación del protagonista: ahí encuentra al señor al que ayudó al inicio. Esta doble aparición del viejo hombre obliga al espectador a darse cuenta del proceso de corrupción que Amaro ha sufrido⁸. Se puede añadir que el aborto tiene lugar un día viernes: así Amelia se convierte en el sacrificio inmolado por las aspiraciones del joven cura, como él mismo subraya diciendo que no vino a la clínica para aliviar a Amelia, sino “vine acá a que me alivien a mí” (1:41:30, véase también Martins 2008: 494). La declaración de Amaro resalta el hecho de que la joven muchacha es una víctima de su egoísmo.

⁷ Se puede señalar otro aspecto más: el filme comienza antes del asalto con una escena muy corta de unos niños jugando juntos. Estos representan la inocencia, aquella que Amaro pierde rápidamente a causa de la influencia de los otros clérigos.

⁸ Evidentemente, esta doble aparición del viejo no es un recurso muy sutil y, en general, la comparación de la película de Carlos Carrera con la novela de Queiroz muestra la falta de sutileza de la cinta.

Un anticlericalismo agudo y marcado

Esto hace vislumbrar que el verdadero crimen de Amaro, que se nombra ya en el título de la película, no es el acto sexual con una menor de edad, sino su pacto con el poder y su deseo de ascender a toda costa en la institución eclesial. Para no comprometer su posición, Amaro traiciona todos los ideales católicos e incluso sacrifica la vida de la joven⁹. El guionista subraya este aspecto escribiendo que “el problema del padre Amaro no es, al fin de cuentas, un problema sexual. Es un problema político. [...] Es una] unión adúltera con el poder” (Leñero 2003c: 124).

A causa de la obediencia incondicional a sus superiores, el ascenso al poder de Amaro se da con rapidez, como se muestra al espectador inequívocamente en las tres entrevistas que tiene durante el filme con el obispo: antes de la primera Amaro tiene que esperar mucho tiempo, y durante la conversación el obispo no le deja hablar. En el segundo encuentro ya lo llevan en seguida al obispo, que esta vez pide su opinión. Para la tercera conversación ni siquiera tiene que ir a ver al obispo: este llama a Amaro por teléfono y le da a entender que va a sustituir a Benito, lo que completa la primera fase del ascenso del joven padre¹⁰.

En esta conversación, el obispo le da una orden a Amaro, la cual pone al descubierto de manera particular la unión fatal que el joven sacerdote ha contraído con el poder: le ordena llevar un acta de excomunión al padre Natalio. Este es excomulgado porque no deja de respaldar a su feligresía de campesinos amenazados por los narcos, lo que insinúa que el obispo planea continuar la cooperación con los narcos después de la salida del padre rebelde¹¹.

El enfrentamiento entre Amaro y Natalio tiene una función clave en el filme: cuando Amaro transmite la decisión de la excomunión a Natalio, este responde que no va a ceder y que se quedará al lado de sus campesinos. Natalio le dice a Amaro: “Yo elegí este camino. ¿Y tú?” (1:34:18). Aquí se pone de manifiesto que

⁹ Véase también el comentario de Susan Baker Sotelo, que ve aquí un importante paralelismo entre las versiones de Queiroz y Carrera: “Instead of looking to their faith, they [the film and the novel Amaro] look to the power structure when Amelia becomes pregnant” (2009: 254).

¹⁰ Es también importante resaltar que Benito no pierde su posición a causa de sus escándalos, sino solamente porque estos han sido públicamente conocidos, lo que es significativo para la política del obispo.

¹¹ Así, en la figura de este buen sacerdote Natalio se combinan los temas de la teología de la liberación y de las narcolimosnas, temas que Carrera y Leñero añadieron al argumento original, como hemos explicado antes. Para un análisis más detallado de las relaciones entre narcos e Iglesia en la película y las razones de la excomunión del padre Natalio, véase Rabadán (2002), donde se habla de una verdadera “colaboración narcoclerical” y donde se comenta una de las canciones del *soundtrack*, “El corrido del padre Amaro”, que muestra claramente la relación entre la Iglesia y el narcotráfico descrita en el filme.

Amaro tiene la posibilidad de elegir, y esto hace recordar a una novela emblemática de la cultura mexicana, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), que se presta para analizar más a fondo el filme. Natalio puede ser visto como uno de los posibles dobles de Amaro, como la personificación de una de las alternativas para el protagonista. Sin embargo, este se decide siempre, exactamente como el Artemio de la novela de Carlos Fuentes, por la opción más conveniente para su carrera, actuando en contra de su conciencia. Amaro traiciona todos sus ideales y, como en el caso de Artemio Cruz, otros tienen que morir para que él pueda alcanzar sus metas¹².

Además, el enfrentamiento de Natalio y Amaro refuerza el mensaje anticlerical de la película, porque enfatiza la idea de que en la Iglesia solo los corruptos pueden ascender en la jerarquía de poder, idea que se ve confirmada con claridad al final de la película: en él vemos a Amaro, quien da la misa de réquiem para Amelia y hace repetir el “Yo confieso” a la feligresía, compartiendo así su propia culpa con todos los demás de una manera altamente pérfida. Más importante aún es el hecho de que nadie se oponga a esta misa casi blasfema del sacerdote. Únicamente el padre Benito sospecha la verdadera causa de la muerte de la muchacha, pero al no tener ya ningún poder después de haber perdido el respaldo del obispo, su protesta se limita a abandonar la iglesia sin decir palabra alguna. El silencio de Benito es anticipado por el silencio (por causas corporales) de la hija del sacristán, Getsemaní. Es altamente significativo que las únicas dos personas que conocen la verdad no puedan hablar: así se hace evidente que nadie puede impedir el ascenso de Amaro dentro de la Iglesia, ascenso ilustrado filmicamente en la última escena, que muestra a Amaro en el centro de la iglesia y de la atención. Los respectivos destinos del padre Natalio, que lucha por su feligresía por lo cual es excomulgado, y el del padre Benito, que se arrepiente de sus errores y pierde toda su influencia, deben indicar que en la Iglesia actual se imponen solo los curas sin conciencia como Amaro, poniendo así de manifiesto el carácter anticlerical del filme¹³.

¹² La comparación con la obra de Fuentes parece aún más justificada teniendo en cuenta que el gran novelista dijo solo dos años antes del estreno de la película de Carrera: “Anstelle der Tragödie haben wir das Melodram bekommen. Der Unterschied zwischen Tragödie und Melodram besteht [...] darin, dass in der Tragödie beide Seiten Recht haben und im Melodram nur eine Seite Recht hat. Es gibt einen Guten und einen Bösen” (Barloewen 2003: 261: “El melodrama ha sustituido a la tragedia. La diferencia entre tragedia y melodrama es que en la tragedia ambos lados tienen la razón, mientras que en el melodrama, sólo uno de los lados posee la razón. Hay una persona buena y una persona mala”). La cinta de Carrera ilustra perfectamente esta opinión de Fuentes, porque se acerca al melodrama con una repartición simplista del bien y del mal, lo que contrasta nítidamente con la novela de Queiroz y será analizado en el penúltimo apartado de este artículo.

¹³ Este mensaje anticlerical se ve reforzado aún más por otra figura positiva del filme, don Paco. El padre de Rubén es español, lo que no es una casualidad porque así puede aludir a

Recepción y significación histórica

La actualidad de los temas tratados y el fuerte anticlericalismo de la cinta llevaron a un escándalo sin antecedente en la historia del cine mexicano, el cual hoy todavía se encuentra muy presente en la mente de la gente. El amplio impacto de la película sobre la sociedad mexicana se notó sobre todo a través de las masivas protestas en contra de su exhibición, las cuales habían comenzado incluso antes del estreno¹⁴.

Primero, organizaciones no eclesiásticas, sobre todo el grupo ultra conservador Pro Vida, atacaron la película y hasta presentaron una solicitud de censura a la Presidencia. Poco después, el alto clero de la Iglesia católica se unió a las protestas y trató de evitar la exhibición del filme. Uno de sus representantes dijo: “Ojalá que nuestras autoridades muestren capacidad de discernimiento y sentido común, y no permitan que esa película se exhiba en público” (Henríquez 2002)¹⁵. Dos escenas suscitaron protestas particularmente vehementes: la primera es la secuencia en la que Dionisia, una especie de bruja del pueblo, hace comulgar a una de sus gatas. La otra es la escena en la que Amaro hace vestir a Amelia con una túnica tomada de la imagen de la Virgen diciendo que ella es más hermosa que la madre de Cristo (01:12:08).

Las protestas condujeron a un resultado absolutamente opuesto al deseado por la derecha ultra conservadora: *El crimen del padre Amaro* no solo pudo ser exhibida, sino que, además, la polémica llevó a la distribuidora a aumentar el número de copias. Después de su estreno, se mantuvo cuatro semanas consecutivas como la más taquillera en los cines del país y se convirtió en el mayor éxito de la historia de filmes mexicanos dentro del propio país.

Es preciso relacionar la polémica con el discurso anticlerical mexicano en general. En este contexto hay que remarcar que el filme fue estrenado en una época en la que las relaciones entre la Iglesia y el Estado habían cambiado profundamente. Con el concordato de 1992 fueron borrados algunos artículos anticlericales de la Constitución. En los años siguientes, la influencia de la Iglesia se

las relaciones del clero con regímenes autoritarios. Así, don Paco compara la agitación contra su persona (a causa de sus ataques contra los curas corruptos) con la situación bajo Franco.

¹⁴ Para una sinopsis de la historia del escándalo y de sus protagonistas, véanse los artículos de Mercado (2008: 473-475) y, sobre todo, el de Vertiz (2002), el cual indica claramente las posiciones de los diferentes grupos y de sus representantes más importantes.

¹⁵ Otro alto representante del clero, el obispo Inda, declaró que preferiría morir antes de ver esta película (Luley 2003). Sin embargo, hay que añadir también que hubo voces más razonables y moderadas del lado de la Iglesia católica en México. El reconocido crítico Roger Ebert cita al padre Rafael González, quien declara que la película era “an honest movie [...] a wake-up call for the church to review its procedure for selecting and training priests and being closer to the people” (Ebert 2002).

volvió cada vez más visible en la presencia de obispos en instituciones estatales y, sobre todo, en los medios de comunicación. Con la llegada al poder del PAN, que es visto frecuentemente como un partido confesional, la influencia de la religión sobre la política pareció intensificarse aún más. Estos cambios pueden ser interpretados como el punto que marca el fin de la fuerte laicidad de las instituciones públicas mexicanas. Esta sería la razón por la cual diversas reacciones anticlericales se han ido manifestando más y más en los últimos tiempos (Savarino/Mutolo 2008: 6 s.; Mercado 2008: 472).

El crimen del padre Amaro fue producida poco tiempo después de la elección de Vicente Fox como presidente. A pesar de que la idea de tal proyecto había existido ya desde mucho tiempo atrás, los acontecimientos anteriormente descritos pueden haber reforzado la intención de los responsables de realizar el filme en este momento. De todos modos, Savarino y Mutolo, quienes llevaron a cabo una reciente y minuciosa investigación sobre el anticlericalismo en México —tema que no había sido examinado a fondo anteriormente¹⁶—, ven una clara relación entre el éxito del filme y su contemporáneo contexto histórico. Escriben:

No es casualidad que la película anticlerical *El crimen del padre Amaro* (2002) haya tenido una buena acogida del público en México, pues refleja sensaciones y aprensiones muy difundidos [sic] entre largos sectores de la población (2008: 7).

Muchos comentaristas vieron en el hecho de que *El crimen del padre Amaro* se pudiera exhibir sin cortes de edición un signo positivo para la democracia en México; escribieron por ejemplo periodistas de *Newsweek* un año después del estreno: “The defeat of the PRI in 2000 seemed to usher in a new era of democracy and freedom of expression, and the release of ‘Padre Amaro’ bolstered those hopes” (Contreras/Johnson 2003: 50).

En cuanto a la acogida pública, se puede añadir que *El crimen del padre Amaro* ganó nueve Premios Ariel en el año 2003, entre ellos, el de mejor película. Cabe preguntarse si este éxito remarcable con la obtención del premio de cine más prestigiado de México no revela también una intención política, lo cual mostraría el grado de extensión del anticlericalismo en el país en ese entonces.

¹⁶ Los dos científicos subrayan la falta de investigaciones detalladas sobre el tema: “[D]estaca la ausencia de un verdadero debate enfocado en el anticlericalismo” (Savarino/Mutolo 2008: 5).

Recursos estéticos y uso del melodrama

La calidad de la película no parece justificar tantos premios, y eso nos lleva a analizar los recursos estéticos con los que el mensaje anticlerical ha sido dirigido. Estos son de alto interés porque revelan cambios en comparación con la novela de Queiroz, los cuales son tan importantes como la integración de aspectos de la realidad mexicana contemporánea y como esta sirven para intensificar el mensaje anticlerical. Una comparación entre la novela y la película revela que es, sobre todo, una decisión que explica las diferencias entre ambas obras y que tiene consecuencias extensas: la adaptación se acerca al melodrama.

Es sumamente interesante que haciendo un melodrama, los productores del filme invierten en cierta manera los cambios que Queiroz realizó en la versión definitiva de su novela. Las diferencias entre las versiones de *O Crime do Padre* de 1875, 1876 y 1880 son considerables¹⁷, y muestran una clara evolución hacia una novela más realista; se ha dicho con razón que “la versión de 1880, aunque más detallada, se vuelve menos melodramática” (Martins 2008: 492). La adaptación de Carrera y Leñero sigue exactamente el camino contrario y se aproxima a la versión de 1876. Esto ya se puede ver en algunos aspectos de la trama: por ejemplo, la misa con la que termina la película se encuentra en la versión de la novela de 1876, pero ya no existe en la versión de 1880.

Pero aún más importantes son otros aspectos que ponen de manifiesto el carácter melodramático de la película de Carrera y Leñero. Antes de comentarlos es preciso recalcar que el melodrama se entiende en este artículo según las nociones que elaboró Peter Brooks y que parecen especialmente adecuadas para analizar la adaptación de una novela del siglo XIX, época en la que se basa el estudio de Brooks. Los autores decimonónicos crearon el melodrama con recursos que hacen ya pensar en la película de Carrera:

Within an apparent context of “realism” and the ordinary, they seemed in fact to be staging a heightened and hyperbolic drama, making reference to pure and polar concepts of darkness and light, salvation and damnation. They seemed to place their characters at the intersection of primal ethical forces and to confer on the characters’ enactments a charge of meaning referred to the clash of these forces (Brooks 1995: xiii).

¹⁷ También son muy ilustrativas de la evolución de Queiroz como novelista, como constata el importante especialista en su obra Jean Girodon: “La comparaison de ces trois états d’une même œuvre offre le plus haut intérêt: on assiste à la naissance d’Eça de Queiroz romancier, on prend conscience de ses exigences d’artiste” (1985: 8).

El aparente realismo evocado en la cita es alcanzado en la película por la integración de diversos aspectos de la realidad mexicana contemporánea. La presencia de los conceptos polarizados del bien y del mal es especialmente fuerte, lo que vamos a analizar más en detalle después de explicar cómo los productores de la película no solo se alejaron de la trama de la versión de 1880, sino cómo eliminaron también tres aspectos decisivos de la novela con la decisión de convertirla en un melodrama.

Primero desaparece la ironía —porque no es compatible con la forma del melodrama¹⁸—, de la cual no se encuentra huella ninguna en la adaptación, aunque es un componente integral de la obra de Eça de Queiroz. En la novela, la ironía ya es propuesta desde el subtítulo: *Escenas de la vida devota*, con el que comienza en seguida una complicidad entre el autor y sus lectores (Mercado 2008: 465). Otro guiño irónico (entre muchos otros) es el hecho de que el canónigo que corrompe a Amaro y que es la persona más inmoral en la novela, enseña justamente moral en el seminario. Asimismo, se recurre al humor en la caracterización de ciertos personajes y en numerosos diálogos. La fuerte dosis de sátira e ironía lleva a una distancia soberana de la novela hacia el blanco de su crítica, la cual se pierde completamente en la adaptación que no deja sitio para el humor.

La ironía de la novela se muestra de manera particular en la célebre escena final, que narra una conversación entre el padre Amaro, el canónigo y el Conde, el protector de Amaro. Mientras que el Conde alaba elocuentemente la grandeza de Portugal, el narrador describe al mismo tiempo toda una serie de personajes miserables que pasean cerca de los tres, creando un contraste altamente irónico y desacreditando las declaraciones del noble. La técnica de la ironía llega a su cumbre cuando el Conde afirma que Portugal siempre estará bien mientras haya curas honrados como sus dos interlocutores: como el lector ya sabe cabalmente que ellos son todo menos honrados, se pone de manifiesto que el porvenir de Portugal será un desastre mientras la responsabilidad política se encuentre en manos de gente como el Conde, quien no sabe discernir la realidad.

La escena de la versión final de la novela nos permite también destacar un segundo elemento importante, el cual fue cambiado por Leñero y Carrera para acercar la película aún más al melodrama, y al mismo tiempo reforzar el mensaje anticlerical. Queiroz ciertamente fustiga con fuerza a los sacerdotes, pero su crítica es mucho más global: al contrario de la película, que casi exclusivamente ataca al clero, Queiroz agrede también a los periodistas, a las devotas, a los señores feudales, a los liberales y a los que sueñan con una revolución

¹⁸ Brooks explica contundentemente que la ironía es uno de los recursos cruciales con los que autores como Flaubert se distinguen del “melodramatic mode” (1995: 198).

de izquierdas. Traza la imagen de una sociedad completamente pervertida, y es preciso señalar que la obra de 1880 pertenece a su ciclo de novelas titulado “Escenas de la vida portuguesa”, que manifiesta una áspera crítica contra la sociedad entera de su país.

Esta crítica contra la sociedad en general se ve reflejada en el hecho de que Queiroz muestra en su gran mayoría personajes malos, y la escena final forma la apología de la presentación de estas figuras negativas. Sin embargo, los personajes principales, aunque todos negativos, están provistos de una psicología elaborada, lo que hace comprensible sus actos. Este es un tercer aspecto que se pierde en la adaptación: el filme muestra personajes positivos y negativos, pero ni los unos ni los otros tienen mucha profundidad psicológica. Una representación en blanco y negro sustituye a la caracterización mucho más refinada de Queiroz, poniendo de manifiesto el esquema esencial del melodrama y su “logic of the excluded middle” (Brooks 1995: 18). Este aspecto ya ha sido analizado en las diferencias de la presentación de Amaro en la película y en la novela y, para ilustrarlo un poco más, vamos a examinar ahora las caracterizaciones de Amelia y de su primer admirador en ambas obras.

En el libro de Queiroz, Amelia comparte ciertas características relevantes con el padre que la seduce: los dos son personas débiles que necesitan de otros que les dirijan. Por eso cada uno tiene a un guía respectivo: Amaro tiene al canónigo, mientras que Amelia tiene a su madre, cuyo rol es sustituido más adelante por Amaro. Además de ser una persona abúlica, la Amelia de la novela tiene otros lados negativos que son revelados cuando el narrador cuenta pasajes de su juventud. En la adaptación, por el contrario, tenemos el mismo caso que el de Amaro: no se sabe nada sobre la historia personal de Amelia antes de la acción de la película. Ella aparece como un personaje muy positivo desde la primera escena, lo cual se hace visible en un diálogo con su novio Rubén, en el cual se muestra su inocencia y sus valores morales. Amelia representa así a la típica heroína del melodrama, un género que “typically opens with a presentation of virtue and innocence, or perhaps more accurately, virtue *as* innocence” (Brooks 1995: 28).

Amelia mantiene esta inocencia durante todo el filme. Eso la distingue claramente de Amaro y demuestra su superioridad moral sobre el sacerdote, lo que la película remarca también a través de medios cinematográficos, y de manera más obvia en una de las primeras escenas en las que los dos están juntos: cuando visitan las obras del hospital, Amelia está más arriba que el padre, lo cual refleja su primacía ética (16:55), como también lo comenta Susan Baker Sotelo: “Her image, above the priest, emphasized by a soft light [...] enhances her stature morally and physically” (2009: 258). Se puede añadir que una distribución espacial análoga se ve en la ya mencionada conversación de Amaro con Natalio, en la cual el sacerdote excomulgado se encuentra en una posición superior a la de

Amaro. Otra vez la superioridad moral se ve ilustrada por las diferentes altitudes. Volviendo a la escena con Amelia en las obras del hospital: esta dice aquí que solo ama a Jesús, lo que es fidedigno, mientras que se ve cada vez más que Amaro solo se ama a sí mismo y no siente un amor verdadero por Dios.

Así, es evidente para el espectador que una chica honrada, con un amor sin reservas por Dios, echa su vida a perder justamente por el hombre que representa a Dios, porque este no tiene vocación y solo utiliza su posición para adelantar su carrera eclesiástica. Confrontando la virtud con una persona mala, la película adopta la estructura clásica del melodrama, que culmina aquí con el fallecimiento de la heroína. La escena de su muerte subraya el carácter melodramático de la película con vehemencia: Amaro tiene a Amelia entre sus brazos. Lágrimas y desolación dominan toda la escena que se caracteriza por un extremo “acting out” y la importancia de la “language of muteness”, dos aspectos típicos del melodrama (Brooks 1995: viii y 61 s.). Igual de crucial parece que, justamente en el momento de la muerte de Amelia, el sol se levanta y parece iluminar el rostro de la joven, lo que remarca su pureza e inocencia. Aunque no se dé la victoria de la virtud, se muestra ostensiblemente su reconocimiento, lo que es aún más importante para el melodrama como comenta Brooks: “The *reward* of virtue [...] is only a secondary manifestation of the *recognition* of virtue” (1995: 27).

Que la virtud no triunfe se explica por la meta de la adaptación, la cual pone de relieve el impacto fatal que tiene el poder del clero. Aquí se puede registrar un cambio interesante en cuanto a la estructura típica del melodrama: la misa con la que acaba la cinta representa una perversión del final clásico del melodrama, que frecuentemente termina con una escena de tribunal, en donde se revela quién es el personaje malo y se restaura el orden moral: “the tribunal scene [...] represents a final public reading and judgement of signs that brings immanent justice” (Brooks 1995: 45). En la película de Carrera se ve, al contrario, que Amaro logra ser absuelto de su crimen por toda la parroquia. Particularmente en estas últimas escenas, que presentan la muerte glorificada de Amelia y la misa casi blasfema de Amaro, se puede observar la repartición bipolar del bien y del mal que caracteriza el melodrama:

What we must retain from any consideration about melodramatic structures is the sense of fundamental bipolar contrast and clash. The world according to melodrama is built on an irreducible manichaeism (Brooks 1995: 36).

Ese maniqueísmo y el ya comentado “logic of the excluded middle” se aprecian también en el personaje del novio de Amelia, quien es a su vez significativamente cambiado en la película. En la novela de Queiroz el amante es el escribiente João, una persona más bien ridícula con muchas debilidades personales; además, se parece a Amaro en algunos aspectos, lo que es otra ironía del

novelista portugués, quien acerca a estos personajes antagónicos y pone esto de manifiesto, sobre todo, en el capítulo en el que los dos intentan escribir cartas y se muestran igualmente incapaces de algún acto creativo. El Rubén de la película, en cambio, no solo escribe bien como lo demuestra su artículo contra el clero, sino que en general es caracterizado casi únicamente de una manera positiva. Con respecto a esto hay que destacar que en una conversación con Amelia dice que cree en Dios, pero no de la manera como los curas creen. Aquí se confirma que el filme no es anticatólico, sino anticlerical, porque uno de sus personajes positivos es un cristiano, pero uno que critica la política del clero.

Conclusión: el sitio de *El crimen del padre Amaro* en la cinematografía mexicana

La comparación entre la novela de Queiroz y la película de Carrera, que hemos esbozado en algunos de sus elementos importantes, también tiene su interés en el hecho de que *El crimen del padre Amaro* es solo una de varias adaptaciones cinematográficas de novelas clásicas realizadas en los últimos años en México. Estas se ocupan frecuentemente de grandes temas nacionales, como en este caso del anticlericalismo o, por ejemplo, del pasado militar en *El coronel no tiene quien le escriba* de Arturo Ripstein (1999). En este contexto se puede añadir que en el año 2005 se estrenó en Portugal *O Crime do Padre Amaro*, otra película basada en la novela de Queiroz. Esta versión no suscitó mucho interés fuera de Portugal, pero es un complemento interesante para nuestras observaciones, porque probablemente fue realizada gracias al éxito de la película de Carrera e intenta seguir el modelo del director mexicano, intensificando aún más el carácter melodramático del filme¹⁹. Esto nos lleva a resumir los resultados del presente análisis y, al mismo tiempo, a tratar de demostrar algunas relaciones entre la película de Carrera y Leñero y otros filmes mexicanos.

En primer lugar hay que resaltar que *El crimen del padre Amaro* debe su lugar dentro de la historia del cine mexicano más bien al escándalo que causó que a su calidad estética, ya que esta no alcanza la de obras maestras de años anteriores, como *Amores perros* e *Y tu mamá también*. Comenta un crítico de manera acertada: “Yet, for all the trouble it caused and all the pesos it brought in, *Padre Amaro* is a surprisingly lacking film” (Asaravala 2002).

Su éxito se debe también al marketing realizado, lo que es una diferencia clave con respecto a filmes mexicanos parecidos que hubo antes; no se debe olvidar que *El crimen del padre Amaro* no es la primera película mexicana que cuenta los amores ilícitos de un cura; así, fue precedida, por ejemplo, por *La viuda*

¹⁹ Para un breve análisis de esta película portuguesa, véase Martins (2008: 495 s.).

negra (Arturo Ripstein, 1977), y sobre todo no es la primera película anticlerical mexicana: Buñuel ya criticó fuertemente al clero en *Nazarín* (1959) y con mayor agudeza en *Viridiana* (1961). Es interesante notar que la crítica eclesiástica de Buñuel parece mucho más eficaz; ello tiene una de sus causas —junto al talento incomparable de Buñuel— en el hecho de que utilizó mucha ironía en sus cintas al incluir mensajes dirigidos contra la Iglesia, una estrategia que Carrera evitó, como hemos visto, aunque era un rasgo central de la novela de Queiroz.

Aún más interesante es el hecho de que los filmes de Buñuel ciertamente no fueron menos anticlericales, pero no se beneficiaron de las mismas estrategias de marketing ni de una campaña mediática comparable a la que acompañó a *El crimen del padre Amaro*. Así, el éxito de la película de Carrera confirma otra vez que cualquier tipo de publicidad es buena publicidad. Además, se verifica que los intentos de censura suelen contribuir casi inevitablemente al éxito de la obra atacada: la calidad estética de *El crimen del padre Amaro* es sin duda limitada, pero la permanente crítica de sectores derechistas la convirtieron en un éxito sin precedente en México.

Dicho éxito resalta también que el melodrama sigue siendo un género importante del cine mexicano. *El crimen del padre Amaro* puede ser visto como un tipo especial de este género, como un melodrama anticlerical, que utiliza la polarización del bien y del mal, típico del melodrama (un sacerdote corrompido por el clero destruye la vida de una joven muchacha honrada, causando la muerte de la misma y el aborto de su hijo) para reforzar aún más el mensaje anticlerical; este ya de por sí es más intenso que en la novela de Queiroz, a causa de la integración de aspectos de la realidad mexicana contemporánea.

Es altamente significativo la observación de que el cine mexicano no deja de ocuparse de los temas difíciles de la Iglesia católica, utilizando exactamente esta forma del melodrama, como se puede apreciar en *Agnus Dei*, *Cordero de Dios*, el segundo largo documental de Alejandra Sánchez (2011). Este aborda el tema de la pederastia en México de esa manera particular, como comenta Patricia Torres San Martín, quien escribe que *Agnus Dei* es un “documental de ficción”, porque la propuesta argumental se nutre del melodrama” (Torres San Martín 2011). Así, se puede constatar que el cine mexicano contemporáneo aborda temas conflictivos de su sociedad sirviéndose frecuentemente del género principal de la Época de Oro, el melodrama.

Bibliografía

- ASARAVALA, Amit (2002): “*El Crimen del Padre Amaro*”. En: [filmcritic.com](http://www.contactmusic.com/movie-review/elcrimendelpadreamaro), <<http://www.contactmusic.com/movie-review/elcrimendelpadreamaro>> [último acceso: 14 de febrero de 2014].
- BAKER SOTELO, Susan (2009): “Father Amaro’s Crime: from the Portuguese Novel to the Mexican Film”. En: Hall, Ken (ed.): *Studies in honor of Lanin A. Gyurko*. Newark: Juan de la Cuesta, pp. 247-261.
- BARLOEWEN, Constantin von (2003): “Kreolische Odyssee. Das Drama Lateinamerikas und die Mythologie der Zukunft. Ein Interview mit Carlos Fuentes”. En: Dröscher, Barbara (ed.): *Carlos Fuentes’ Welten: kritische Relektüren*. Berlin: edition tranvía, pp. 253-284.
- BROOKS, Peter (1995): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. London: Yale University Press.
- CONTRERAS, Joseph/JOHNSON, Scott (2003): “Mexico’s new wave”. En: *Newsweek International* 24.11, p. 50.
- EBERT, Roger (2002): “The Crime of Father Amaro”. En: [rogerebert.suntimes.com](http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20021115/REVIEWS/211150301/1023), <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20021115/REVIEWS/211150301/1023>> [último acceso: 12 de febrero de 2014].
- EÇA DE QUEIROZ, José María (2000): *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- ELENA, Alberto (2013): “Family Affairs: Coproduction Policies between Spain and Latin America”. En: Palacio, Manuel/Türschmann, Jörg (eds.): *Transnational Cinema in Europe*. Wien: LIT, pp. 147-157.
- FUENTES, Carlos (2010): *La muerte de Artemio Cruz*. México: Santillana.
- GIRODON, Jean (1985): “Présentation”. En: Eça de Queiroz, José María: *Le Crime du Padre Amaro*. Paris: Editions de la Différence, pp. 7-16.
- GONZÁLEZ LARA, Gerardo Salvador (2007): “*El crimen del padre Amaro*: De la obra literaria del siglo XIX al lenguaje cinematográfico del siglo XXI”. En: Mariscal, Beatriz (ed.): *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 3. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 641-649.
- HENRÍQUEZ, Elio/MONTAÑO, Ericka (2002): “*El crimen del padre Amaro* desprestigia a la Iglesia católica: Felipe Arizmendi”. En: *La Jornada*, <<http://www.jornada.unam.mx/2002/08/11/06an1esp.php?origen=espectaculos.html>> [último acceso: 11 de febrero de 2014].
- LEÑERO, Vicente (2003a): “Prólogo”. En: Leñero, Vicente: *El padre Amaro*. México: Plaza y Janés, pp. 7-14.
- (2003b): *El padre Amaro*. México: Plaza y Janés.
- (2003c): “Apéndice”. En: Leñero, Vicente: *El padre Amaro*. México: Plaza y Janés, pp. 115-125.
- LULEY, Wolfgang (2003): “Sex, Lügen, Religion”. En: *Glaube Aktuell*, <<http://www.glaubeaktuell.net/portal/journal/journal.php?useSpr=&IDD=1052951263&IDDParent=1044268014&IDDTyp=&IDDPEXtra=&IDDTExtra=&IDB=1&Aktuell=0>> [último acceso: 11 de febrero de 2014].

- MARTINS, Valdemar (2008): “La muerte de Amelia en *Los crímenes del padre Amaro*: del libro al DVD (tres siglos de cambios)”. En: Romera Castillo, José (ed.): *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 491-499.
- MERCADO MÉNDEZ, María Guadalupe (2008): “De la novela de Eça de Queiroz a *El padre Amaro*”. En: Romera Castillo, José (ed.): *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 463-477.
- NAVARRO HERRERA, Cecilia Mónica (2013): “El espacio de la sobremodernidad en el corto animado *El héroe* (1993), de Carlos Carrera”. En: *El ojo que piensa. Revista de Cine Iberoamericano* 4.7 (enero-junio), <<http://www.elojoquepiensa.net/07/index.php/plano-secuencia/el-espacio-de-la-sobremodernidad-en-el-corto-animado-el-heroe-1993-de-carlos-carrera>> [último acceso: 11 de febrero de 2014].
- PALACIO, Manuel/TÜRSCHMANN, Jörg (eds.) (2013): *Transnational Cinema in Europe*. Wien: LIT.
- RABADÁN, Eliseo (2002): “El crimen del padre Amaro”. En: *El Catoblepas. Revista Crítica del Presente* 10 (diciembre), <<http://www.nodulo.org/ec/2002/n010p19.htm>> [último acceso: 12 de febrero de 2014].
- SAVARINO, Franco/MUTOLO, Andrea (eds.) (2008): *El anticlericalismo en México*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia (2011): “OMISSUS / OMINÏSUS: *Agnus Dei, Cordero de Dios*”. En: *El Ojo que Piensa. Revista de Cine Iberoamericano* 3, 4 (julio-diciembre), <<http://www.elojoquepiensa.net/elajoquepiensa/index.php/pantalla/agnus-dei-cordero-de-dios>> [último acceso: 14 de febrero de 2014].
- VÉRTIZ, Columba (2002): “La protesta, la condena, el anatema...”. En: *Revista Proceso* n° 1346, <http://www.sectas.org/SeccionesEspeciales/padreamaro/la_protesta.asp> [último acceso: 10 de febrero de 2014].

Carlos Reygadas: *Japón* (2002)

Karim Benmiloud
(Université Paul-Valéry Montpellier III-IUF)

*Japón*¹, del director, guionista y productor Carlos Reygadas (1971), es una película rara dentro de la cinematografía mexicana, a distintos niveles: por su título enigmático, por la historia que cuenta, por su oscilación permanente entre cine ficcional y cine documental, por su carácter marcadamente experimental y, por fin, por su apuesta estética y ética radical. Se trata del primer largometraje (una ópera prima) de un joven director de treinta años (cuando el rodaje) y de una apuesta atrevida en el contexto cinematográfico mexicano de principios del siglo XXI, una película *border line*, con fuerte personalidad, fuera de los canales tradicionales del cine comercial, y que pronto adquiere el estatuto de “clásico”.

Sobre el misterioso título, aclaró alguna vez el propio director:

Si pudiera, no le pondría título. Es como cuando uno pinta, no siente la necesidad de llamar de ninguna manera a eso que está haciendo —uno simplemente dibujo (sic) siguiendo un impulso. Estuvo la opción de llamarlo “Sin título”, pero eso hubiera sido un título en sí mismo. No tener un título también es un problema, porque ¿cómo anunciar la película? Pero yo sabía que se me ocurriría algo bueno eventualmente, probablemente cuando estuviera editando. Provisionalmente lo llamamos *El caracol*, por esa ruta ventosa del mismo nombre, pero ese título en realidad no me gustaba para nada. Luego quise llamarlo como el concepto principal, en una palabra. Para mí es “resurrección”, pero es muy cristiano y no muy interesante. Luego pensé en amanecer, ya que el sol resucita todos los días. Luego pensé en Sol, El este (sic) —que es básicamente Japón; es una simple convención de una sola palabra acerca de que existe este lugar en el que sale el sol de vuelta todos los días. Comienzo a pensar que el principio del film sería un sol magnífico, imponente, como el de la bandera imperial japonesa, con la palabra Japón sobre él (Stephens 2002).

Sobre la especificidad del cine de Reygadas, entre universalidad y mexicanidad, del que *Japón* da la primera prueba, Joanne Hershfield añade, con toda razón: “Certainly, Reygadas’ four films do not fit neatly into conventional or

¹ *Japón*, DVD, Artificial Eye Studio (UK), 2003, 2003, 127 minutos. Edition Details: “Interactive Menus; Scene Access; Carlos Reygadas Interview; Documentary Ayacatzintla; Trailer”.

contemporary categories of Mexican national cinema, nor do they attract significant Mexican audiences. I argue, however, that Reygadas' films are, in fact, 'about' Mexico, both in a geographic or territorial sense as well as in terms of cultural, historical and linguistic references" (Hershfield 2014: 29).

1. Primer acercamiento

Origen

Entre otras características vivenciales y curriculares, Carlos Reygadas nació en una familia burguesa y culta de México D.F., estudió Leyes en México en la Escuela Libre de Derecho y después, en Inglaterra; se graduó como abogado, trabajó para el Servicio Exterior mexicano y para la Comisión Europea en Bruselas y después, en Nueva York, especializándose en cuestiones de conflictos internacionales (Bornstein 2003). A nivel más anecdótico, y según algunas fuentes, Reygadas también jugó en el equipo nacional mexicano de rugby, lo que, en un país tan futbolero como México ya es un acto de fe en otra realidad. Antes de escribir y dirigir *Japón*, rodó tres cortometrajes en 1998 (*Prisoners*, *Birds*, *Adult*) y uno en 1999 (*Maxbumain*), dos de ellos en súper 8, mientras estudiaba en Bruselas².

Japón es filmado durante el verano de 2001, en los mismos lugares donde se desarrolla la acción ficcional del filme, en el estado de Hidalgo, México, 150 kilómetros al norte de la Ciudad de México. En los créditos finales, se agradece a "todos los habitantes de Ayacatzintla, y otros poblados del Municipio de Metztlán, así como del poblado de Velasco, Hidalgo". El director confiesa: "Vine una vez a los 13, otra a los 15, de paseo con mi familia, y después para rodar. El lugar me impresionó. No sé exactamente lo que me gustó o impactó. Tal vez el espacio, o el silencio. Recuerdo solamente que pensé: algún día haré una película aquí" (Bornstein 2003)³. El rodaje duró unas diez semanas,

² Sobre la importancia de los paisajes en estos cortos, véase esta confesión de Reygadas: "El primero es sobre un tipo que arroja un ataúd desde un risco junto al mar. Otro es sobre una mujer que camina a través del campo en busca de pájaros, cae junto a un río y se rompe el cuello; la película se compone de todas las cosas que ella ve y siente mientras se va muriendo. El cuarto es acerca de un tipo que se suicida atándose a un ancla en el Mar del Norte. La leyenda dice que la marea ahí sube a la velocidad de un caballo galopante, pero en realidad es un poco más lenta. El hombre decide arrepentirse justo cuando el agua le llega al cuello, y finalmente las olas lo cubren por completo. No me había dado cuenta de esto antes, pero ahora [...] veo que todo está relacionado. En todos ellos el lugar es un personaje activo" (Stephens 2002).

³ Véase también: "Parte de mi familia viene de Hidalgo. Mi bisabuelo tenía una casa de campo en los llanos sobre el cañón y, una vez al año, en Pascuas, hacíamos exactamente la

siempre con luz natural: “Filmábamos muy temprano a la mañana, por tres o cuatro horas, y luego nuevamente otras tres o cuatro horas al final del día; de tal manera que siempre tenía luz natural. Toda la luz de la película, en las escenas diurnas, es natural. Usamos reflectores pequeños. De noche, teníamos sólo un juego de Kino Flos, y eso era todo. Teníamos que ser austeros en todo sentido; todo debía ser simple y real —sin maquillaje ni vestuario” (Stephens 2002).

De una duración de 131 minutos, la película es producida por NoDream Cinema, con la colaboración de Mantarraya Producciones, y la participación de Solaris Film, del Fondo Hubert Bals del Festival Internacional de Róterdam. El presupuesto fue de 150.000 dólares (Bornstein 2003), 200.000 o hasta 285.000 dólares, según otras fuentes⁴, y la producción estuvo a cargo de Alejandro Reygadas. La dirección de la fotografía estuvo a cargo del argentino Diego Martínez Vignatti (1971) y el sonido, a cargo de Gilles Laurent. La película fue rodada en Scope 16 mm (formato Cinemascope Panorámico).

Después del rodaje, se estrena el 27 de enero de 2002 en los festivales de Róterdam (del 23 de enero al 3 de febrero de 2002) y Cannes (del 15 al 26 de mayo de 2002), donde recibe una muy buena acogida por parte de la crítica internacional. El crítico de *Variety* escribe, por ejemplo: “An existential journey as solemn and intimate as it is majestic and imposing, *Japan* represents an impressive introduction for debuting Mexican director Carlos Reygadas” (Rooney 2002) y el de *The Guardian*, Derek Malcolm, sostiene: “It is an astonishingly confident debut, and must be a prime candidate for the *Caméra d’Or* for best first film. For sheer audacity and originality, there can’t be much to beat it in the whole festival” (Malcolm 2002).

misma ruta que el Hombre toma al comienzo del film. Se llama ‘El Caracol’, porque sus vueltas son realmente pronunciadas, y tiene muchas. Era la ruta original para que la gente del cañón entrara o saliera del pueblo. La casa de Ascen era un lugar importante, el lugar en el que uno vendía su producción antes de salir del cañón y el primer lugar donde uno toma su primer trago al entrar. Siempre me impresionó lo poderoso que parecía el lugar. Cuando estaba preparando la película, hice el viaje una vez más, a pie” (Stephens 2002).

⁴ Véase también: “He escuchado el muy mal rumor de que hicimos esta película por diez mil dólares. Cualquier persona seria sabe que sólo la película cuesta más que eso. Entonces, el negativo, el interpositivo, el internegativo, todos los errores, las copias, la mezcla Dolby, los derechos musicales y el resto de la posproducción —todos los costos están valuados en unos 900.000 dólares, sólo que, en realidad, la hicimos por 200.000. No se le pagó a nadie. Incluso construí los baños para el rodaje yo mismo, con mi padre; mi hermana hizo el catering, mi madre pintó las habitaciones. El costo del rodaje fue de 85.000 dólares” (Stephens 2002). Véase también Shaw 2011.

Sinopsis

La película pone en escena la trayectoria de un hombre ya mayor, sin nombre, que huye a un pueblito de Hidalgo, Ayacatzintla, de menos de 170 habitantes (Shaw 2011) para poner fin a sus días. Allí, se encuentra con una anciana, Ascen (diminutivo de Ascensión), que pone a su disposición su troje para alojarlo, y en menos de una semana logra reconciliarlo con la vida. En palabras de Abel Cervantes: “Un hombre (Alejandro Ferretis) quiere suicidarse. Ascen, una anciana que vive en una casa alejada de un pueblo, lo aloja durante unos días. La relación entre estos dos personajes se estrecha a tal grado que la mujer despierta un deseo sexual en él” (Cervantes 2012: 88). Joanne Hershfield subraya asimismo la casi ausencia de peripecias: “Reygadas’ man has no history and no future. He wanders the countryside with no purpose or direction. None of his actions or activities has any effect on the development of a story” (Hershfield 2014: 32).

Al final de la película, la casa de la anciana es destruida por su sobrino, que se lleva el cargamento de piedras en tractor para otras obras de construcción. En la última secuencia, “la cámara se desplaza tímidamente a través de las vías del tren que —probablemente— chocó contra el tractor que llevaba a Ascen, su sobrino y las personas que le ayudaron a derribar la casa donde dormía el hombre” (Cervantes 2012: 94).

El reparto de la película es el siguiente: el hombre (Alejandro Ferretis), Ascen (Magdalena Flores), Sabina (Yolanda Villa), Juan Luis (Martín Serrano), el juez (Rolando Hernández), el cantante (Bernabé Pérez), Fernando (Fernando Benítez), el cazador (Carlos Reygadas). Incluyendo a Alejandro Ferretis (1944-2004), hijo del escritor mexicano Jorge Ferretis (1902-1962)⁵, todos los actores que aparecen en la película son debutantes o, mejor dicho, actores no profesionales. A modo tal vez de guiño (y como solía hacerlo Alfred Hitchcock), hay un *cameo* del propio director, Carlos Reygadas, en los primeros minutos de la película, en un papel de cazador.

Gran amigo de los padres de Carlos Reygadas, a quien vio crecer y con el que entabló un largo e intenso diálogo artístico, filosófico e intelectual desde la niñez, Alejandro Ferretis es también pintor (como el personaje que encarna en la película), escritor de teatro y fotógrafo (Bornstein 2004). En cuanto a

⁵ El escritor mexicano Jorge Ferretis es autor de *Tierra caliente. Los que sólo saben pensar* (1935), seguida por *El sur quema. Tres novelas de México* (1937), *Cuando engorda el Quijote* (1937) y *San Automóvil* (1938). Es también autor de varios libros de cuentos: *Hombres en tempestad* (1941), *El coronel que asesinó a un palomo y otros cuentos más* (1952) y *El Alcalde Lagos*. En 1967, salió *Libertad obligatoria*, obra póstuma que reúne 11 cuentos inéditos.

Magdalena Flores (que interpreta el papel de Ascen), Reygadas dice: “Conocí a cerca de 300 mujeres antes de rodar la película, desde mujeres del campo a actrices profesionales. Desde el principio estuvo claro que una actriz profesional sólo sería la sombra de una mujer real en estas condiciones. No es actuación: es sólo movimiento corporal, y la manera en que hablan aquí, la imaginación —un actor hubiera necesitado observar a esta gente a lo largo de todas sus vidas. Ninguno de los actores que vi tenía nada así incorporado a sí mismo. Nunca hubieran podido construir tales personajes” (Stephens 2002).

2. Análisis de la película

Trama y principales escenas

Día 1

Las imágenes liminares muestran una larga fila de coches (entre ellos los famosos taxis verdes y blancos del modelo Volkswagen Tipo 1, conocidos en México como *vochos*) parados en un túnel urbano del D.F., que pasan, después de varios segundos de inmovilización, de la oscuridad a la luminosidad, y simbólicamente de la noche al día. En cámara subjetiva se sigue una carretera, primero en la ciudad y luego en el campo, de día y de noche, y con condiciones climáticas variadas (sol enceguecedor, niebla, etc.). La mano del chofer (posiblemente un taxista) golpea el techo del coche, y le hace una señal al pasajero (todavía invisible) para señalarle un camino por el campo. Entenderemos después que se trata del recorrido hecho por el protagonista de la película, “el hombre” anónimo, que sale de la ciudad para ir a matarse en el campo, como si fuera necesario encontrar un *locus amoenus* para cumplir este designio fatal.

Siempre en cámara subjetiva, y a ras del suelo, la escena siguiente propone una visión campestre, y se descubre —de espaldas— a un hombre caminando entre nopales y magueyes. Es el México verde de los cactus, desesperadamente llano, y a los lejos se vislumbran unas montañas. Dice al respecto el director: “En un libro de fotografías de Juan Rulfo que acabo de recibir de regalo hay muchas imágenes de este cañón tomadas en los años 40. Se ven exactamente igual que hoy: nada ha cambiado” (Stephens 2002). Como recuerda Joanne Hershfiel, el paisaje es un elemento fundamental de la cinematografía nacional mexicana:

Historically, the Mexican landscape figured prominently in producing what Carlos Monsiváis calls the ‘mythologies’ of Mexican nationalism. These mythologies included the idyllic landscape of the countryside [...]. [...] landscape has been, according to scholars of Mexican cinema, one of the defining characteristics of Mexican

national cinema. John King points to the early influence of Sergei Eisenstein's *¡Que viva México!* on Mexican national cinema, writing that 'the legacy for Mexican cinema was to be the assimilation of the "painterly" aspects of Eisenstein's work' in the 'architecture of the landscape, the maguey plants, the extraordinary skies, the noble hieratic people' that came to be understood as an 'emblematic nationalism' (Hershfield 2014: 35).

Ya desde el inicio, el formato Cinemascope le da a la película toda su amplitud: "Todo en la película se construyó para el formato Cinemascope Panorámico. Hice *storyboard* de todo y todas las composiciones estaban hechas en detalle para encajar en el formato. Es un gran formato, no sólo para mostrar caballos corriendo en la línea del horizonte, como en los *westerns*, sino también para retratar la intimidad" (Stephens 2002).

De repente, escondido entre los cactus y los matorrales, un niño blanco le grita al hombre "que se agache", para evitar los tiros de la cacería que presencia involuntariamente en su recorrido para alcanzar el pueblo. Después de varios tiros, un pájaro cae herido, el niño pelirrojo sale a recogerlo, y se dirige hacia el hombre para que lo ayude a matarlo ("es que no tengo fuerza en los dedos"), lo que hace el hombre sin vacilar, decapitándolo⁶.

Una imagen sobrecoge: la cabeza arrancada del pájaro que sigue moviéndose en el suelo, imagen casi buñueliana, que recuerda el cine experimental de *Un perro andaluz*. Se oyen tiros a los lejos, y debido al paisaje (cácteos y magra vegetación) se podría pensar incluso en un *western*, como lo sugiere el dilema moral que se plantea "el hombre", cojo, que pretende ir a Ayacatzintla a matarse, como lo confiesa sin ambages a los cazadores que aceptan llevarlo en su coche. La atmósfera en el coche —solo ocupado por hombres— es alegre, con los muchachos tomando cerveza, hasta que el chofer grita que escuchen la

⁶ Según Nick Wrigley, en el Reino Unido, la película salió con un "18 *certificate*" (prohibida para menores de 18 años) debido a las escenas de sexo explícito y a la violencia contra los animales: "El 18 contains briefly explicit sexual imagery. To obtain this category cuts of 58 seconds were required. The cuts were compulsory. Cuts required to two scenes involving real animal cruelty (an unsuccessful attempt to strangle a bird which then stumbles around injured on the ground; a dog being forced to 'sing along' to a song through the application of a painful stimulus). Cuts made in accordance with the Cinematograph Films (Animals) Act 1937" (Wrigley 2003). Reygadas lo justifica así: "Los europeos han visto a los animales borrados de sus tierras por largo tiempo. Ya no interactúan con animales en un ambiente salvaje; solo los ven en los zoológicos, o en esos laboratorios en los que hacen tests con químicos. Y creo que han desarrollado un gran complejo de culpa sobre estas cuestiones. Pero para mí no es un problema en absoluto, la interacción con la naturaleza (sic). Por supuesto que uno nunca debe abusar de la naturaleza o de los animales, pero siempre me resulta irónico que aquellos que viven en el campo y no tienen ningún problema en matar un animal son quienes verdaderamente aman la naturaleza y los animales" (Stephens 2002).

música de la radio (“¡Cállense!, cabrones, estamos oyendo música, hombre”). Un largo plano nos muestra al hombre, contemplativo, sentado atrás en el coche. Después de esa larga introducción de 12’25, aparece el título de la película, *Japón*, en mayúsculas negras. De noche, el coche baja una carretera llena de curvas, en forma de caracol.

Día 2

A la mañana siguiente, se oye cómo, en una carnicería llamada “Los Cuates”, se degüella a un cerdo, que da gritos espantosos al ser matado; una sangre roja invade el patio. Desde su ventana, que forma un cuadro rectangular dentro del cuadro de la pantalla (como una puesta en abismo), el hombre observa el paisaje, con unos maizales en el fondo. Después, entra en la carnicería, y se ven cadáveres de animales colgados, y las tripas de un animal en una mesa de carnicero. El carnicero no le cobra nada por la hospitalidad y le enseña el camino al pueblo (“Como le dije, pa’abajo, pa’abajo, pa’abajo”). El hombre emprende la bajada con su mochila en las espaldas, ayudándose con su bastón. Llegado a la parte más llana, se topa con un niño de camisa blanca, subido en el tronco de un árbol con un tirachinas, y con un adulto, al que le dice su intención de hospedarse en el pueblo, y quien le orienta hacia el juez (el representante del pueblo). Luego, ya en el pueblo, y frente a la cámara, el delegado de la comunidad habla con el hombre en un monólogo apresurado, largo y bastante confuso para desearle la bienvenida (“el pueblo no es tan turístico... pero es lo mejor”), varias veces —y cómicamente— interrumpido por otro habitante del lugar. El juez se compromete a ayudarlo a buscar una solución para que se hospede en algún lugar y le recomienda a Sabina, que lo llevará a casa de una tal señora Ascen (“la señora es muy pobre, pa’que lo voy a negar... pero muy querida por la gente”). Detrás del delegado, ya aparece un discapacitado barbudo (Fernando), al que una niña le da de beber alcohol (tal vez tequila). Y se ven después unos niños bañándose en un canal de riego.

Con Sabina, el hombre emprende la difícil caminata valle arriba. Llegados en la cumbre, una larga panorámica muestra las cimas de las montañas y acaba mostrando la cara del protagonista, que deja caer rocas valle abajo (como si pensara en despeñarse para acabar con su vida). Fuera de campo, se oye la voz de la anciana, la señora Ascen (de 70 u 80 años aproximadamente⁷), que lo acogerá en su troje (“acá está la troje adonde guardo mi maíz y mis animalitos”). El lugar es

⁷ Dice Reygadas sobre ella: “Ella es casi una alegoría de la crudeza del cañón mismo. Con el viento y el sol, su rostro está tan arrugado y marcado que parece tallado. Pero cuando se desnuda parece más joven de lo que es. Tiene 78 años, pero algunas veces uno tiene la sensación, viendo su cara, de que podría tener 88. Cuando se saca la ropa, de todas maneras, parece tener el cuerpo de una mujer de 65” (Stephens 2002).

aislado, no hay agua (“se necesita subirla con el burro”), pero precisamente a él le gusta por su retraimiento: “su casa me gusta porque está lejos del pueblo aquí en los altos”. Más tarde, al anochecer, él escucha música de Bach en sus audífonos, y ella reza, de espaldas, a la luz de una velita, frente a varias imágenes de Cristo (se ven por lo menos cuatro cuadros distintos). La secuencia siguiente lo muestra a él refugiado en su camastro. Ella entra a su cuarto sin llamar a la puerta (“Perdone joven, aquí le traigo su té. [...] ¿Estaba rezando, verdad?”). Él le contesta que no; ella, que lo hará por él (“Yo lo haré por usted”), y cuando ella sale, él le pide que “por favor, toque la puerta antes de entrar”, como una forma de respeto de su intimidad.

Día 3

Al amanecer del día siguiente, el hombre se pasea por el campo; se oye el canto de los gallos, y se le observa pintando, con insistencia de la cámara en la pasta y la materialidad de la pintura. Se ve la majestuosidad del campo, con un largo *travelling* lateral hacia la derecha, en cámara muy lenta, desde la leña acumulada hasta el campo perfectamente horizontal. Maravillados por su presencia, los niños le piden que les regale su bastón y luego, su pintura, recién terminada, lo cual acaba por hacer de buena gana. Con música de Bach de fondo, una larga fila de más de 70 niños desfila ante la cámara (algunos le dicen “buenos días”), con un campesino que ara la tierra a lo lejos atrás de ellos. Un plano muestra el viento en las ramas; otro a Ascen recogiendo nueces caídas al suelo; y después una asamblea de campesinos bebiendo pulque (entre los cuales se encuentra Ascen, que descansa recostada contra un árbol). Vuelta a su casa, Ascen deposita las nueces en un plato, arregla las cosas de su casa, y hace la cama del hombre, antes de hojear un libro de arte que encontró entre sus cosas. Al subir penosamente del fondo de la barranca, el hombre se cruza con un desconocido (por cuya identidad se preocupará después, sin obtener respuesta de la anciana). Ascen le propone nuevamente un té al hombre (“Lo vi subiendo, y le preparé su té pa’el calor [...] es té frío”) y le pregunta si “le fue bien en su primer día”.

Luego cae la lluvia, él hojea el libro de arte y se queda fumando marihuana. Después de proponerle el hombre una bocanada del porro, Ascen contesta acerca del libro de arte y él le dice: “¿siempre contesta distinto de lo que se le pregunta?”. Mientras arrecia la lluvia, acaban fumando marihuana juntos⁸ y hablando de

⁸ Dice Reygadas: “[el Scope] es un gran formato, no sólo para mostrar caballos corriendo en la línea del horizonte, [...] sino también para retratar la intimidad. Todas las escenas entre los personajes principales, cuando están hablando, fumando un porro, o después, cuando él le hace su propuesta sexual: el Scope te permite trabajar muy bien con asuntos de intimidad. También te permite evitar el esquema plano-contraplano, y esa era

arte, con el libro en las rodillas. Ella le confiesa que le gustan los dibujos (“nomás los que son católicos”) y le pregunta a él si le gusta más “la Virgen o Diosito [Jesús]”. Él contesta: “Ya le dije ayer que a mí todo me da igual”.

Solo en su camastro, el hombre se pone una pistola en el pecho (con la camisa abierta) en una primera tentativa fallida de suicidio. Después, ya desnudo, se masturba y se duerme. En sueño, en una escena marítima llena de sol y silenciosa, aparece una mujer joven que se baña, recoge una concha marina, sale del mar como Venus y, luego, besa en la boca a Ascen, la anciana.

Día 4

Al día siguiente, el hombre se levanta y empaca su pistola, sale, se toma un café, luego almuerza con Ascen (“qué bueno que sí vio el papelito pa’venir a comer, yo creí que ya no venía”). Ella explica lo que está pasando: “¿Se acuerda del señor que encontró ayer cuando venía subiendo pa’ca?... es que se quieren llevar la troje donde usted duerme”. Ella explica que el hombre al que el protagonista vio el día anterior es su sobrino Juan Luis, que estuvo muchos años en la cárcel, y que necesita recuperar la casa de Ascen (que era de su abuelo). La mirada del hombre hacia la anciana ha cambiado profundamente, y se torna ahora más erótica, como lo sugiere simbólicamente una cafetera italiana que calienta en un fuego vivo (después los protagonistas se juntan las manos alrededor de la cafetera).

Se ve un cielo muy nubloso, mientras el hombre emprende una nueva ‘ascensión’. Gruesas gotas de lluvia empiezan a caer, en un escarabajo, en una piedra. Se suceden varios planos paisajísticos con marcado lirismo y fuerte dimensión pictórica. Al hombre se le ve caminando, cual peregrino, bajo la lluvia recia, con su eterna camisa roja. El hombre resbala y cae al suelo. La lluvia arrecia. Arriba de la montaña, yace un caballo muerto. Ahí, bajo la lluvia, tiene lugar la segunda tentativa de suicidio, siempre con la pistola, a unos pasos del abismo de la barranca, pero el hombre vacila y se deja caer al suelo, cerca del cadáver del caballo, porque se le ve después con tomas aéreas, desde lo alto del cielo, con largos movimientos de cámara circulares⁹. Este clímax dramático coincide simbólicamente con la mitad de la película.

una elección consciente del lenguaje —en todo el film, hay una sola escena en la que uso plano/contraplano y es esa en la que Sabina va a contarle al hombre acerca del accidente” (Stephens 2002).

⁹ A la pregunta de Stephens “¿Cómo te las arreglaste para conseguir un helicóptero?”, contesta Reygadas: “Haciendo mucho lobby en la oficina de turismo del estado de Hidalgo. Incluso estando muy cerca de la ciudad de México, aún no es muy conocido. Pero están muy interesados en promocionar el área como una locación apta para filmar. Intercambiamos tres o cuatro minutos de imágenes de lo que habíamos filmado por el uso de un helicóptero por un día. Desafortunadamente, el día que llegó el helicóptero el clima cambió respecto

Cerca de la casa de Ascen, su sobrino Juan Luis y sus dos hijos revelan su plan de quitarle todas las piedras de la troje (“pobre tía, está rependeja”), antes de toparse nuevamente con el hombre y de burlarse de él. Al bajar al pueblo, el hombre tiene la cara ensangrentada y se duerme, exhausto, en una mesa. Sabina le propone un remedio para curarlo. El hombre se detiene en la doble página central del periódico *Hoy*, que muestra una mujer desnuda tendida bocarriba sobre una moto (y en última página se alcanza a leer el título “Zinedine Zidane: 10 millones de dólares por temporada”). La mirada del hombre se detiene en las nalgas de Sabina. Al anochecer, la gente del pueblo toma mezcal y pulque, un hombre medio ebrio canta, y Fernando corteja a una mujer en un rincón. El hombre, ya borracho, pregunta por Juan Luis, del pueblo de San Bartolo, y se pone los audífonos (con la música de Bach otra vez). Y deja caer involuntariamente la radio, donde se escucha una mezcla de músicas (canto lírico, música popular...). Luego, el hombre sale del bar y se regresa al silencio y a los ruidos nocturnos.

Día 5

Al día siguiente, el hombre se levanta, sale, oye el canto de los gallos y denuncia a la anciana el fraude que están cometiendo su sobrino y sus hijos, al querer quitarle la casa donde ella lleva viviendo 40 años, dejándole solo la troje (“señora, la están engañando [...]. Ayer mismo los oí, a los hijos de Juan Luis burlándose de usted”). Pero ella no quiere saber más. Otra vez, se expresa la bondad de la anciana con su huésped: “Voy a lavar la ropa, ¿quiere darme la suya?”. Él goza del calor de la luz del sol en la cara, mientras ella lava la ropa en el río (solo se interrumpe para deshacer las agujetas del discapacitado Fernando), la niña de Fernando cuida los chivitos de su tía y Fernando, que no puede usar los brazos, después de bañarse, se come una manzana con los pies a la sombra de un árbol. En un campo se ve un caballo y luego, una yegua que, bajo la mirada de niños varones que juegan al fútbol, acaban por acoplarse. Después de esta escena, otra vez llama la atención la belleza del cielo nocturno, de las nubes, de los juegos de la luz crepuscular, del canto de los pájaros y de los gallos, justificando el juicio de Deborah Shaw: “Reygadas combines unpleasant images of everyday rural life [...] and juxtaposes these with the incredible beauty of the countryside lovingly filmed” (Shaw 2011).

El anochecer es propicio para un nuevo encuentro entre los dos personajes principales, que suben caminando hasta la casa de la anciana. El nuevo impulso vital experimentado por el protagonista se plasma en una frase: “las mejores cosas de la vida no se pueden comprar, verdad”. Y a la pregunta que ella le hace (“¿a

de las tomas desde las cuales estábamos cortando, era un día muy seco. Me hubiera gustado poder irrigar toda el área alrededor del hombre y llenarla con charcos para reflejar el cielo, toda su hermosa humedad, pero no teníamos un camión hidrante” (Stephens 2002).

qué vino a este pueblo?”), él contesta con una evasiva que justifica su huida: “Se necesita mucha serenidad para dejar algunas cosas a las que estamos habituados pero que ya no queremos”. En una escena muy poética, ambos escuchan música de Arvo Pärt con los audífonos de él, hasta que él le aclara “el planteamiento” que quería hacerle. Ella acaba diciéndole: “dígame lo que me tenga que decir de una vez. Perdona, es que no le entiendo”. A lo cual él contesta: “me gustaría tener relaciones con usted [...] si usted quiere”. A pesar de la sorpresa inicial de la mujer (“pero ¿no ve que estoy muy viejita?”), el hombre plantea un plazo (“me iré mañana definitivamente, pero antes quisiera esto”) que apresura el ritmo de las cosas. Ella acepta el contrato y le pide que espere hasta el día siguiente.

Día 6

Al día siguiente (posiblemente el domingo), Ascen sube unas escaleras, entra con otros feligreses en una iglesia cuya inmensa fachada es filmada en contrapicado, se oye una campana, y se ve a Cristo en la cruz. Mientras, en la troje, el hombre despierta lentamente en su cama, también con los brazos en cruz, primero bocarriba y luego bocabajo. En la iglesia, es el momento de la elevación de la hostia y el cáliz (después de la consagración). Ascen mira una escultura de Cristo en la cruz y sonríe a Sabina. Momentos después, ella está desnuda sentada en la cama de él, y él desnudo, en pie. Con infinita delicadeza, él le da a la anciana varias indicaciones para propiciar el encuentro sexual, antes de acostarse sobre ella. En medio del acto, él se echa a llorar, y se da la vuelta en la cama, antes de voltearse hacia ella¹⁰. La escena es muy larga (unos 6'30 minutos), y totalmente estática al final, hasta que, como en el último acto de *El jardín de los cerezos* (1904) de Chéjov, se oyen los ruidos de la maza con la que están derrumbando la casa para quitarle las piedras. El hombre se rebela, en vano, contra el sobrino y los hombres que llevan a cabo esta tarea. La casa es demolida. Los trabajadores hacen una pausa. Ascen les ofrece algo de beber. Y un hombre canta “Anillo de compromiso”, con el sombrero puesto (“para que parezcas mariachi”, le dice otro burlándose de él). Con total entrega, Ascen le ofrece hasta la última piedra a su sobrino. Los obreros se van. Ascen viste la camisa roja del hombre y se miran desde dos peñas, una enfrente de la otra (escena de los adioses). Después, en larga procesión, el tractor y los hombres salen para San Bartolo con su cargamento de piedras, y Ascen sube con ellos en el último momento. Con una toma

¹⁰ En una entrevista posterior, dice Reygadas: “Por ejemplo en Japón, cuando el hombre es vencido por la situación, empieza a llorar a la mitad del sexo, pues es a la mitad del sexo, lleva varios minutos en un sentimiento amoroso profundo y eso le está despertando y eso le está haciendo todo un eco al resto de la película y ahí cae, se derrumba y llora, pues es necesario enseñarlo. También enseñarlo en su desnudez, en la fragilidad de ese momento” (Reygadas 2007).

en picado, se la adivina en el tractor (que no se ve), mirando el paisaje grandioso que se despliega ante sus ojos. El hombre se queda solo, de noche, en lo que resta de la casa de Ascen, con la lluvia que cae.

Día 7

El día siguiente amanece nubloso, y la señora Sabina llega enlutada a visitar al hombre para avisarle de la tragedia del accidente del convoy (como el espectador lo descubrirá al final). Él la abraza fuertemente. En el largo plano-secuencia final la cámara sigue, en largos movimientos circulares, los rieles del ferrocarril, hasta toparse con los cuerpos de las víctimas del trágico accidente del tractor con el tren.

Como recalca Abel Cervantes, “el primer largometraje del director mexicano expone magníficamente las obsesiones del resto de su filmografía: la tensión sexual, las oposiciones dialécticas (vida/muerte, madurez/vejez, ciudad/campo, sagrado/profano, por mencionar algunas) o la relevancia de los escenarios en la historia” (Cervantes 2012: 88). Añadamos a ello otra serie de oposiciones: día/noche, luz/sombra, vida/arte, niñez/vejez, música/silencio, etc. O la importancia de la dimensión sexual y de la dimensión religiosa.

La dimensión sexual: Eros y Tánatos

La película escenifica bastante claramente un conflicto entre Eros (la pulsión de vida, que es también una pulsión erótica) y Tánatos, la pulsión de muerte. A este respecto, es llamativa la dicotomía entre el deseo de muerte que sobredetermina el inicio de la película (el deseo de muerte del hombre, la cacería, la visión de la paloma muerta, la sangre del cerdo degollado, las tripas abiertas, la tentación del abismo, el caballo muerto en la cumbre de la montaña, las dos tentativas de suicidio del hombre, etc.) y el deseo vital y sexual (la escena de masturbación del hombre, el acoplamiento de un caballo con una yegua ante los ojos entre maravillados y risueños de los niños, y la larga escena sexual entre el protagonista y Ascen).

Japón es famosa por la escena sexual poco común que escenifica, entre un hombre ya maduro y una anciana (que no es una actriz profesional). Como recalca el crítico de *The Guardian*: “There is a scene near the end of this sparsely scripted film where the painter asks the old lady for sex —a request she grants more out of kindness than desire. Such a sequence might have been acutely embarrassing, but it is handled with such tact by the director that it becomes both moving and sympathetic” (Malcolm 2002). Pero es obvio que la escena no tiene nada de gratuito y sirve al propósito de la película, que es el de mostrar la redención de un hombre desesperado que estaba a punto de acabar con su vida.

La dimensión religiosa, o la búsqueda de la trascendencia

Deborah Shaw apunta acertadamente: “The man travels in search of death, not pleasure, as he plans to commit suicide. His redemption comes through communion with nature and with an elderly villager, Ascen (Magdalena Flores), with whom he lodges. As the film progresses, the man gradually becomes re-engaged with life and becomes aware of the landscape and people around him” (Shaw 2011). La dimensión religiosa es patente en varios momentos de la película: se nota un altar con una velita en un rincón de la carnicería, otro altar en la casa de Ascen, una escena de misa, etc. De forma ejemplar, la segunda tentativa de suicidio del hombre ostenta una forma de trascendencia: “This is a transcendental scene in that it illustrates the man rising above the self, and represents a fusion of the individual with cosmic forces” (Shaw 2011). Como lo recalca también acertadamente Abel Cervantes en su análisis:

El protagonista toma una pistola y mira hacia el cielo, pero finalmente se arrepiente y no dispara. La escena captura magníficamente desde una toma aérea, como si un ser superior observara el intento fallido, su figura derribada al lado de la del caballo. La pieza que la acompaña es un fragmento de *La pasión según San Mateo*, de Johann Sebastian Bach, basada en los capítulos 26 y 27 del Evangelio de Mateo, donde se cuenta el pasaje de la crucifixión de Jesús. Bach ideó un oratorio que captura el momento en que Jesús se dirige a Dios, antes de morir y resucitar. El hecho de que Reygadas haya elegido esta pieza recrea un paralelismo del encuentro del hombre con un ser divino en un instante donde la muerte está cerca (Cervantes 2012: 88).

Pero, después, por paradójico que parezca, el encuentro carnal con Ascen también es un encuentro con lo divino y la trascendencia, encarnada en ella en una forma muy cristiana. Como lo sugiere —no sin cierta malicia— la misma protagonista, ella le debe su nombre, Ascen, a Ascensión, “la de Nuestro Señor Jesucristo cuando subió al cielo sin ayuda de nadie”, y no a Asunción, que “es de la Virgen María, que se subió con los ángeles al cielo”, como recalcan algunos críticos (Hershfield 2014: 31). De allí, la alternancia de planos entre la anciana y varios retratos de Cristo la noche en que ella le ofrece hospitalidad al hombre, o la connotación religiosa de la escena en que deshace las agujetas de Fernando (como si de un leproso se tratara), o el cara a cara del hombre y de Ascen, cada uno en su peñasco, en la escena de los adioses justo antes del accidente. De modo que la película maneja y reactiva episodios y conceptos tales como el vía crucis, la ascensión, la comunión, la redención, el sacrificio y la resurrección.

Al mismo tiempo, como recalca Deborah Shaw, Ascen es, en cierta forma, asociada simbólicamente con el cañón y la Tierra Madre: “At the close of the

film it is suggested that her death on a symbolic level is occasioned by the fact that her nephew has removed the stones of her house: she dies because as she is so much a part of her environment, she cannot be separated from it” (Shaw 2011). De forma pagana, y fuera de todo simbolismo cristiano, Reygadas admite: “Ella es parte del paisaje ahora. Ella es casi una alegoría de la crudeza del cañón mismo” (Stephens 2002).

3. Aspectos formales

Una película documental

La dimensión documental¹¹ de la cinta se debe a varios elementos: primero el que todos los actores del filme sean actores no profesionales; segundo, el que todos los lugares filmados sean “reales” y que no se haya construido ningún edificio o casa para las necesidades del rodaje (según lo confiesa el propio director); y tercero, gracias a algunas escenas precisas: el testimonio, frente a la cámara, del “juez” del pueblo, cuando habla con el protagonista (escena que es, simultáneamente, un homenaje al actor Cantinflas [1911-1993]¹²); un largo desfile de los niños del pueblo, que miran la cámara enfrente cuando el hombre se topa con ellos; un hombre discapacitado, que no puede usar las manos, y se come una manzana picada en un palo que logra mover hábilmente con el pie; y un hombre ebrio que, con voz ronca y desgarrada, canta la canción “Anillo de compromiso”, del cantante y actor mexicano José del Refugio Sánchez Saldaña (1921-2000), mejor conocido como Cuco Sánchez, que había llegado a actuar en un par de películas de la edad de oro del cine mexicano, como *La cucaracha* (1959), con María Félix, Dolores del Río y Pedro Arméndariz. Asimismo, al final de la película, hay una celebración festiva, después del derrumbe de la casa de Ascen, remarcable por su carácter documental: “la cámara se acerca torpemente a los rostros de los personajes y le otorga una inflexión documental” (Cervantes 2012: 92).

¹¹ Según Abel Cervantes, el cortometraje “Este es mi reino”, incluido en *Revolución* (2010), también es de marcado tono documental: “Reygadas reunió en esta cinta de doce minutos, de tono documental, a un grupo de personas de distintas clases sociales para celebrar una fiesta” (Cervantes 2012: 85).

¹² Véase: “Cuando estaba preparando la película, hice el viaje una vez más, a pie. Y fui a preguntarle al juez, ‘el representante del pueblo’ acerca de hacer una película allí. Me dio un discurso muy similar al que da en la película, y que es básicamente un homenaje a Cantinflas” (Stephens 2002).

Un cine experimental

Fuera del argumento de la película, la exploración formal e incluso la dimensión experimental del filme se observan en algunos momentos clave o debido a técnicas específicas: el montaje que establece conexiones y relaciones entre objetos totalmente distintos; el juego de desfase entre sonido e imagen; la prioridad dada a escenas paisajísticas sin intervención de la mano del hombre (planicie, montaña, barranca, etc.); la importancia de los elementos (agua, fuego, tierra, aire), con especial protagonismo de la lluvia y del viento en las ramas de los árboles.

Como recalca Bornstein:

El hombre enfermo de la ciudad [...], que busca la serenidad de un lugar para matarse, renace a la vida al redescubrir algunos instintos, algunas emociones físicas. Estas son las visiones de *Japón*, cuyo extraño título podría evocar el amanecer del sol sobre un mundo que renace: animales muertos, luego tiernos coitos de caballos, piedras mojadas por la lluvia, alcohólicos gritando canciones de amor hasta perder el equilibrio, nalgas de mujer. El filme se abre a las visiones, a los silencios o a los ruidos, más que a los diálogos o a los discursos, así como deja numerosas escenas sin explicar: “No hay que querer justificarlo todo en el filme como en la vida” (Reygadas en Bornstein 2003)¹³.

Por lo tanto, *Japón* es, ante todo, más que una película de acción o de palabras, un dispositivo sensorial, hecho a base de luz, imagen y sonido. Declara al respecto el actor principal, Alejandro Ferretis, en una entrevista: “Un film ideal, en nuestras conversaciones, era uno que pudiera tener cierto impacto exclusivamente a través de su contenido visual, sin recurrir a las palabras”. Lo que confirma el propio Reygadas en la entrevista en inglés incluida en el DVD de la película: “Emotion can come directly out of the sound and image, and not necessarily of the storytelling”. De ahí la función propiamente *vital* que le atribuye al cine: “a good spectator comes to the cinema to live, no to forget [life]” (ibíd.).

Esta voluntad de mostrar la vida misma también se trasluce en los movimientos de la cámara, que no respetan un orden preestablecido ni un cuadro riguroso, y en el manejo del fuera de campo. Como recalca Abel Cervantes a propósito de otra película del mismo director: “El fuera de campo —esa imagen que la cámara no puede captar— se devela. El espectador no ve una película, ve el mundo” (Cervantes 2003: 86). En otra entrevista, al hablar de *Batalla en el cielo*, Reygadas reivindica por lo tanto un “cine frío”: “My film exists in

¹³ La traducción es nuestra.

the landscape of cold cinema [...]. You are used to hot cinema, American film, which relies on audience identification, and fabricated emotional moments. These films you are meant to forget once you leave the theater. I want my film's images and its characters to stay with you beyond the movie theater. And the film to be better every time you see it" (citado por Shaw 2011).

Una película autoconsciente

Retomando las teorías de Jean-Louis Comelli (2009), Abel Cervantes recuerda que se pueden distinguir básicamente dos tipos de producciones cinematográficas:

La primera, relacionada con el espectáculo, supone la desaparición de los procedimientos y los materiales de la obra: el espectador la mira como una puesta en escena mágica, transparente. La segunda, por su parte, expone la producción de un filme. A través de distintos recursos —como el movimiento de la cámara, la música, los gestos de un actor, etc.— la película hace notar su condición artística (Cervantes 2012: 83).

Y el crítico añade en seguida: “El cine de Carlos Reygadas gira en torno al segundo concepto” (ibíd.). Varias escenas ejemplifican el carácter autoconsciente de la película. Primero, después de la cacería, cuando, en el coche que los lleva al pueblo, el chofer echa un grito para exigir el silencio, y el espectador se da cuenta, por raro que parezca, de que la música que se escuchaba no era la música (banda sonora) de la película misma, sino la que emanaba de la radio del coche. Asimismo, en la escena final, la presencia de la música de Arvo Pärt pone énfasis en el fuerte dramatismo del desenlace.

Es más: en la famosa escena en la que el hombre y Ascen están por consumir el acto sexual, es importante observar la compleja escenografía que el hombre le pide a la mujer, como si de un pintor o de un fotógrafo con su modelo se tratara, o, claro está, como si de un director de cine con una actriz se tratara. En este momento, el hombre la dirige a ella, como el propio Reygadas ha de haber dirigido a sus actores no profesionales para filmar la película, con una mezcla de firme autoridad artística e infinito respeto humano.

Por fin, hacia el final del filme, en la escena de la celebración, un hombre, de pronto, expone un diálogo que resuena en los oídos del espectador: “Dame de tomar, que es para la película” (Cervantes 2012: 92).

La banda sonora

No se escucha en la película ninguna música cinematográfica (o incidental, *film score* en inglés) compuesta específicamente para el filme, sino cuatro extractos (*soundtrack*) de música clásica o contemporánea: un fragmento de la *Pasión según San Mateo* (1727 o 1729), un oratorio de Johann Sebastian Bach (1685-1750); otro de la *Sinfonía n.º 15 op. 141* (1971) de Dmitri Shostakovich (1906-1975); el *Cantus en memoria de Benjamin Britten* (1977) y el *Miserere* (1989), dos piezas del compositor contemporáneo estonio Arvo Pärt (1935), conocido como un gran promotor del “minimalismo sacro”. Los cuatro fragmentos seleccionados se caracterizan por la prevalencia de la sacralidad o de la espiritualidad, perfectamente acordes con la tonalidad del filme.

Es de notar que un fragmento de la *Pasión según San Mateo* también es utilizado en *El sacrificio (Offret)*, séptima y última película (1986) de Andreï Tarkovski (1932-1986), una de las influencias más patentes de este primer filme de Reygadas. Como señala Abel Cervantes, la banda sonora no sirve de mero acompañamiento, sino que es parte del proceso de producción de sentido y del efecto estético en el espectador:

La música también se constituye como material cinematográfico de sentido. La secuencia final de *Japón* es un magnífico ejemplo. Mientras se escucha *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, de Arvo Pärt, la cámara se desplaza a través de las vías del tren [...]. Es interesante vincular la estructura de la pieza con las imágenes. [...] comienza con tres compases de silencio y está sincronizada con el desplazamiento de la cámara. Primero aparece un violín. Entonces se escucha una campana, una viola, un chelo y un contrabajo. Cada instrumento toca la misma melodía, pero en un *tempo* distinto (Cervantes 2012: 93-94).

El crítico concluye:

Esta escena es un diálogo entre lo sonoro y lo visible. Mejor aún: es un proceso donde la materialidad sonora e imaginativa quedan descubiertas ante el espectador. Las locaciones naturales, los movimientos temblorosos de la cámara, el *travelling* giratorio que se devela en la pantalla, la música ascendente de Pärt, así como los actores no profesionales derrumbados desnudan el artificio de la película (ibíd.).

Influencias y correspondencias

El argumento de *Japón* recuerda el de una película del iraní Abbas Kiarostami, *El sabor de las cerezas*, que recibió la Palma de Oro en el Festival de Cannes

en 1997 y que también cuenta la historia de un hombre dispuesto a matarse (o, en este caso, a pagar a alguien para que le mate).

En la entrevista incluida en el DVD, Reygadas indica como posibles influencias —o cuando menos como directores y películas predilectos— a Robert Bresson (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956; *Pickpocket*, 1959), a Jean-Pierre y Luc Dardenne (*La promesse*, 1995), a Roberto Rossellini (*Roma, città aperta*, 1945), a Andreï Tarkovski, las primeras películas de Carlos Saura en España, a Luis García Berlanga (*Bienvenido Mr. Marshall*, 1953; *El verdugo*, 1963) y, por supuesto, a los japoneses Yasujirô Ozu y Akiro Kurosawa¹⁴. En otra entrevista, también reconoce su cercanía con *L'Humanité* (1999) de Bruno Dumont (Bornstein 2003). En entrevistas posteriores, confiesa también su cercanía con el tailandés Apitchapong Weerasethakul, el director de *Mysterious Object at Noon* (2000), *Blissfully Yours* (presentada en Cannes el mismo año que *Japón*), y posteriormente de *Tropical Malady* (2004) y *Uncle Boonmee* (Palma de Oro en el Festival de Cannes 2010).

En otra entrevista, Carlos Reygadas reconoce su deuda con el director alemán Werner Herzog (nacido en 1942):

Mucho tiempo atrás, a Herzog le preguntaron desde dónde construía sus films, y él contestó que desde el paisaje. Cuando leí eso, me di cuenta de que yo lo siento de la misma manera. Me he estado escribiendo con Herzog por un tiempo, y nos hemos hecho amigos. Ha sido una gran fuente de inspiración en ese sentido, en la aventura de filmar. *Burden of dreams* (*Yo soy mis sueños*, 1982), la película acerca de cómo filmó en el Amazonas, para mí es de lo más excitante. La aventura del rodaje es grandiosa y debe ser una búsqueda absoluta (Stephens 2002).

A pesar de esta serie de posibles —e incluso confesadas— influencias, que podrían hacer pensar en un cine transnacional o mundial (*world cinema*), no cabe la menor duda de que, como pretende Joanne Hershfield, al fin y al cabo, “Reygadas’ films are intentionally, visually and metaphorically set in Mexico” (Hershfield 2014: 37).

4. Aspectos de la recepción

La película fue merecedora de muchos premios, en distintos festivales internacionales de cine, tanto en México, como en otros países (siendo incluso el reconocimiento en México posterior al internacional, debido a que el estreno del filme tuvo lugar en Cannes en 2002): Cannes 2002 (Caméra d’Or-Mention Spéciale en la Quincena de Realizadores); Bratislava 2002 (Grand Prix; Prize of

¹⁴ Al respecto, véase también Shaw 2011.

the Ecumenical Jury); Edimburgo 2002 (New Director's Award); Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano 2002 (Havana Film Festival: primera película); Estocolmo 2002 (Audience Award); Río de Janeiro 2002 (Melhor Filme Latino-Americano); São Paulo 2002 (Critics Award: Honorable Mention); Tesalónica 2002 (mejor director); FICG de Guadalajara 2003 (mejor guión y mejor director de fotografía para Alejandro Reygadas); Buenos Aires 2003 (mejor actor para Alejandro Ferretis); Tromsø 2003 (Aurora Award-Special Mention) y, por fin, Premio al Mejor Guión Cinematográfico Original y Premio a la Mejor Ópera Prima de los Premios Ariel en México (2004) y premio a la Mejor Ópera Prima de los periodistas críticos de cine en México (2004).

La película sigue aureolada por el nimbo del misterio, del sexo y de la muerte, debido al trágico asesinato del actor principal, Alejandro Ferretis, de 59 años, junto con su amante Francisco Javier Vega, de 24 años, atrocemente golpeados a muerte en San Miguel de Allende el 28 de marzo de 2004 (véase Bornstein 2004; Glantz 2006), aunque los cuerpos solo fueron encontrados el 7 de abril del mismo año. En el caso del actor, el destino parecía repetir su trágica hazaña después de la muerte accidental de su padre, el escritor Jorge Ferretis (1902-1962), también a los 60 años, en un accidente de coche, el 28 de abril de 1962. Margo Glantz subraya también otra ironía del destino: “En *Japón*, el hombre destinado a morir sobrevive gracias a la anciana quien lo aloja en su troje. En la vida real, él muere y la mujer, Magdalena Flores, pudo hasta participar en la segunda película de Reygadas, aunque hayan circulado falsos rumores de que estuvo a punto de ser linchada por haber aceptado aparecer desnuda en la película” (Glantz 2006).

Después de *Japón* (2002), Carlos Reygadas dirigió también *Batalla en el cielo* (2005), *Luz silenciosa* (título original: *Stellet licht*, 2007), *Este es mi reino* (cortometraje incluido en *Revolución*, 2010), y *Post Tenebras Lux* (2012). Así como el título *Japón* remitía implícitamente a la luz de un amanecer en el Extremo Oriente, los títulos siguientes remiten a lo celestial (*Batalla en el cielo*) o a las variaciones de la luz (*Luz silenciosa*, *Post Tenebras Lux*), en un contexto de fuerte religiosidad o espiritualidad, que muestra el afán del director mexicano por las interrogaciones altamente metafísicas y al mismo tiempo muy concretas, por ser la luz la materia prima del arte que eligió explorar. De modo que Reygadas podría decir: “Dixitque Deus fiat lux et facta est lux” (Génesis 1:3).

Bibliografía

- AMIOT, Julie (2006): “Carlos Reygadas, el cine mexicano y la crítica: ¿una bonita historia?”. En: *Cinémas d'Amérique Latine*, n.º. 14, pp. 154-165.
- BENMILLOUD, Karim (2015): “*Batalla en el cielo* de Carlos Reygadas o la radicalidad de los márgenes”. En: Wehr, Christian/Schmidt-Welle, Friedhelm (eds.): *Nationbuilding en*

- el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 263-274.
- BORNSTEIN, David (2003): “Carlos Reygadas, 30 ans, visionnaire et terre-à-terre”. En: *NEXT, supplément de Libération*, 15 janvier, en línea: <http://next.liberation.fr/cinema/2003/01/15/carlos-reygadas-30-ans-visionnaire-et-terre-a-terre_427762> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- (2004): “Le héros de *Japón* assassiné”. En: *Libération*, 4 mai, en línea: <http://www.liberation.fr/culture/2004/05/04/le-heros-de-japon-assassine_478215> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- CERVANTES, Abel (2012): “5 apuntes sobre el cine de Carlos Reygadas”. En: de Icaza, Claudia Curiel/Muñoz Hénonin, Abel (eds.): *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción*. México: Cineteca Nacional, pp. 82-97.
- COMOLLI, Jean-Louis (2009): *Cinéma contre spectacle*. Paris: Verdier.
- GLANTZ, Margo (2006): “La realidad sobrepasa a la ficción”. En: *La Jornada*, 23 de noviembre, en línea: <<http://www.jornada.unam.mx/2006/11/23/index.php?seccion=opinion&article=a08a1cul>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- HERSHFIELD, Joanne (2014): “Nation and-post-nationalism: the contemporary films of Carlos Reygadas”. En: *Transnacional cinemas* 5,1, pp. 28-40, en línea: <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/20403526.2014.891330>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- LUCA, Tiago de (2010): “Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas”. En: *Feature Articles* Issue 55, en línea: <<http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- MALCOLM, Derek (2002): “Japón”. En: *The Guardian*, 21 de mayo, en línea: <<http://www.theguardian.com/film/2002/may/21/cannes2002.cannesfilmfestival>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María (2012): “El efecto-Reygadas y la experiencia de lo visible”. En: Curiel de Icaza, Claudia/Muñoz Hénonin, Abel (eds.): *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción*. México: Cineteca Nacional, pp. 64-76.
- REYGADAS, Carlos (2007): “Entrevista: Carlos Reygadas” (10 de agosto). En: <<http://pequenoscinerastas.wordpress.com/2007/08/20/entrevista-carlos-reygadas/>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- ROONEY, David (2002): “Review: *Japan*”. En: *Variety*, 7 de febrero, en línea: <<http://variety.com/2002/scene/reviews/japan-15-1200551473/#>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- SHAW, Deborah (2011): “(Trans)National Images and Cinematic Spaces: the cases of Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también* (2001) and Carlos Reygadas’ *Japón* (2002)”. En: *Iberoamericana* 44, pp. 117-131, en línea: <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/44-2011/44_Shaw.pdf> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- STEPHENS, Chuck (2002): “Entrevista con el director Carlos Reygadas para la revista *Cinéma Scope*”. En: <http://www.primordiales.com.ar/entrevistas/entrevista_con_el_director_carlo.htm> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].

- TOMPkins, Cynthia (2013): "Crime and self-inflicted punishment: Carlos Reygadas' *Batalla en el cielo*". En: Tompkins, Cynthia: *Experimental latin american cinema. History and aesthetics*. Austin: Texas University Press, pp. 168-174.
- TOMPkins, Cynthia (2013): "Whether or not to end one's life: Carlos Reygadas' *Japón*". En: *Experimental latin american cinema. History and aesthetics*. Austin: Texas University Press, pp. 159-167.
- VELAZCO, Salvador (2011): "Eros y Tanatos en Japón de Carlos Reygadas". En: *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, año 3, núm. 4, julio-diciembre. En línea: <<http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/index.php/articulos/187>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- WRIGLEY, Nick (2003): "*Japón*, directed by Carlos Reygadas, México, 2002". En: <<http://www.dvdbeaver.com/film/dvdreview/japon.htm>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].

Guillermo del Toro: *El laberinto del fauno* (2006)

Bernhard Chappuzeau
(Humboldt-Universität zu Berlin)

Con *El laberinto del fauno*, una coproducción mexicano-española de 14 millones de euros y una recaudación de 83 millones de euros, Guillermo del Toro se ha convertido en el autor, director y productor de la película hispanohablante más taquillera de la historia. La trama entrelaza el mundo de los cuentos de hadas de una niña con la guerra contra un grupo de republicanos rebeldes a los que persigue como capitán militar el padrastro de la niña en las montañas del norte de España en 1944¹. Es decir, la historia ficticia abre un espacio paralelo a la época de la dictadura de Franco cinco años después de la derrota de los republicanos que finaliza la Guerra Civil el 1 de abril de 1939. Las torturas y masacres de la ficción fílmica en un no lugar (Augé 2005)² y un tiempo reincidente fuera de la cronología general de la posguerra corresponden con el mundo de la imaginación de la niña, donde ella experimenta las crueles amenazas de los fantasmas infantiles. *El laberinto del fauno*, la sexta película de Guillermo del Toro, sobrepasa las categorías del cine mexicano en varios sentidos. La película recrea la historia española desde una perspectiva ajena y por medio de lo fantástico, y sobrecarga la trama con caprichos de un simbolismo inventado y miles de efectos especiales. A nivel comercial arriesga su éxito en las taquillas con una clasificación restrictiva por su estilización

¹ Guillermo del Toro explica el telón de fondo histórico de su película como conexión entre la historia de la guerrilla antifranquista del maquis comunista en el norte de España y la explotación minera de wolframio (también llamado tungsteno) en Galicia para la producción de armas de la Wehrmacht nazi en Alemania. Según el punto de vista del cineasta, existían “cosas raras”, como una resistencia en Galicia para prevenir la exportación de wolframio después de la toma de Normandía en 1944 (Mora Catlett 2007: 279). Tras el fracaso de la invasión de las tropas antifranquistas en el valle de Arán (octubre de 1944) se organiza el maquis en la Agrupación de Guerrilleros Españoles con sedes en montañas de León-Galicia, Levante y Aragón, cuyo declive resulta también de los cambios estratégicos en el Partido Comunista hacia 1947. No está documentada una relación con la explotación del wolframio de las empresas mineras, que alcanzaba en Galicia el 69% de la producción nacional.

² “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé 2005: 83).

poco soportable de escenas violentas. Y, además, elabora su autoría y escritura mexicanas en un entorno de equipos españoles, tanto a nivel técnico como artístico. El enorme proyecto en su totalidad nos confronta con cuestiones de estética y género, con quimeras de las identidades nacionales, una latencia de la historia y su desplazamiento en ámbitos de un pensamiento postcolonial y de exilio. Además, se sitúa al lado de otros grandes proyectos internacionales de famosos directores mexicanos como, *Children of Men* (2006) de Alfonso Cuarón o *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu, que anuncian otra vez más un éxodo de la crema y nata del cine mexicano.

Proliferaciones del cine de horror en las obras fílmicas de Guillermo del Toro

Guillermo del Toro nació el 9 de octubre de 1964 en Guadalajara. Gracias a la curiosa cartelera de un cine cerca de la casa de sus padres, donde el joven no se pierde ninguna de las películas proyectadas, el mundo fílmico representa para él desde el principio una mezcla de películas infantiles, melodramas y filmes de horror. A los ocho años empieza a rodar pequeñas películas en súper 8. Su trabajo profesional para el cine comienza temprano y acompaña sus estudios cinematográficos en su ciudad natal. Entre 1985 y 1986, cuando empieza a estudiar, participa en la fundación del Festival Internacional de Cine de Guadalajara (FICG), el más importante de México, y participa además en la fundación del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos (CIEC) de la Universidad de Guadalajara, donde realiza sus primeros cortometrajes *Doña Lupe* (1985) y *Geometría* (1987), que llegan a participar en varios festivales de cine. Los estudios de Guillermo del Toro enfatizan sobre las imágenes mentales del suspense según los conceptos cinematográficos de Alfred Hitchcock que relacionan la teoría y práctica del suspense al convertir la percepción emotiva del espectador en el asunto principal de las estrategias de la narración fílmica. En 1990 publica la Universidad de Guadalajara su ensayo, que abarca más de 500 páginas.

Hasta la actualidad, las películas de Guillermo del Toro se caracterizan por la intersección de hechos sobrenaturales en la visión realista según el cine fantástico y el cine de horror. Para su primer largometraje, *La invención de Cronos* (1992), una historia modernista del vampirismo, logra juntar un presupuesto extraordinario de 1,5 millones de dólares después de un largo proceso de adquisición que dura tres años y supera las óperas primas más ambiciosas de la época. La trama trata de una maquinita en forma de un escarabajo dorado que establece una relación simbiótica con su portador, un vendedor de antigüedades en México (Federico Luppi), y lo convierte en un vampiro inmortal. Como comentario irónico al debate postcolonial

a los 500 años de la colonización de las Américas, la invención maliciosa de la película proviene precisamente de un alquimista europeo del siglo XVI. Su mensaje identifica la desintegración de las relaciones personales y los brotes de la violencia sangrienta en la actualidad mexicana con las herencias del colonialismo. Solo la destrucción del fetiche colonial, la invención de Cronos, puede interrumpir el círculo vicioso de la sangre y provoca al mismo tiempo la muerte del protagonista. Guillermo del Toro desarrolla en esta película por primera vez el cruce entre el esteticismo de la mutilación del cuerpo, la violencia en las relaciones personales, el fetichismo y un nuevo virtuosismo del pastiche y el eclecticismo. La puesta en escena del deseo retoma por ejemplo elementos de las obras maestras de la famosa Época de Oro del cine mexicano al relacionarse con la visión de Luis Buñuel de los años cincuenta sobre el fetichismo, mientras que la evolución del vampirismo se alimenta de la serie B del cine *hollywoodiense*, vacilando entre el cine de terror y la estética *splatter*. De esta forma, Guillermo del Toro se detiene en las estructuras psicológicas de sus personajes y en las superficies pintorescas de lo sobrenatural. Niega las reglas de la dramaturgia convencional y contrapone su libertad artística y el *bricolage* postmoderno a las tradiciones del género. Un buen ejemplo de estos giros curiosos es una escena en un baño público donde el vendedor de antigüedades aparece como pseudo-vampiro tímido y avergonzado con el impulso retenido de aprovechar la hemorragia nasal de otro cliente para lamer a solas las gotas de sangre del baldosado. Esta situación provoca un impulso de asco en otro cliente que empieza a golpear al pseudo-vampiro, lo cual cambia el aspecto cómico-grotesco a una tragedia. Gracias a su estilo innovador, la obra gana el premio de la crítica en Cannes en 1993 y recibe, de parte de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, ocho premios Ariel en las categorías de película, dirección, guión, ópera prima, escenografía, ambientación, efectos especiales y actor de cuadro.

El éxito de *La invención de Cronos* le permite a Guillermo del Toro desarrollar un proyecto de ciencia ficción con Miramax International, parte del grupo de medios Walt Disney. Pero la historia sobre la plaga de cucarachas genéticamente mutadas, *Mimic* (1997), provoca desagrado entre sus responsables y fracasa ante el público. Algunas críticas que la mencionan como una de las películas más terroríficas de la década, tampoco le ayudan.

En 1998 Guillermo del Toro funda, junto a Berta Navarro, en México, la productora Tequila Gang y juntos orientan el nuevo proyecto de Guillermo del Toro hacia España, donde realiza con la productora El Deseo, de Pedro y Agustín Almodóvar, su tercera película. Regresando a una narrativa clásica de suspense, en *El espinazo del diablo* (2001) aparece por primera vez la Guerra Civil española como telón de fondo. En un orfanato aislado, cuyos directores simpatizan con los republicanos, se revelan las sombras de deseos oscuros y

un crimen contra un niño indefenso que reaparece como fantasma. La actriz española Marisa Paredes revitaliza como directora del orfanato, con su pierna amputada y fuertes deseos sexuales, la imagen de una Tristana buñueliana. El actor argentino Federico Luppi, como pareja de la directora y defensor del orfanato, protagonista también de *La invención de Cronos*, actúa como un partenaire respetable en el triángulo de amor y odio con el joven ayudante Jacinto (Eduardo Noriega). Ese joven portero, un ex niño del mismo orfanato y por supuesto también una víctima de estos tiempos que se convierte en un asesino sin escrúpulos, podría encarnar el núcleo de la trama en sí, ya que revela en su personaje un cambio cualitativo acerca de la oposición entre los perpetradores invisibles y las víctimas silenciadas de la Guerra Civil. Cuando Jacinto mata a un niño, cae una bomba enorme en el patio del orfanato y queda sin explotar, apareciendo durante toda la película como un falo gigantesco, un monumento terrible de conmemoración y amenaza persistente de la guerra. La astuta lógica de la película convierte finalmente a los demás niños en homicidas en su camino de venganza cuando repiten el crimen inicial (el homicidio cometido por Jacinto) y le causan heridas graves al portero con lanzas (otra vez la presencia del falo aniquilador) y lo tiran en un estado indefenso al agua, donde se ahoga. La asociación entre el fascismo, el machismo y sus aspectos de transmisión podrían haber resultado suficientes para el desarrollo de la película. Pero Guillermo del Toro busca la transformación del género y cambia el acento en la puesta en escena porque le fascina más lo sobrenatural. Los añadidos de películas góticas que ganan más peso piden en la visión del cineasta una intervención constante del fantasma. El doble discurso de la crítica social se inclina ante el suspense simplificado de un cuento de niños y una retórica llamativa de la imagen de sangre con características de la novelística europea del siglo XIX.

Antes de terminar su proyecto en España, Guillermo del Toro ya vuelve al cine *hollywoodiense* y acepta una propuesta de New Line Cinema, parte del grupo de medios Warner, que le permite retomar la temática del vampirismo. En colaboración con Wesley Snipes, coproductor y protagonista de *Blade II* (2002), se apunta como director a una secuela de una película de acción ya establecida sobre un vampiro superhéroe que define un seguimiento concreto de reglamentos dentro de un presupuesto de 55 millones de dólares. *Blade II* establece la fama de Guillermo del Toro dentro del género de terror al lograr un *blockbuster* en las taquillas estadounidenses y le facilita su próximo proyecto, todavía más grande: la puesta en escena del cómic *Hellboy* (2004) en colaboración con Columbia Pictures y un presupuesto de 66 millones de dólares. Una de las relaciones entre ambos proyectos se basa en la identificación del maligno con atributos del fascismo alemán según un simbolismo ecléctico postmoderno. Lo siniestro, que representa el carácter de Reinhardt en *Blade II* (Guillermo del Toro lo llama nazi en el comentario de la película), recibe en la

figura fantasmagórica del asesino Karl Ruprecht Kroenen un revestimiento impersonal que reduce al maligno a su uniforme de las SS nazis sin rostro. Como ya hemos visto, el desarraigo del contexto histórico, la creación de etiquetas falsas y la inserción de elementos eclécticos forman parte integral de la estética cinematográfica de Guillermo del Toro. Como otra paralela destaca el diseño y la caracterización del superhéroe de origen demoníaco que se convierte en el salvador del orden civil en colaboración con el FBI americano. La reorganización postmoderna de los monstruos en superficies fílmicas lleva a citas de las tradiciones *hollywoodienses* sin cuestionar el origen de sus imágenes. Además, las dos películas le permiten a Guillermo del Toro crear una red de artistas y colaboradores técnicos para lograr una fotografía y un diseño más detallista, con efectos especiales cada vez más sofisticados. La suma de sus actividades entra en su sexta película, que representa su tercer proyecto original, después de *La invención de Cronos* y *El espinazo del diablo*, con respecto a la autoría del guión y la responsabilidad completa de la dirección: *El laberinto del fauno*.

Las realidades duplicadas en *El laberinto del fauno*

Pocos proyectos cinematográficos se caracterizan por una doble nacionalidad tan decidida como *El laberinto del fauno*. Frente a los intereses de la Academia Española de Cinematografía, la película es seleccionada por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas para representar a México en el concurso de los Oscar en 2006, donde recibe seis nominaciones y gana en las categorías de fotografía, dirección artística y maquillaje. En el concurso mexicano de los premios Ariel recibe doce nominaciones y gana en las categorías de película, dirección, actriz, fotografía, dirección de arte, vestuario, maquillaje, efectos visuales y música original. Asimismo, la película es seleccionada por la Academia Española de Cinematografía para el concurso de los premios Goya en 2006, donde recibe trece nominaciones y gana en las categorías de guión original, actriz revelación, fotografía, montaje, sonido, maquillaje y peluquería, y efectos especiales³. Con respecto a esta doble nacionalidad de autoría, la interpretación refleja esta condición particular al enfocar primero la organización de la trama para volver después a la cuestión de un intersticio entre las memorias de la Guerra Civil en México y España.

A primera vista, *El laberinto del fauno* parece una película dedicada en su totalidad a la historia española reciente. Un capitán de la Guardia Civil (Sergi Ló-

³ Se suman otros premios internacionales que no diferencian según la nacionalidad, sino según el idioma, tal como la Academia Británica de las Artes Cinematográficas BAFTA (mejor película de habla no inglesa).

pez) pretende con toda su crueldad eliminar a los últimos rebeldes refugiados en las montañas norteñas de España. Los rebeldes pueden sobrevivir por un tiempo limitado en circunstancias precarias: “A esa gente Dios ya les ha salvado el alma. Lo que al cuerpo les suceda bien poco le importa” (DVD 2007: 39.40-39.47). El capitán se entiende como máxima autoridad del sistema fascista, donde los soberanos pueden decidir sobre la vida de los inferiores (DVD 2007: 1.11.16) al crear una nueva raza bajo la ley del más fuerte:

Yo estoy aquí porque quiero que mi hijo nazca en una España limpia y nueva, porque esta gente parte de una idea equivocada: que somos iguales. Pero hay una gran diferencia. Que la guerra terminó y ganamos nosotros. Y si para que nos enteremos todos, hay que matar a esos hijos de puta, pues los matamos y ya está (DVD 2007: 39.51-40.18).



Imagen 1. El capitán matón.

Sin dudas ni remordimientos, abusa de su mandato para matar a gente sospechosa sin averiguar si hay un motivo que pudiera justificarlo, y recurre incluso a la tortura con placer. Su mujer, Carmen (Ariadna Gil), embarazada, no representa una contraparte, sino un suplemento deficiente de esta imagen del soberano. En un estado sumamente delicado de salud no puede cumplir ninguna expectativa excepto dar a luz a un niño. Su hija, procedente de un primer matrimonio con un sastre fallecido, Ofelia (Ivana Baquero), solo puede producir insatisfacción dentro de esta constelación familiar. Con respecto al retrato del fascismo, el campo de fuerza del maligno no aparece como una red invisible de una sociedad corrompida en su totalidad, sino que se concentra a nivel visual y dentro del desarrollo de la trama en el personaje del capitán. Cualquier fracaso o avance de los militares depende de él. En cambio, los rebeldes republicanos se perfilan por actividades grupales dentro de un espíritu más astuto y defensivo. Su aliado más importante es la empleada doméstica

del capitán, Mercedes (Maribel Verdú), que puede conseguir informaciones delicadas y apartar cosas para los rebeldes porque el capitán no cuenta con un oponente femenino dentro de su imagen machista de la guerra hasta que la acción lleve a su descubrimiento. Ofelia reconoce el estado débil de su madre y el potencial en Mercedes. Cuando Ofelia se entera de las actividades de Mercedes forma un pacto de consentimiento con los republicanos para que Mercedes adopte una postura más responsable y cariñosa hacia ella.

A esta dicción de las contrapartes en la realidad ficticia corresponde cada encuentro de la niña con el mundo de las hadas, de tal manera que parte de un aspecto físico de la relación mágico-real y un lugar existente. Asimismo, se vincula siempre con un deseo o una expectativa determinada. El ámbito gótico del cine de terror está representado por un laberinto antiguo dentro del bosque al lado del molino donde se alojan los militares. Al tomar contacto con este mundo fantástico, el personaje de Ofelia se confunde con el renacimiento de la princesa Moana del reino subterráneo. Para poder regresar al reino subterráneo como reencarnación de la princesa Moana, Ofelia tiene que aprobar cuatro exámenes⁴ que le exigen una obediencia estricta a las reglas de un fauno, el interlocutor malicioso del mundo fantástico (DVD 2007: 23.27).



Imagen 2. Ofelia en el laberinto del fauno.

Primero, Ofelia tiene que matar a un sapo gigantesco que envenena las raíces del árbol de la vida dentro del bosque para conseguir una llave. En la segunda prueba tiene que visitar al hombre pálido, un monstruo sin ojos que mata y devora a niños, en un banquete de comida y sacar con la llave anteriormente

⁴ Guillermo del Toro siempre enfatiza el número mágico de las tres pruebas de Ofelia, pero la trama cambia el número al introducir una tarea adicional después de la aprobación de la primera: el cuidado de la mandrágora que se analizará aquí como representación del nudo psicológico más complejo e importante de la película.

adquirida un puñal de un cajón secreto sin tocar la comida. Cuando Ofelia vacila en realizar esta prueba el fauno le obliga a esconder una mandrágora que parece un feto malformado debajo de la cama de su madre y alimentarla con gotas de sangre de su dedo. Después de haber realizado la visita al hombre pálido, en la última prueba, Ofelia tiene que lastimar (¿matar?) con el puñal a un inocente y derramar su sangre en el laberinto del fauno para lograr abrir un portón secreto y desaparecer para siempre en el mundo fantástico.

Cada una de las secuencias del mundo fantástico desarrolla una paralela y pertinente con el mundo de los adultos, aunque su vinculación no se deduce del consentimiento de sus actantes, sino que se realiza en la visión del espectador que relaciona las situaciones. Cada encuentro de Ofelia con los adultos encuentra así su reflejo plástico e ilustrativo. A las matanzas del capitán Vidal corresponde por ejemplo el carácter del hombre pálido en el mundo fantástico⁵. En la interpretación presente quiero desarrollar el contexto de la mandrágora, que sintetiza de una forma compleja la composición de relaciones y tiempos. Las dos gotas de medicina (un calmante), que necesita su madre para evitar el nacimiento prematuro del bebé, pero que pueden causar al mismo tiempo un efecto dañino sobre el feto, las tiene que aplicar Ofelia en una situación paralela a un sustituto para que la madre se mejore sin usar la medicina del doctor. El fauno le obliga a alimentar con dos gotas de su sangre a una mandrágora viva que representa tanto la salvación de su madre como la amenaza de un feto malformado que adquiere una vida propia gracias a la nutrición con la sangre de Ofelia. Al sustituir una cosa por la otra Ofelia tampoco puede escapar de la amenaza que siempre se actualiza en la presencia de la mandrágora viva (DVD 2007: 1.04.50).

Cuando el capitán y la madre de Ofelia descubren la mandrágora, Carmen la tira al fuego y dice a Ofelia:

Las cosas no son tan sencillas. Te estás haciendo mayor y pronto entenderás que la vida no es como en tus cuentos de hadas. El mundo es un lugar cruel. Eso vas a aprenderlo aunque te duela. Ofelia, ¡la magia no existe! ¡No existe ni para ti ni para mí ni para nadie! (DVD 2007: 1.22.41-1.23.06).

⁵ Guillermo del Toro sobrecarga a menudo su puesta en escena con referencias intertextuales e intermediales. En las entrevistas con él destaca por ejemplo la puesta en escena del hombre pálido que devora a un hada como fuerte alusión a la pintura *Saturno devorando a un hijo* de Francisco de Goya, que inscribe los traumas de la Guerra de la Independencia española en el contexto de los mitos acerca de Cronos-Saturno. La relación Vidal-Cronos se visualiza en su afición por la navaja, que repite la imagen de Cronos con la hoz contra su padre, y en la medición compulsiva de sus actos con el reloj del padre. Para más referencias, véase también Cedeño Rojas (2012: 24-34).

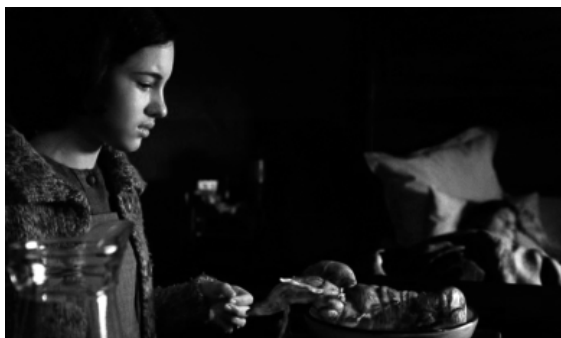


Imagen 3. Ofelia y la mandrágora.

Siguiendo la imaginación de Ofelia en un desdoblamiento de las perspectivas, el espectador participa en la muerte de la mandrágora agonizante, que suelta un gemido grotesco dentro del fuego. La pasividad contemplativa y angustiante ante el incidente representa una visión duplicada, es decir, la visión interna de la niña y la visión externa en el punto de vista del espectador-*voyeur* son tanto un reflejo distante del orden simbólico de una situación traumática real de la niña como un proceso directo de la angustia que está borrando su objeto real, lo cual produce una sensación de latencia y un desplazamiento (DVD 2007: 1.21.33).



Imagen 4. El conflicto se agrava.

En un sentido psicoanalítico confluyen en las imágenes de Guillermo del Toro las tres modalidades del imaginario subjetivo, del orden simbólico de la realidad y un anuncio del trauma que representa lo inconcebible e indecible de la situación⁶. En el ir y venir constante entre el imaginario de la niña y el orden simbólico, la ley del padre, se crea una diferencia decisiva entre la experiencia de los personajes, es decir: de la niña y de los adultos por un lado, y la experiencia del espectador por el otro. Como experto de las técnicas del suspense de Alfred Hitchcock, Guillermo del Toro induce al espectador a construir una relación mental entre los personajes, sus deseos y sus objetos por medio de la cámara y el montaje de los planos. Al espectador se le plantea una latencia de angustia y culpabilidad en una dimensión de *terveidad*⁷:

En Hitchcock un crimen no se comete, se devuelve, da o intercambia. [...] Los personajes pueden actuar, percibir, experimentar, pero no pueden dar testimonio de las relaciones que los determinan. Únicamente los movimientos de cámara, y sus movimientos hacia la cámara [pueden hacerlo] (Deleuze 2007: 280-281).

La quema de la mandrágora refleja el estado límite de la madre y de su bebé, y la imposibilidad de una comunicación entre madre e hija sobre estas dos amenazas. Pero en la percepción infantil que comparte el espectador se anuncia la muerte de la madre en el parto como la influencia de una maldición inevitable. Incluso el espectador puede tener la ilusión de un intercambio de causa y efecto, de tal modo que Ofelia experimenta la quema de la mandrágora como factor desencadenante del peligro que amenaza a su madre, lo cual involucra a la niña en la cuestión de la culpabilidad. La pasividad e impotencia de la niña (que es diferente a la situación del espectador que siente una pasividad ante el poder de la cámara) al no poder salvar la mandrágora (la medida para salvar a su madre) prefigura la pasividad frente a la puerta cerrada donde morirá su madre en el parto. La guía de Ofelia para entrar en el mundo fantástico, el libro de

⁶ En la escuela francesa del psicoanálisis, el seminario de Jacques Lacan estableció el esquema RSI (Real-Simbólico-Imaginario). Su punto de partida es la conferencia inaugural de Lacan del 8 de julio 1953: “Le symbolique, l’imaginaire et le réel” (Lacan 1982). Para el punto de vista analítico de la percepción subjetiva introduce Lacan el objeto *a* para explicar cómo se inscribe el deseo en la percepción, por lo cual Lacan lo subsume en la noción de la mirada. Lacan distingue lo real de la realidad en su apariencia opaca y ambigua de algo no representable que se impone sobre la mirada del sujeto como en el *llamado* a la mirada en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Lacan 2003 [1973]: 116). Jacques Lacan demuestra que “La realidad es marginal” en el doble discurso de una captura imaginaria y la consciencia de orientación (2003: 114-115).

⁷ Gilles Deleuze resume los factores esenciales en la presencia del tercero frente al criminal y la víctima según la historia de la recepción del cine de Alfred Hitchcock para anunciar la crisis de la imagen-acción.

las encrucijadas que recibió de parte del fauno, repite esta sensación al llenarse de repente con sangre ante los ojos de la niña. Dicho en términos de Jacques Lacan, dentro del imaginario de lo fantástico, que representa tanto los deseos como los síntomas del trauma, se anticipa la vuelta de lo real donde la angustia produce una división al no poder aguantar la situación⁸. El desdoblamiento de las perspectivas y la duplicación de las historias entre un mundo real de orden simbólico y un mundo fantástico de orden imaginario produce, tal como en la terminología de Lacan, un doble acceso del espectador en la persona del analista distante y su involucración activa por medio de una producción de deseos en una transferencia de la situación angustiante que no tiene lugar ni orden simbólico sino que rehúye el discurso y la representación.

En este sentido organiza Guillermo del Toro la experiencia del espectador en actos de una contemplación distante y entrega compulsiva al suspense donde interpela constantemente lo fantástico al desplazar las causas, los efectos y su anticipación. El reparto de los papeles entre los actores acompaña esta sensación de desplazamientos. Sergi López (capitán Vidal) se reconoce por sus papeles cómicos de teatro; Ariadna Gil (Carmen) siempre se ha perfilado por papeles de mujeres fuertes, decisivas y autónomas; y, en cambio, Maribel Verdú (Mercedes) tiene que enfrentarse al personaje más fuerte de su trayectoria. En el mundo de las hadas se produce una relación parecida como un suplemento muy sutil y discreto al usar al mismo actor (Doug Jones) para el fauno como mensajero malicioso del reino subterráneo y para el hombre pálido, el monstruo que intenta devorar a Ofelia en una de las pruebas.

El desdoblamiento de los caracteres visibiliza también una relación entre violencia y pasión en la actuación del personaje del capitán Vidal cuando, ante el espejo, se comunica de una forma violenta con su imagen al disimular su muerte con la navaja (DVD 2007: 1.04.14) o cuando empieza a coser su boca rajada por el cuchillo de Mercedes después de su primer enfrentamiento (DVD 2007: 1.37.49).

⁸ Jacques Lacan diseña el cruce entre lo real, lo simbólico y lo imaginario como un nudo borromeo en su seminario XIX bajo la fórmula: “Je te demande de me refuser ce que je t’offre parce que ce n’est pas ça” (“Yo te demando que me rechaces lo que yo te ofrezco porque no es eso”), que se desarrolla después en el seminario XX (1975: 101, 114). Lo indecible de lo real se manifiesta en el conjunto de tres anillos que mantienen una relación indirecta sin estar enlazados por pares. Una buena introducción al respecto ofrece la conferencia de Olivier Coron en el Laboratorio Freudiano de Milán por su vinculación al seminario X de Lacan sobre la angustia (1962-1963) con el desarrollo del nudo borromeo en el seminario XXII de Lacan (1974-1975): “L’angoisse c’est le retour du réel dans l’imaginaire [...] elle se situe hors du champ du symbolique et de l’angoisse, le sujet ne peut rien en dire” (“La angustia es la vuelta de lo real en el imaginario [...] se sitúa fuera del campo de lo simbólico y el sujeto no puede decir nada sobre ella) (Coron 2011).



Imagen 5. El capitán, la navaja y su reflejo.



Imagen 6. Coser la boca rajada: dolor y goce.

La película exagera el orden simbólico, la ley del padre, en la personalidad del capitán como una dependencia total de su padre que se transmite directamente a sus deseos. La relación que le produce al capitán la más fuerte pasión es la relación con su padre. La muerte del padre y el deseo hacia él llevan a una estilización grotesca de la violencia en imágenes llamativas de la sangre cuando el capitán Vidal pasa en momentos de la tortura y el fusilamiento de una persona desamparada a un deseo extraño de la muerte como acto carnal (DVD 2007: 1.13.57).

A una víctima, un rebelde muy joven, le muestra los instrumentos de tortura:

Vas a contárnoslo todo, ¿verdad? Porque precisamente para eso te mostraré unas cosillas. Cosas que uno aprende por ahí. Al principio no voy a confiar en ti pero cuando acabe de usar esto [el martillo], me vas a decir alguna que otra verdad. Cuando pasemos a estas [las pinzas], ya vamos a tener una relación, ¿cómo diríamos?, más estrecha, como hermanos. Ya verás. Y cuando llegamos a esta [el formón agudo], voy a creer todo lo que me digas (DVD 2007: 1.14.20-1.14.56).



Imagen 7. El capitán y su víctima: tortura y relación.

Dentro de sus relaciones violentas, la recepción de un hijo significa para el capitán solamente otro paso atrás al reflejar y revitalizar la relación con su propio padre. La película nos presenta la muerte del capitán Vidal al final como un acto de repetición. El padre del capitán Vidal murió como general en la Segunda Guerra de África que estalló en las montañas del Rif de Marruecos en 1911 y finalizó con la victoria franco-española durante la dictadura de Primo de Rivera entre 1924 y 1927. El elemento que vincula las muertes del general y del capitán es el reloj del padre, que marcó la hora de su caída y que convierte sus actos de medir y sumar en una obsesión. Toda la percepción de la realidad del capitán está marcada por este reloj cuando mide cada acción de su vida con él (DVD 2007: 38.14).



Imagen 8. El capitán y su fetiche.

Este regreso de la maldición de Cronos se vincula con un final que sorprende por su grotesca arbitrariedad: la muerte del militar demoníaco ante sus adversarios (DVD 2007: 1.47.48) aparece aquí como una repetición de un ana-

cronismo, es decir, la repetición de la muerte y el fracaso del representante de la dictadura militar española en plena época de su victoria.



Imagen 9. Mercedes y la negación del legado.

La empleada doméstica Mercedes, máxima autoridad de esta victoria anacrónica de los republicanos en la montaña española, cierra esta imagen ficticia y paralela a la realidad cuando le niega al capitán el legado de su visión militarista a su hijo:

Vidal: Decidle a mi hijo, decidle a qué hora murió su padre. Decidle que yo...
Mercedes: No. Ni siquiera sabrá tu nombre.

De esta manera, el enfrentamiento entre el capitán Vidal y Mercedes revela un aspecto crucial de la batalla ideológica en la competencia entre historiografías contradictorias. Las confusiones entre las diferentes estrategias de memoria y desmemoria voluntarias e involuntarias no crean correspondencias legibles cuando repasamos en paralelo la película y la historia verdadera de la Guerra Civil española, la aniquilación del espíritu democrático durante la larguísima dictadura de Franco, sus continuidades en el pacto de silencio y desmemoria firmadas en los Pactos de la Moncloa en 1976 para construir la casa de la democracia sobre la base de la impunidad y la amnistía, y la revitalización de la memoria histórica acerca de las víctimas en la última década después de las excavaciones de fosas secretas en cunetas, etc., con los restos de las víctimas en diferentes lugares de España. Por un lado, podemos observar que la supuesta realidad de la película nos propone una sobrescritura de la historia en forma de revisionismo; por otro, nos enfrentamos a un dominio de lo fantástico que sugiere no solamente un fuera del tiempo, sino un espacio diferente donde sucede. La intención de la interpretación aquí presentada es llenar estas contradicciones con otra voz silenciada, la del exilio en México. La muerte de Ofelia al final de la película (el capitán Vidal la

fusila sin emoción) y su ingreso definitivo e irreversible en el mundo de las hadas forma parte de una visión melancólica de este exilio. La película se revela como un imaginario mexicano de la Guerra Civil española.

Las construcciones de memoria e identidad en *El laberinto del fauno*

Andreas Huyssen es uno de los primeros investigadores que escribe sobre una obsesión por la memoria en las culturas contemporáneas que se caracterizan por el cultivo de la nostalgia en un sentido postmoderno de olvido de sus orígenes: “The spread of amnesia in our culture is matched by a relentless fascination with memory and the past” (1995: 254). La formación paralela de memorias históricas contradictorias según los procesos de fragmentación y reorganización en grupos marginados y no representados en las identidades colectivas son el objetivo principal de muchos estudios postcoloniales. En la tradición de Homi Bhabha y Néstor García Canclini, entre otros, José Colmeiro, un investigador de origen gallego en la diáspora de Nueva Zelanda, subraya la importancia de alternativas a la historia oficial en un proceso constante de desplazamiento (“shifting world”, 2011: 20) que enfatiza la paradoja de centralidad de las historias marginadas como oposición (“counter-memories”, 2011: 24). Sus memorias alternativas, muchas veces llenas de nostalgia, cumplen una función importante como actos de transmisión de disidentes políticos exiliados y silenciados hacia sus familiares de la segunda y tercera generación. Asimismo, se entienden como una contribución desde el exilio a una resistencia cultural en España cuya sociedad se niega a trabajar a fondo su historia de la Guerra Civil y a hacerse cargo de sus consecuencias. Las nuevas formaciones de la memoria rellenan un blanco y postulan una tradición inventada: “the substitution of historical memory by a consumption culture of nostalgia” (2011: 27) dentro de un paradigma postnacional. La transformación del consumo en una práctica no reproductivista ni culturalista cambia la “lógica diurna” (visibilidad) de las tradiciones hegemónicas y le contrapone un “mapa nocturno” de “desterritorialización que implica el asumir los *márgenes* no como tema sino como enzima” (Martín-Barbero 2010: 246). La nueva producción de sentidos se convierte en un “lugar de lucha que no se agota en la posesión de los objetos” (Martín-Barbero 2010: 249). En su ensayo sobre la producción de *El laberinto del fauno*, Guillermo del Toro habla sobre su motivación como impulso de una imaginación influenciada por amigos y maestros españoles en México:

Para mí, la Guerra Civil española, creciendo en México, me resultó muy cercana porque tenía muchos amigos o maestros de cine o gente involucrada en las artes

que eran refugiados o hijos de refugiados. [...] Entonces me interesó, capturó mucho mi imaginación (DVD 2007, 41.57-43.03).

El “entender de dónde viene ese exilio” (Mora Catlett 2007: 282) es una de sus motivaciones más constantes. La curiosidad por el pasado negro de las familias de amigos se reúne con la relatividad de las perspectivas sobre la guerra en un ámbito tanto postcolonial como postnacional. En consecuencia, Guillermo del Toro se opone a los discursos dominantes de la narrativa española contemporánea. Colmeiro observa, a partir de los años noventa, tanto en la novelística como en los medios masivos de España una ola de narrativas que naturalizan imágenes costumbristas y simplifican la representación de la memoria a modalidades lineales según un realismo tradicionalista, como *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (Colmeiro 2011: 28), que invade también el cine:

Recent popularly acclaimed films dealing with this topic such as *Los girasoles ciegos*, *Las trece rosas*, *Silencio roto*, *Libertarias*, or *El viaje de Carol*, all have the same look and feel of conventional heritage drama productions. [...] These films and TV series, dressed in the polished style of costume dramas, can appear to reinforce the idea of the pastness of the past, easily accessible but just as easily disconnected from present day historical realities and social and political concerns. This trend may suggest a certain aesthetic commoditization of the horrors of the past, somewhat domesticated for contemporary consumption (2011: 29).

El espinazo del diablo de Guillermo del Toro representa para Colmeiro otra modalidad opuesta al realismo costumbrista mencionado que recurre al género del cine de horror y el cine fantástico para trabajar sobre la experiencia del trauma, el silencio y los blancos indecibles que se proyectan desde el pasado hacia el presente. La narrativa que trata la vuelta de los espectros del pasado en el presente (“haunting narratives” 2011: 30) reflejan una desconfianza post-moderna en el discurso y abre espacios para las historias de los desposeídos:

María do Cebreiro Rábade has referred to this haunting aspect as a defining characteristic of historically dispossessed communities. In her insightful examination of the “unspeakable home” of the stateless Galician nation, she notes that Galician cultural narratives are often marked with the overwhelming presence of ghosts. [...] More generally speaking, it can be argued that it is in those societies that need to confront their own (self) repressed histories that the spectrality of the past is perhaps more noticeable (2011: 30).

Las imágenes mentales en la duplicación de las historias de *El laberinto del fauno* abren intersticios entre la película y el espectador para inscribirse en otro

contexto complementario. El anacronismo histórico sobre la venganza y victoria de un grupo de republicanos en 1944 no pretende ser una revisión de la historia, sino que cambia el enfoque sobre la impotencia minoritaria y silenciada. La muerte de Ofelia ya aparece en la primera escena y se convierte así en un acto irreversible que contradice, además, cualquier tipo de consolación. Al mismo tiempo, en el acto de repetición de la última escena el transcurso de la película se revela como un paréntesis, un intersticio de un tiempo libre y circular. En dicha última escena, cuando Ofelia muere y su imaginación entra definitivamente en el mundo fantástico, se marca, o más bien se exagera, además, de una forma espantosa la distancia de sus padres. Ofelia aparece sobre un escenario a una distancia de su público que le aplaude y a una distancia insuperable de sus padres, que se encuentran en sillas altísimas que impiden cualquier contacto físico para siempre (DVD 2007: 1.50.45).



Imagen 10. Ofelia en el escenario subterráneo.

La única realización posible del yo demuestra de nuevo una posición pasiva de un objeto de la mirada sin potencia propia. El aplauso del público es la única forma posible de reconocimiento de su historia. Cuando aplicamos esto al discurso del exilio, se entiende también la respuesta de Guillermo del Toro en una entrevista en la que contesta a la pregunta “Sobre el final de *El laberinto del fauno*. ¿Fantasía o realidad?”: “Para mí, por supuesto... REALIDAD” (Araguz 2006).

Según Jacques Aumont, los espectadores de cine no diferencian entre la fantasía fílmica y la realidad. Siguiendo un artículo de Jean-Pierre Oudart (1971), Aumont cambia la perspectiva de un efecto de realidad, que produce la película de una forma ilusionista en la percepción del espectador, a un acto voluntario de analogía en la que el espectador induce su juicio:

El espectador induce un “juicio de existencia” sobre las figuras de la representación, y les asigna un referente en lo real. Dicho de otro modo, el espectador cree, no que lo que ve sea lo real mismo (Oudart no hace una teoría de la ilusión) sino que lo que ve *ha existido, o ha podido existir, en lo real* (2007: 117).

En el proceso de identificación se crean homologías, y por esto coinciden los teóricos de la escuela francesa sobre la formación de identificación en el cine como resultado de preferencias según las imágenes proyectadas que imponen el lugar y la estructura de la situación filmada sobre el espectador al construir jerarquías, importancias y privilegios (Aumont *et al.* 2010: 274-278). Con respecto a *El laberinto del fauno* podemos observar una multiplicación de las perspectivas que no ayuda a la creación de homologías. Los personajes del mundo fantástico parecen ambiguos, cambian entre lo gracioso y lo malicioso como las pequeñas hadas voladoras que acompañan al fauno y cuyo aspecto físico alude a representaciones del diablo. Una proyección libre desde una configuración de exilio en México establece una nueva relevancia de lo fantástico no solamente porque enfatiza las distancias insuperables, sino porque abre espacios para inscribir otras culturas de desmemoria y violencia actuales en la experiencia del contexto fílmico.

Adoptando una perspectiva mexicana, Rogelio Castro Rocha enfatiza la omnipresencia de lo monstruoso aunque parezca ausente durante muchas escenas (2012: 160). Según su perspectiva, predominan lo heterogéneo, incongruente y fragmentario, el desgarramiento, la desfiguración y el exceso, la desproporción y abyección. Con analogías de una narrativa ambigua según la estética de la recepción, lo siniestro forma parte de una visión integral del mundo fantástico en sus formas de un desbordamiento continuo. Pero esta visión abierta no se comparte a menudo en la crítica de la película porque muchos críticos tienden a simplificar la trama, dramaturgia y estética visual al subrayar una oposición entre el mundo real y el mundo fantástico, entre lo abyecto y lo siniestro, entre lo repulsivo y lo placentero (Mandolessi/Poppe 2011: 18-19). La duplicación de la historia y el desdoblamiento de las perspectivas de la película se nivelan en una lógica de categorías esencialistas. Guillermo del Toro nunca ha manifestado un interés por contar historias de una forma naturalista: “Hay un clima en el cual creo que el género fantástico puede hablar de cosas con menos miedo que otros géneros más naturalistas” (Mora Catlett 2007: 279).

Un aspecto más crítico de la película puede resultar de la estética de la sangre. Rafael Aviña muestra en sus analogías entre la moda de filmes sobre asesinos seriales y vampiros postmodernos que sus estéticas persiguen igualmente una lógica BTK: “Bind them, Torture them, Kill them” al producir cada vez más espectáculos para un “público cautivo [...] cuya obsesión principal parece ser la de desatar esa inaudita combinación de sexo, violencia y locura” (Aviña

2009: 19-20). Como ya hemos visto, la estética llamativa de Guillermo del Toro se sirve de esta vertiente al erotizar y sexualizar los actos de violencia, al exagerar la locura patológica del capitán Vidal y exorbitar su poder maligno. Guillermo del Toro introduce efectos especiales donde no hacen falta, sobrecarga las imágenes con una aglomeración de lo sobrenatural que convierte también las escenas de la supuesta realidad de la guerra en una proyección de pesadillas sobre terrores y fantasmas. Una artificialidad exagerada de vestuario, colores, luces e interiores en la tradición del expresionismo alemán de la década de 1920 está casi siempre presente⁹, así que sorprende la cantidad de interpretaciones que han confundido las escenas de la postguerra con una representación de la realidad. La película *Detrás de las cámaras* (2007) sobre la producción de *El laberinto del fauno* es un documento importante para tener en cuenta el grado de artificialidad y su omnipresencia en la película, también en elementos que no resaltan, como por ejemplo los *travelings* y las exageraciones de cámara lenta, las luces de los tiros de las armas de fuego, los agujeros que producen las balas en los cuerpos y las lluvias de sangre que brotan de los cuerpos perforados. La fascinación por conductas patológicas en combinación con estructuras familiares tradicionales, prestadas del melodrama, tiende a remitir a contenidos ideológicos conservadores, lo cual sitúa *El laberinto del fauno* al lado de las películas actuales del género de terror sobrenatural. Hay paralelismos pertinentes entre *El laberinto del fauno* y sus películas anteriores del cine *hollywoodiense*, *Blade II* y *Hellboy*, al hacer uso del goce sensacionalista del cine fantástico en la competencia comercial de los espectáculos. Xavier Robles denuncia la explotación del miedo en la sala del cine como abuso del pánico para cohesionar a la sociedad: “los beneficiarios de esos temores en todos los casos son los gobiernos que promueven y expanden el miedo y el odio” (2010: 263). De hecho, se puede observar en *El laberinto del fauno* un uso de uniformes de la época y elementos de pura falacia de esta ilusión histórica como es el caso de los zapatos amontonados en la sala del hombre pálido (DVD 2007: 57.45) cuya imagen está tomada de los campos de exterminio de la época del nacionalsocialismo alemán —lo cual indica una problemática ética de gran importancia—.

⁹ Una presentación detallada que correlaciona la narrativa, el género, el lenguaje, sus mensajes y valores se encuentra en la publicación de Tanya Jones (2010). Véanse también las sugerencias de interpretación de Guillermo del Toro en comunicación con Juan Mora Catlett (2007: 273-291).



Imagen 11. Zapatos amontonados y el hombre pálido.

La inflación en el uso de símbolos del terror humano subraya una tendencia incómoda presente en la película que contradice sus buenas intenciones de una subversión poética. Un listado de las características más comunes del cine de terror tiene mucho que ver con las películas de Guillermo del Toro:

Las acciones más terroríficas ocurren generalmente de noche, y las locaciones más frecuentes son la casa abandonada, el castillo, las ruinas, el laboratorio lúgubre, el bosque o el erial sombrío, el jardín decadente, el panteón, o las habitaciones donde ocurren los crímenes o los diversos sucesos sobrenaturales. Se recurre también a imágenes góticas y decadentes, y a una banda sonora densa y sugerente, así como a efectos estridentes de imagen y sonido, que cada vez con más frecuencia rayan en el *gore* o en lo ensordecedor (Robles 2010: 268)¹⁰.

Como contraparte del terror reina la melancolía en las fantasías de *El laberinto del fauno*. La narración muestra un anhelo de regresar a un estado más puro e ingenuo de la vida, la infancia, que se revela como intención imposible. El paréntesis entre la primera y la última escena en la que muere la niña demuestra claramente el estado utópico de esta intención¹¹. Al final de su ensayo filmico *Detrás de las cámaras*, Guillermo del Toro explica cómo relaciona el cine de terror con los cuentos de hadas:

¹⁰ La fascinación por los elementos de terror y fantasía en Guillermo del Toro está presentada de forma más amplia y detallista en el libro de Steve Earles *The Golden Labyrinth: the Unique Films of Guillermo del Toro* (2009), con comentarios diversos, fotogramas, descripciones de tradiciones y mitologías, publicado en la editorial Noir que se dedica a la celebración del cine de terror para sus aficionados.

¹¹ El mundo fantástico no representa una evasión, sino que complementa esta visión. En la primera escena, cuando se cuenta la historia de la princesa Moana, entramos al mundo fantástico por el ojo de la niña moribunda.

La idea del laberinto era que todos los cuentos de hadas se pueden dividir en dos de una manera muy limpia. Uno es el cuento de hadas que es la búsqueda del regreso al vientre materno. Y el otro es el enfrentamiento de los peligros que están afuera del vientre. Que es pelear contra dragones, contra todo lo que está afuera del castillo. El niño es la figura central del cuento de horror porque es la figura central del cuento de hadas, es decir, una deriva de la otra. Entonces el niño, o en este caso la niña, es la figura de inocencia, el punto blanco. Si tienes una pintura, siempre tiene que existir un punto de fuga en la composición. Entonces en la composición dramática de una película el punto de fuga más potente es el niño, la inocencia, la pureza (2007: 40.21-41.48).

En su estudio sobre los motivos de la melancolía en *El laberinto del fauno* Maribel Cedeño Rojas llega a la conclusión de que la muerte de Ofelia figura la extinción del espíritu de la República que recién algunos años antes había nacido y que se encontraba en un estado de niñez (2012: 38). Asimismo, se puede comprender la presencia del hermanito recién nacido, cuyo nombre, el nombre del padre, no se menciona, pero que sobrevive al final gracias al desobedecer de Ofelia, que se resiste al deseo del fauno de sacrificar al bebé, como una metáfora de la memoria. Por un lado, según la genealogía contiene en sí el germen del malo de la dictadura y, por el otro, lleva sin nombre a un estado de desmemoria: Mercedes niega al niño contarle la historia de su descendencia. Las esperanzas del futuro se mezclan con la desmemoria y una latencia indecible de las atrocidades del pasado en un estado de melancolía que muestra la utopía de cambiar la historia y una incapacidad de trabajar a fondo la memoria histórica (véase la última imagen de la película DVD 2007: 1.51.09).



Imagen 12. Ofelia y el hermanito bajo la luna.

Según esta perspectiva se puede definir la participación estética del espectador como un consentimiento de “naturaleza esencialmente ética” en su anticipación de lo abyecto: “tiende a imponer al espectador el giro sobre sus primeras impresiones, a hacerle revisar sus nociones preconcebidas sobre el mal” (Sorlin 2010: 28)¹². La atracción por lo abyecto lleva a una “edad del duelo: cuando naturaleza e historia dejan de ser referencias” (Sorlin 2010: 29). Por lo tanto, el desplazamiento de la identidad nacional y su transformación en una quimera audiovisual en el proyecto internacional de *El laberinto del fauno* se revelan como pasos imprescindibles para diseñar un imaginario mexicano de la Guerra Civil española y su proyección internacional del flujo de la memoria.

Bibliografía

- ARAGUZ, Javi (2006): “Entrevista a Guillermo del Toro”. En: *Cine Actual*, <<http://www.cineactual.net/entrevista-a-guillermo-del-toro/>> [último acceso: 15 de junio de 2014].
- AUMONT, Jacques (2007): *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, Jacques/BERGALA, Alain/MARIE, Michel/VERNET, Marc (2010): *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Madrid: Paidós.
- AVIÑA, Rafael (2009): “La vorágine del mal: el cuerpo vivo o exánime como objeto del deseo”. En: Casas, Armando/Constante, Alberto/Flores Farfán, Leticia (eds.): *Escenarios del deseo: reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 15-32.
- CASTRO ROCHA, Rogelio (2012): *Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- CEDEÑO ROJAS, Maribel (2012): *Saturno, melancolía y El laberinto del fauno de Guillermo del Toro*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- COLMEIRO, José (2011): “Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain”. En: *452°F. Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*, 4, pp. 17-34, <<http://www.452f.com/index.php/en/jose-colmeiro.html>> [último acceso: 15 de junio de 2014].
- CORON, Olivier (2011): “Petite introduction au nœud borroméen”. En: *Laboratorio Freudiano Milano*, 3.12.2011, <<http://www.freudlab.it/node/242#sdfootnote22anc>> [último acceso: 15 de junio de 2014].
- DELEUZE, Gilles (2007): *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- EARLES, Steve (2009): *The Golden Labyrinth: the Unique Films of Guillermo del Toro*. Hereford: Noir Publishing.

¹² En su ensayo sobre las estéticas del audiovisual Pierre Sorlin enfatiza una atracción de lo feo y abyecto para poder responder a las crisis de valores más profundas del siglo xx (2010: 27-33).

- HUYSEN, Andreas (1995): *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- JONES, Tanya (2010): *Studying Pan's Labyrinth*. Leighton Buzzard: Auteur.
- LACAN, Jaques (1975): *Le séminaire de Jacques Lacan: Livre XX: Encore*. Paris: Seuil.
- (1982): “Le symbolique, l’imaginaire et le réel”. En: *Bulletin de l’Association freudienne*, 1, pp. 4-13.
- (2003): *El seminario de Jacques Lacan: Libro XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- MANDOLESSI, Silvana/POPPE Emmy (2011): “Dos estéticas de lo sobrenatural: lo siniestro en *El espinazo del diablo* y lo abyecto en *El laberinto del fauno*”. En: *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 27,1, pp. 16-32.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2010): *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.
- MORA CATLETT, Juan (ed.) (2007): *Cineastas en conversación: entrevistas y conferencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LOUDART, Jean-Pierre (1971): “L’Effet de réel”. En: *Cahiers du Cinéma*, 228, pp. 19-28.
- ROBLES, Xavier (2010): *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SORLIN, Pierre (2010): *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires: La Marca.
- TORO, Guillermo del (1990): *Alfred Hitchcock*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Filmografía

- CUARÓN, Alfonso (2006): *Children of Men*. United Kingdom/United States of America.
- GONZÁLEZ INÁRRITU, Alejandro (2006): *Babel*. United States of America/México/Japan.
- TORO, Guillermo del (1985): *Doña Lupe*. México.
- (1987): *Geometría*. México.
- (1992): *La invención de Cronos*. México.
- (1997): *Mimic*. United States of America.
- (2001): *El espinazo del diablo*. España/México.
- (2002): *Blade II*. United States of America.
- (2004): *Hellboy*. United States of America.
- (2006): *El laberinto del fauno*. España/México.
- (2007): *El laberinto del fauno. Detrás de las cámaras*. DVD-Video, Argentina: Warner Bros. Entertainment/AVH San Luis.

Alberto Cortés: *Corazón del tiempo* (2008)

Wolfgang Bongers
(Pontificia Universidad Católica de Chile)

I. Alberto Cortés, intelectual mediático

Cortés se forma en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, entre 1973 y 1979. En 1982, realiza dos medimetrajes documentales con temáticas indígenas. Para la CDI (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas) filma *Montaña de Guerrero*, un estudio etnográfico y socioeconómico sobre los nahuas y tlapanecos en la comunidad sureña de Guerrero, zona de extrema pobreza. *La tierra de los Tepehuas*, que recibe la Mención de Honor en el Festival de Oberhausen en 1983, muestra, a través de testimonios, la lucha ardua de los tepehuas del ejido de Pisaflores, Veracruz, por conseguir tierras y apoyo para trabajarlas. En 1985 estrena *Amor a la vuelta de la esquina*, su primer largometraje de ficción, ganador de varios premios. Le siguen otros dos largometrajes de ficción, *Ciudad de ciegos* (1991) y *Violeta* (1997), pero Cortés nunca abandona el documental como herramienta para mostrar y debatir fenómenos políticos y las condiciones sociales de grupos y comunidades marginales en su país. Siempre vuelve a zonas conflictivas y se ocupa de retratar las circunstancias de vida en la metrópolis, y de registrar la lucha indígena en documentales sobre la vida en Oaxaca, en Tijuana y en el municipio de Atenco, estado de México¹.

También cuenta con una producción importante de documentales y series de corte melodramático para la televisión, entre las últimas *Corazón salvaje* (1993), *Ramona* (1999), *Atrévete a olvidarme* (2001). En 2008 vuelve al cine de ficción con *Corazón del tiempo*, un film sobre la vida en una comunidad zapatista de Chiapas, en el sureste de México.

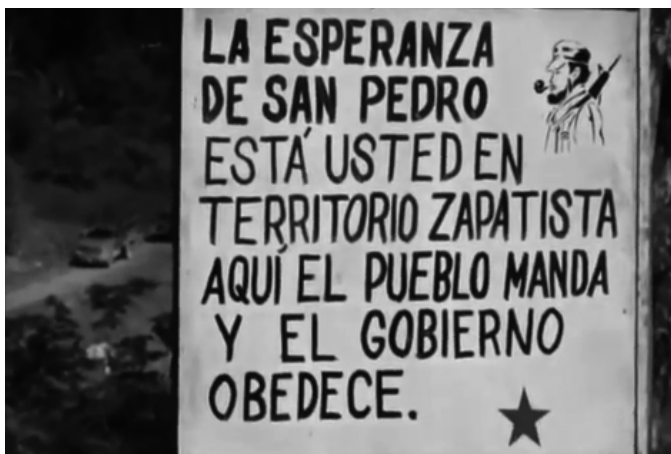
Los tres primeros largometrajes de Cortés retratan a personajes atípicos. *Amor a la vuelta de la esquina* es la historia de una prostituta y ladrona independiente, y Cortés parodia aquí el cine de ficheras, comercial y de mala calidad,

¹ Aquí los títulos de algunos documentales de los últimos diez años: *El Fuego La Palabra* (2003); *México Ciudad Hip Hop* (2004); *De migrantes, barro, papel y otras historias en Oaxaca* (2006); *Cerro el Huitepec... porque somos origen de acá* (2007); *Teatro campesino* (2007); *Tijuana, los sonidos del Nortec* (2012); *Atenco, la bebida se mantiene abierta* (2012).

que se hacía durante los ochenta en México. *Ciudad de ciegos* es más experimental y reúne a varios personajes que habitan un departamento en el D.F. entre los años cincuenta y noventa; lugar en que se entrecruzan diez diferentes historias de amores y rupturas. *Violeta*, por otra parte, pone en escena un diálogo entre un joven periodista y una *femme fatale* cubana “entrada en años” que, a través de *flashbacks*, cuenta su vida de *stripper*, prostituta y *vedette* durante sus veinte años en Nueva York; y que ahora vive en un departamento del centro de La Habana, desde el cual observa las manifestaciones que se realizan en las calles de la ciudad durante el “periodo especial” de la década de los noventa, la era “postsoviética” en la isla. Cortés experimenta en estas películas con los géneros establecidos del cine y sobre todo con los límites del melodrama: sitúa lo melodramático en atmósferas enrarecidas, poco habituales, oponiendo estas experimentaciones cinematográficas a su propia producción televisiva, que se dirige a un público masivo. La opción de trabajar con actrices conocidas en el cine comercial y la televisión, como Gabriela Roel y Blanca Guerra, subraya el intento de hibridizar obras más atrevidas y reflexivas con producciones populares.

Con estas estrategias de comunicación, Alberto Cortés se perfila como “intelectual mediático” (Varela 2010: 780), en oposición al modelo intelectual letrado y elitista, durante mucho tiempo dominante en América Latina. Es, más bien, un interlocutor que se apropia de los medios masivos para reflexionar, compartir y transmitir contenidos y problemas sociales, usándolos como “dispositivos de contrainformación” (Barrero 2013: s. p.). Un aspecto del cine de Cortés destaca esta función del intelectual mediático: la inserción de la música en sus diferentes variantes de lo popular. Acompañan las cintas sonidos tan diversos como la habanera y el son, el *hip hop*, música electrónica y el folclore de los pueblos indígenas.

En lo que sigue, me propongo esbozar, en primera instancia, el contexto de la producción de *Corazón del tiempo*, en relación a los conceptos de cine y de revolución en nuestros tiempos. En segunda instancia, desarrollaré algunos aspectos del contexto del neozapatismo, del levantamiento del EZLN en Chiapas en enero de 1994, y de su historia y recepción discursiva hasta la actualidad. Después me dedicaré al análisis del film, su estructura narrativa, sus técnicas, y algunos elementos relevantes de su puesta en escena.



II. Postcine y postrevolución

En una época que hace del cine un baluarte “contra el espectáculo” (Comolli 2010), es cada vez más difícil saber cuál es el destino del “cine” en el contexto de las revoluciones tecnológicas de la era digital que lleva a una “convergencia de los medios” (Jenkins 2008) en el computador. Las filmaciones en formato tradicional de 35 mm y en celuloide de la producción cinematográfica actual se convierten en anacronismos deliberados —ciertamente apreciados por los cineastas y espectadores “puristas”—, y el cine forma parte de un amplio espectro de “territorios audiovisuales”, como señala el libro homónimo de Jorge La Ferla (2012). El “dispositivo cine”, con todo lo que implica respecto de su producción, distribución y recepción, se ha diversificado y expandido hacia los nuevos medios en los últimos veinte años. No obstante, este fenómeno había comenzado a desarrollarse en los años cincuenta y sesenta (Youngblood 1970), cuando “el cine dejó de ser eterno. Cuando lo asaltó la sospecha de ser mortal, y por lo tanto moderno” (Daney 2004: 125), enfrentándose a la televisión y el video, que se perfilaban como las tecnologías masivas dominantes. En esos años, el cine todavía fue considerado por muchos críticos —incluidos Comolli y otros colaboradores de los *Cahiers du cinéma*— como punta de lanza del espectáculo; mientras que en las últimas décadas, cine y televisión han evolucionado junto a las plataformas digitales y pantallas globales (Lipovetsky/Serroy 2007). Hoy, los computadores de comunicación móvil y conexiones en red son los territorios más visitados y transitados por los mundos del espectáculo, abriendo para el cine no comercial, poco costoso y experimental, espacios otros, en festivales independientes y otros nichos.

En estas circunstancias, el discurso sobre el “postcine” (Machado 2008; La Ferla 2009; Russo 2009; Carlón/Scolari 2009; Link 2011) no vocifera una vez más la muerte del cine —que, por otro lado, ya fue anunciada en sus mismos comienzos por los hermanos Lumière y, en los años cincuenta, más rotundamente, por Guy Debord—, sino que se propone observar las profundas transformaciones que experimentan las materialidades y estéticas de los productos cinematográficos en los entornos audiovisuales a los que pertenecen.

Por otra parte, no vivimos solamente en tiempos postcinematográficos. Vivimos también en tiempos “postrevolucionarios”, atravesados por interrogantes, puesto que ¿dónde y cómo podría llevarse a cabo hoy en día, con ímpetu y cierta verosimilitud para una parte considerable de la población, una revolución ideológicamente sostenida y definida, tomando en cuenta las experiencias vividas durante el siglo xx? Las diversas revoluciones latinoamericanas —y mencionemos los casos más emblemáticos: México, Cuba, Nicaragua— se fueron convirtiendo, en el transcurso de varias décadas, en caricaturas de lo que representaban los

regímenes odiados contra los cuales los héroes revolucionarios habían luchado en su momento. El Partido Revolucionario Institucional (PRI) —desde su mismo nombre absurdo—, el castrismo y el sandinismo han dado ejemplos de un fracaso ideológico, político, económico y cultural rotundo: pensemos en hechos emblemáticos como la masacre de 1968 en la plaza Tlatelolco, D.F.; la persecución o el exilio de disidentes cubanos a partir del caso Padilla en 1971; la sangrienta guerra civil en Nicaragua durante los años ochenta y el autoritarismo celebrado por el antaño líder revolucionario Daniel Ortega, actual presidente del país desde 2006, reelecto en 2011.

Los gobiernos revolucionarios centroamericanos, notoriamente intolerantes frente a críticas de cualquier índole, marcaron en tal grado las vicisitudes de sus naciones, que es difícil atisbar los destinos políticos y sociales de los países afectados. Cuando las revoluciones institucionalizadas se transforman en regímenes represivos que simulan las estrategias de poder de sus predecesores, proclamar una nueva revolución desde una guerrilla regional es atrevido y difícil. Por estas razones, el fenómeno del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas, que cuenta con una historia de casi veinte años, es inédito y sorprendente. Contrarrestando las críticas de algunos sectores de la intelectualidad mexicana que llevan hablando años del ocaso o fracaso del movimiento², se puede constatar que el neozapatismo se desliga sensiblemente de la semántica política tradicional del concepto de “revolución” y puede caracterizarse, por ende, como postrevolucionario³. En este panorama, quisiera destacar el punto de vista expuesto por Jérôme Baschet: “el zapatismo se niega a la mirada unilateralmente objetivante. Por esta razón, y por algunas otras, habría que reconocer todo lo que no se alcanza a ver del zapatismo” (2010: 201).

² El publicista mexicano y polemista liberal Enrique Krauze es, quizás, la voz más chillona de la crítica al EZLN y al Subcomandante Marcos, emitida desde su propio sitio web, <www.letraslibres.com> —en donde se publican también las voces de otros autores antizapatistas— y en libros suyos (véase Krauze 2012). Otras críticas masivas al neozapatismo se lanzan desde El Colegio de México, especialmente en trabajos de los investigadores Marco Estrada y Juan Pedro Viqueira (véase bibliografía).

³ Dice el Subcomandante Marcos en una entrevista con Gabriel García Márquez, para la revista colombiana *Cambio* (24 de marzo de 2001): “Si el EZLN se perpetúa como una estructura armada militar, va al fracaso. Al fracaso como una opción de ideas, de posición frente al mundo. Y lo peor que le podría pasar, aparte de eso, sería que llegara al poder y se instalara como un ejército revolucionario. Para nosotros sería un fracaso. Lo que sería un éxito para una organización político-militar de las décadas del 60 y del 70, que surgió con los movimientos de liberación nacional, para nosotros sería un fracaso. Nosotros hemos visto que finalmente esas victorias eran fracasos o derrotas ocultas detrás de su propia máscara” (<<http://palabra.ezln.org.mx/>>).

Consciente del peligro de caer en fórmulas desgastadas, este ensayo parte de la premisa de una contemporaneidad “post”. Sospecha Ulrich Beck al respecto: “Es la clave de nuestro tiempo. Todo es ‘post’. [...] En la oscuridad conceptual de la postilustración todos los gatos se desean buenas noches. ‘Post’ es la clave para el desconcierto que se enreda en las modas. Esta palabra remite a algo que está más allá y que no puede nombrar, y en los contenidos que nombra y niega permanece en el letargo de lo conocido” (1998: 15). Podríamos coincidir con Beck en su “dura lucha con las viejas teorías y hábitos de pensar” (ibíd.) y rearticular el “desconcierto” a partir de una “modernidad reflexiva” en la “sociedad del riesgo”. Por otro lado, Vilém Flusser (1997), habla de una *Nachgeschichte* (posthistoria), en la que ya no cuentan las historias, sino los números, programas, aparatos, estadísticas e imágenes, una situación que cambia nuestras coordenadas al relacionarnos con el mundo, al estar mediadas principalmente por las nuevas tecnologías y medios⁴. Algo, al menos, queda claro en estas y otras propuestas⁵: el “post”, en su paradójico juego entre pasado, presente y futuro, es un síntoma de una situación inédita que, todavía, no sabemos nombrar, clasificar y pensar, y que se manifiesta tanto en el arte como en la política. En este sentido, el neozapatismo es una forma postrevolucionaria de presencia política y mediática que respalda la convicción de que vivimos en una época tardía del régimen estético (Rancière 2005), en el que es necesario pensar nuevas relaciones entre el arte y las masas, el centro y la periferia, la teoría y la práctica, la política y la estética. Alberto Cortés es un cineasta e intelectual mediático que se hace cargo de estos procesos en la era digital y ofrece respuestas a la pregunta de cómo hacer (post)revoluciones contemporáneas.

III. El zapatismo del siglo XXI

Con un reloj llegué a esa selva y el otro es de cuando empezó el alto el fuego. Cuando las dos horas coincidan significa que se acabó el zapatismo como ejército y que siguen otra etapa, otro reloj y otro tiempo⁶.

Una de las últimas intervenciones zapatistas relevantes, registradas y subidas en varias versiones a YouTube, es del 21 de diciembre de 2012, día del fin del

⁴ “Es aconsejable no objetivar ni antropomorfizar los aparatos, sino concebirlos en su funcionar absurdo y casualmente necesario. Solo así podemos esperar dominarlos y jugar con ellos, incorporarlos en un programa meta” (Flusser 1993: 27; traducción de W. B.).

⁵ Jean Baudrillard (1991), por ejemplo, apunta a una “hipermodernidad transpolítica”, dominada por un exceso en todos los ámbitos de convivencia.

⁶ Subcomandante Marcos en la entrevista con GGM para *Cambio*, 24 de marzo de 2001.

calendario maya y del comienzo de un nuevo ciclo: una marcha en silencio, con tintes beckettianos, de unos 40.000 zapatistas, la mayoría con pasamontañas negros, que toman, simbólicamente, los municipios de cinco comunidades de Chiapas. Entre estas ciudades intervenidas por la *performance* silenciosa está San Cristóbal de las Casas, espacio origen del levantamiento neozapatista⁷, que tuvo lugar el primero de enero de 1994, la misma fecha en que entró en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA) en México⁸.

Después de pocos días de lucha armada entre el EZLN y el ejército federal, el 12 de enero de 1994, el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari (PRI) —presionado por las manifestaciones de la sociedad civil y la comunidad internacional— ordena el cese el fuego en Chiapas, decreta una ley de amnistía y nombra al político Manuel Camacho Solís (PRI) comisionado para la paz. En febrero de 1994 comienzan en la catedral de San Cristóbal los Diálogos por la Paz y la Reconciliación entre el gobierno y el EZLN, con el obispo Samuel Ruiz, ardiente defensor de los derechos de los indígenas y pobres en Chiapas, como mediador. Estas primeras conversaciones fracasan y provocan un repentino recrudescimiento de las relaciones durante el cual el ejército federal toma algunos municipios zapatistas en Chiapas; mientras que el Subcomandante Marcos inicia una campaña digital para llegar a la sociedad civil mundial y prolongar, de esta forma, su propuesta postrevolucionaria a un público masivo e internacional. En 1995, el flamante presidente Ernesto Zedillo (PRI) se ve obligado a retomar los diálogos con los insurgentes, que desde enero de 1994, no han vuelto nunca más a la lucha armada y han sumado el apoyo, a lo largo de los años, de una numerosa e ilustre comunidad internacional, entre la cual

⁷ El general Emiliano Zapata (1879-1919) —cuyo nombre da origen al EZLN y al zapatismo— fue uno de los héroes de la Revolución Mexicana, creó el Ejército Libertador del Sur y luchó por los derechos de los campesinos del estado de Morelos, principalmente. Es autor del Plan de Ayala de 1911 —en cierta manera modelo matriz de los Acuerdos de San Andrés de 1996 entre el EZLN y el gobierno—, que proclamó una reforma agraria radical en contra del latifundismo y caciquismo reinantes durante el Porfiriato: “La tierra es de quien la trabaja”. Zapata se convirtió en símbolo de la lucha de los campesinos desposeídos tras ser asesinado en una emboscada organizada por sus adversarios políticos en el poblado de Chinameca, Morelos, el 10 de abril de 1919.

⁸ Al día de hoy, existen innumerables publicaciones y documentales sobre el levantamiento zapatista y su historia, muchos de ellos disponibles en Internet; como también sobre el enigmático Subcomandante Marcos, que lidera la rebelión desde las montañas de la Selva Lacandona y se dirige al mundo a través de los medios masivos y digitales con declaraciones políticas, cartas, entrevistas, textos literarios, hasta el comunicado de su “desaparición” como líder del EZLN y su conversión al Subcomandante Insurgente Galeano, el 25 de mayo de 2014. Al final del ensayo se encuentran algunos títulos seleccionados de la vasta bibliografía y filmografía.

destacan intelectuales, artistas y académicos famosos⁹. El resultado de estos nuevos diálogos son los Acuerdos de San Andrés sobre Derechos y Cultura Indígena¹⁰, firmados por el gobierno y EZLN en febrero de 1996, cuyo no cumplimiento hasta el día de hoy es la causa de la continuación de la lucha pacífica de los zapatistas.

Un hito en esta lucha es la multitudinaria Marcha del Color de la Tierra hacia la capital mexicana, primera salida de los zapatistas de la zona de conflicto. Con esta marcha, que se lleva a cabo a comienzos de marzo de 2001, se exige el cumplimiento de los acuerdos al nuevo presidente electo del país, Vicente Fox (PAN). Después de unas propuestas por parte del gobierno, consideradas insuficientes por el EZLN, se rompe nuevamente el diálogo en abril de ese año y los zapatistas se retiran de la capital para volver al sur. Es el momento de la mayor popularidad del neozapatismo en México y el mundo.

En 2006, otro año de elecciones presidenciales, Marcos —alias Delegado Zero¹¹— realiza “La Otra Campaña”, una nueva gira por todo el país que recibe, como en 2001, una gran cobertura mediática¹². Entre diciembre de 2008 y enero de 2009, se celebra el primer Festival de la Digna Rabia en varias ciudades del país, para culminar en San Cristóbal de las Casas, con la presencia de intelectuales y artistas de varios países europeos y latinoamericanos¹³. Después, se produce un silencio mediático de casi dos años hasta que, en enero de 2011, Marcos hablara de nuevo, lamentando la muerte del obispo Samuel Ruiz, ocurrida el 24 de ese mes¹⁴.

⁹ Entre ellos, Manu Chao, Oliver Stone, Paco Ignacio Taibo II, Régis Debray, Danielle Mitterand, Carlos Monsiváis, José Saramago, Alain Touraine, Noam Chomsky y Eduardo Galeano.

¹⁰ <<http://zedillo.presidencia.gob.mx/pages/chiapas/docs/sanandres.html>>.

¹¹ ¿Quién se esconde detrás de la máscara del pasamontañas y de esos nombres extraños? La respuesta definitiva está aquí: <<http://www.youtube.com/watch?v=qRnoJt7PTDE>>.

¹² Sin embargo, es el momento de un distanciamiento del neozapatismo por parte de algunos sectores intelectuales de izquierda, entre ellos el ensayista Carlos Monsiváis, gran simpatizante del movimiento desde su aparición, que colaboró en varias publicaciones con el movimiento. El punto de discordia es la actitud intransigente del EZLN —y en primer lugar de Marcos— ante las propuestas del candidato izquierdista del PRD a la presidencia, Andrés López Obrador (<www.jornada.unam.mx/2005/09/09/index.php?section=politica&article=022n2pol>). Marcos y el EZLN expresan una negativa absoluta al diálogo político con otros movimientos o partidos de izquierda, y propagan el abstencionismo en diversas elecciones regionales y nacionales.

¹³ <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2010/01/24/primer-festival-mundial-de-la-digna-rabia/>>.

¹⁴ Unas semanas después, el Subcomandante critica en un comunicado la política contra la delincuencia del presidente Felipe Calderón (PAN).

La marcha de diciembre de 2012 es, entonces, un acto contundente de resurrección pública del movimiento zapatista y coincide, además, con la inminente toma de posesión del nuevo presidente electo de México, Enrique Peña Nieto (PRI), ex gobernador del estado de México e involucrado en el caso Atenco, sobre el que Cortés realiza el documental *Atenco, la berida se mantiene abierta*, en 2012¹⁵. Con todo, la manifestación silenciosa es también una respuesta elocuente a las declaraciones de muerte del movimiento, anunciadas en prolíficos discursos desde las tribunas de los adversarios del neozapatismo¹⁶.

Por otra parte, durante los casi veinte años transcurridos desde el alzamiento, el EZLN se fue dedicando cada vez más a la construcción de municipios autónomos rebeldes y, después de 2003, de los “Caracoles Zapatistas” y “Juntas de Buen Gobierno” en Chiapas. La primera Declaración de la Selva Lacandona (1994) exigía tierra, trabajo, techo, alimentación, salud, educación, libertad, independencia, democracia, justicia y paz para los habitantes indígenas de Chiapas, derechos que vuelven a aparecer en varias declaraciones posteriores; pero en 1994, nadie sospechaba que la pequeña revolución en esa región remota del sureste de México pudiera tener algún éxito duradero. Como señala Baschet: “Es oportuno reconocer las muchas transformaciones que el zapatismo

¹⁵ El 9 de mayo de 2006, durante “La Otra Campaña”, Marcos da una larga entrevista en el programa *Primero Noticias* de Televisa Chapultepec, y conversa con el conocido moderador Carlos sobre la violación de los derechos indígenas en Atenco, criticando masivamente al entonces gobernador y actual presidente de México. Véase: <<http://www.youtube.com/watch?v=irLRvbI3qpc>>.

¹⁶ Para comprender el agudo debate sobre el neozapatismo, cfr. dos reseñas del primer libro de Marco Estrada (2007) sobre el EZLN; una antizapatista (Sonnleitner 2008), otra prozapatista (Cedillo 2008). Pedro Pitarch (2010) reseña, en <www.letraslibres.com>, el libro de Estrada/Viqueira (2010) sobre Chiapas y la rebelión zapatista, y comienza su texto como sigue: “El neozapatismo ha pasado prácticamente al olvido. La rebelión en Chiapas, que en sus primeros momentos despertó la imaginación y el entusiasmo de muchos en México y en el resto del mundo, que suscitó encendidas adhesiones y compromisos, discursos, análisis, grandes palabras en fin, desapareció de la escena pública [...], simplemente por desinterés, por aburrimiento. [...] ¿Quién se acuerda ahora de la llamada Ley de Derechos y Cultura Indígenas, que cuando fue presentada (y aprobada) en 2001 fue discutida y disputada como si al país le fuera la vida en ello? [...] [L]os indios han vuelto a su no lugar de siempre. Veledades intelectuales: el siglo xx nos ha demostrado con qué facilidad los intelectuales y académicos se han puesto a polemizar en el mundo de las ideas políticas y qué poca atención han prestado a lo que verdaderamente estaba sucediendo en la práctica” (s/n). En contraste a esta evaluación, cfr. la tajante crítica de las “consideraciones finales” de Estrada, en la reseña de Baschet (2010). Cabe decir, en todo caso, que muchos estudios de varios investigadores, presentados en este y otro libro de Estrada (2009), tienen un sesgo científico, fundados en datos empíricos sobre el desarrollo económico, social y político de la zona entre 1988 y 2006. Cfr. también Guerra Blanco (2010).

ha contribuido a generar, tanto en las dinámicas internas de las comunidades (especialmente en las relaciones de género) como en la representación y la autorrepresentación de los indígenas” (2010: 190). Desde hace ya unos años, el protagonismo no le corresponde a la estructura político-militar, sino al trabajo en las comunidades y ejidos indígenas que tratan de construir una sociedad autónoma, una tarea que acarrea múltiples conflictos entre las diversas agrupaciones indigenistas de la zona —como la Unión de Ejidos Tierra y Libertad (UETL) y la Central Independiente de Obreros Agrícolas y Campesinos (CIOAC)— y otros agentes políticos y sociales¹⁷. El EZLN insurgente, retirado en las montañas de la Selva Lacandona, conserva la función de vigilar y proteger a sus comunidades frente a las continuas agresiones de las fuerzas federales y las provocaciones de los adversarios en la región.

IV. Corazón del tiempo

El fuego y la palabra (2003)¹⁸ es una película de 73 minutos de duración sobre el EZLN, en cuya realización participa Cortés junto a cinco directores más y otros colaboradores. Se trata de uno de los proyectos audiovisuales más interesantes que se hicieron desde que se iniciara el movimiento en Chiapas. Se inscribe en el programa político, cultural y artístico *EZLN: 20 y 10. El fuego y la palabra*, convocado por la revista *Rebeldía*, para conmemorar los 20 años de la fundación del grupo indígena del EZLN en 1983 y los 10 años de su levantamiento. Dice un artículo del diario *La Jornada*, del 24 de noviembre de 2003, sobre el documental:

A diferencia de otros audiovisuales que abordan la misma temática, este trabajo fue armado, no a partir de imágenes levantadas *ex profeso*, sino de un conjunto de materiales ya existentes, incluso antes de la irrupción del movimiento, en enero de 1994, inéditos en un porcentaje de casi 80 por ciento y grabados en formatos no profesionales, como 8 milímetros, *high 8* y vhs. La parte restante fue retomada de otros documentales o películas de los momentos más conocidos de los 10 años más recientes en la historia del EZLN, entre ellos las consultas, las convenciones, el levantamiento de Aguascalientes y varias marchas. El discurso del documental no está diseñado a manera de registro histórico ni en línea estrictamente cronológica, sino que se desarrolla a partir de una colección de ópticas y acontecimientos mediante los cuales se busca

¹⁷ Cfr., específicamente sobre estos aspectos, los trabajos académicos incluidos en Estrada (2009); mientras que un argumento tenaz de los antizapatistas más recalcitrantes es la supuesta “exterioridad” del EZLN y la “importación” de una revolución con ideales ajenos a la realidad indígena.

¹⁸ Como otros filmes de Cortés, este material está disponible en YouTube.

dar cuenta de las etapas más representativas del proceso zapatista de esta última década, explican los realizadores entrevistados, a los cuales se suman Ana Bellinghausen, Lucrecia Gutiérrez y Arturo Sampson¹⁹.

Cruzando elementos y formatos (post)cinematográficos y (post)revolucionarios, este documental se centra, por un lado, en entrevistas al Subcomandante Marcos y otros dirigentes indígenas del movimiento, como también a habitantes de los pueblos zapatistas. Por otro lado, mezcla estas imágenes con material de archivo sobre la vida y el trabajo cotidiano de los pueblos, y sobre los hitos históricos de la lucha desde la toma del municipio de San Cristóbal de las Casas en 1994, siempre consciente de la circulación digital y global de este producto audiovisual.

Corazón del tiempo puede considerarse, en primer lugar, una secuela del trabajo documental realizado en 2003. A pesar de ser la primera “ficción” cinematográfica realizada en base a la vida en un municipio autónomo zapatista, es también un híbrido entre lo documental y lo ficcional que incorpora elementos del cine etnográfico en intensas imágenes que muestran la vida del pueblo; junto a la incorporación, a nivel diegético, de entrevistas con campesinos y habitantes de las comunidades. *Corazón del tiempo* fue filmada enteramente en los espacios naturales de San Pedro de Michoacán, Junta de Buen Gobierno “Hacia la Esperanza”, a la que pertenecen los pueblos zapatistas de Guadalupe Tepeyac, La Realidad, San José del Río, Nuevo Horizonte, Chayabes y Rancho Nuevo. Cuenta Alberto Cortés que fue un proceso de ocho años entre la primera idea y la realización del film, durante la que el EZLN tomó gran parte de las decisiones sobre lugares, calendarizaciones y otras logísticas²⁰. En cierta medida, se trata de un proyecto que repite algunos gestos del cine indigenista, entre ellos, el “desplazamiento de las cámaras [...] para filmar junto —y para— el pueblo” (Vergara 2012: 167-168), realizado en Cuba y Bolivia durante los años sesenta y setenta²¹. Al momento de iniciar el proyecto, muchos de los pueblos zapatistas están sin luz y televisión, y, por ende, sin cultura cinematográfica, una circunstancia que llevó a largos intercambios culturales entre el equipo de filmación y los indígenas antes de poder comenzar a trabajar²².

¹⁹ <<http://www.jornada.unam.mx/2003/11/24/02an2cul.php?origen=index.html&fly=1>>, consulta: 6 de septiembre de 2013.

²⁰ Véase <<http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2009/08/02/corazon-del-tiempo-una-mirada-al-zapatismo>>.

²¹ Ximena Vergara analiza los contextos del cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, y destaca también las diferencias con proyectos cinematográficos contemporáneos como los cubanos.

²² De esta manera, se realizó un ciclo de cine para los habitantes con el fin de que pudieran familiarizarse con el nuevo medio, con filmes de Chaplin, pasando por el cine clásico

Cortés opta por el formato “cinéfilo” de 35 mm y produce el film junto a Ana Solares, que también es directora de arte. La cinta tiene un costo de alrededor de un millón de dólares, suma considerable, financiada por varias entidades productoras: Bataclán Cinematográfica, Junta de Buen Gobierno Hacia la Esperanza, Foprocine/Imcine, Universidad de Guadalajara, Dipa, Cinefución, Estudios Churubusco Azteca, Fimoteca de la UNAM, Imval Producciones²³. Escriben el guión Cortés y Hermann Bellinghausen, escritor mexicano y columnista del diario *La Jornada*, conocedor y defensor de la causa zapatista desde 1994; asimismo colaborador en otras películas de Cortés. El director de fotografía es Marc Bellver y la música original es de los cubanos Descemer Bueno y Kelvis Ochoa. Actúan numerosos habitantes de los pueblos zapatistas, junto a algunos actores de las mismas comunidades que fueron escogidos para los papeles protagónicos: Sonia (Rocío Barrios), Alicia (Marisela Rodríguez), Zoraida (doña Aurelia), Julio (Francisco Jiménez P.) y Miguel (Leonardo Rodríguez). La película fue estrenada a nivel mundial en el Festival de San Sebastián, en septiembre de 2008, y, en 2009, fue presentada en los Festivales de Sundance, Guadalajara y Toulouse.

a) *El tiempo del corazón*

En contraste con los numerosos documentales sobre el fenómeno zapatista, el film se centra en las “cosas del corazón”. Se trata de un conflicto amoroso, su desarrollo y su solución comunitaria en el contexto de la vida cotidiana de un pueblo zapatista en lucha permanente por su autonomía frente a sus adversarios en la zona, principalmente el ejército federal, pero también otras agrupaciones indigenistas y partidos políticos. La historia es simple y parte con un ritual tradicional del pueblo: para casarse con Sonia, una joven mujer del pueblo que conoce por muchos años, el joven electricista y miliciano Miguel se presenta con su padre a la familia de la novia y le regala una “buena vaca” para pedirla en matrimonio. El padre de Sonia consiente e invita a tomar café, pero Sonia no está muy feliz con la decisión, no quiere ser entregada por una vaca y no está enamorada del pretendiente, solo siente cariño por Miguel, a quien considera más un pariente que un marido y amante. Se trata de una mujer que pasó su juventud durante los años del zapatismo, decide hacer su propia vida y emprende una lucha contra las estructuras tradicionales. En una de las escenas, en la que un grupo de campesinos está de caza en la selva, se produce

mexicano de los años cuarenta y cincuenta, hasta llegar a *Matrix* y otros clásicos contemporáneos. Véase <<http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2009/08/02/corazon-del-tiempo-una-mirada-al-zapatismo>>.

²³ <<http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2009/08/02/corazon-del-tiempo-una-mirada-al-zapatismo>>.



el encuentro casual con Julio, un insurgente del EZLN que vive en la clandestinidad, y los dos se enamoran al brillo de sus ojos. Al enterarse de la situación, el padre de Miguel exige una asamblea, convocada por la comandanta zapatista de la zona, para discutir y solucionar el caso en la comunidad. Insiste en los derechos tradicionales y el cumplimiento de la promesa, mientras el padre de Sonia, después de haber tenido una charla con ella, la defiende públicamente en la asamblea: “Ahora los jóvenes deciden. [...] Las costumbres han cambiado. Nosotros enseñamos a muchos años a nuestros hijos a vivir libres” (1:06:12-1:06:16). Pero Sonia va más lejos aún y no se conforma con poder elegir a su pareja: no acepta la partida a la montaña con su nuevo novio para vivir con los insurgentes; otra regla impuesta, esta vez por el mismo EZLN. Ella defiende su postura en la asamblea argumentando que “no puede ser que nos obliguen. Como mujeres que también estamos en la lucha y la resistencia merecemos nuestra voz y nuestra libertad (...) Nos toca nuestro lugar en la lucha” (1:07:50-1:08:20); y este lugar, dice ella, cada uno debe y puede elegirlo. Sin embargo, hacia el final, Sonia cambia de opinión por decisión propia, y va a la montaña para convertirse, junto a Julio, en insurgente. Las últimas imágenes la muestran en uniforme, sentada en su escondite en medio de la selva, leyendo un libro. En lo que sigue, voy a analizar algunos aspectos destacables del film.

b) *Amores neozapatistas*

En primer lugar, *Corazón del tiempo* puede entenderse como película de tesis y de formación, con momentos didácticos: algunas secuencias muestran y ejemplifican la filosofía del EZLN y su vocación de liberar al pueblo indígena, ya no solo de su dependencia (pos)colonial y capitalista, sino de sus propios códigos, rituales y tradiciones. En este sentido, es una obra osada y comprometida, hecha para ser discutida en el mismo municipio autónomo donde fue filmada y estrenada el 8 de agosto de 2008²⁴. Los personajes, siendo gente del lugar, representan de forma muy real a los habitantes de los pueblos, y el potencial de identificación, por ende, es alto. La historia invita a reflexionar sobre el sentido de las costumbres y hábitos de los pueblos, y la necesidad de reformarlos y modernizarlos. Muchas escenas ponen énfasis en la capacidad de decisión de las mujeres indígenas, principalmente, y Cortés respalda este punto con la introducción de una temporalidad superpuesta en tres figuras y edades femeninas: la abuela Zoraida, la joven Sonia y su hermana adolescente, Alicia —con un perfil más bajo y menos presencia, también aparece la madre de Sonia—. Las tres son como “capas” o momentos de experiencias emocionales y

²⁴ De hecho, desde 2009, figura en la programación de actividades culturales en la zona zapatista de Chiapas, publicada en Internet: <www.ezln.org.mx, <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/>>.



amorosas diversas: Zoraida cuenta su lucha contra el tradicionalismo y la fuga con su amante no “designado”; Sonia, educada durante el neozapatismo, repite el gesto rebelde, toma conciencia de su condición y lucha por su independencia en términos amorosos; Alicia observa y pregunta a las dos pensando en sus propias experiencias amorosas en el futuro²⁵. Estas temporalidades encarnadas en las tres mujeres son descritas y acompañadas por la letra de la música; el estribillo de una canción, que se repite a lo largo de la película, reza: “Una abuela, una muchacha, una niña. Tres mujeres que son una sola”. En otras ocasiones, la música tiene una función anticipatoria y las canciones anuncian lo que sucederá en las imágenes que vemos.

c) *La vida y la defensa del pueblo*

Otro aspecto es el reflejo de la vida cotidiana de los pueblos, dividida entre el trabajo de campo, de la cosecha de maíz, la caza, la preparación de comidas, la construcción de edificios por un lado; y la defensa del territorio autónomo ante las agresiones de los federales, por el otro. Hay secuencias filmadas con una cámara ágil que se acerca a las tareas de todos los días en el campo y en la casa, mostrando la interacción entre las mujeres, los hombres, los animales, los alimentos y los objetos con mucha precisión, sensibilidad e intimidad. Estas imágenes contrastan con la presencia amenazante de las fuerzas armadas adversarias, que el film muestra en muchos momentos: se ven soldados que patrullan o registran los camiones en los caminos de la zona, o helicópteros que vigilan desde arriba. En varias escenas, grandes vehículos blindados invaden los territorios y llegan hasta la entrada de los pueblos, donde la gente les corta el camino y logra expulsarlos de su tierra. Las imágenes crean la tensión de una

²⁵ En 1993, antes del levantamiento del 1 de enero de 1994, el EZLN emite la Ley Revolucionaria de Mujeres: “Primero.- Las mujeres, sin importar su raza, credo, color o filiación política, tienen derecho a participar en la lucha revolucionaria en el lugar y grado que su voluntad y capacidad determinen; Segundo.- Las mujeres tienen derecho a trabajar y recibir un salario justo; Tercero.- Las mujeres tienen derecho a decidir el número de hijos que pueden tener y cuidar; Cuarto.- Las mujeres tienen derecho a participar en los asuntos de la comunidad y tener cargo si son elegidas libre y democráticamente; Quinto.- Las mujeres y sus hijos tienen derecho a *atención primaria* en su salud y alimentación; Sexto.- Las mujeres tienen derecho a la educación; Séptimo.- *Las mujeres tienen derecho a elegir su pareja y a no ser obligadas por la fuerza a contraer matrimonio*; Octavo.- *Ninguna mujer podrá ser golpeada o maltratada físicamente ni por familiares ni por extraños*. Los delitos de intento de violación o violación serán castigados severamente; Noveno.- Las mujeres podrán ocupar cargos de dirección en la organización y tener grados militares en las fuerzas armadas revolucionarias; Décimo.- Las mujeres tendrán todos los derechos y obligaciones que señala las leyes y reglamentos revolucionarios” (*El Despertador Mexicano*, órgano informativo del EZLN, México, n.º. 1, diciembre 1993; en: <<http://palabra.ezln.org.mx/>> (los destacados son míos).



violencia latente y la sensación de que en cualquier instante pueda estallar un enfrentamiento armado.

d) *La modernidad y la turbina*

Otro hilo conductor de la narración del film es la compra y el transporte al pueblo por territorio enemigo de una turbina que garantiza un sistema eléctrico estable y autónomo en la comunidad, emprendimiento del que el electricista Miguel, “perdedor” en asuntos amorosos, es uno de los promotores y realizadores. Esa turbina es el símbolo de una modernización necesaria; sin embargo, aquí no se puede hablar de la puesta en escena de un “subdesarrollo” solventado por la introducción de nuevas máquinas y técnicas. Al contrario, podría decirse, con Alberto Cortés, que la modernidad de México está, precisamente, en territorio zapatista. Un artículo en *La Jornada*, del 19 de enero de 2009, cita al director:

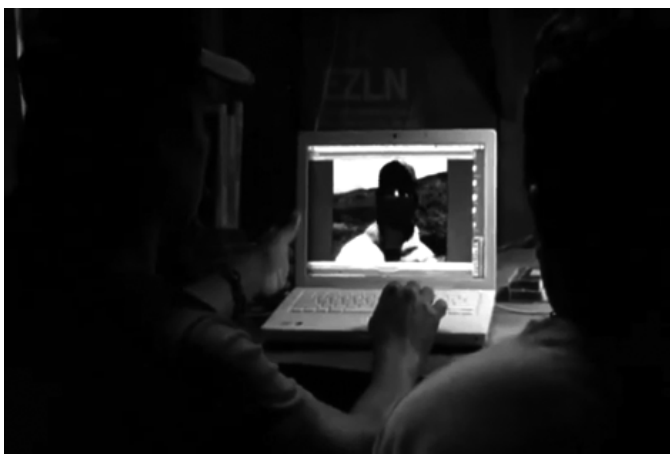
Hemos asociado el indigenismo y los pueblos campesinos con el atraso; sin embargo, van un paso adelante: ya sabemos que los partidos políticos no sirven, y no sucede nada; en cambio, allá intentan algo nuevo (a través de las juntas de buen Gobierno). Y en ese intentarlo no se pelean con la tecnología. Hay una propuesta artística, cultural y de comunicación muy fuerte: en el terreno de la comunicación y el arte, está Radio Insurgente, los talleres de video, la producción de la película, la interacción con grafiteros nacionales e internacionales... Los pueblos zapatistas tienen una propuesta moderna, consciente y actual. Han dado lecciones muy importantes de cómo enfrentar futuros retos en muchas áreas, como la agroecología: hay planteamientos muy avanzados de cómo manejar el problema de la tierra²⁶.

Hacia el final, con la turbina instalada, se realiza una fiesta en el pueblo, con luces vibrantes, invitados internacionales y música en vivo. Sonia y Julio, después de bailar juntos bajo las miradas críticas de algunos familiares, se alejan del escenario, se sientan en la oscuridad y se besan apasionadamente, con las nuevas luces deslumbrantes de trasfondo —tal vez el momento melodramático más pronunciado, filmado con primeros planos y citando, sin exageraciones, las técnicas del género—. Es, por otra parte, una imagen simbólica que sintetiza los temas centrales del film: la realización exitosa del amor voluntario; la superación de algunas costumbres del pueblo y la introducción de otras; el éxito modernizador del municipio y especialmente de Miguel en la instalación de la turbina eléctrica que depara más autonomía.

²⁶ <<http://www.jornada.unam.mx/2009/01/19/index.php?section=espectaculos&article=a16n1esp>>.







e) *Cine y revolución*

En el contexto del rol que tienen las tecnologías modernas, hay un último aspecto que merece ser destacado. La propuesta zapatista en relación a una alternativa moderna de postrevolución se refleja en el manejo de soportes y medios digitales que aparecen en la película. En varias secuencias, la ficción se desdobra en el registro de la filmación a nivel diegético. El municipio cuenta con un técnico audiovisual, equipado con una potente cámara digital y accesorios, un computador y una pantalla en una casa que funciona como laboratorio y taller técnico. Este personaje filma los vuelos de los helicópteros, la entrada de los federales en territorio zapatista —y Cortés aplica aquí una ironía del “espectáculo”: un soldado federal también lleva una cámara y dispara a los que ve— y otras agresiones o violaciones a los derechos establecidos por la Junta de Buen Gobierno. Asimismo, realiza entrevistas con campesinos sobre las diferencias con los priístas de la zona y filma manifestaciones locales por la defensa de los derechos de los pueblos indígenas. Son escenas que, dentro de la ficción, repiten el gesto de documentar los acontecimientos en el sureste de México y resaltan la importancia del movimiento zapatista en la zona. Pero también son momentos metarreflexivos: es un acto fílmico dentro del film e indica el arma moderna del neozapatismo: el registro de la revolución y la inmediata circulación de las imágenes por las redes digitales. El film se revela explícitamente como parte de este circuito en contra de la desinformación existente sobre el fenómeno zapatista, y, con esto, enfrenta el problema de la distribución que en el mundo del espectáculo sigue regido por el poder comercial.

V. La verdad de una ilusión

¿Ha cumplido el EZLN sus promesas de un mundo mejor para sus bases de apoyo, o ha caído en la misma trampa del ejercicio de un poder autoritario y excluyente? ¿Cuál ha sido el éxito de sus proyectos alternativos de autogestión y de producción colectiva? ¿A quién le ha beneficiado la resistencia rebelde a la construcción de infraestructuras, el rechazo de los programas de atención pública y el aborto de la incipiente remunicipalización impulsada por el gobierno local? ¿Qué beneficios concretos han obtenido, en suma, las comunidades zapatistas en la selva, en términos de desarrollo político y económico, social y humano? (Sonnleitner 2008: s. p.)

Es curioso: *Corazón del tiempo*, terminado en el mismo año de la formulación de estas preguntas de un sociólogo antizapatista, da una respuesta rotunda: este entrañable film muestra las antiguas y nuevas formas de vida de los pueblos indígenas en Chiapas, sus luchas culturales hacia el interior y el exterior. El

corte ideológico resulta ser, a veces, demasiado transparente, aunque quizá sea necesario en el clima hostil que experimentan los postulados del neozapatismo en los últimos tiempos. En todo caso, lo que logra transmitir el film son los valores de dignidad, justicia y autonomía, compartidos por los que conviven en esos pueblos y por los que los defienden; valores que, sin lugar a dudas, siguen teniendo vigencia en tiempos postrevolucionarios.

Bibliografía

- BARRERO, Lina (2013): *La mirada intelectual en cuatro documentales de Luis Ospina: un discurso intermedial del audiovisual latinoamericano*, tesis para obtener el grado de doctor en Literatura, presentada en la Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- BASCHE, Jérôme (2010): “Punto de vista e investigación”, reseña de “Los indígenas de Chiapas y la rebelión zapatista. Microhistorias políticas”, de Marco Estrada Saavedra y Juan Pedro Viqueira (eds.). En: *Desacatos* n° 33, 2010, pp. 189-201, disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13915966015>> [último acceso: 10 de octubre de 2013].
- BAUDRILLARD, Jean (1991): *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- BECK, Ulrich (1998): *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- CARLÓN, Mario/SCOLARI Carlos A. (eds.) (2009): *El fin de los medios masivos*. Buenos Aires: La Crujía.
- CEDILLO, Adela (2008): Reseña de *La comunidad armada rebelde y el EZLN* de Marco Estrada, *Pacarina del Sur*, disponible en: <<http://pacarinadelsur.com/home/senay-resenas/126-la-comunidad-armada-rebelde-y-el-ezln-de-marco-estrada>>.
- COMOLLI, Jean-Louis (2010): *Cine contra espectáculo, seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- DANEY, Serge (2004): “Como todas las viejas parejas, el cine y la televisión han terminado por parecerse”. En: *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos, pp. 125-129.
- ESTRADA SAAVEDRA, Marco (2007): *La comunidad armada rebelde y el EZLN: un estudio histórico y sociológico sobre las bases de apoyo zapatistas en las cañadas tojolabales de la Selva Lacandona, 1930-2005*. México: El Colegio de México.
- (ed.) (2009): *Chiapas después de la tormenta / Estudios sobre economía, sociedad y política*. México: El Colegio de México.
- ESTRADA SAAVEDRA, Marco/VIQUEIRA, Juan Pedro (eds.) (2010): *Los indígenas de Chiapas y la rebelión zapatista. Microhistorias políticas*. México: El Colegio de México.
- EZLN (1994-2003): *Documentos y Comunicados*, tomos 1 a 5. México: Era.
- FLUSSER, Vilém (1993): *Nachgeschichte. Eine korrigierte Geschichtsschreibung*. Düsseldorf: Bollmann.

- GUERRA BLANCO, Edgar Everardo (2010): Reseña de *Chiapas después de la tormenta. Estudios sobre economía, sociedad y política* de Marco Estrada Saavedra (ed.). En: *Estudios Sociológicos* n° 82, 2010, vol. XXVIII (enero-abril), pp. 273-281, disponible en <<http://redalyc.org/articulo.oa?id=59820675015>> [último acceso: 11 de octubre de 2013]
- HAYDEN, Tom (2002): *The Zapatista Reader*. New York: Thunder's Mouth Press.
- JENKINS, Henry (2008): *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- LA FERLA, Jorge (2009): *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Manantial.
- LA FERLA, Jorge/REYNAL, Sofía (ed.) (2012): *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- LINK, Daniel (2011): "Archivo, ondas de memoria, testimonio, fantasmas". En: WILSON, Mike (ed.): *Where is my mind? Cognición, literatura y cine*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 253-271.
- LIPOVETSKY, Gilles/SERROY, Jean (2007): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- MACHADO, Arlindo (2008): "Pós-cinemas: Ensaio sobre a contemporaneidade". En: Machado, Arlindo (ed.): *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, pp. 172-219.
- MUÑOZ RAMÍREZ, Gloria (2008): *El fuego y la palabra. Una historia del Movimiento Zapatista*. San Francisco: City Lights.
- PITARCH, Pedro (2010): "Reseña de *Los indígenas de Chiapas y la rebelión zapatista. Micro-historias políticas*, de Marco Estrada y Juan Pedro Viqueira (eds.) (México: Colegio de México, 2010)". En: *Letras Libres*, 73, disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/los-indigenas-de-chiapas-y-la-rebelion-zapatista-de-marco-estrada-saavedra-y-juan-ped>> [último acceso: 17 de diciembre de 2015].
- RANCIÈRE, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma.
- ROSS, John (2006): *¡Zapatistas!: Making Another World Possible: Chronicles of Resistance, 2000-2006*. New York: Nation Books.
- RUSSO, Edgardo (2009): "Lo viejo y lo nuevo ¿qué es del cine en la era del post-cine?". En: <<http://maestriadicom.org/articulos/lo-viejo-y-lo-nuevo-%C2%BFque-es-del-cine-en-la-era-del-post-cine/>> [último acceso: 22 septiembre de 2013].
- SONNLEITNER, Willibald (2008): Reseña de *La comunidad armada rebelde y el EZLN: un estudio histórico y sociológico sobre las bases de apoyo zapatistas en las cañadas tojolabales de la Selva Lacandona, 1930-2005* (México: El Colegio de México, 2007) de Marco Estrada Saavedra, *Revista Mexicana de Sociología* (IIS-UNAM), n° 1, vol. 70, 206-213, disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032008000100008> [último acceso el 13 de octubre de 2013].
- VARELA, Mirta (2010): "Los intelectuales y los medios de comunicación". En: Altamirano, Carlos (ed.): *Historia de los intelectuales en América Latina II*. Buenos Aires: Katz, pp. 759-780.
- VERGARA, Ximena (2012): "Fertilizar la memoria, reconstruir la masacre: teorías y prácticas en el cine de Jorge Sanjinés". En: Bongers, Wolfgang (ed.): *Prismas del cine latinoamericano*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 167-190.
- YOUNGBLOOD, Gene (1970): *Expanded Cinema*. New York: E P Dutton.

Internet (sitios consultados entre el 8 y el 20 de octubre de 2013)

<www.ezln.org.mx>

<<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/>>

<<http://palabra.ezln.org.mx/> (cartas, comunicados, declaraciones, etc.)>

<<http://www.radioinsurgente.org/>>

<<http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2009/08/02/corazon-del-tiempo-una-mirada-al-zapatismo>>

<<http://www.imdb.com/name/nm0181505/> (filmografía Alberto Cortés)>

<www.letraslibres.com>

<<http://zedillo.presidencia.gob.mx/pages/chiapas/docs/sanandres.html>>

Fernando Eimbcke: *Lake Tahoe* (2008)¹

Wolfgang Lasinger
(Ludwig-Maximilians-Universität München)

I. Presentación

I.1. *El director y su obra*

Presentar a Fernando Eimbcke (1970-) y su largometraje *Lake Tahoe* (2008) no significa destacar un caso aislado del joven cine independiente del México contemporáneo; sin embargo, se trata de un caso excepcional. Y es que Eimbcke tiene éxito y reputación como artista, no solo en los festivales internacionales y ante la crítica, sino también entre el público mexicano.

Por sugerencia de Emmanuel Lubezki², importante operador conocido por colaborar con Alfonso Cuarón o Terrence Malick, Eimbcke estudió durante 1992 y 1996 en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tras realizar varios cortometrajes y vídeos musicales, causó sensación con su primer largometraje, *Temporada de patos* (2004), con el que ganó once Premios Ariel de la Academia Mexicana de Cine y otros galardones en festivales de cine internacionales³. También sus otros dos largometrajes (*Lake Tahoe* 2008 y *Club Sandwich* 2013) fueron premiados en diversos certámenes⁴ y consolidaron la reputación internacional de Eimbcke como uno de los directores más interesantes de México. Con el episodio “La bienvenida”, Eimbcke participó en el trabajo colectivo *Revolución* (2010), que con motivo de su centenario conmemora el comienzo de la Revolución Mexicana. Este prestigioso proyecto reunió a Eimbcke con los directores Mariana Chenillo, Amat Escalante, Gael García Bernal, Rodrigo García, Diego Luna, Gerardo Naranjo, Rodrigo Plá, Carlos Reygadas y Patricia Riggen.

Se puede constatar que Eimbcke es un director bien integrado en el sistema de festivales internacionales de cine independiente. Así, fue incluido en el proyecto “Todas las cartas. Correspondencias filmicas” (2005-2011), iniciativa del Centre

¹ Muchas gracias a Fernando López Álvarez por la corrección.

² Eimbcke expresa su gratitud a Lubezki en una “carta”, véase Eimbcke (2015).

³ En Guadalajara (el premio Fipresci), París, Tesalónica, véase <http://www.imdb.com/title/tt0407246/awards?ref_=tt_q1_4>.

⁴ *Club Sandwich*: San Sebastián, Turín; *Lake Tahoe*: Berlín, Cartagena.

de Cultura Contemporània de Barcelona. Este proyecto pone a varios directores independientes hispanohablantes en contacto con realizadores internacionales de cine experimental y del *global art cinema*⁵, formando dúos para intercambiar filmes ensayísticos (por ejemplo, Jaime Rosales/Wang Bin; Albert Serra/Lisandro Alonso; Víctor Erice/Abbas Kiarostami). La interlocutora de Eimbcke es la directora independiente coreano-estadounidense So Yong Kim. El diálogo en cartas filmicas entre ambos es un diario de sus vidas cotidianas en cuyo transcurso la madre de Fernando Eimbcke habla de la enfermedad mortal del padre de este, mostrando fotos suyas⁶. Como veremos más tarde, este tema está relacionado con el argumento de la película que nos interesa aquí, *Lake Tahoe*. Y este filme ensayístico representa otra forma de tratamiento de la materia, una forma no ficcional.

Con su segundo largometraje, *Lake Tahoe*, Eimbcke continúa su trabajo con sus colaboradores principales en *Temporada de patos*, formando así casi un equipo permanente, al estilo de grandes directores como John Ford o Yasujiro Ozu. Estos colaboradores son Paula Markovitch (guión), Alexis Zabé (fotografía), Mariana Rodríguez (montaje) y Diego Cataño (protagonista principal: Juan). Con Paula Markovitch, guionista argentina que realizó más tarde ella misma un premiado largometraje (*El premio* 2011)⁷, Eimbcke comparte la reciente experiencia de la pérdida del padre⁸. Esa fue la base para el guión de su segundo film, *Lake Tahoe*, que escribieron ambos. El operador Alexis Zabé es en la actualidad uno de los más destacados artistas de la cámara en México; adquirió mucho prestigio con Carlos Reygadas en los filmes *Stellet Licht* (2007) y *Post Tenebras Lux* (2012). Diego Cataño (Juan), que protagoniza como actor no profesional *Lake Tahoe*, es hijo de Mariana Elizondo (en *Lake Tahoe* ella aparece también, en un papel secundario, como la madre del protagonista, Juan), ex esposa del director Alfonso Cuarón⁹. Entretanto, Cataño actuó en el gran cine de Hollywood con un papel en *Savages* (2012) de Oliver Stone.

Los otros actores tampoco son profesionales —Juan Carlos Lara (David), Daniela Valentine (Lucía) y Héctor Herrera (Don Heber)—, lo que crea un ambiente de auténtica representación. Dos de estos actores (Daniela Valentina y Héctor Herrera) ganaron respectivamente en 2009 un Ariel de Plata a la mejor coactuación (femenina y masculina)¹⁰.

⁵ Usamos el término según Galt/Schoonover (2010: pássim).

⁶ “Correspondencia Fernando Eimbcke-So Yong Kim”, México/Estados Unidos/Alemania 2010-2011, 41 min., <<http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/todas-las-cartas/38071>>.

⁷ Oso de Plata en Berlín 2012.

⁸ Véase la entrevista en la revista en línea *Filmmaker* (Dawson 2009).

⁹ A este consultó Eimbcke para preparar el proyecto de *Lake Tahoe*.

¹⁰ <http://www.imdb.com/title/tt1101675/awards?ref_=tt_cl_4>.

I.2. *Resumen del argumento de Lake Tahoe*

En *Lake Tahoe* se narran los acontecimientos de un día, empezando por la mañana y terminando la mañana siguiente.

Juan, un joven de 16 o 17 años, trata de escaparse de su casa, en Progreso (Yucatán), porque no aguanta la situación de su familia (su madre y su hermano menor, Joaquín), agravada por la muerte de su padre. Sin embargo, mientras conduce el coche de su padre, choca con un poste, al borde de una carretera, en las afueras de la ciudad. No es nada grave, solo están abollados el capó y el parachoques del auto, pero el motor no vuelve a arrancar y Juan no puede continuar su huida. Tiene que regresar a la ciudad, a pie, para buscar un mecánico.

Después de pasar por varios talleres de reparación en las calles desiertas de la ciudad sin hallar ayuda, entra en el Taller Don Heber y es asaltado por un ladrón. Don Heber, un viejo que vive solo con su perro Sica (un gran *bulldog*), consiente finalmente en creer la historia del choque y del coche averiado y se abstiene de llamar a la policía. Después de desayunar él y su perro juntos cereales con leche ante los ojos atónitos de Juan, don Heber describe la pieza del motor, para que Juan la pueda buscar en los estantes de su garaje. Don Heber tiene que descansar en su hamaca, pero Juan no encuentra nada y deja a Heber, que duerme y no responde.

En otro taller, la Refaccionaria Oriente, encuentra a Lucía, una chica *punk* que está a cargo de la tienda y que le ofrece esperar hasta que llegue David, el mecánico responsable. Durante el tiempo de espera, le presenta a Juan su bebé, llamado Fidel. Con David, un aficionado de las artes marciales y los monjes *shaolin*, va Juan en bicicleta hasta el sitio del accidente. David examina el motor y dice el precio por el arreglo, pero también que necesita otra pieza. Tienen que regresar a la ciudad para buscar el dinero (Juan) y la pieza adecuada (David). David lleva a Juan a su casa, donde le enseña un libro y un video de los monjes *shaolin*. La madre de David los invita a desayunar. Al empezar la madre de David a hablarle a Juan de la palabra de Dios, este se va a hurtadillas. Un poco desconcertado, se dirige a su casa, donde encuentra a su hermano menor, Joaquín, y a su madre, que se ha encerrado en el baño, fumando y llorando. Cuando Juan abre la puerta con un destornillador, su madre le manda categóricamente salir.

Y Juan se va de nuevo. Empieza otra vez su itinerario en un vaivén que le conduce a Lucía, Heber y David. Lucía va a buscar la pieza, mientras Juan sostiene al bebé Fidel en sus brazos. Ya con la pieza en sus manos, Juan no logra arreglar el coche él solo, por lo que decide consultar a Heber otra vez. Este le pide el favor de dar una vuelta a su perro, Sica, pero el perro se escapa. Juan no osa volver a ver a Heber sin su perro, así que visita de nuevo a Lucía, que le pide a su vez un favor: cuidar por la noche a Fidel. David reaparece y los dos parten

otra vez para arreglar el coche. Pero se necesita una pieza más cara que Juan no puede pagar. David la saca de un modelo parecido que pertenece a conocidos de la familia de Juan. Mientras Juan habla con la pareja, David se desliza debajo del coche y desmonta la pieza.

Finalmente, se arregla el coche. David invita a Juan al cine, a una película de Bruce Lee. Juan se vuelve a casa para dedicarse a su hermano. Al teléfono preguntan por su padre y Juan pierde el control, gritando que el padre no puede responder “porque está muerto puta madre”. Esta confesión inesperada echa a Juan otra vez fuera de la casa. Busca a Heber, con la intención de ayudarlo a hallar el perro perdido. Cuando lo encuentran jugando alegremente con unos niños, Heber se abstiene de reclamarlo. Luego, Juan va al cine para asistir con David a la sesión de *Operación Dragón* de Bruce Lee. A continuación visita a Lucía para cuidar de Fidel. Pasa la noche con ella, desahogándose finalmente en sus brazos. Por la mañana, Juan se despierta, se ocupa del bebé que llora, da un beso a Lucía y se va a su casa, donde consuela a su madre que duerme y busca a su hermano Joaquín que se había metido en el ropero como para esconderse.

Deciden hacer panqueques como solían hacer con el padre. Juan descubre el álbum con recuerdos del padre que Joaquín ha compuesto durante todo ese tiempo. Juan dice a Joaquín: “Falta algo” y despega el adhesivo “Greetings from Lake Tahoe” de la parte trasera del coche para ponerlo en el álbum.

II. Recursos estilísticos del minimalismo en *Lake Tahoe*

Podemos caracterizar el estilo de *Lake Tahoe* de minimalista. El concepto del minimalismo viene de las artes plásticas y la música, y se engendró en los años sesenta en los Estados Unidos. Warren Motte, resumiendo el concepto y aplicándolo a la literatura francesa de los años ochenta y noventa, define los rasgos esenciales con términos como: “abstraction”, “reduction”, “restriction”, “concentration” (Motte 1999: 5, 8, 10).

Los minimalistas prefieren en sus obras estructuras de geometría y de simetría; hacen un amplio uso de las técnicas de repetición y omisión, lo que se traduce en figuras de laconismo y elipsis (Motte 1999: 5, 8, 15, 23). Existen también transferencias del concepto del “minimalismo” al cine. El libro *Kino des Minimalismus* contiene varios ensayos sobre directores como Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Yasujiro Ozu, Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki, Hou Hsiao-hsien y otros (Grob/Kiefer/Mauer/Rauscher 2009)¹¹. Se define aquí el minimalismo en el cine como una técnica que se realiza en varios niveles. En el narrativo, se

¹¹ Ozu, Jarmusch y Kaurismäki figuran entre los directores que Eimbcke nombra como modelos. Véase la entrevista en la revista en línea *Filmmaker* (Dawson 2009).

prefieren secuencias de tiempo real o elípticas, se representa la vida cotidiana, generalmente se renuncia a recursos de tensión o suspense, lo que lleva a tramas sin conflictos y situaciones dramáticas. En el nivel diegético, predominan la reducción y la evacuación y, en consecuencia, los espacios banales, abstractos y vacíos; hay pocos caracteres y una tendencia a decorados y vestuarios naturales o poco artificiales (preferencia de sets y escenarios naturales). En el nivel visual, hay una predilección por los planos distantes (como general, entero, medio), por las angulaciones normales y, en general, también por la cámara fija. En el nivel auditivo (banda de sonido), hallamos diálogos lacónicos o conversaciones triviales, escasos ruidos de ambiente y se evita la música no diegética. En la actuación y la puesta en escena, todos los participantes se abstienen de exagerar la gesticulación o la mímica, muchas veces los actores no son profesionales. Por fin, el montaje se caracteriza por planos de larga duración y no se sirve de efectos expresivos, ideológicos o creativos (Grob/Kiefer/Mauer/Rauscher 2009: 21).

Sin recurrir al concepto del minimalismo como término establecido, David Bordwell ya describió los correspondientes recursos y medios estilísticos de ciertos directores, entre otros, de Bresson, Ozu o Dreyer, en su libro *Narration in the Fiction Film*. Bordwell llama a este modo “parametric narration”¹² (1985: 274-310), es decir, que ciertos parámetros estilísticos dominan la narración, sobresalen ante el contenido de la historia. Los recursos de representación logran para Bordwell el título de “stylistic events” (1985: 284). Este autor destaca los casos contrarios de “abnormal ellipticality” y “abnormal repetitiveness” (1985: 288) como ejemplos extremos de “parametric narration”.

El estilo del minimalismo o “parametric narration” en el cine corresponde muchas veces al “global art cinema”, como lo llaman Rosalind Galt y Karl Schoonover (2010: pássim). Mark Betz establece la relación de la manera siguiente: “a particular kind of world cinema tied ineluctably [...] to a film festival culture that privileges and honors the style” (2010: 31-32). Menciona como pertenecientes al llamado *global art cinema*, por ejemplo a directores latinoamericanos como el argentino Lisandro Alonso y el mexicano Carlos Reygadas (2010: 40).

II.1. Planos fijos y autónomos

Podemos notar los elementos formales que nos permiten incluir *Lake Tahoe* en esta tendencia del cine ya en la realización fotográfica de los planos cinematográficos individuales¹³.

¹² “Parametric narration, David Bordwell’s term to describe a mode of filmmaking that foregrounds style as an organizing principle”; véase Betz (2010: 31).

¹³ Albarrán Torres habla de “fotogramas” (2012: 115).

Generalmente, en este filme los planos llaman toda la atención como unidades autónomas, como unidades centradas en sí mismas. Este efecto está conseguido, principalmente, por tres factores:

- la frecuente interpolación de planos negros¹⁴
- la larga duración de los planos (también la larga duración de los planos negros interpolados)
- y finalmente la preferencia del plano fijo.

La utilización de 29 planos negros intermediarios de duración notable (por ejemplo, hasta más de un minuto el de 00:56:37) no está realizada gradualmente, como fundido, sino sin transición, a modo de corte duro: así son separados los planos antes y después del negro, uno del otro de manera muy acentuada¹⁵. Hay secuencias intensificadas rítmicamente por la alternancia regular de planos negros y planos con imagen (DVD 00:15:54-00:17:33 y DVD 00:38:49-00:41:39 y DVD 00:51:24-00:53:18).

La interrupción por los planos negros vale solamente para la óptica: la banda de sonido continúa durante ellos y otras veces hay una transición al sonido del siguiente plano. La función narrativa de los planos negros consiste en marcar una elipsis o transición. Es ahora importante para nuestro argumento que el plano representa una unidad temporal y visual.

Otro factor es la larga duración de los planos. Tenemos un total de 135 de ellos (incluidos los planos negros). Dada la duración de la película, 72 minutos (excepto el último plano negro con los genéricos del fin de 5 minutos), resulta que un plano (*average shot length* o ASL) dura aproximadamente 32 segundos de promedio, y esa es una duración larguísima (una producción de Hollywood de los últimos años tiene un ASL de 4-6 segundos)¹⁶. Al mostrar acciones en tiempo real, la tendencia al plano-secuencia, con sus efectos de retardación y de desaceleración, contribuye a la revalorización del plano como unidad base de la narración.

El tercer factor es la restricción de los movimientos de cámara. Junto con la predominancia del gran plano general y la distancia, la inmovilidad produce una impresión de cámara impasible.

Hay solamente tres planos en toda la película en los cuales la cámara se desplaza lateralmente (DVD 00:20:55; DVD 00:27:21; DVD 00:27:46) y dos planos

¹⁴ Albarrán Torres las llama “disolvencias a negros” (2012: 116), pero son cortes abruptos.

¹⁵ El recurso del plano negro evoca *Stranger than Paradise* (1984) de Jim Jarmusch, una relación que el mismo Eimbcke establece en la entrevista mencionada. Véase <<http://filmmakermagazine.com/1376-fernando-eimbcke-lake-tahoe/>>.

¹⁶ Véase Bordwell (2006: 121 ss.), citado según Liptay (2009: 223, 240).

Para el término de ASL y el método estadístico de análisis según Barry Salt, Liptay se refiere a la web <www.cinematics.lv>.

en *travelling* óptico (o recorrido óptico), lentísimo, casi imperceptible acercándose una vez, la otra alejándose (DVD 00:30:42; DVD 00:57:58-00:58:37). Hay una secuencia de planos en los cuales la cámara solo se mueve desplazándose, fijada en este vehículo (DVD 00:50:16; DVD 00:52:30; DVD 00:52:42; DVD 00:52:58; DVD 00:54:04-00:55:23). De los 106 planos (imagen), en 10 se ve un movimiento de cámara; no hay ninguna panorámica horizontal o vertical.

Estos movimientos de cámara marcan momentos cruciales de la acción como vamos a ver más tarde. Aquí solo nos interesa el hecho de ese rasgo estilístico, que podemos llamar “inercia de cámara”, para determinar el minimalismo. En algunos momentos la cámara queda en la posición baja del comienzo del plano, aunque los actores cambian su posición elevándose (DVD 00:58:59-01:00:08; DVD 01:08:04-01:09:47).

II.2. Planos ‘planimétricos’

El segundo aspecto formal que nos interesa en los planos como elementos de un estilo minimalista se refiere a la simetría y al orden geométrico que rige su composición fotográfica. Bordwell usa el término “planimetric” para este tipo de tomas cinematográficas (1997: 20)¹⁷.

La cámara está en estos casos orientada al objeto filmado (colocado muchas veces delante de un muro como fondo) de modo perpendicular, y la imagen da la impresión de una superficie plana sin mucha profundidad.

Así, la marcha de Juan por las calles desiertas de Progreso es una serie de planos que repiten y varían un esquema gráfico de líneas horizontales y verticales. Pasa delante de muros, fachadas, frontispicios, que son vistas de frente y que forman líneas o rayas horizontales que son cruzados perpendicularmente por líneas verticales.

También hay una serie de inscripciones, letras escritas, letreros, placas (principalmente los nombres de los talleres, como Talleres Renacimiento, Taller Don Heber, Refaccionaria Automotriz El Oasis, Refaccionaria Oriente) que invitan a la lectura de las imágenes y contribuyen al efecto de superficie de dos dimensiones.

El formato de 35 mm para pantalla ancha (DVD 1:2,35) y el objetivo gran angular producen en estas tomas imágenes ‘planimétricas’ de una gran belleza. Para un cine minimalista, esta belleza parece ya un lujo, pero es todavía una belleza de gran llaneza, que no se impone con artificios, que guarda y resalta toda la naturalidad de los objetos y espacios representados.

¹⁷ Bordwell adopta el término del historiador de arte Heinrich Wölfflin. Véase también Bordwell/Thompson (2007).

Los primeros planos del filme ofrecen composiciones de luminosa claridad y limpieza, con los colores puros del azul (cielo), del verde (los árboles y los arbustos), del rojo (el coche de Juan, la señal de alto) y del blanco (las nubes). El horizonte o la carretera en el fondo medio (paralelamente al encuadre horizontal) dividen el plano en una mitad de arriba y una de abajo. O una carretera se extiende desde el primer plano directamente al fondo y marca un eje central, contrabalanceado por líneas horizontales. Tales principios de perfecta composición (simétrica y de orientación central) rigen muchos de los planos de *Lake Tahoe*.

II.3. *Elipsis y repetición*

El tercer punto de forma minimalista en *Lake Tahoe* se refiere a la narración, al orden narrativo. Los acontecimientos de la historia son presentados linealmente, sin inversiones del orden cronológico. Se narra la cronología de un día, y hay huecos y omisiones. Este es uno de los principios de narración minimalista. La primera omisión es la falta de una exposición explícita de los hechos fundamentales. No nos enteramos de los motivos de la huida de Juan hasta muy tarde en la película: la muerte de su padre y el luto y la depresión de la madre a causa de esta muerte. Los huecos y omisiones en la trama narrativa, las elipsis, están la mayoría de las veces marcados por los planos negros a los que ya nos hemos referido. Crean espacios o puntos de indeterminación óptica.

Tomemos como ejemplo el choque con el poste (DVD 00:01:17-00:02:15): un gran plano general del paisaje en las afueras de la ciudad Progreso nos deja ver en la distancia un coche rojo, que viene de la derecha y va a la izquierda, paralelamente al encuadre horizontal en una línea en medio del plano que es la carretera. Después, un plano negro de larga duración. En *off* se oye un ruido de choque por alcance, luego el intento de encendido del motor, sin éxito. Después, un plano general, más cercano a la carretera y al coche, en que vemos al auto rojo delante de un poste y escuchamos otras veces el intento de encendido, sin que el motor vuelva a marchar. Después de unos segundos de plano negro aparece el título, *Lake Tahoe*, en letras blancas. Otro ejemplo es el episodio de la entrada en el taller de don Heber (DVD 00:06:26-00:07:10). Juan llega a la puerta enrejada, por donde se entra al terreno de Heber, llama varias veces: “¡Buenos días!”, nadie responde, y Juan entra. Corte: plano negro, se oye otra vez “¡Buenos días!”, después el ladrido de un perro. En el siguiente plano, vemos a Juan sentado erguido en una silla y justamente enfrente de él, un gran perro, manteniéndole a raya. El momento de acción dramática es omitido, solo vemos el momento antes y el de después. Este modo económico de narrar los hechos no solo se ve al comienzo. Todos los micro-acontecimientos del día de Juan son presentados de esta manera.

Otro recurso del minimalismo que aparece en *Lake Tahoe* es la repetición. El vaivén de Juan se compone de los movimientos reiterados de huida y regreso que, junto con el uso de los mismos planos, ritman su itinerario por la ciudad de Progreso (un nombre que consigue así un sentido irónico).

II.4. Mise en scène: *desdramatización y emoción contenida*

La *mise en scène* (puesta en escena) contribuye a su vez al minimalismo con ciertos medios y recursos de desdramatización que están relacionados con los puntos ya mencionados. La cámara fija, por ejemplo, coincide con la predilección por el espacio vacío: en general, no hay mucha gente en las calles de la ciudad, que parece desierta, y la cámara se queda una y otra vez en los sitios algunos momentos después de que pasen los personajes, como para acentuar la vaciedad. Eso se ve sobre todo en el caso de Juan, que entra muchas veces en el campo visual establecido por la toma, pasa por él y al fin lo deja y la cámara queda unos segundos más observando el espacio de su pasaje. Ese recurso es por ejemplo típico para *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson, otra obra maestra del minimalismo. También hay que destacar otra vez el plano-secuencia como recurso de narración desdramatizada: los hechos simples de la vida cotidiana, presentados sin cortes, en tiempo real, quitan importancia al contexto virtualmente dramático.

El plano del desayuno de don Heber y su perro Sica observado por Juan, que dura casi dos minutos (DVD 00:10:34-00:12:23), sigue al ‘arresto’ de Juan por Sica (posibilidad de drama) y atrasa la búsqueda de la pieza para el motor (continuación de la acción principal). Mostrar actos insignificantes en su duración completa es un método practicado por el neorrealismo en Italia, y la referencia a esta escuela se señala irónicamente en el nombre del perro, que evoca al director Vittorio De Sica (1901-1974), uno de los fundadores del neorrealismo italiano. La alusión a De Sica es incluso más amplia: una de sus más famosas películas narra la historia de un hombre viejo y su perro (*Umberto D.*, 1952)¹⁸.

En este episodio se revela —no solo a causa de la coincidencia del nombre de un artista y del perro— también el humor seco, otra contribución de la *mise en scène* desdramatizada en *Lake Tahoe*. La situación de Juan es de una comicidad absurda: en un primer momento cree que don Heber está preparando el segundo plato de cereales para él y declina agradecidamente la aparente invitación, pero este ni se ocupa de este error y da la orden al perro de sentarse al lado de

¹⁸ Albarrán Torres constata también una influencia de *Ladri di biciclette* (1948), del mismo director (2012: 116).

él. Juan está observando toda la escena con una expresión neutral inmutable, hasta que han terminado el desayuno don Heber y Sica.

El rostro inexpresivo y un comportamiento retraído son los bases de esta forma de lo cómico de la que se hallarían más ejemplos en *Lake Tahoe*¹⁹, así como medios de desdramatización que conciernen la actuación de los actores/personajes y la representación de los afectos, y que son la regla en este film. Conforme a estos principios de actuación, los personajes de *Lake Tahoe* son todos de pocas palabras. Los diálogos lacónicos, que resultan del silencio de los actores, aclaran de nuevo la reducción de las emociones. El mejor ejemplo para ilustrar esto es el momento en que don Heber reencuentra a Sica, que se había escapado. Juan y don Heber van en el coche por las calles buscando a Sica. Por fin lo ven jugando muy alegre y animado con unos niños. Cuando Juan quiere salir del coche, Heber dice solo: “¡No!” y un momento más tarde: “¡Arranca!”; poco después: “¡Que arranques!”. Juan pone el coche en marcha y dice después de un silencio: “El perro es suyo”. Heber no dice nada. Todo el proceso que se desarrolla en su interior tiene que deducirse de estas escasas manifestaciones: un proceso de comprensión y de razón. El perro es mucho mejor cuando está con los niños. Un momento emocionante —sin que se exprese ninguna emoción— en que Heber está asumiendo su soledad. Y en el silencio compartido se expresa una profunda comunicación entre Juan y Heber. Sin que se diga nada más, comprendemos que algo, un saber, un sentimiento se transfirió del uno al otro en el momento mismo de producirse.

La emoción no está ausente, pero no se manifiesta inmediatamente en la superficie, está latente y contenida²⁰. Sin embargo, algunas veces se hace patente. Se pueden enumerar cuatro momentos:

— Cuando Juan abre la puerta del cuarto de baño, donde la madre se ha encerrado para llorar la muerte de su marido. La madre no quiere ver a Juan: le manda salir diciendo tres veces: “¡salte!”, y finalmente, muy en tono violento: “¡que te salgas, carajo!” (DVD 00:30:43-00:31:22).

— Cuando dice Juan de manera violenta al teléfono: “¡Porque está muerto, puta madre!” (DVD 00:49:48).

— Cuando Juan da con el bate de béisbol golpes violentos al coche (DVD 00:58:32).

— Cuando Juan se echa a llorar en los brazos de Lucía (DVD 01:05:06).

¹⁹ Por ejemplo, la secuencia de cinco planos en que Juan pasea al perro y el perro se escapa, que combina la forma de la elipsis y la impasibilidad de la cámara (DVD 00:37:01-00:38:24).

²⁰ Albarrán Torres define *Lake Tahoe* como “sinfonía de emociones contenidas” (2012: 116).

El primero y el tercero de estos planos están relacionados formalmente por el recurso del recorrido óptico (*zoom* adelante y *zoom* atrás), indicando que existe una correspondencia, incluso una relación de complemento entre los dos momentos: se puede hablar de una reacción con desfase de tiempo²¹.

Hay que añadir otro momento de emoción expresada explícitamente, un momento casi fuera del filme, al fin de los genéricos: el único momento de música no diegética en la banda de sonido: es la tristísima canción “La lloroncita” (interpretada por el grupo Los Parientes de Playa Vicente en una versión melancólica y de instrumentación muy parca). Las dos últimas estrofas dicen:

Ay de mí llorona / que lloro y que gimo / ay de mí llorona /pero que lloro y que gimo // que la causa de mi llanto / que es una prenda que estimo / que es una prenda que estimo / y por eso lloro tanto.

Esa canción parece un comentario al momento de desahogo de Juan en los brazos de Lucía. Aquí se expresan la pérdida y la tristeza que fueron calladas.

III: La historia de *Lake Tahoe*: una educación sentimental

Con estas observaciones sobre los afectos y la actuación de los personajes nos hemos referido ya bastante ampliamente a aspectos del contenido y de la historia de *Lake Tahoe*. Como ya se habrá entendido, también aquí se hallan elementos básicos del minimalismo. La palabra clave es otra vez “reducción”.

III.1. *Sencillez y reducción*

La trama narrativa y su estructura episódica muestran una gran sencillez. La historia comprende un período abarcable (más o menos 24 horas), se desarrolla en un espacio homogéneo de pocos lugares y los personajes que participan son pocos. En los planos se presentan raras veces más de dos personas. La materia y el tema proceden de la vida cotidiana de hombres normales. Los elementos del argumento se enlazan por una dramaturgia de contingencias²². Todos estos elementos coinciden con la estética del neorrealismo italiano.

²¹ La relación de complemento entre los dos planos la nota Koresky (2013).

²² Albarrán Torres destaca la función del azar en la dramaturgia de *Lake Tahoe* (2012: 113-114).

III.2. *Temas y motivos*

III.2.1. Elementos básicos de la trama: huida, búsqueda y vuelta

El itinerario de Juan se compone de los elementos básicos de huida, búsqueda y vuelta. Estos pasos forman, como ya se decía, un vaivén un poco zigzagueante. Se entretajan más o menos tres o cuatro hilos de la historia. La acción principal es la huida (fallida) de Progreso que se transforma en el transcurso del film en una vuelta. La acción principal es procurarse la pieza para el coche, la búsqueda. De aquí se ramifica la acción en los encuentros de don Heber, Lucía y David. Estos encuentros se dividen a su vez en varios episodios de ida y vuelta.

El impulso de huida a que Juan está sujeto, parece una reacción a la muerte: su huida de Progreso está causada por la muerte del padre. Cuando deja a don Heber sin haber logrado nada, abandona a un hombre viejo que duerme en la hamaca y parece sin vida, en sentido figurado: un muerto. Cuando está en la casa de David, Juan emprende la huida exactamente en el momento en que la madre, que es creyente, habla de la inmortalidad y de la resurrección de los muertos (DVD 00:25:49-00:26:04). Otra muerte simbólica es la pérdida de Sica, Juan pasa en este episodio por un cementerio (DVD 00:37:17).

En un momento parece que Juan está cansado de huir de su casa, pero tiene que recibir una llamada para su padre: se ve obligado a nombrar el hecho de la muerte de su padre (“porque está muerto, puta madre”). Lo hace a regañadientes, impulsado por un arrebato de furor. En sentido dramático aristotélico, ha llegado el momento de la *anagnórisis*, del reconocimiento del hecho. E inmediatamente se va de la casa, el impulso de huida parece más fuerte otra vez. Pero este acto de huida es engañoso, es en verdad el comienzo de la vuelta, del regreso final. En el lenguaje de la dramaturgia de Aristóteles, ese es también el momento de la *peripecia*. Juan entra ahora en la fase de los cumplimientos: va a completar las acciones suspendidas respecto a Heber y Sica, a David, a Lucía, y por final respecto a su madre y su hermano Joaquín.

Se puede hablar en cierto sentido de un segundo ciclo que Juan va a recorrer. Hay una vaga semejanza del itinerario de Juan con las salidas y pruebas de los héroes de caballería medievales (p. ej. Lanzarote). La huida y la búsqueda de un taller corresponden a la salida que lleva al héroe a las aventuras. Los encuentros le traen nuevas experiencias (de los otros, de sí mismo) y le ponen a prueba. Los favores que piden Heber y Lucía a Juan acaban en actos de comprensión de la soledad de los otros. Con don Heber, Juan aprende a saber dejar ir, la responsabilidad que consiste en ocuparse de alguien dejándole libre. Al pasar la noche con Lucía, Juan siente lo que significa cuidar de alguien estando

presente. Y la invitación de David al cine, que Juan finalmente acepta, es una experiencia de gratitud, solidaridad y amistad. El segundo ciclo se define como una educación sentimental que prepara a Juan para el acto final de asumir el hecho de la muerte de su padre y encargarse de su rol en su familia, asistiendo a su hermano Joaquín y a su madre.

En total se puede hablar de un proceso iniciático o “rito de iniciación”²³ para pasar a la adultez (sexualidad, responsabilidad) a que es sometido Juan. Este proceso incluye también la superación del “laberinto de la soledad” y de las cualidades del carácter mexicano que Octavio Paz designó como las “máscaras mexicanas”²⁴: el hermetismo, el aislamiento, la lejanía, esos elementos que se plasman en *Lake Tahoe* en los recursos formales del minimalismo. La canción de Lucía, la chica *punk*, ya es una invitación a abrirse, a “rajarse” (Paz 1993: 165): “¡Abre los ojos! ¡Mírame a mí! ¡No tengas miedo! ¡Acércate a mí!” (DVD 00:41:10). En el fondo se trata de una superación del machismo.

III.2.2. El tema del padre ausente

Lo que llama la atención en *Lake Tahoe* es el motivo recurrente de la ausencia del padre. En esta parece motivada la predominancia de omisiones y elipsis en la forma minimalista de la película. No solo se manifiesta con el protagonista principal y su tragedia familiar (la muerte del padre), también otras figuras de la película son afectadas por esta desgracia.

Lucía, la chica de la Refaccionaria El Oriente, tiene un pequeño hijo llamado Fidel. Para asistir a un concierto *punk* necesita alguien para cuidar a Fidel, porque vive sola con su hijo. Del padre no se habla. No existe. Salvo indirectamente en el hijo que ha dejado.

En casa de David, el mecánico de la Refaccionaria El Oriente, tampoco hay padre. Sentados a la mesa para desayunar, la madre de David, este y Juan forman una configuración de familia, una estructura ternaria de familia nuclear, pero falta el padre. El padre parece solo de forma simbólica, cuando la madre habla de la palabra de Dios y de resurrección e inmortalidad.

Como compensación por la ausencia del padre podemos nombrar, por otra parte, la figura paternal de don Heber. El viejo solitario con su perro, al principio un poco reacio, alcanza al fin algo como una posición de un maestro que enseña una lección a Juan. Una lección taciturna, sí, pero eficaz. Consiste en enseñar a Juan el saber dejar ir.

²³ Como dice Albarrán Torres: “[Juan] asume que él es ahora el hombre de la casa, para su hermano y su madre” (2012: 119).

²⁴ Nos referimos al capítulo de este título en Paz (1993: 164-181).

Otra figura paternal de maestro se presenta en Bruce Lee, al que David toma como ejemplo. Bruce Lee y las artes marciales de los monjes *shaolin* sirven como un modelo para orientarse en la vida que parece substituir la religión cristiana de su madre. David habla del *sensei*, el maestro, y ocupa con Juan la posición de un *sensei* porque logró reparar el coche. David trata de despertar el interés de Juan por la lección de Bruce Lee. Le da un libro sobre los monjes *shaolin* y lo invita al cine para asistir a la proyección de la película *Operación Dragón* (*Enter the Dragon*, 1973, director Robert Clouse) con Bruce Lee. Después de la sesión cita una escena clave a Juan, procurando incluirle en el juego:

Kick me!
 Kick me!
 What was that? An exhibition?
 We need emotional content — try again.
 I said emotional content not anger.
 Now try again — with me (DVD 00:57:49-00:58:19)²⁵.

Estos enunciados se dejan relacionar con los asuntos esenciales que se negocian en *Lake Tahoe*: los afectos y su represión. Juan se descarga, como hemos visto, en una violenta erupción de su *anger*, para asumir el *emotional content* reprimido. No es por casualidad que sea el coche de su padre el que golpea. El bate de béisbol también está relacionado con la muerte del padre: es el regalo que ofrecen los amigos o parientes de su familia junto con la camiseta de un jugador con el nombre de Jaime Salazar (así se llama el padre, según el permiso de conducir que vemos en el álbum de Joaquín) para consolar a Juan y a Joaquín.

El motivo de la ausencia del padre se hace notar también en otro componente del argumento: se perfila en el desarrollo de la historia un ejercicio para Juan, que consiste en ocupar el lugar del padre. Esto comienza cuando Lucía le da su hijo Fidel a Juan para que lo sostenga: en sus brazos, Fidel deja de chillar (DVD 00:32:30) y Lucía pregunta asombrada: “¿Qué hiciste?” (DVD 00:32:41). Su talento natural para ser padre anima a Lucía a pedir a Juan el favor de cuidar de Fidel. Después de arredrarse en el primer momento, Juan se decide en su vuelta final a cumplir también con esa tarea. Pasando la noche con Lucía llega a la nueva etapa de madurez (hablamos más arriba de iniciación) y es capaz de dar el último paso para volver a su casa. El cumplimiento final se ilustra en completar el álbum de Joaquín con el adhesivo “Greetings from Lake Tahoe”, el lugar de vacaciones imaginarias con la familia íntegra e intacta, donde nunca fueron²⁶.

²⁵ En *Enter the dragon* la escena correspondiente se localiza entre los minutos cinco y seis.

²⁶ Albarrán Torres habla en este contexto y del título *Lake Tahoe* como un motivo tipo Rosebud, análogo al que famoso de *Citizen Kane* de Orson Welles (2012: 119).

III.3. *Un tópico mexicano expresado de manera universal*

El mito o tema paradigmático de la ausencia del padre ya parece un tópico en la literatura y el cine de México²⁷. Desde la búsqueda de Juan Preciado en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o *Los olvidados* sin padre de Luis Buñuel, hasta películas recientes como *Los mejores temas* (2012) de Nicolás Pereda, la “ausencia paterna” (Alveano Hernández [1998] 2001: 7) es un motivo recurrente. *Lake Tahoe* de Fernando Eimbcke da a este motivo, con su nítido minimalismo, una expresión universal. Transcribe el hermetismo mexicano adoptando los recursos estilísticos de un cine minimalista global con maestría y supera así la limitación nacional²⁸.

Bibliografía

- ALBARRÁN TORRES, César (2012): “Los domingos de Fernando Eimbcke”. En: Curiel de Icaza, Claudia/Muñoz Henonín, Abel (eds.): *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción*. México: Cineteca Nacional México, pp. 113-120.
- ALVEANO HERNÁNDEZ, Jesús ([1998] 2001): *El padre y su ausencia*. México: Plaza y Valdés.
- BETZ, Mark (2010): “Beyond Europe: On Parametric Transcendence”. En: Galt, Rosalind/Schoonover, Karl (eds.): *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford/New York: Oxford University Press, pp. 31-47.
- BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 274-310.
- (1997): “Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino”. En: Rost, Andreas (ed.): *Zeit, Schnitt, Raum*. Frankfurt: Verlag der Autoren, pp. 17-42.
- (2006): *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- BORDWELL, David/THOMPSON, Kristin (2007): “Shot-Consciousness”. En: *Observations on Film Art*, <<http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness/>> [último acceso: 31 de agosto de 2015].
- DAWSON, Nick (2009): “Fernando Eimbcke, *Lake Tahoe*”. En: *Filmmaker*, <<http://filmmakermagazine.com/1376-fernando-eimbcke-lake-tahoe/>> [último acceso: 31 de agosto de 2015].
- EIMBCKE, Fernando (2015): “Impulso al vacío”. En: *Life and Style*, <<http://www.lifeandstyle.la/cultura/2015/02/25/cartas-a-lubezki-iii>> [último acceso: 31 de agosto de 2015].

²⁷ Alveano Hernández se refiere a Paz y Rulfo ([1998] 2001: 7). Dice: “ese oscuro, enigmático y [...] ausente personaje que ha sido el padre en México” ([1998] 2001: 9).

²⁸ Por otra parte, Nicolás Pereda exagera en *Los mejores temas* el motivo de manera caricaturesca narrando la deseada, pero inverosímil, vuelta del padre en varias versiones contradictorias.

- GALT, Rosalind/SCHOONOVER, Karl (eds.) (2010): *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- GROB, Norbert/KIEFER, Bernd/MAUER, Roman/RAUSCHER, Josef (2009): “‘Less is More’: Das Minimalistische als ästhetisches Prinzip”. En: Grob, Norbert/Kiefer, Bernd/Mauer, Roman/Rauscher, Josef (eds.): *Kino des Minimalismus*. Mainz: Bender/Ventil, pp. 7-25.
- KORESKY, Michael (2013): “Lost and Found: Lake Tahoe”. En: *ReverseShot*, <http://reverseshot.org/reviews/entry/1528/lake_tahoe> [último acceso: 31 de agosto de 2015].
- LIPTAY, Fabienne (2009): “Virtuoser auf einer Geige: Hou Hsiao-hsien”. En: Grob, Norbert/Kiefer, Bernd/Mauer, Roman/Rauscher, Josef (eds.): *Kino des Minimalismus*. Mainz: Bender/Ventil, pp. 221-241.
- MOTTE, Warren (1999): *Small Worlds. Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln/London: University of Nebraska Press 1999.
- PAZ, Octavio ([1950/1959] 1993): *El laberinto de la soledad*, ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.

DVD

- EIMBCKE, Fernando (2009): *Lake Tahoe* (2008, México), Yume Pictures.

Páginas web

- <www.cinematics.lv> [último acceso: 31 de agosto de 2015].
- <<http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/todas-las-cartas/38071>> [último acceso: 31 de agosto de 2015].
- <http://www.imdb.com/title/tt0407246/awards?ref_=tt_ql_4> [último acceso: 31 de agosto de 2015].

Luis Estrada: *El infierno* (2010)¹

Miriam Haddu

(Royal Holloway University of London)

Con motivo de la celebración del Bicentenario de la Independencia de México, el Instituto Mexicano de Cinematografía, IMCINE, convocó la presentación de propuestas cinematográficas que representasen una reflexión sobre el tema de la nacionalidad mexicana. El cineasta Luis Estrada vio en esta convocatoria una oportunidad para concluir su trilogía política y presentó la idea de una película centrada en un problema de candente actualidad para México. El resultado fue *El infierno*, un *tour de force* satírico que analiza el impacto sobre el México actual de la generalmente conocida como “narcoguerra”. Un visionado superficial llevaría a calificar el filme de Estrada de tratamiento ligero y en tono de farsa del grave y complejo problema que afronta la sociedad mexicana. Un examen más cuidadoso, sin embargo, revela el inteligente acercamiento del director a la realidad del tráfico de drogas en México, así como su capacidad para comprender, comentar, diseccionar y criticar el conflicto armado más virulento que ha vivido México desde la Guerra de los Cristeros (1926-1929)².

Durante la última década, México ha asistido a una escalada vertiginosa de la crisis del narcotráfico, manifestada en un recrudecimiento del conflicto armado entre los cárteles rivales y una mayor presencia militar en las regiones afectadas. La cifra oficial de muertes desde el inicio de la narcoguerra actualmente se sitúa en decenas de miles, contabilizándose más de doce mil vidas perdidas solamente en 2011. El efecto del clima de violencia ha sido devastador, cobrándose innumerables vidas civiles, manchando la imagen del país ante el exterior y convirtiéndose, según algunos comentaristas, en una amenaza potencial para la seguridad nacional (Carlsen 2007: s/n). Las circunstancias económicas han exacerbado la crisis y perpetuado la espiral de violencia producto de la lucha territorial entre los grupos de narcos y el esfuerzo del ejército por contener y acabar con el tráfico. Este trabajo mostrará cómo la película de Estrada se sirve del humor negro como recurso más efectivo para aproximarse a esta terrible crisis social. Enmarcado en el humor negro, el discurso fílmico se presta a la realización de lecturas que someten a escrutinio la

¹ Este artículo ha sido traducido por Manuel Hijano, Durham University.

² Agradezco a Sergio de la Mora por compartir sus observaciones conmigo.

condición nacional y suponen una devastadora crítica al orden político mexicano, presente y pasado, a instituciones como la Iglesia y la Policía Federal y a la política de narcoguerra emprendida por el anterior gobierno mexicano.

Violencia política en la pantalla

A fin de contextualizar la obra de Estrada, a continuación se ofrecen unos breves apuntes sobre la historia de la representación política en el cine mexicano. La relación del cine mexicano con sus espectadores y, por tanto, con la sociedad mexicana, siempre ha sido muy estrecha y los cineastas mexicanos se han mostrado comprometidos por representar su contexto social, aunque con éxito variable. Desde su introducción en el país en 1896, el cine no solo sirvió para la documentación visual de acontecimientos, sino que ofreció a las personalidades de la política nacional un vehículo propagandístico eficaz para comunicarse con las masas y autopromocionarse. Así, entre las primeras películas mexicanas se encuentran títulos como *Grupo en movimiento del General Díaz* y *El General Díaz paseando por el bosque de Chapultepec* (1896), documentales sobre las actividades diarias del entonces presidente Porfirio Díaz, que fueron proyectados a una cautivada audiencia en la Ciudad de México (De los Reyes 1995: 63). Dentro del ámbito de la ficción, un curioso ejemplo de la relación cine-política es el *cameo* que hizo el presidente Miguel Alemán en el melodrama *Río escondido* (1948) de Emilio Fernández.

Estos ejemplos han sido citados como representativos de la actitud general del cine mexicano de ofrecer representaciones positivas de las figuras públicas del país. Mucho más infrecuentes son los casos en los que la cinematografía nacional ha adoptado actitudes críticas hacia el Estado y el sistema político. La crítica directa al Estado o al ejército siempre quedó fuera de los temas narrativos autorizados. Un ejemplo de este fenómeno puede observarse en *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, película que criticaba el entorno político posrevolucionario, cuya difusión fue prohibida y fue víctima de lo que dentro de la industria se conocía como “enlatamiento”, una forma de censura velada. Sin embargo, una manera de vencer la censura era mediante la metáfora y la alusión indirecta, como se puede observar, por ejemplo, en *Canoa* (1975) de Felipe Cazal, donde el personaje del sacerdote está inspirado en Gustavo Díaz Ordaz, presidente de México durante la masacre de Tlatelolco en 1968. La evolución de la industria solo se produciría, sin embargo, a finales de los ochenta, con los cambios introducidos en su sistema de financiación a raíz de la reestructuración del Instituto Mexicano de Cinematografía, IMCINE. Recibido con el beneplácito de la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, el IMCINE se constituyó como un organismo institucional dedicado específicamente a vigorizar la industria cinematográfica y restaurar un sentimiento

de autonomía a la creación cinematográfica. Pese a su sintonía con la orientación neoliberal del gobierno, el IMCINE prestó apoyo a directores jóvenes a través de iniciativas de cofinanciación y propició así el surgimiento de una nueva generación de autores ansiosos por explorar realidades alternativas hasta entonces no tratadas por el cine mexicano.

Con todo, pese a estas iniciativas, no podemos hablar de un análisis crítico de la realidad política mexicana en la pantalla hasta finales de los ochenta y el estreno de *Rojo amanecer* (1989), filme independiente dirigido por Jorge Fons, cuyo tema, la matanza de Tlatelolco y la represión gubernamental de 1968, hasta entonces nunca había sido tratado en el cine ni reconocido oficialmente. Posterior a *Rojo amanecer* es el estreno de *El bulto* (1992) de Gabriel Retes, filme que reincidió en la crítica política, adaptando al contexto mexicano el conocido motivo argumental de Rip Van Winkle. El protagonista de *El bulto* entra en coma al ser atacado por la policía durante la masacre de Corpus Christi de 1971, y se despierta veinte años después para encontrarse con una sociedad cambiada. Durante el resto de la película asistimos a sus intentos por adaptarse a la nueva realidad y a su confrontación de los traumas de su pasado. El cine político alcanzó nuevas cotas con la despiadada sátira de *La ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada, que supone un ataque frontal contra las intrigas y maniobras políticas de la élite dominante mexicana. Ambientada en el México rural de los años cuarenta, el humor negro de Estrada y su crítica mordaz de los partidos del gobierno y la oposición del México posrevolucionario están intencionadamente destinados a encontrar resonancias en personajes y sucesos del México actual. Estrenada en 2000 coincidiendo con la campaña de las elecciones generales de ese año, *La ley de Herodes* permitió que el público mexicano se riese de las escenas de depravación y escándalo y, al mismo tiempo, reflexionase al reconocer la relevancia actual de su historia de violencia y la corrupción. *La ley* fue la primera película mexicana en criticar tanto al partido entonces gobernante, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), como al de la oposición, el Partido de Acción Nacional (PAN), mediante la exhibición de logos políticos, imágenes icónicas y caricaturas dentro de un relato ficticio dominado por constantes manifestaciones de coacción y violencia por parte de quienes ostentan el poder. No obstante, pese a la audacia de su método, la película sigue basándose en la alegoría y no llega a hacer referencias críticas directas a personalidades políticas de la vida real. Han de ser los espectadores quienes establezcan los vínculos entre la representación ficticia y la realidad, identificando las similitudes entre las imágenes y su propia sociedad. Estrada siguió *La ley* con *Un mundo maravilloso* (2006), un relato anticapitalista sobre los efectos negativos del neoliberalismo sobre la economía mexicana, encaminado a criticar las políticas económicas del gobierno y denunciar las carencias de la ideología neoliberal. Sin embargo, *Un mundo maravilloso* carece de la energía narrativa de *La ley* y Estrada parece

haber reservado la indignación que le despierta el Estado y sus errores para la tercera película de su trilogía. *El infierno* nos ofrece la crítica política más directa y demoleadora que se haya visto jamás en el cine mexicano³. Es importante señalar, sin embargo, que lo más novedoso del filme son sus referencias directas y sin ambigüedades a personajes políticos reales del pasado y del presente de México. La película de Estrada fue también la primera en centrar su enfoque narrativo en la guerra de las drogas. En este sentido, puede considerarse a *El infierno* como pionera de un nuevo género cinematográfico que han continuado luego obras como *Saving Private Pérez* (2011) de Beto Gómez y *Miss Bala* (2011) de Gerardo Naranjo⁴.

Las guerras de las drogas de México

Antes de analizar la representación de la narcocrisis mexicana en *El infierno* de Estrada, se hace necesario pasar breve revista a los acontecimientos que han conducido al país a la actual situación. Ha de advertirse, sin embargo, que un examen exhaustivo de los imperativos socio-económicos que se encuentran en el fondo de la crisis actual desborda los límites de este trabajo. Tampoco se pretende aquí ofrecer, y cae fuera de los parámetros de nuestro análisis, una crónica pormenorizada de la narcoguerra desde sus orígenes, cuya historia es compleja y multiforme. Para los propósitos del presente trabajo nos centramos

³ En el momento de escribir estas líneas se acaba de estrenar el *thriller* político de Carlos Bolado *Colosio: el asesinato* (2012), unas semanas antes de las elecciones presidenciales de junio de 2012. El tema de la película, el asesinato del candidato a la presidencia Luis Donaldo Colosio en 1994, junto con su audaz exploración narrativa de un momento tan crucial y polémico de la reciente historia mexicana prueba cuán lejos ha llegado el cine mexicano en el terreno de la crítica política. La película juega con el marco genérico de los filmes policiales y se centra en los protagonistas del sistema político, inculpando sin ambages del asesinato de Colosio al partido entonces gobernante, el PRI. Asimismo, la película presenta personajes y hechos históricos y pasa revista a las distintas explicaciones del crimen dentro del marco de un discurso de ficción.

⁴ Con anterioridad a *El infierno* los temas de la corrupción política y la violencia policial han sido tratados en *Conejo en la luna* (2004) de Jorge Ramírez Suárez. Al contrario de *La ley de Herodes*, sin embargo, la historia de *Conejo en la luna* es enteramente ficticia y no hace referencias directas a personajes o acontecimientos de la vida real. Otro filme destacable es *El violín* (2005) de Francisco Vargas, una revolucionaria exploración cinematográfica cuya premisa narrativa es la represión militar con ocasión de una insurrección indígena en las regiones rurales del país. Aunque hay posibles referencias a actos de insurgencia y su represión en la reciente historia mexicana, el director elige desarrollar su narración en un momento histórico sin especificar. Quiero agradecer a Patricia Torres por llamar mi atención sobre la película de Beto Gómez *Saving Private Pérez* (2011).

en la manera en que el cine mexicano y, en concreto, *El infierno* de Estrada, afronta y representa la crisis actual. Basándose en fuentes multidisciplinarias, nuestra discusión considerará la relación dialógica que mantiene la película con su contexto de producción. Observaremos cómo el filme realiza su crítica y comentario mediante la ficcionalización de importantes acontecimientos y personajes de la turbulenta historia reciente de México.

Numerosos observadores coinciden en que el conflicto, sin precedentes en la historia del México moderno, es producto de una evolución en la manera en la que los cárteles operan y conducen su negocio ocasionado por un nuevo enfoque político hacia la guerra contra las drogas introducido en los últimos tiempos (Grayson 2010: 5, Hernández 2011: 17). Como está ampliamente documentado, la situación actual se remonta a diciembre de 2006, y al lanzamiento, por parte del recién elegido presidente Felipe Calderón, de una campaña anticorrupción que incluía una declaración de tolerancia cero hacia el tráfico ilegal de narcóticos (Langton 2012: 103). La dinámica creada por la nueva estrategia política del gobierno y la consiguiente respuesta de los cárteles se incrementarían hasta desembocar en la denominada “crisis de las drogas” o “narcoguerra”. Aunque desde entonces el gobierno ha realizado intentos por matizar su posición, los planes iniciales de Calderón para hacer frente a los traficantes y acabar con el papel de México dentro el comercio mundial de narcóticos propiciaron uno de los capítulos más sangrientos de la reciente historia mexicana. El conflicto entre los cárteles y las autoridades federales es anterior a 2006, pero los observadores señalan que el detonante del ciclo de violencia que sufren las calles de México fue la decisión de Calderón el 11 de diciembre de 2006 de enviar tropas federales al estado de Michoacán (sede del cártel anteriormente conocido como “la Familia Michoacana”) (Langton 2012: 105). El envío de un ejército de casi siete mil hombres a Michoacán significó para muchos una declaración de guerra abierta contra los cárteles mexicanos, un conflicto que definió el sexenio que Calderón permaneció en el poder (Langton 2012: 104).

La industria ilegal de las drogas de México, extremadamente compleja en su carácter y con unas dimensiones verdaderamente extraordinarias tanto por su volumen de producción como por su capacidad de distribución mundial, lleva tiempo viéndose presionada por los intentos del vecino del norte por acabar con la producción y detener el transporte de sustancias narcóticas a través de la frontera hasta territorio estadounidense. Como observa Vulliamy (2010: 6), resulta paradójico, sin embargo, que EE. UU. sea uno de los mayores consumidores de narcóticos del mundo y que sea su demanda lo que ha proporcionado a los cárteles mexicanos beneficiarse de lucrativas oportunidades de consolidación y expansión. Asimismo, el conflicto se nutre de armas procedentes de EE. UU., un fenómeno que agrava el problema y constituye una causa de preocupación compartida para los dos países, como han reconocido la ex secretaria de estado

Hilary Clinton y el presidente Barak Obama (Vulliamy 2010: 22). Este “río de hierro” (nombre con el que se conoce al flujo de armas procedentes de EE. UU., destinadas a los cárteles) ha alimentado la guerra entre los cárteles rivales y es, por tanto, un factor clave en el recrudecimiento de la violencia en el lado mexicano de la frontera (Vulliamy 2010: 248-302).

Resultaría injusto, sin embargo, considerar la actual crisis como un fenómeno reciente y achacarla, exclusivamente, a las políticas de la administración Calderón. Parece más apropiado situarla dentro de un contexto más amplio, como un capítulo dentro de un proceso gradual cuyo origen se remonta a la segunda mitad del siglo xx y los primeros contactos comerciales entre los primeros traficantes mexicanos y los cárteles colombianos. Todos los comentaristas coinciden en situar el origen de la actual rivalidad entre los cárteles en los años setenta, cuando el cártel más antiguo, el del Golfo, fundado en su forma actual por Juan García Ábrego, se estableció como organización a gran escala dedicada al contrabando de drogas. Este cártel tuvo su origen en el cártel Matamoros, liderado por Juan Nepomuceno Guerra, que en los años treinta se dedicó al contrabando de alcohol ilegal en EE. UU. durante la Prohibición. Es importante señalar que los cárteles mexicanos solo empezaron a traficar con narcóticos en los años setenta. De finales de los sesenta y principios de los setenta datan los comienzos del cártel de Juárez, fundado por Rafael Aguilar Guajardo, seguido a finales de los ochenta por los cárteles de Tijuana y Sinaloa, que hasta entonces habían operado bajo las órdenes de Miguel Ángel Félix Gallardo, fundador del cártel de Guadalajara, hasta su arresto en 1989 (Langton 2012: 61-63). Tras su traslado a una prisión de máxima seguridad, la organización de Félix Gallardo se dividió en dos secciones, una constituyó el cártel de Tijuana, al mando de los hermanos Arellano Félix, y la otra, el cártel de Sinaloa, gobernado por Joaquín Guzmán Loera, alias “El Chapo” (Beith 2010: 56-66). Durante los años ochenta el crimen organizado mexicano consolidó su fortaleza y creció en número de integrantes, constituyéndose en sindicatos dotados de complejas infraestructuras dedicados a la producción y suministro de marihuana y opio. Estas organizaciones ofrecían sus servicios a los cárteles colombianos, haciéndose cargo del transporte de la cocaína procedente de ese país a lo largo de América central hacia los mercados de América de norte. A finales de los ochenta, sin embargo, la relación comercial entre los cárteles mexicanos y los colombianos experimentó importantes cambios. Al principio los traficantes mexicanos se limitaban a recibir pagos en efectivo por sus servicios de transporte. A finales de los ochenta este acuerdo incluía pagos parciales en forma de un porcentaje del producto colombiano, un desarrollo que, como observa Langton (2012: 61), gradualmente contribuyó a dotar de mayor autonomía comercial a los mexicanos. Con el tiempo, las actividades de los cárteles mexicanos, inicialmente limitadas a organizar y asegurar el transporte de narcóticos al norte, se ampliaron hasta incluir la distribución

de la mercancía y, eventualmente, la fabricación de nuevas sustancias como la metanfetamina, que se añadieron a su cartera de negocios. El control de todas las áreas de negocio (de la producción, al transporte y la distribución) permitió al crimen organizado mexicano asegurarse una posición de liderazgo mundial y desbancar a los colombianos del lugar hegemónico que hasta entonces habían ocupado. Los principales cárteles mexicanos arriba mencionados establecieron sus respectivas áreas de influencia de acuerdo con las distintas rutas de tráfico que cada uno mantenía y dominaba, produciéndose encarnizadas disputas por controlar los principales puntos de entrada a EE. UU.

La creciente rivalidad entre los cárteles por el control de estas “plazas”, espoleada por el incesante aumento de la demanda y los enormes beneficios generados por el tráfico, no ha hecho sino agravar el clima de violencia y escalar la narcoguerra. En el contexto así creado, los sindicatos tradicionalmente establecidos, como los cárteles del Golfo, Sinaloa y Tijuana, afrontan una mayor competencia que nunca por parte de organizaciones nuevas como los Zetas y la Familia, decididas a mantener su dominio sobre las principales rutas a EE. UU. y expandir sus imperios a toda costa. Un ejemplo de este fenómeno lo tenemos en la emergencia del ya mencionado cártel de los Zetas. Originalmente la facción armada del cártel del Golfo, en la actualidad los Zetas constituyen uno de los cárteles más peligrosos y con más poder de los que operan en México. Su zona de influencia abarca los territorios del noreste del país, pero su presencia se ha extendido gradualmente en las regiones sureñas de Chiapas y la península de Yucatán y, al parecer, en el país vecino de Guatemala (Langton 2012: 129).

La batalla por el dominio de los puntos de entrada en EE. UU. y la librada contra las fuerzas gubernamentales ha obligado a los cárteles a incrementar el número de sus miembros, a fin de mantenerse al nivel de sus enemigos y competir con ellos. Esta política de captación se ha visto favorecida por el severo entorno económico y el aumento del desempleo, sobre todo a raíz de las crisis económicas de mediados de los ochenta y finales de los noventa (Vulliamy 2010: 112-114). Seducidos por las promesas de ingresos seguros, los nuevos miembros han visto en el crimen organizado una vía rápida a la prosperidad. Es más, los cárteles han podido expandir su fuerza laboral, pese al alto riesgo que conlleva el trabajo, gracias no sólo al mayor desempleo, sino también al aumento en la demanda de estupefacientes. Entre los nuevos miembros incorporados a las filas de los cárteles se encuentran ex miembros de las fuerzas armadas, empleados principalmente como sicarios o asesinos, quienes son muy valorados por su experiencia en el combate y su falta de escrúpulos, como ha sido habitual en el cártel de los Zetas. Muchos observadores señalan que, paradójicamente, la política anticorrupción del gobierno panista de Calderón puede haber servido para empeorar el conflicto, al haber puesto fin a lo que

para muchos era una especie de acuerdo de paz tácito (y oficioso) o *pax mafiosa* entre gobierno y cárteles. Así, según Vulliamy

[...] a *Pax Mafiosa* —the Mafia’s peace— whereby criminal syndicates know their place with reference to each other, law enforcement knows its place in the same scheme of things, the product keeps flowing, and politicians understand that this kind of quiet comes at a price — protection. A *Pax Mafiosa* can guarantee the politician votes, and a power base, in return for nothing more than the tranquillity of a blind eye at least, or cover for, even adherence to, a particular cártel at best (2010: 18).

La película de Estrada hace referencia a la existencia en el pasado de una relación armoniosa entre gobierno y cárteles, un orden en el que el capo se situaba en el epicentro de la vida política y económica de la ciudad y mantenía una estrecha relación con la policía y el gobierno locales. La película también muestra cómo los cárteles mexicanos ofrecen a los funcionarios oficiales una forma de contribución financiera o soborno, generalmente conocida como “plata o plomo”. Como indica la frase, “plata o plomo” constituye una amenaza velada de asesinato y fue una de las tácticas favoritas del capo de las drogas colombiano Pablo Escobar, en el cenit de su poder, como medio para controlar a enemigos y funcionarios del gobierno. La técnica es, como señala Langton (2012: 75), plenamente operativa en la crisis de las drogas de México y ha contribuido a agravar la situación. Los medios de comunicación y recientes investigaciones en el tema reconocen que una práctica habitual de los cárteles es la de ofrecer sobornos a policías, miembros del sistema judicial, funcionarios federales, y otras figuras públicas a quienes el crimen organizado identifica como influyentes dentro de las principales instituciones del país (Hernández 2010: 51). Las mismas observaciones se hacen en la narrativa de *El infierno*, en cuya corrupta fuerza policial se encuentran el jefe de policía, miembros de patrullas y un agente federal, personaje interpretado por Daniel Giménez Cacho, enviado por el gobierno para asistir en la lucha contra el crimen organizado. También está implicado el alcalde de la ciudad, cuya campaña política han financiado los cárteles y, en un intento por difuminar las fronteras entre ficción y realidad, se acusa a varias figuras políticas reales del pasado de confraternizar con los padrinos del crimen organizado de México en la escena que se analizará a continuación.

México 2010: La apocalíptica visión de Estrada

La violencia del crimen organizado siempre ha estado latente; pero ahora coincide tal vez con la peor crisis económica moderna de este país, y eso crea un entorno, desde mi punto de vista, apocalíptico...⁵

(Luis Estrada, cineasta)

Desde el inicio del filme es claro el pesimismo de Estrada ante el México actual y la guerra contra el narcotráfico. En las escenas iniciales, el protagonista, Benjamín García, o “el Benny” como le conocen en su localidad (interpretado por Damián Alcázar), se despide de su madre y su hermano pequeño para marchar a los Estados Unidos en busca de trabajo. El relato salta veinte años y nos muestra a un Benny deportado de los EE. UU. y de vuelta a casa de su madre. Lo que se encuentra durante su viaje a casa es revelador y nos introduce al entorno criminal y anárquico que encontramos durante el resto del relato fílmico. En primer lugar, un bandido lo atraca a punta de pistola mientras duerme en el autobús, luego un soldado le obliga a desnudarse para someterle a un registro (y le vuelve a robar) en un puesto militar. Cuando Benny mira por la ventana del autobús que lo lleva a casa, casi no puede reconocer su tierra natal. La cámara va ofreciéndonos imágenes en movimiento que conforman una panorámica de un paisaje desnudo en el que destaca una ermita a la Santa Muerte, el icono de los narcotraficantes⁶. La imagen de la Santa Muerte constituye un elemento emblemático de la llamada “narcocultura”, el contexto genérico de producciones literarias, fílmicas y artísticas dedicadas al narcotráfico (DVD 2:29). Un importante elemento de esta emergente subcultura son los narcocorridos, una variación del tradicional corrido compuesto y popularizado durante la época de la Revolución (Burgos Dávila 2011: 98). Los recientes narcocorridos adoptan la forma musical del corrido tradicional y la combinan con el estilo musical norteamericano popularizado por grupos como Los Tigres del Norte y Los Tucanes de Tijuana. Los narcocorridos han ganado popularidad tanto en México como, más recientemente, en EE. UU., capturando la imaginación del público gracias a sus letras que narran historias de bandidos generosos en lucha contra un mundo injusto y hostil (Vulliamy 2010: 78-81). En reconocimiento de este fenómeno cultural, Estrada incluye entre los elementos extradiegéticos de su película la música de Los Tucanes de Tijuana, así como un narcocorrido especialmente

⁵ Véase Vértiz de la Fuente, Columba (2010): “*El infierno*, de Luis Estrada, retrato de México”. En: *Proceso*, 1, marzo, p. 2.

⁶ El fenómeno de la Santa Muerte se originó en el barrio pobre de Tepito, en la Ciudad de México, donde miembros de bandas criminales y seguidores que buscaban protección visitaban la ermita para presentar sus respetos.

compuesto para el filme, cuya letra rinde homenaje a la memoria de “el Diablo”, el fallecido narcotraficante hermano menor de Benny. El fenómeno del narcocorrido y su incorporación a la cultura popular mexicana son indicativos del interés creciente por la narcocultura y ejemplifica la accesibilidad de estas manifestaciones populares para el consumo masivo.

Volviendo a las escenas iniciales del filme, se nos ofrecen grandes planos generales de tierras yermas desde el punto de vista de la incrédula mirada de Benny, mientras pasamos por ciudades casi fantasmas, sin hombres, pues estos han emigrado a EE. UU. o han caído víctimas de la narcoguerra. Al llegar a casa, Benjamín se entera de que su hermano ha sido asesinado a balazos “como un perro” y que la miseria en su ciudad natal sigue siendo la misma o peor. Luego, cuando va en busca de trabajo al garaje de su padrino, en la ciudad vecina, irónicamente llamada San Miguel del (N)Arcángel, experimenta de primera mano una violencia, que constituye “el pan nuestro de cada día” para los vecinos de la ciudad (DVD, 12:12). Poco acostumbrado a ser testigo de un brutal asesinato en medio de la calle y a plena luz del día, Benjamín comprende la magnitud del problema del narcotráfico y el chantaje al que somete a su ciudad. Gracias a su padrino (interpretado por el actor Salvador Sánchez), quien le informa de la desesperación de los mexicanos ante la situación de “crisis, desempleo, violencia” (DVD 12:01), el protagonista empieza a tomar conciencia de la gravedad del actual (des)orden social. Esta perspectiva sirve para poner de relieve la crítica subyacente que conforma la narrativa y es articulada explícitamente en el lema del filme: “Nada que celebrar”, una referencia a las ya mencionadas celebraciones del Bicentenario (Vértiz de la Fuente 2010: 5). El hecho de que la narcoguerra, como señala el padrino de Benjamín, se haya cobrado un número desproporcionado de víctimas y recuerde la Revolución, es también una referencia al año de producción del filme, pues en 2010 se conmemoró no solo el bicentenario de la Independencia, sino también el centenario de la Revolución. Ambos acontecimientos representan hitos en la historia de la nación mexicana y su alusión en la película es una invitación a reflexionar sobre el estado actual del país. De manera deliberada, Estrada rechaza la convocatoria oficial a la celebración y cuestiona la necesidad de glorificar una condición nacional que parece encontrarse en proceso de autodestrucción socioeconómica (Jordán 2010: 11). Las escenas finales, en las que Benjamín se infiltra en las celebraciones del Bicentenario organizadas en la ciudad (ahora oficialmente gobernada por el cártel) para aniquilar a la totalidad del clan gobernante y poner fin no solo a la existencia del cártel, sino también a la conmemoración de un momento histórico nacional, constituyen una acerba crítica al *statu quo* tal y como lo ha demarcado la narrativa del filme. El contexto y las circunstancias de esta matanza se hacen eco de un acontecimiento de la vida real que afectó enormemente a Estrada cuando se enteró de él a través de la prensa nacional (López 2010: 40).

En 2008, uno de los miembros del cártel de la Familia irrumpió en las festividades del Día de la Independencia en Morelia y arrojó una granada de mano a la multitud congregada en la plaza para oír el tradicional “Grito” que conmemora la guerra de la Independencia. Estrada calificaría después dichos sucesos de “terrorismo contra la población civil” y, según ha declarado, sintió la necesidad de reflejarlos en su película, aunque cambiando la identidad de las víctimas de la violencia de civiles a miembros del cártel, utilizando así la ficción para crear un sentido de justicia poética (López 2010: 40).

El infierno pone de manifiesto el caos reinante en la ciudad nortea de San Miguel del (N)Arcángel, un microcosmos de las regiones fronterizas de México y, al mismo tiempo, examina algunas de las razones del agravamiento de la violencia y de los problemas sociales que han conducido a la nación a su estado actual. Como señala el padrino de Benjamín, el país se encuentra en la peor situación social de su historia moderna reciente. Su observación “en este país uno no hace lo que quiere, sino lo que puede” (DVD 26:41) sirven al espectador de pista introductoria acerca de las causas de la expansión de las actividades de los cárteles y el aumento del número de sus miembros. Como reconoce Cochiloco (interpretado por Joaquín Cosío), un amigo de la infancia de Benjamín, ni él ni otros se dedicarían al negocio de los cárteles si existiesen oportunidades de empleo alternativas, y califica el estado del México actual de “infernol”⁷. Con todo, pese a la perspectiva pesimista de la película, Estrada mantiene un tono satírico, subrayando la narrativa con humor negro, y facilitando así al espectador un elemento de distanciamiento ante las violentas escenas representadas. En referencia a los distintos discursos asociados a la sátira, Dustin Griffin señala lo siguiente:

la sátira es problemática, discursiva, ambigua en su relación con la historia, incierta en su efecto político, resistente a ofrecer finales satisfactorios, más inclinada a hacer preguntas que a dar respuestas y ambivalente respecto al placer que ofrece] (1994: 5).

Todas estas características son detectables en la narrativa de *El infierno* y en su final abierto. De acuerdo con las observaciones de Griffin, el enfoque del filme de la violencia que ocurre en pantalla es ambiguo, ya que la retórica política subyacente a la narrativa se mantiene casi prescriptiva en su forma y la narración no propone posibles soluciones al problema. El uso de la sátira, una técnica muy utilizada por Estrada en su trilogía política, permite al cineasta criticar el actual estado de la nación mediante un acercamiento ligero al tema. Sin

⁷ Estrada ha decidido aquí dar a uno de sus personajes el nombre de un traficante real, Manuel Salcido Uzeta, alias Cochiloco o “cerdo loco” por sus súbitos ataques de cólera. El Cochiloco real murió en 1991 durante un tiroteo en Guadalajara.

embargo, *El infierno* debe también interpretarse dentro del contexto más amplio de la cultura popular mexicana y su relación con el humor como un mecanismo genérico para la crítica política y social. Como señala Rafael Barajas Durán, México tiene una larga tradición de lo que él llama “humor político” (2009: 25), que permite mantener un distanciamiento crítico respecto a un contexto de otro modo excesivamente conflictivo. A este respecto, la obra de Estrada sostiene una relación dialógica con la tradición picaresca del cine mexicano, popularizada en los filmes del actor y cómico Mario Moreno Reyes, “Cantinflas”, cuyo humor verbal basado en los alburés supuso la articulación de una retórica populista que le permitió hacer una crítica efectiva de la corrupción en películas como *Abí está el detalle* (1940). En relación al albur, Jeffrey M. Pilcher observa que constituía la “principal expresión de subversión lingüística” (2001: 10) mediante la formación de “frases de doble sentido con alusiones obscenas” (Pilcher 2001: 10) y sigue señalando que a finales de los años cuarenta los alburés “también representaban un modo de subvertir las autoridades civiles y eclesiásticas” (2001: 10). De manera similar, *El infierno*, influido por el albur y el humor negro precedentes de la cultura popular, aspira a satisfacer la necesidad del espectador de visualizar los dramáticos acontecimientos que vive el país. Lo consigue mediante un relato que hace reír y entretiene, pero cuyo propósito último es invitar a la reflexión. El marco satírico del filme y la distancia emocional que brinda la risa proporcionan la perspectiva necesaria para procesar imágenes que de otra manera serían desagradables. Este efecto se hace más dramático mediante el reconocimiento de la realidad contenida en las violentas escenas del filme, similares a las que a diario aparecen en los medios de comunicación. Estrada selecciona e incorpora al filme detalles y acontecimientos relacionados con los líderes reales de los cárteles, incidentes históricos de violencia ejercida sobre la población civil, acusaciones de corrupción y ejemplos de la relación entre los cárteles y el mundo de la política, elementos todos que el público mexicano puede reconocer fácilmente en las noticias que aparecen en la prensa diaria. El primero de los elementos satíricos de Estrada aparece en su retrato de los propios miembros de los cárteles ficticios y sus jefes, los hermanos rivales, don José y don Pancho Reyes. En la película, los hermanos Reyes fueron en el pasado los jefes del cártel de los “Reyes del Norte”, pero tras una disputa familiar como consecuencia de una herencia, don Pancho rompió su alianza con don José y formó su propio cártel con el nombre de “Los Panchos”. Ambos cárteles están librando una dura lucha por la supremacía y el control de la plaza que ha producido violentas confrontaciones y agravios mutuos. Este contexto ficticio de rivalidad entre hermanos permite a Estrada señalar la fragmentación de varios importantes cárteles reales en México, con la consiguiente

exacerbación de la violencia en la sociedad mexicana⁸. Los motivos de estas confrontaciones ficticias son también objeto de sátira al mostrarse cómo el enfrentamiento entre los hermanos Reyes, cuyos niveles de violencia son de un barbarismo extremo, tiene un origen y un carácter casi ridículos.

El crimen organizado mexicano en el cine

En el filme de Estrada el narcoconflicto es resultado del enfrentamiento entre diversas facciones familiares, cuya estructura está inspirada en la de los principales cárteles protagonistas de la actual crisis en México. Tal vez el paralelo más evidente entre la vida real y el ficticio clan Reyes y su líder don José sea la referencia al antes mencionado cártel de la Familia, fundado por el carismático Nazario Moreno González, conocido también como “El Más Loco”⁹. La Familia adquirió notoriedad pública (y entró a formar parte del imaginario colectivo) con una atroz demostración de violencia y machismo, aderezada con un sentido de lo teatral. El 6 de septiembre de 2006, veinte hombres enmascarados entraron en una discoteca y arrojaron cinco cabezas decapitadas en la sala de baile, junto con el mensaje “La Familia no mata por dinero, ni por mujeres, ni mata a inocentes. Solo mata a quienes merecen morir. Sepan que esto es justicia divina” (Vulliamy 2010: 18). La exhibición de cabezas decapitadas en lugares públicos como símbolo de la supremacía de los perpetradores es reproducida en la escena de *El infierno* en la que don José jura vengar la muerte de su hijo y pide las cabezas de los culpables de su asesinato. Las cabezas son aquí lanzadas en medio de una pelea de gallos a la que asiste don Pancho, el archienemigo de don José; 1:58:49). Por medio de estas escenas la cámara de Estrada establece una deliberada conexión entre ficción y realidad. Los paralelismos visuales con

⁸ En los últimos tiempos se ha asistido a una fragmentación y reestructuración de los cárteles más antiguos y establecidos. Por ejemplo, el cártel de Juárez se ha repositionado y cuenta con una facción conocida como “la Línea”. De la misma manera, los Zetas, originalmente la rama militar del cártel del Golfo, se independizaron para constituir su propio cártel tras el arresto de Osiel Cárdenas, líder del cártel del Golfo. Los Zetas y su antiguo aliado, el cártel del Golfo, libran actualmente una cruenta guerra por el control de las plazas en las regiones que comparten. La Familia Michoacana solicitó la ayuda de los Zetas en una etapa vulnerable de su existencia. Parece ser que la intención de los Zetas es incorporar la Familia a su dominio y que ahora se encuentran en conflicto con ellos. Para más información véase <<http://www.bbc.co.uk/news/world-latin-america-12177875>> y Vulliamy (2010: 9-22).

⁹ En el momento de escribir se rumorea que la Familia se ha reconfigurado con el nombre de “Los Caballeros Templarios” tras el arresto de varios de sus líderes, entre ellos el sucesor de “El Más Loco”, José de Jesús Méndez Vargas, alias “el Chango”. “El Más Loco” murió en un tiroteo con agentes federales en diciembre de 2010.

la realidad aspiran a legitimizar la narrativa y, al mismo tiempo, a encontrar resonancia en el público mexicano, acostumbrado a los despliegues de violencia de los narcos de los que informan habitualmente los medios de comunicación.

Dentro de un ambiente de teatralidad con asociaciones a lo grotesco, los miembros de la Familia están ligados por vínculos de honor y lealtad; su solidaridad de grupo se fortalece mediante rezos colectivos y la devoción casi religiosa con la que siguen un libro escrito por el finado líder del cártel, Moreno González. La falacia de una organización criminal guiada por un sentido de misión divina es objeto de la sátira de Estrada, quien nos presenta al capo ficticio como una especie de líder espiritual. Los espectadores asisten a escenas que establecen la superioridad de don José, quien ofrece la mano para que la besen sus trabajadores y subordinados. Más adelante, don José hace el signo de la cruz y bendice a sus trabajadores¹⁰. Las alusiones al papa, como suprema autoridad religiosa y objeto de la devoción de tantos mexicanos, no son accidentales, como tampoco lo son las deliberadas asociaciones entre las actividades de la Familia y los Reyes del Norte. Uno de los golpes más fuertes contra la política anticorrupción del gobierno ha sido el que la Familia haya logrado el apoyo de los habitantes más pobres de Michoacán, región que irónicamente es tierra natal del ex presidente Felipe Calderón. Los michoacanos han salido en defensa de la Familia y en protesta de lo que consideran la injustificada represión de los federales contra los miembros de la banda en los habituales tiroteos, con eslóganes que proclaman: “Viva la Familia Michoacana”¹¹. Estos curiosos gestos públicos de lealtad a favor de un brutal grupo criminal vuelven a poner en evidencia la compleja relación que sectores de la sociedad mexicana mantienen con el crimen organizado, especialmente en un contexto donde las recompensas en forma de donativos a escuelas e instituciones públicas han estado en la lista de prioridades de las actividades sociales de la Familia (Padgett 2010: 3). *El infierno* explora esta paradójica respuesta del público ante el cártel. El espectador asiste a varias escenas en las que escolares rinden homenaje a don José, como el benefactor que ha donado a la escuela un nuevo edificio. De esta manera, el filme constantemente despliega la oposición entre la respetada fachada pública de don José frente a su identidad como líder criminal sin escrúpulos. La película cuestiona la falta de conciencia de don José y su justificación

¹⁰ Aquí Estrada parece hacer un guiño al género de gánsters, especialmente a la trilogía de *El padrino*, donde las escenas de besamanos son frecuentes. El ritual de besar la mano en señal de la fidelidad del vasallo a su señor es, por cierto, característico también de la tradición hispana medieval, apareciendo repetidas veces, por ejemplo, en el *Poema de Mio Cid*. Agradezco a Manolo Hijano por compartir estas observaciones conmigo.

¹¹ Véase <<http://www.borderlandbeat.com/2010/12/peace-rallies-show-public-support-for.html>>.

del asesinato de sus oponentes y el director utiliza la parodia para ridiculizar al capo y su falta de perspectiva. Se nos presenta a don José como un capo ya mayor, cuyo mundo está cambiando y que parece desorientado en medio de la guerra contra su hermano. La rivalidad entre los hermanos se sitúa en el contexto de una sociedad que don José ya no comprende y sus referencias a una época pasada de paz y entendimiento mutuo (entre él y el gobierno) implican el reconocimiento de la existencia de una forma de *pax mafiosa*, como ya se ha comentado. En una escena de capital importancia en el filme, esta “edad de oro” se revela ante los ojos de Benny y el espectador a través de una serie de fotografías que prueban la cercana relación que mantenía don José con figuras políticas del pasado.

Las observaciones de Estrada sobre el funcionamiento interno de los Reyes del Norte y su enfrentamiento con Los Panchos conforman un panorama general de la estructura y las motivaciones de un cártel ficticio pero que tiene resonancias directas con acontecimientos y organizaciones reales. Estrada también traza las jerarquías del cártel desde el nivel más bajo de los halcones, a los asesinos o sicarios —representados por los personajes de Benjamín y Cochiloco— hasta los padrinos encarnados por don Pancho, don José, la esposa de este y su hijo, Jesús Reyes, también conocido como JR. También encontramos una representación de quienes se benefician de los favores del cártel, especialmente figuras oficiales de autoridad, cuyo rango, una vez más, abarca desde los niveles inferiores hasta la cumbre del orden político y eclesiástico. La sátira de Estrada alcanza a miembros de la sociedad civil, cuya ambivalencia les lleva a aceptar las donaciones financieras de los cárteles al precio del derramamiento de sangre que tiene lugar en sus ciudades. Algunos ejemplos de esta actitud se encuentran en los personajes de la madre de Benny y su padrino; quienes al principio critican a los cárteles y su riqueza adquirida con medios ilegales y violentos para luego aceptar con agradecimiento los regalos que les hace Benjamín de un nuevo garaje y electrodomésticos sin plantearse su origen. Estrada critica a quienes se benefician de la aparente generosidad del cártel, mediante su retrato de los habitantes de San Miguel del (N)Arcángel, un pueblo agraciado de nuevos edificios y una escuela adquiridos a través de fondos ilegales. Las donaciones de criminales a causas sociales no son un fenómeno exclusivo de los actuales jefes de cártel mexicanos. Desde siempre los capos hicieron gala de un código moral y un sentido del deber hacia la sociedad y se sabe que dieron con generosidad a las ciudades circundantes, con lo que se ganaron una reputación mítica de bandidos generosos en el imaginario colectivo¹². Estos códigos de

¹² El Cochiloco real, Manuel Salcido Uzeta, vivía en un rancho bajo la personalidad fingida del ingeniero Pedro Orozco García. Orozco García era muy respetado entre sus vecinos, hacía generosas donaciones a causas locales y recibía como invitados al jefe de

conducta dentro de los cárteles son explorados en el filme, especialmente en la escena en la que Benny es presentado a don José cuando anda en busca de empleo. Aquí, don José encarna el prototipo tradicional del jefe de cártel, cuyas decisiones están determinadas por códigos morales de comportamiento definidos por los valores de “honestidad, honradez cabal y silencio” que intenta impartir a sus trabajadores. En una escena que subraya los valores de don José y establece los personajes y su relación mutua, Estrada anuncia el inminente choque de ideas entre el líder del cártel y su hijo, JR, quien no tiene tantas preocupaciones morales (DVD 39:42). Este conflicto entre padre e hijo le sirve a Estrada para dramatizar los cambios que se han producido en el crimen organizado mexicano: desde la época en la que los patrones dirigían sus cárteles como un negocio exigiendo lealtad y respeto a sus miembros mientras mantenían una posición privilegiada de poder y respeto en la sociedad, hasta el actual conflicto de mentalidades, donde el sentido de moralidad y discreción choca con el narcisismo y la avaricia de la nueva generación de traficantes, manifestados en exhibiciones externas de brutalidad y machismo. En una escena crucial, un Benny todavía ingenuo llega con Cochiloco para conocer al “patrón”, don José. Don José, según nos es presentado en la escena, sigue sintiéndose como un rancharo en su corazón, un vaquero que cuida sus reses cada mañana (DVD 37:04). Esta caracterización se ajusta a la realidad de muchos líderes de cártel tradicionales, ganaderos que mantenían sus actividades ilegales ocultas para escapar la atención pública (Miller 1991: s/n). Don José hace hincapié en la necesidad de discreción “en este negocio” y critica a Cochiloco y a sus compañeros por “andar presumiendo por ahí”, ya que su ostentoso atuendo les hace ser blanco fácil de rumores. Estrada se refiere así al “nuevo” prototipo del miembro de cártel, encarnado por los jactanciosos y ostentosos jóvenes criminales, conocidos como “los *narco juniors*”, habituales en el entonces poderoso cártel de Tijuana (Vulliamy 2010: 27), cuya imagen y estilo de vida ha capturado la imaginación de los autores de series de televisión y narcocorridos. Con su rimbombante vestimenta, su vanidad ingenua y su naturaleza despiadada hasta extremos sádicos, JR, el hijo de don José, personifica a la nueva generación de criminales que ejercen la violencia en el contexto del México actual.

La escena en cuestión comienza con la llegada de Cochiloco y Benny al rancho de don José, “el ranchito del cielo”, una referencia paródica al pequeño paraíso que se ha creado don José con fondos adquiridos mediante la explotación y la violencia (DVD 36:43). Estrada opone este paraíso privado protegido por

policía, al alcalde y a otros dignatarios de la región. Participaba a lomos de su caballo en los desfiles del Día de la Independencia y logró ocultar el hecho de que era uno de los más buscados señores de la droga. Murió asesinado en 1991, se sospecha que por orden de un cártel colombiano (Miller 1991: s/n).

muros y puertas al infernal dominio exterior, poniendo en evidencia lo absurdo de la situación. Cuando Cochiloco y Benny avanzan por el pasillo cubierto de mármol hacia el lugar de la reunión en el barroco estudio de don José, la torpe ingenuidad de Benny se yuxtapone a las palabras de cautela de Cochiloco. Pero la crítica política más radical de Estrada se produce en el momento en el que Benny se queda admirando este nuevo entorno. En esta escena, la ingenuidad de Benny le sirve a Estrada de vehículo para señalar los que en su opinión son los peores fallos del sistema político mexicano. Sobre la pared vemos varias fotografías enmarcadas de don José y su esposa doña Mari (interpretada por María Rojo) en compañía de los últimos presidentes de la República. A medida que Benny observa las fotos, la cámara enfoca las sonrientes imágenes del matrimonio junto a los ex presidentes Miguel de la Madrid, Carlos Salinas de Gortari, Ernesto Zedillo, Vicente Fox y su esposa Marta Sahagún (DVD 37:50). Estas acusaciones de corrupción en los más altos niveles suponen una crítica frontal a la retórica política asociada a la guerra contra el narcotráfico, especialmente dado que el Partido de Acción Nacional (PAN), que gobernaba en 2012 (el momento de escribir este trabajo), es también acusado de confraternizar con los cárteles, como sugiere la sonriente imagen de Vicente Fox, predecesor del presidente Calderón, junto a don José y su esposa.¹³

Estrada también ridiculiza el lujoso estilo de vida de los narcos y su gusto por el *kitsch*. El despacho de don José está lleno de trofeos de sus actividades como cazador, coleccionista de arte, hombre de familia y ganadero. Don José ha ganado varios premios por su ganado, tiene un retrato de su familia colgada en la pared y demuestra cierta afición por la taxidermia. La escena pone de relieve el mal gusto reinante en este entorno, ridiculizando la ambición y el ansia de riqueza del personaje y creando un marco irónico para la interacción de los personajes. Esta escena en el despacho de don José también sirve para introducirnos al grupo familiar que domina el cártel y la dinámica reinante entre sus miembros. En dicha dinámica es crucial la relación entre padre e hijo, ambos en extremos opuestos del espectro político en lo que se refiere a sus opiniones sobre Estados Unidos. Don José echa la culpa a EE. UU. por el estado de cosas actual y critica a los políticos mexicanos por plegarse a los caprichos de sus vecinos del norte. Se hacen referencias a lo que el personaje percibe como el fracaso del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) que

¹³ Hasta ahora, era una sospecha extendida que el PRI (representado en la película por De la Madrid, Salinas de Gortari y Zedillo) mantuvo la situación de *pax mafiosa* comentada antes, durante sus años de gobierno. También se sospechaba que varios políticos, incluyendo los hermanos Salinas de Gortari, se beneficiaron personalmente de este entendimiento. Sin embargo, nunca hasta el estreno de *El infierno* estas sospechas se habían hecho públicas ni habían sido representadas en el cine nacional.

ve vinculado a la narcocrisis actual. JR, por su parte, desafía las opiniones de su padre recordándole que “los gringos” son “nuestros mejores clientes”, lo que apunta una vez más al paradójico papel de EE. UU. con respecto a la crisis actual (DVD 39:22). Dicha disparidad de opiniones conduce a un altercado entre padre e hijo, simbólico de la cambiante naturaleza del cártel mexicano, una lucha entre el patrón a la vieja usanza y el joven y ambicioso Júnior, menos preocupado por cuestiones de honor. Tal vez el aspecto más interesante de la escena sea su representación del papel de las mujeres dentro del mundo del cártel, a través del personaje de la narcomatriarca interpretado por María Rojo. La aparición de mujeres líderes de cártel ha fascinado a los medios de comunicación en la pasada década y capturado la imaginación de autores de series de televisión y narcocorridos en la última década¹⁴.

La problemática que todo ello plantea es doble. Las mujeres desempeñan un papel dual dentro del mundo del narcotráfico mexicano: en algunos casos se las representa como glamorosas y temidas jefas de cártel (cuya feminidad es enfatizada y desplegada abiertamente, como en la serie televisiva *La Reina del Sur*) y en otros actúan como trofeos de los hombres; ello ejemplifica el caso de varias reinas de belleza implicadas en el narcomundo que fueron salvajemente asesinadas en las disputas entre cárteles rivales y en cuya historia se basa *Mis Bala*, la película de Gerardo Naranjo antes mencionada. Doña Mari pertenece al primer grupo: una mujer dominante y poderosa en medio de un mundo de hombres. Es tan despiadada como su marido, según demuestra en el modo en que exige la venganza de su hijo, y tan ambiciosa como él. En la escena comentada, doña Mari reprende y desafía a su marido por su tratamiento a JR, cuestionando, al hacerlo, no solo su autoridad, sino también su masculinidad (DVD 41:54). Al subvertir la supremacía masculina de don José en esta escena, Estrada pone en entredicho el sentimiento de masculinidad de los líderes de los cárteles, construido a través de exhibiciones externas de machismo y actos de violencia, cuyo funcionamiento, según argumenta Vulliamy (2010: 286), recuerda al de los enunciados performativos. De esta manera, don José y don Pancho rivalizan en varias escenas de agresión y en un determinado momento el primero desafía a su hermano a ver “quién la tiene más grande”, con lo que los brutales niveles de violencia quedan reducidos a una mera disputa sobre las cualidades fálicas de cada hombre.

¹⁴ Un buen ejemplo de este fenómeno es Annel Violeta Noriega Ríos, también conocida como “la Chula” (es decir, la bella), antiguo miembro del cártel antes conocido como la Familia y que actualmente se encuentra en prisión. Durante su época de integrante del cártel, Noriega Ríos ejerció un puesto de alto nivel dentro de la organización y actuó como principal punto de contacto entre los cárteles de la antes nombrada Familia y el de Sinaloa.

En general, el empleo por parte de Estrada de la sátira, y la aparente superficialidad cómica de la película, esconden un conocimiento sólido sobre los grupos de poder que funcionan dentro de la crisis y las complejas infraestructuras del mundo de los cárteles. Su uso de la parodia en la representación de los protagonistas del actual conflicto proporciona un foro tanto para la risa como para la reflexión acerca del contexto, a menudo paradójico, de la guerra del narcotráfico que sufre México.

Bibliografía

- ANÓNINO (1996): “The Salinas-Citibank Affair: U.S. Laundering Law Applies in Salinas, other Corruption Cases”. En: <<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/mexico/family/citibankaffair.html>>, [última consulta: 05/07/14].
- (2010): “Mexico: Eccentric La Familia cartel chief killed”. En: *Associated Press*, 11 diciembre, <http://article.wn.com/view/2010/12/11/Eccentric_La_Familia_cartel_chief_killed_in_Mexico> [última consulta 05/07/11].
- BARAJAS DURÁN, Rafael (2009): *Sólo me río cuando me duele: la cultura del humor en México*. México: Planeta.
- BEITH, Malcolm (2010): *The Last Narco: Inside the Hunt for El Chapo, the World's Most Wanted Drug Lord*. New York: Grove Press.
- BURGOS DÁVILA, César Jesús (2011): “Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción del mediador / Music and drug trafficking in México. An approach to narcocorridos from the notion of mediator”. En: *Athena Digital* 11, 1, pp. 97-110.
- CARLSEN, Laura (2007): “Militarizing Mexico: The New War on Drugs”. En: *Foreign Policy in Focus*, Washington DC, 11 de julio, <http://fpif.org/militarizing_mexico_the_new_war_on_drugs> [última consulta 09/10/11].
- DE LOS REYES, Aurelio (1995): “The Silent Cinema”. En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.): *Mexican Cinema*. London/Mexico: British Film Institute/IMCINE, pp. 63-79.
- GRAYSON, George W. (2010): *Mexico, Narco-Violence and a Failed State?* New Brunswick: Transaction Publishers.
- GRIFFIN, Dustin H. (1994): *Satire: a Critical Reintroduction*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- HERNÁNDEZ, Anabel (2011): *Los señores del narco*. Mexico: Grijalbo.
- JORDÁN, C. (2010): “Luis Estrada: Los gobiernos panistas han sido un esperpento”. En: *Milenio*, 4, 11 de septiembre.
- LANGTON, J. (2012): *Gangland: the Rise of the Mexican Drug Cartels from El Paso to Vancouver*. Ontario: Wiley.
- LIPPMAN, Lore (2005): “The Queen of the South: How a Spanish Bestseller was written about Mexican Narcocorridos”. En: *Crime, Media Culture*, 1, 2, pp. 209-213.
- LÓPEZ, S. R. (2010): “Todos hemos colaborado en el brutal deterioro del país: Estrada”. En: *El Financiero*, 6, septiembre, 40.

- MILLER, Marjorie (1991): "In Death, a Generous Rancher Emerges as 'Crazy Pig,' the Drug Lord: Trafficking: Somehow, he avoided detection and arrest for years until he was mysteriously gunned down in Guadalajara". En: *Los Angeles Times Online*, 20 de noviembre, <http://articles.latimes.com/1991-11-20/news/mn-235_1_drug-lord/2>, [última consulta 05/06/11].
- OPPENHEIMER, Andrés (1996): *Mexico: en la Frontera del Caos*. México: Javier Vergara Editor.
- OROPESA, Salvador A. (2003): *The Contemporáneos Group: Rewriting Mexico in the Thirties and Forties*. Austin: The University of Texas Press.
- PADGETT, Tim (2010): "Mexico's Meth Warriors". En: *Time Magazine Online*, 28 de junio, <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1997449,00.html>>, [última consulta 12/09/11].
- PILCHER, Jeffrey M. (2001): *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. Wilmington: SR Books.
- VÉRTIZ DE LA FUENTE, Columba (2010): "El infierno, de Luis Estrada, retrato de México". En: *Proceso*, 1, marzo, s/n.
- VULLIAMY, Ed (2010): *Amexica: War Along the Borderline*. London: The Bodley Head.

Páginas web [última consulta 05/10/11]

- <<http://www.bbc.co.uk/news/world-latin-america-12177875>>
- <http://www.fpf.org/articles/militarizing_mexico_the_new_war_on_drugs>
- <<http://www.independent.co.uk/news/world/americas/mexico-city-the-new-kidnap-capital-of-the-world-546131.html>>
- <<http://www.borderlandbeat.com/2010/12/peace-rallies-show-public-support-for.html>>
- <<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/mexico/family/citibankaffair.html>>

Sobre los autores

Isabel Arredondo es profesora de Español de tiempo completo en SUNY Plattsburgh. En 1992 obtuvo su doctorado en Lenguas y Literaturas Españolas en University of California, Berkeley. En 2009 obtuvo una maestría en Estudios Fílmicos de Mell Hoppenheim School of Cinema en Concordia University, Montreal. Sus intereses de investigación incluyen el cine latinoamericano, mujeres del cine mudo y la filmación en súper 8. Es miembro del “Women Film Pioneers Project” y trabaja con “Women and Film History International”. En 2014 publicó un libro sobre la representación de las madres en el cine clásico y en el cine femenino de México: *Motherhood in Mexican Cinema 1941-1991*. Su libro anterior *Palabra de Mujer: Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)* (2001) contiene entrevistas con directoras mexicanas. Bajo su título en inglés *In Our Own Image* (2013) el libro está disponible en Digital Commons: <<http://digitalcommons.plattsburgh.edu/modernlanguages/1/>>.

Jacqueline Ávila es profesora asistente de Musicología en University of Tennessee. Obtuvo la maestría y el doctorado en Música en University of California, Riverside. Sus investigaciones analizan la práctica de música y sonido en el cine mexicano desde el periodo silente hasta la fecha. Asimismo, su trabajo aborda las intersecciones de identidad, tradición y modernidad en el cine de Hollywood y México. En 2009 obtuvo la beca UC MEXUS Dissertation Fellowship y el Howard Meyer Brown Dissertation Grant otorgada por la American Musicological Society, también recibió la beca posdoctoral UC MEXUS-CONACYT (2014-2015). Ha publicado en el *Journal of Film Music* y la enciclopedia *Iconic Mexico*. Actualmente trabaja en la *Antología de cine mexicano* y escribe el libro titulado *Cinesonidos: Cinematic Music and Identity in Early Mexican Film (1896-1952)*, acerca de la función y representación cultural de la música en el cine mexicano.

Karim Benmiloud es catedrático de Literatura Latinoamericana en la Université Paul Valéry de Montpellier desde 2008 y miembro del Institut Universitaire de France desde 2011. Egresado de la École Normale Supérieure de Fontenay/Saint-Cloud, doctor por la Sorbona (Paris III), es especialista en literatura mexicana de los siglos xx y xxi (desde Juan Rulfo, Rosario Castellanos y Carlos Fuentes, hasta la generación de Medio Siglo, con Sergio Pitó, José Emilio Pacheco,

Jorge Ibarguengoitia y Elena Poniatowska). Es autor de más de sesenta artículos y ha editado o coeditado *Les Astres noirs de Roberto Bolaño* (2007), *Le Mexique de l'Indépendance à la Révolution* (2011), *El planeta Pitul* (2012), *Sergio Pitul ou le carnaval des vanités* (2012), *Tres escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza* (2014) y *Amériques anarchistes* (2014).

Wolfgang Bongers realizó sus estudios de magíster en la Universität Düsseldorf y su doctorado en Siegen. Ha enseñado Literatura y Cine en universidades alemanas (Humboldt Universität zu Berlin), argentinas (UBA, IESLV) y chilenas (Universidad de Chile, Universidad Católica), y fue representante del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) en Buenos Aires y Santiago de Chile. Desde 2008, es profesor asociado en la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile. Trabaja y publica sobre las relaciones intermediales entre la literatura y las artes visuales, entre archivo y memorias culturales.

Berit Callsen se doctoró en la Humboldt Universität zu Berlin con un trabajo sobre la representación de la percepción visual en la literatura mexicana y francesa de la segunda mitad del siglo xx. Sus áreas de investigación son la visualidad literaria y filmica en una perspectiva interdisciplinar, las literaturas urbanas del siglo xx en Europa y América Latina, y las poéticas del sujeto en la literatura española (1875-1936). Entre sus publicaciones se encuentran: *Mit anderen Augen sehen. Ästhetische Poetiken in der französischen und mexikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts (1963-1984)* (2014) y *Bilder-Texte-Bewegungen: Interdisziplinäre Perspektiven auf Visualität* (2016, de próxima edición con Sandra Hettmann y Yolanda Melgar Pernías).

Bernhard Chappuzeau es *research fellow* para Estudios Latinoamericanos en la Humboldt Universität zu Berlin. Tesis doctoral: *Transgression und Trauma bei Pedro Almodóvar und Rainer Werner Fassbinder. Gender — Memoria — Visum* (2005). Sus temas de investigación y publicaciones actuales abordan el cine latinoamericano en la globalización y la puesta en escena de la memoria de las dictaduras militares en Argentina y España.

Hermann Doetsch es docente de Literatura Hispanoamericana, Española y Francesa y Cine en la Ludwig-Maximilians-Universität. Es autor y coeditor de estudios y artículos sobre teoría de los medios, teoría del espacio, estética, cine francés, italiano e hispanoamericano, literatura española e hispanoamericana del siglo xx, así como literatura francesa de los siglos xix y xx. Entre ellos figuran *Flüchtigkeit: Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust* (2004) y, con S. Günzel, J. Dünne y R. Lüdeke, *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie*

und Kulturwissenschaften (2006). Con A. Mahler está actualmente preparando la edición de un libro sobre el cine de gángsteres francés (*Gangsterwelten: Faszination und Funktion des Gangsters im französischen Nachkriegskino*, 2016).

Hanno Ehrlicher es profesor de Literatura Iberorrománica y director del Instituto de Investigaciones sobre España, Portugal y América Latina en la Universität Augsburg. Sus áreas de investigación son la literatura española de los siglos XVI y XVII, las vanguardias del siglo XX y el cine contemporáneo. Ha publicado artículos sobre películas de Luis Buñuel, Carlos Saura, Víctor Erice, Pedro Almodóvar, Iván Zulueta, Fernando Trueba y otros. Monografías y ediciones recientes: *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgardebewegungen* (2001); *Zwischen Karneval und Konversion: Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit* (2010); *Einführung in die spanische Literatur des Siglo de Oro* (2012); *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica* (2014, ed. con Nanette Reißler-Pipka).

Álvaro Fernández es doctor en Ciencias Humanas por El Colegio de Michoacán. Trabaja como profesor investigador adscrito al Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara, donde imparte cursos sobre Historia del Cine y trabaja las líneas de investigación historia y análisis de los movimientos y géneros cinematográficos. Pertenecer al Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1. Es miembro fundador y coordinador académico de la Red de Investigadores de Cine (REDIC). Ha escrito varios artículos relacionados con la cinematografía, así como los libros *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno* (2004) y *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955* (2007).

Sergej Gordon estudió Literaturas Románicas en Múnich y Lima, y se graduó en 2011 con un trabajo sobre el mito de París en la literatura peruana. Desde 2011 se desempeña como colaborador científico y docente en la Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt. Es miembro del Instituto de Estudios Latinoamericanos (ZILAS). Ha realizado investigaciones en los campos de la literatura fantástica, la novelística latinoamericana del siglo XX, espacios urbanos en cine y literatura y las particularidades cronotópicas en el cine contemporáneo. Es uno de los realizadores del festival “Cine Latino” en Eichstätt. Actualmente ahonda en la noción de espacio/lugar en el cine y prepara su disertación sobre lugares de memoria en el cine mexicano de la Época de Oro.

Miriam Haddu es profesora de Estudios Latinoamericanos en School of Modern Languages, Literatures and Culture, Royal Holloway, University of London.

Es investigadora de cine contemporáneo mexicano y de la cultura visual en México. Es autora de *Contemporary Mexican Cinema (1989 - 1999): History, Space and Identity* (2007) y coeditora de *Visual Synergies. Fiction and Documentary Filmmaking in Latin America* (2009). Ha publicado internacionalmente numerosos artículos sobre cine y fotografía en México. Actualmente está trabajando en un libro titulado *Mexican Cinema: A Decade of Fiction and Documentary Filmmaking*. Su próximo libro, coeditado con Niamh Thornton, se titula *Specular Ghosts: Memory and Trauma in Mexican Visual Culture*.

Kurt Hahn es docente de Literatura Española, Hispanoamericana y Francesa en la Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Sus investigaciones se centran en la poesía (pos)moderna, narrativas latinoamericanas de identidad, literatura francesa de *fin de siècle*, formas históricas de transculturalidad y relaciones entre arte y economía. Es autor de varias monografías y artículos científicos y editor de publicaciones colectivas. Entre ellos figuran: *Ethopoetik des Elementaren. Schreiben als Lebensform in der Lyrik von René Char, Paul Celan und Octavio Paz* (2008); “Mentaler Gallizismus” und transkulturelles Erzählen - Fallstudien zu einer französischen Genealogie der hispanoamerikanischen Narrativik im 19. Jahrhundert (en preparación); *Visionen des Urbanen: (Anti)-Utopische Stadtentwürfe in der französischen Wort- und Bildkunst* (con Matthias Hausmann, 2012); *ErzählMacht: Narrative Politiken des Imaginären* (con Matthias Hausmann y Christian Wehr, 2013).

Matthias Hausmann es profesor asistente de Literatura y Medios Audiovisuales Hispanoamericanos, Españoles y Franceses en la Universität Wien. Se doctoró en 2008 en la Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg con un estudio sobre las antiutopías francesas del siglo XIX. Actualmente está preparando una tesis de habilitación sobre las relaciones entre Adolfo Bioy Casares y el cine. Ha publicado varios artículos sobre la literatura utópica y futurista, los autores del *boom* latinoamericano, las relaciones entre literatura y otros medios (cómic, artes plásticas y cine) y sobre el cine latinoamericano y europeo. Es coeditor de colecciones sobre utopías y distopías urbanas (*Visionen des Urbanen*, 2012), la interrelación de poder y narración en la literatura de los siglos XIX y XX (*ErzählMacht. Narrative Politiken des Imaginären*, 2013) y sobre el diálogo en los siglos XVI-XVIII (*Inszenierte Gespräche*, 2014).

Ralf Junkerjürgen es catedrático de Letras Románicas en la Universität Regensburg. Es autor de varias publicaciones sobre cine: *Alber Ponte, corto en las venas. Acercamiento a un cineasta español* (2011; con Pedro Álvarez Olañeta), *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen* (ed.; 2012), aparte de artículos y reseñas. Es editor de la colección “Aproximaciones a las Culturas Hispánicas”

(Iberoamericana/Vervuert), dedicada al estudio de los medios de comunicación, así como organizador del certamen “Premio cinEScultura” (con Pedro Álvarez Olañeta) para cortometrajes contemporáneos en habla española.

Tanius Karam Cárdenas es profesor-investigador en la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Ha sido profesor y conferenciante en varias universidades mexicanas, e impartido cursos de pregrado y posgrado sobre Teoría de la Comunicación, Semiótica, Metodologías de la Comunicación y Estudios Culturales. Fue profesor invitado en las universidades de Düsseldorf (Alemania) y Toulouse (Francia). Entre sus publicaciones figuran: *Los derechos humanos en la prensa* (2011) y *Veinte formas de nombrar a los medios* (2010). Ha sido editor de las antologías *De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina* (2015) y *Discurso y comunicación* (2014). Ha sido coautor de *Trova Yucateca como experiencia de recepción y consumo cultural en las familias yucatecas* (2013) y *Comunicología en construcción* (2009). Es autor de varias decenas de artículos publicados en libros, anuarios académicos, revistas especializadas y electrónicas en México.

Wolfgang Lasinger enseña Literatura así como Cine Español, Hispanoamericano y Francés en la Ludwig-Maximilians-Universität München. Escribió su tesis doctoral sobre Baltasar Gracián. Áreas de investigación: literatura romántica, literatura del realismo, poesía moderna, narrativa española e hispanoamericana del siglo xx, cine de los años cincuenta y sesenta, y contemporáneo.

Jochen Mecke es catedrático de Letras Románicas en la Universität Regensburg. Sus intereses de investigación se centran en estudios sobre la literatura moderna en España y Francia, la relación entre literatura y medios de comunicación, teoría e historia del cine francés y español, la hiperficción, la cultura de la mentira, el tiempo en la novela y la cultura. Su trabajo más reciente trata sobre la estética de la mentira y las éticas de la estética. Entre sus publicaciones se encuentran: *Roman-Zeit: Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart* (coord., 1990), *Cultures of Lying: Theory and Practice of Lying in Society, Media and Culture* (coord., 2007), *Französische Literaturwissenschaft. Eine multimediale Einführung* (coord., 2009) y *Medien der Literatur* (2010).

Sergio de la Mora es doctor en Literatura por University of California, Santa Cruz. Actualmente es profesor e investigador en el Departamento de Chicana and Chicano Studies en University of California, Davis. Es autor de *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film* (2006). Está terminando el libro *Queer Figures in Classic Mexican Film and Popular Culture*, que aborda la diversidad

sexual en figuras clave de la cultura popular mexicana del periodo clásico. Ha publicado en diversas revistas especializadas, entre ellas *Archivos de la Filmoteca*, *Studies in Spanish and Latin American Cinemas* y *Cinemas d'Amérique Latine*.

Siboney Obscura Gutiérrez es docente en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde imparte las materias Discurso Audiovisual y Teoría del Discurso. Es egresada de esta institución, en la cual cursó la maestría en Comunicación y el doctorado en Sociología. Sus líneas de investigación son: historia y análisis del cine mexicano (ficción y documental) desde el cruce transdisciplinario entre sociología, teoría de la cultura, comunicación y estudios contemporáneos de cine. Es autora de varios artículos sobre cine mexicano en revistas especializadas y publicaciones internacionales. Actualmente realiza un trabajo de investigación con el título: *Disolución de fronteras entre ficción y documental en el nuevo Cine Mexicano de lo real, dirigido por mujeres*, resultado de una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

Juan Pellicer es catedrático emérito de Literaturas Hispánicas de la Universitet i Oslo. Es miembro del grupo de mexicanistas de University of California (UC Mexicanistas). Ha publicado cuatro libros: *México, México* (1982, sobre el desarrollo político y económico de México), *El placer de la ironía* (1999, sobre la obra de Juan García Ponce), *Entre la muerte y un vaso de agua* (2005, sobre literatura mexicana moderna) y *Tríptico cinematográfico* (2010, sobre las películas de Alejandro González Iñárritu), así como ensayos sobre textos de Cervantes, Quevedo, Balbuena, Landívar, Martí, Atl, Reyes, Guzmán, Efrén Rebolledo, León Felipe, Pellicer, Usigli, Neruda, Paz, Martín Gaité, Leñero, Sainz, Puga, el Subcomandante Marcos y Eduardo Parra.

Michaela Peters cursó estudios de Letras Románicas e Historia en la Universität Düsseldorf y se doctoró en la Westfälische Wilhelms-Universität, Münster en 1996, con una tesis sobre conceptos de lo femenino en la literatura mexicana contemporánea (*Weibsbilder. Weiblichkeitskonzepte in der mexikanischen Literatur von Rulfo bis Boulosa*, 1998). En el año 2005 obtuvo la *venia legendi* en Literaturas Románicas con una monografía sobre la modernidad del drama romántico español, *Das romantische Drama und Spaniens literarische Wege in die ästhetische Moderne* (2012). Ha impartido clases de Literatura Hispánica y Latinoamericana en las universidades de Münster, Wuppertal y Bielefeld, y actualmente, enseña en la Universität Hamburg. Sus áreas de interés son: identidad y memoria en las literaturas mexicana y cubana del siglo xx, intermedialidad de literatura y pintura en el Siglo de Oro y el Romanticismo español.

Aurelio de los Reyes García-Rojas obtuvo la licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tiene un doctorado en Letras de la misma universidad y un doctorado en Historia por El Colegio de México. Es autor de más de veinte libros, la mayor parte sobre historia del período mudo del cine mexicano y de más de cien artículos publicados en revistas especializadas. Es miembro de número de la Academia Mexicana de la Historia y del Seminario de Cultura Mexicana. Fue becario Guggenheim y de la Fundación Rockefeller en el Centro de Estudios de Bellagio; es investigador emérito de la Universidad Nacional Autónoma de México. Obtuvo el Premio Jean Mitry en Le Giornate del Cinema Muto de Pordenone, el reconocimiento internacional más alto a un investigador del cine mudo.

Guido Rings es catedrático de Estudios Poscoloniales, director de la Unidad de Investigación de Estudios Interculturales y Transculturales (RUITTS), editor de las revistas *GFL* (<<http://gfl-journal.de>>) e *iMex* (<<http://www.imex-revista.com>>) y coordinador del máster en Comunicación Intercultural en Anglia Ruskin University, Cambridge. Su investigación se centra en conceptos de cultura e identidad en la narrativa y el cine en lenguas romances. Es autor de las monografías *The Other in Contemporary Migrant Cinema: Imagining a New Europe?* (2016), *La Conquista desbaratada* (2010), *Eroberte Eroberer* (2005) y *Erzählen gegen den Strich* (1996). Es editor de los números especiales *Identidades glocales en el teatro y performance mexicanos* (junto con V. Dolle, *iMex* 6, 2014) y *Cine Chicano* (*iMex* 2, 2012), del dossier *La otra cara de la migración (Iberoamericana, IX, 34, 2009)*, y de los volúmenes colectivos *Neo-Colonial Mentalities in Contemporary Europe?* (con A. Ife, 2008) y *European Cinema: Inside Out* (con R. Morgan-Tamosunas, 2003). También es autor de más de cincuenta artículos.

Sabine Schlickers es catedrática de Literaturas Iberorrománicas en la Universität Bremen. Es autora de un estudio narratológico-comparativo sobre adaptaciones cinematográficas: *Verfilmtes Erzählen: Narratologisch-komparative Untersuchung zu "El beso de la mujer araña"* (Manuel Puig/Héctor Babenco) und "Crónica de una muerte anunciada" (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi) (1997), una monografía sobre la novela naturalista hispanoamericana: *El lado oscuro de la modernización. Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana* (2003), otra sobre la literatura gauchesca rioplatense y brasileña: *"Que yo también soy poeta". La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)* (2007) y una sobre la apropiación de la conquista en crónicas, literatura y cine: *La conquista imaginaria* (2015). Es coeditora de estudios sobre novela picaresca, auto(r)ficción y reinención de Latinoamérica. Actualmente trabaja sobre un nuevo concepto narratológico, la narración perturbadora, que se refiere a la combinación de

técnicas narrativas sofisticadas como la narración paradójica, recursos engañosos y enigmatizantes en literatura y cine.

Friedhelm Schmidt-Welle se desempeña como investigador en Literatura y Estudios Culturales en el Instituto Ibero-Americano de Berlín. Ha enseñado Literatura Latinoamericana, Literatura Comparada y Literatura Alemana en universidades de Alemania, Chile y México. Entre 2008 y 2010 ocupó la Cátedra Extraordinaria Guillermo y Alejandro de Humboldt en El Colegio de México y la Universidad Nacional Autónoma de México, y en verano de 2010 ha sido Harris Distinguished Visiting Professor en Dartmouth College, EE.UU. Es autor o editor de 19 libros sobre culturas y literaturas latinoamericanas y europeas. Entre los más recientes están: *Mexiko als Metapher. Inszenierungen des Fremden in Literatur und Massenmedien* (2011), *Culturas de la memoria. Teoría, historia y praxis simbólica* (2012), *La historia intelectual como historia literaria* (2014) y *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente* (2015, ed. con Christian Wehr).

Patricia Torres San Martín es profesora e investigadora titular de Cine Mexicano y Latinoamericano en el Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara desde 1986 a la fecha. Es doctora en Antropología Social, miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado cuatro libros de su área de especialización e investigación: *Historia Regional del cine*, *Cine y género*, *Historia del cine de mujeres en América Latina* y *Recepción empírica en el cine*. Es colaboradora en varias antologías nacionales e internacionales, y autora de varios capítulos y ensayos publicados a nivel nacional e internacional. Ha sido profesora invitada en las universidades de Santa Cruz (California), Chapel Hill (Tulane), Rennes (Francia), así como de Bielefeld, Múnich, Eichstätt, Colonia y Hamburgo (Alemania); además, ha enseñado en la Universidad Benemérita de Puebla, en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidad Autónoma de México. Pertenece a jurados en festivales internacionales de cine y es miembro de la Comisión de Selección de ficción en Iberoamérica para el Festival Internacional de Cine de Guadalajara (2007-2015). Fue miembro fundadora de la Red de Investigadores de Cine (<www.redic.org>, (2008-2014) y es miembro fundadora de la revista especializada en cine Iberoamericano, *El Ojo que Piensa* (<www.elojoquepiensa.net>).

Christian von Tschilschke es catedrático de Literaturas Románicas en la Universität Siegen. Sus intereses de investigación se centran en literatura y medios de comunicación (cine, televisión), literatura francesa y española contemporánea, literatura y cultura en la España del siglo XVIII, estudios de género, docuficción y

discurso colonial español en África. Entre sus publicaciones más recientes destacan: *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual* (2010, ed. con Dagmar Schmelzer), *Lateinamerikanisches Kino der Gegenwart. Themen, Genres/ Stile, RegisseurInnen* (2015, ed. con Maribel Cedeño Rojas e Isabel Maurer Queipo) y *Cine argentino contemporáneo. Visiones y discursos*. (2016, con Bernhard Chappuzeau).

Julia Tuñón es doctora en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e investigadora emérita en la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores y ha recibido la Medalla Emilio García Riera por su trayectoria académica en el campo de la Historia (Universidad de Guadalajara), la Medalla Gabino Barreda (UNAM), al mérito universitario, tanto por los estudios de doctorado en Historia como de maestría en Historia de México y el Premio de Ensayo Literario “Susana San Juan” (INBA). Entre sus libros de autoría se cuentan *Cuerpo y espíritu. Médicos en celuloide*; *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*; *Mexican Women: A Past Unveiled* (versión en lengua inglesa, de *Mujeres en México. Recordando una historia*); *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*; *En su propio espejo. Entrevista con Emilio “Indio” Fernández*; *Historia de un sueño: el Hollywood tapatío*. Tiene un centenar de ensayos acerca de la historia de las mujeres en México y del cine clásico mexicano, publicados en diversos países y en diversos idiomas. Ha impartido clases en la UNAM, Université Paris 8, Marne La Vallée, Universidad de Buenos Aires, El Colegio de México, Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad de Guadalajara.

Jörg Türschmann es catedrático de Literatura y Cine español en el Departamento de Romanísticas de la Universität Wien. Dirige el proyecto “La coproducción transnacional en el campo audiovisual: procesos de transgresión cultural en el cine argentino del siglo XXI” en cooperación con el grupo Art-Kiné de la Universidad de Buenos Aires. Es miembro del proyecto “Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano” del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Es coeditor de *Miradas globales: Cine español en el cambio de milenio* (2007), *TV global* (2011), *Transnational Cinema in Europe* (2013) y *La literatura argentina y el cine-El cine argentino y la literatura* (2016).

Christian Wehr es profesor titular de Literatura Francesa y Española en la Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Se doctoró con un trabajo sobre literatura fantástica del siglo XIX en Francia y Alemania. Su tesis de habilitación versa sobre

la poesía lírica del Siglo de Oro. Sus campos de investigación abarcan la literatura francesa de los siglos XIX y XX, la literatura y cultura del Barroco en España y el cine en Francia, México y Argentina. Es editor de la colección “Americana Eystettensia” (Iberoamericana/Vervuert), de la revista *Romanische Studien* y miembro de varios consejos editoriales nacionales e internacionales. Entre sus publicaciones figuran *Geistliche Meditation und poetische Imagination. Studien zu Ignacio de Loyola und Francisco de Quevedo* (2009), *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz* (2014; con Bernhard Huss) y *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente* (2015, ed. con Friedhelm Schmidt-Welle).