

# Cine mexicano, cultura popular y literatura del siglo XX

Amaury Fernández Reyes, Gloria Ignacia Vergara Mendoza  
y Lucila Gutiérrez Santana  
Coordinadores



UNIVERSIDAD DE COLIMA



# **Cine mexicano, cultura popular y literatura del siglo XX**

enfoque académico

UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño, Rector

Mtro. Joel Nino Jr., Secretario General

Mtra. Vianey Amezcua Barajas, Coordinadora General de Comunicación Social

Mtra. Gloria Guillermina Araiza Torres, Directora General de Publicaciones

# **Cine Mexicano, cultura popular y literatura del siglo XX**

AMAURY FERNÁNDEZ REYES  
GLORIA IGNACIA VERGARA MENDOZA  
LUCILA GUTIÉRREZ SANTANA

Coordinadores



UNIVERSIDAD DE COLIMA

© Universidad de Colima, 2022  
Avenida Universidad 333  
C.P 28040, Colima, Colima, México  
Dirección General de Publicaciones  
Teléfonos: 312 316 1081 y 312 316 1000, extensión: 35004  
Correo electrónico: publicaciones@uocol.mx  
<http://www.uocol.mx>

Derechos reservados conforme a la ley  
Impreso en México / *Printed in Mexico* – Publicado en México / *Published in Mexico*

ISBN eBook: 978-607-8814-34-3  
DOI: 10.53897/LI.2022.0013.UCOL



Este libro está bajo la licencia de Creative Commons , Atribución – NoComercial – CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Usted es libre de: Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material bajo los siguientes términos: Atribución: Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial: Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual: Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution – NonCommercial – ShareAlike 4.0 International License.

You are free to: Share: copy and redistribute the material in any medium or format. Adapt: remix, transform, and build upon the material under the following terms: Attribution: You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. NonCommercial: You may not use the material for commercial purposes. ShareAlike: If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the same license as the original.

Imagen de portada: "Que viva México" (1931) de Sergei M. Eisenstein, Colección Filmoteca UNAM.

Proceso editorial certificado con normas ISO desde 2005  
Dictaminación y edición registradas en el Sistema Editorial Electrónico PRED  
Registro: LI-004-22  
Recibido: Marzo de 2022  
Publicado: Diciembre de 2022

# Índice

Introducción.....	7
<i>Amaury Fernández Reyes</i>	
<i>Gloria Ignacia Vergara Mendoza</i>	
<i>Lucila Gutiérrez Santana</i>	
<i>Santa. La normalización de roles y estereotipos para una nación .....</i>	13
<i>Ariadna N. Tenorio López</i>	
<i>El compadre Mendoza de Fernando de Fuentes Carrau.</i>	
Construcción de una identidad en el limbo de la revolución.....	25
<i>Jorge Rafael Cuevas López</i>	
La música y el baile en el filme <i>Allá en el rancho grande,</i> un referente escénico .....	44
<i>Isolda Rendón Garduño</i>	
La rebelión metafísica de <i>Tin Tan</i> en <i>El rey del barrio</i> .....	54
<i>Marco Antonio Contreras Cortés</i>	
<i>Los olvidados</i> de Luis Buñuel como película	
Patrimonio Cultural de la Humanidad .....	93
<i>Amaury Fernández Reyes</i>	
<i>Marco Antonio Vuelvas Solorzano</i>	
La ideología simbólica en el filme <i>Ensayo de un crimen</i> .....	112
<i>Ana Elizabeth Márquez Rodríguez</i>	
<i>Gloria Ignacia Vergara Mendoza</i>	
<i>Omar David Ávalos Chávez</i>	
<i>Macario. El imaginario social del día de muertos</i> .....	132
<i>María del Carmen Ureña Cuevas</i>	
Análisis cinematográfico de <i>Pedro Páramo</i> de Carlos Velo.	
Un enfoque técnico.....	149
<i>Nohemí Yesenia Zúñiga Preciado</i>	

La casa y la fenomenología poética en <i>El lugar sin límites</i> : Breve repaso desde la visión de Gaston Bachelard.....	183
<i>Ma del Carmen Zamora Chávez</i>	
<i>Mariana, Mariana</i> y <i>Las batallas en el desierto</i> . Nostalgia y melancolía a través de intertextos y onomástica.....	196
<i>Karina Ortiz Bonales</i> <i>Lucila Gutiérrez Santana</i>	
Identidad, cine y literatura: Conformación de representaciones simbólicas en la película <i>Como agua para chocolate</i> de Alfonso Arau.....	216
<i>Daniel Jair Alcaraz Michel</i>	
Reseñas curriculares.....	226

# Introducción

Iniciamos el diálogo entre cine, cultura popular y literatura con la participación de estudiantes y egresados de posgrado e investigadores de la Universidad de Colima. Nuestro objetivo es mostrar una selección de las obras cinematográficas más representativas del siglo XX, algunas de ellas como adaptaciones de obras literarias y otras que muestran aspectos relevantes del folclor, música, danza y, en general, de la cultura mexicana del siglo pasado. De esta forma, en el ejercicio académico que emprendimos aquí, se construyen procesos de intertextualidad entre los distintos productos culturales, indisociables en la mirada cinematográfica.

En el marco del programa de la maestría en Estudios Literarios Mexicanos, que ofrece la Facultad de Letras y Comunicación, y con la colaboración de los cuerpos académicos 49, 67 y 122 es que se configura el hilo conductor que une el arte cinematográfico a la historia cultural mexicana. Así, el libro *Cine mexicano, cultura popular y literatura del siglo XX* incluye once capítulos ordenados cronológicamente, de acuerdo a la aparición de la película en la historia del cine mexicano durante el siglo pasado. Cabe mencionar que las imágenes aquí utilizadas corresponden a las películas en cuestión y son única y exclusivamente con fines académicos.

Abre nuestro diálogo el capítulo titulado: “*Santa*. La normalización de roles y estereotipos para una nación” de Ariadna N. Tenorio. Sirviéndose del modelo de análisis de Lauro Zavala a partir de la relación cine-literatura, específicamente con la novela *Santa* de Federico Gamboa (1903) y su producción cinematográfica homónima de Antonio Moreno (1932), la autora aborda la influencia de los productos culturales en la normalización de roles y estereotipos de género. El texto de Tenorio se divide en tres apartados: el primero, *Santa: El fetiche aspiracional de toda una época*, ofrece una breve descripción de la novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa, el contexto en el que fue publicado, la recepción que tuvo

por parte del público y las implicaciones sociales de la misma; el segundo apartado, titulado *La inmortalización de la prostituta: Del texto a la fuerza de la imagen y sonido*, ahonda en la relación cine-literatura y el impacto de un producto cultural llevado del libro a la pantalla en una segunda etapa de consolidación de lo nacional; el tercer y último apartado, *La mujer cien años después de Santa*, expone, a manera de conclusión, la implicación que la obra de Gamboa tuvo, gracias al cine, en un imaginario social que perdura a más de cien años de su publicación.

El segundo capítulo que conforma este libro es el trabajo de Jorge Rafael Cuevas, quien con el filme *El compadre Mendoza* (1934), de Fernando de Fuentes Carrau, analiza la adaptación del argumento original homónimo de Mauricio Magdaleno (1934). El autor revisa cómo el filme busca presentar al espectador una parte de la Revolución Mexicana a través del conflicto armado entre zapatistas y federalistas. En este documento se analizan algunos elementos cinematográficos, a partir de las aportaciones técnicas de Adrián L. Baccaro y Sergio Guzmán, S.J. (2011), quienes nos hacen ver cómo Fernando de Fuentes logra la historia dinámica de un mexicano que no se mantiene al margen de la revolución, sino que hace de ella un negocio bastante remunerable, alejándonos de la visión trillada que busca romantizar la pobreza del mexicano que sufría los estragos de la misma.

Por su parte, el capítulo intitulado “La música y el baile en el filme *Allá en el rancho grande*, un referente escénico”, de Isolda Rendón Garduño, nos muestra un enfoque novedoso del filme dirigido por Fernando de Fuentes en 1936, obra cinematográfica que se convirtió en punta de lanza para el cine en México, por las imágenes emblemáticas de la época hacendaria. Como bien apunta Rendón acerca de la película analizada: “Poco se ha dicho sobre la importancia que tuvo para la música y danza folclórica, pues en la búsqueda de símbolos nacionales se registraron momentos que para estas áreas han sido de gran interés. La presencia de ritmos de huapango, del *Jarabe tapatío*, los instrumentos, pisadas y máncos, la figura del charro, de la *china poblana*, la indumentaria de los marcados estratos sociales, los zapateados y galanteo del baile, todos ellos íconos que se reproducen hoy en día en los escenarios”.

De esta manera, la autora contribuye en el rescate de representaciones de la música y la danza tradicional mexicana, al reconocer dichos elementos en el filme.

El trabajo de Marco Antonio Contreras, “La rebelión metafísica de Tin Tan en *El rey del barrio*” analiza lo luminoso y lo grotesco como atributos que se desprenden de las actitudes del personaje principal del filme. Estas cualidades dan lugar a la fascinación, pues envuelven con su atmósfera la gozosa revelación de lo absurdo. Contreras aborda, en primer lugar, la ontología del filme a partir de las ideas de Roman Ingarden, para luego hablar de la concretización y la experiencia estética. Así concibe a “Tin Tan, el rey del barrio”, como una encarnación de lo absurdo y la rebelión metafísica. A partir de lo luminoso y lo grotesco, como cualidades metafísicas, Marco Antonio establece un diálogo entre Ingarden y Mijaíl Bajtin, señalando la intertextualidad, la metaficción, la parodia y lo carnalesco en esta estética de lo grotesco.

Posteriormente, tenemos el trabajo de Amaury Fernández Reyes y Marco Antonio Vuelvas, quienes a partir de cuatro elementos clave: la obra de arte cinematográfica, crítica social, surrealismo y película como patrimonio filmico, abordan la importancia de la película *Los olvidados* (1950), del director surrealista Luis Buñuel —considerada desde el año 2003, por el Programa Memoria del Mundo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés), como Patrimonio Cultural de la Humanidad—. Para ello, analizan las características que esta obra de arte y su crítica social presentan, como un sistema organizado de representaciones, y que resultan no sólo de la constitución del lenguaje cinematográfico, sino también de factores sociales, culturales, económicos y políticos de mediados del siglo XX, así como *el cabildeo* de la película en el Festival de Cannes e, igualmente de su proceso de incorporación como patrimonio filmico de la UNESCO, guion elaborado por el propio Buñuel y construido desde sus propias experiencias durante sus primeros años en México.

Enseguida se encuentra el texto denominado “La ideología simbólica en el filme *Ensayo de un crimen*” de Ana Elizabeth Márquez Rodríguez, Gloria Ignacia Vergara Mendoza y Omar David

Ávalos Chávez, donde vemos cómo el cine y la literatura reflejan, en su dimensión simbólica, los cambios y problemáticas de la sociedad. Los autores analizan la novela *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli (1944), y la película del mismo nombre a cargo de Luis Buñuel (1955), quien toma elementos precisos del texto para dar una visión diferente a la del escritor mexicano. De aquí el interés, no sólo por destacar los elementos de la época, sino por la forma en que ideologías y estereotipos van de la literatura al cine, así como por la controversia generada a partir de las diferencias artísticas entre ambos creadores.

El capítulo de María del Carmen Ureña Cuevas, titulado: “*Macario*. El imaginario social del día de muertos” analiza el cuento “*Macario*”, del escritor Bruno Traven (publicado en 1950) y llevado al cine por Roberto Gavaldón (en 1960). La autora parte del análisis cinematográfico propuesto por Lauro Zavala, para centrarse en la narración y mostrar el imaginario social mexicano del día de muertos, su ambiente fantástico y la peculiar forma del encuentro con la muerte. En este recorrido, Ureña Cuevas nos ofrece una sinopsis del cuento, luego se centra en el filme y nos sitúa en los años sesenta, para enseguida adentrarse en el análisis del imaginario, en el que se mezclan mitos, leyendas y creencias del pasado prehispánico con la actualidad. *Macario* es visto como el mexicano que asume su visión del mundo desde esta multiplicidad de elementos fantásticos que se unen en la celebración de los muertos.

Continúa Nohemí Yesenia Zúñiga Preciado, quien mediante un análisis pormenorizado aborda nueve elementos propuestos por Lauro Zavala, en la película *Pedro Páramo* (1967), dirigida por Carlos Velo. El objetivo es indagar por qué las diversas interpretaciones o estudios intertextuales “siguen mostrando la relevancia y originalidad de la obra rulfiana, mientras [que] la película es menospreciada por carecer de lo mismo, entonces, la película queda bajo la sombra de la novela”. La autora busca reconciliar en la mirada del espectador la valía de ambas obras, distinguiendo en el filme elementos técnicos que corresponden al género cinematográfico y a la visión particular de su director.

Por su parte, Ma. del Carmen Zamora Chávez reflexiona acerca de la película *Un lugar sin límites*, dirigida por el mexicano

Arturo Ripstein en 1978, y basada en la novela del escritor chileno José Donoso, publicada con el mismo título, en 1966. La autora de este capítulo parte de la poética fenomenológica de Gastón Bachelard para analizar el espacio representado en ambas obras, a la vez que muestra cómo la cinta rompe con tabús de la época y modifica las líneas argumentativas que se realizaban en el cine mexicano de los años setenta del siglo XX. Donoso, uno de los principales narradores hispanoamericanos, irrumpe en la moral tradicionalista y muestra la vida de un homosexual, la Manuela, y el mundo decadente en el que se comete todo tipo de violencia, culminando con el homicidio. La novela pronto es llevada a la pantalla y el largometraje recibió dos Arieles por mejor película y mejor actor. Zamora Chávez destaca, en la narrativa, distintos elementos como son el filme, el color, el símbolo y las figuras lingüísticas, como vías de entendimiento ante el metadiscurso narrativo.

Ya para la década de los ochenta, Alberto Isaac realizó la película *Mariana, Mariana*, basada en la obra literaria de José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*. Nostalgia y melancolía son los temas claves que se retoman a través de intertextos y onomástica, en el capítulo a cargo de Karina Ortiz Bonales y Lucila Gutiérrez Santana. A partir de los presupuestos teóricos de Lauro Zavala, las autoras analizan las relaciones intertextuales entre la novela de Pacheco, el filme de Isaac y las canciones “Obsesión” y “Las batallas”, de la banda de rock Café Tacvba. Asimismo, relacionan, desde la onomástica, diversos elementos como antropónimos, topónimos, crematónimos y odónimos, entre otros, que transmiten la nostalgia y melancolía al lector o escucha.

Finalmente, en el capítulo “Identidad, cine y literatura: Conformación de representaciones simbólicas en la película *Como agua para chocolate* de Alfonso Arau”, Daniel Jair Alcaraz Michel hace algunas consideraciones generales sobre la película *Como agua para chocolate*, a partir del análisis cinematográfico propuesto también por Lauro Zavala. Estos elementos movilizados desde el estudio cinematográfico hacia la teoría literaria desde la obra de Laura Esquivel y la semántica de la cultura, dan como resultado un enfoque que presta atención a la conformación de la identidad en el filme de Alfonso Arau, quien logró éxito rotundo en taquilla

e impulsó, a inicios de la década de los noventa, el llamado *Nuevo Cine Mexicano*.

Con estas miradas múltiples y diversas, la crítica cultural, literaria y cinematográfica se enriquecen y ofrecen a los lectores y espectadores, nuevos caminos de interpretación. Esta vez desde la academia, los acercamientos críticos que aquí compilamos darán continuidad al diálogo entre arte y sociedad, pues enfatizan la reconstrucción de nuevos mundos que emergen de la palabra, el canto, la danza; de las expresiones populares y las obras literarias canónicas, para fundirse en la imagen visual de la pantalla grande.

# *Santa*: La normalización de los roles y estereotipos de género para una nación

Ariadna N. Tenorio López

El 15 de septiembre de 2015, en medio del ya clásico grito de Independencia, el embajador de México en Reino Unido, Diego Gómez Pickering gritó: “¡Viva Porfirio Díaz!” Lo que muchos calificaron como una simple equivocación o un simple acto de ignorancia, era en realidad el inicio de una serie de esfuerzos encaminados por renovar y ensalzar, sobre todo ante las nuevas generaciones, la imagen del general Porfirio Díaz Mori. Ese mismo año, Lectorum lanzaba el libro *El porfiriato para niños*; y el Colegio de México, en su versión para jóvenes, *Nueva historia mínima de México. El porfiriato*; para culminar con la presentación en 2016, *Porfirio Díaz su vida y tiempo*, de Carlos Tello Díaz, es el primero de tres libros con el aval de la Secretaría de Cultura. Más allá del rescate de la imagen y el discurso porfirista que buscaba transformar a México en una nación moderna, vale la pena reflexionar sobre la forma en la que este supuesto progreso consistió en gran medida en estrategias de regulación social en las que productos culturales como *Santa* (1903), de Federico Gamboa, tuvieron influencia que ha permeado hasta nuestros días.

El presente ensayo aborda, sirviéndose del modelo de análisis de Lauro Zavala y a partir de la relación cine-literatura, específicamente con la novela *Santa* (Federico Gamboa, 1903) y su producción cinematográfica homónima (Antonio Moreno, 1932), la influencia de los productos culturales en la normalización de roles y estereotipos de género en dos estados de consolidación del

estado nacional en la que se buscaba construir un *nosotros*. La primera en una identidad colectiva acorde con el orden simbólico planteado por el porfiriato, en donde “pobres y de piel oscura [...] se convirtieron en una fuente de preocupación entre los diseñadores de la ciudad y los comentaristas sociales, para quienes sus características étnicas, sus orígenes de clase y sus estilos de vida no sólo representan la antítesis de la modernización sino también una amenaza social” (Rivera, 2011, p. 40). Y la segunda etapa en la que se buscaba reconstruir ese nosotros en el que ya había el mestizo, pero en la que se continuaba marginando a la mujer.

Dividido en tres apartados, el primero, “*Santa*: el fetiche aspiracional de toda una época”, ofrece una breve descripción de la novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa, el contexto en el que fue publicado, la recepción que tuvo por parte del público y las implicaciones sociales de la misma. El segundo apartado, titulado “La inmortalización de la prostituta: Del texto a la fuerza de la imagen y sonido”, ahonda en la relación cine-literatura y el impacto de un producto cultural llevado del libro a la pantalla en una segunda etapa de consolidación de lo nacional. El tercer y último apartado, “La mujer ciento veinte años después de *Santa*” expone, a manera de conclusión, la implicación que la obra de Gamboa tuvo, gracias al cine, en un imaginario social que perdura a más de cien años de su publicación.

### *Santa*, el fetiche aspiracional de toda una época

Publicada por primera vez en 1903, *Santa* narra la historia de una muchacha provinciana que después de ser engañada y abandonada por su amante, es expulsada de la casa familiar, lo que la obliga a ejercer la prostitución y a vivir una vida sin sentido que terminaría en una dolorosa muerte a causa del cáncer. La novela de Federico Gamboa, escritor y diplomático porfirista que expresó abiertamente su adhesión al general Díaz, deja entrever la preocupación de la sociedad porfirista por acotar a la población a la norma, por alejar de la civilización a los marginales que con su carácter insano y su herencia genética maldita convertían a la ciudad en un lugar de perdición, pero sobre todo muestra el trágico final que habría

de esperarle a todo aquel que no respondiera a las exigencias de los cánones sociales. Contribuye así a la exclusión social promovida durante el mandato de Porfirio Díaz y las ideas deterministas e higienistas del régimen. Santa no era prostituta por casualidad, la prostitución era el único destino posible de lo marginal:

Lo que sí perdía, y a grandísima prisa por desgracia, era el sentido moral en todas sus encantadoras manifestaciones; ni rasgos quedaban de él, y por lo pronto que se connaturalizó con su nuevo y degradante estado, es de presumir que en la sangre llevara gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo (Gamboa, 1927, p. 69).

Considerada una novela influenciada por el naturalismo francés y otros estilos literarios coexistentes como el romanticismo y el modernismo (Prendes, 2003), en *Santa* conviven lo mismo el pesimismo característico de las historias naturalistas, como el idealismo romántico y un claro tono moralizante aún presente en los países católicos latinoamericanos de la época (Brushwood, 1960); en donde el narrador masculino se erige en la voz autorizada para juzgar al marginal.

¡Su historia!...

La historia vulgar de las muchachas pobres que nacen en el campo y en el campo se crían al aire libre, entre brisas y flores; ignorantes, castas y fuertes; al cuidado de la tierra, nuestra eterna madre cariñosa; con amistades aladas, de pájaros libres de verdad, y con ilusiones tan puras, dentro de sus duros pechos de zagalas (Gamboa, 1927, p. 32)

Producto de un ambiente afrancesado, no sólo por su influencia naturalista sino también por los modelos ideológicos, sociales y urbanos importados de Europa por el porfiriato, *Santa* se convirtió en una especie de fetiche aspiracional que desde su primera edición “ganó fama de atrevida, y los hombres letrados de clase media pagaron con gusto por la historia para verse reflejados en sus páginas y lavar su corazón con un perdón tardío” (Riviera, 2008, p. 158); mientras que, según Elena Sánchez Valenzuela

—protagonista de la primera versión cinematográfica—, se trataba de “una novela que leían a hurtadillas las mujeres en México” (Sánchez, en De los Reyes, 1981, p. 207). *Santa* representaba a la prostituta que todo hombre deseaba salvar, pero no para quedarse con ella, y a la mujer seductora de cuyos encantos, sin caer en el pecado, debían aprender las féminas.

Valorada como la primera novela mexicana en ser adaptada al cine, es además uno de los pocos títulos que ha estado presente en distintas etapas del cine mexicano. Su primera adaptación, de 1918, dirigida por Luis G. Peredo, corresponde al cine mudo; la segunda, de 1932, dirigida por Antonio Moreno, es considerada una de las primeras películas mexicanas con sonido sincronizado; la tercera, de 1943, dirigida por Norman Foster y Alberto Gómez de la Vega, corresponde a la *Época de Oro del Cine Mexicano*; mientras que la cuarta y última adaptación cinematográfica, de 1969, es dirigida por Emilio Gómez Muriel, y corresponde a la transición entre la *Época de Oro del Cine Mexicano* y el *Nuevo Cine Mexicano*.

La persistencia a través del tiempo de las múltiples ediciones y reimpressiones de la novela, así como las distintas adaptaciones cinematográficas, dan cuenta de que la representación de la ideología porfirista contenida en *Santa* nos sigue acompañando, normalizando y reforzando roles y estereotipos de género con los que aún hoy tenemos que luchar. Ya en 1966, Monsiváis nos había advertido que:

Esa que pecó por hambre y miseria a la cual un amor redimió y consumió viene a ser la esencia de un personaje fundamental: la sufrida mujer mexicana [...] *Santa* se convirtió así en símbolo y destino del cine mexicano [...]; esencializa el destino de la mujer en el melodrama mexicano; un sufrimiento callado, eterno, sin un reproche, una sonrisa de plena abnegación, la ternura constante, el padecimiento generoso.

## La inmortalización de la prostituta: Del texto a la fuerza de la imagen y el sonido

Si bien, como ya hemos mencionado, la adaptación de 1932 no es la primera, presenta —para fines de este análisis— algunas ventajas significativas. En primer lugar, de la adaptación de 1918 se cuentan con sólo 10.43 minutos disponibles de un total de 90 minutos; en segundo lugar, al incorporar sonido, la versión de 1932 ofrece no sólo un cuidadoso trabajo en la adaptación de los diálogos, sino también la integración de composiciones musicales (en este caso de Agustín Lara), que refuerzan de manera sutil el contenido ideológico que transmite el filme, sin abandonar la fórmula narrativa clásica amor/erotismo que, de acuerdo a Zavala (2003, p. 26), está basada en la obsesión romántica.

El filme de Moreno tiene, en términos del análisis propuesto por Zavala, una relación intertextual explícita con la novela de Gamboa que, en un claro intento por transmitir la sensación de estar lo más apegada posible a ésta, inicia presentando un libro con una portada similar a la de la primera edición de *Santa*; y a medida que las hojas del libro van pasando, pueden leerse en ellas los créditos del filme.

Cuando la presentación de los créditos termina, el libro se cierra para dejar ver en una toma más abierta que la inicial, con el título de la película y el nombre de Federico Gamboa, de modo que el espectador sepa que está a punto de introducirse en la novela *Santa* de Gamboa.

Tanto la película como la novela cumplieron con mostrar un mundo anhelado y prohibido con un fondo moralizante (Vázquez, 2005, p. 14), que advertía a la sociedad el desenlace trágico de aquellos que seguían el camino de la perdición, no sólo el de la mujer caída (*Santa*), sino también el destino trágico del hombre que se atreve a dar todo por la prostituta (*Hipólito*). El filme, sin embargo, tal como lo señala Tuñón (2002, p. 87), le imprime a *Santa* una tónica asexual, limpiando “una figura que la novela insiste en presentar como concupiscente”. La fuerza de la imagen suple, de alguna forma, el carácter irreflexivo y comodino de una *Santa* (la de la novela) que tras ser expulsada de casa se entrega al goce

que encuentra en la prostitución. Así, el filme nos muestra, por ejemplo, inmediatamente después de las imágenes que sugieren una relación carnal entre Santa y el soldado, el rostro de la protagonista mirando al cielo con expresión de arrepentimiento, al tiempo que puede leerse un texto que dice: “Y así fue aquel día... Y así pasó durante muchas semanas...”

Ese mismo rostro se repetiría cientos de veces en los melodramas mexicanos, como *La mujer del puerto* (1933), *María Candelaria* (1943), *Enamorada* (1946), *Aventurera* (1950), *Burlada* (1950), *Danzón* (1991), por mencionar algunos, en actitud que desborda sensualidad y al mismo tiempo súplica y arrepentimiento, una dicotomía que imponía la perspectiva patriarcal a la identidad femenina mexicana, condenándola a una relación de subordinación en la que sólo podía ser salvada por el hombre. Por lo tanto, es posible afirmar que la sucesión de imágenes presentadas por la novela “sigue una lógica en la que a toda causa le sigue un efecto único y necesario [...] sometida a las necesidades dramáticas de la narración” (Zavala, 2015, p. 109); es decir, el pecado lleva a la perdición.

Si bien el filme omite escenas que en la novela se consideran importantes, como en la que la protagonista es repudiada y expulsada de casa, nos muestran a una Santa a la que se le niega la entrada a la iglesia (el cielo), pero a la que se le abren las puertas del prostíbulo (el infierno), respetando, así, “una lógica reconocible por el espectador, al reproducir las convenciones de los arquetipos” (Zavala, 2015, p. 110).

En el título mismo de la novela, como refiere Josefina Ludmer (2001, p. 208): “Crea un doble juego de identidad, el juego del disimulo, la ficción y la representación en las dobles identidades de simuladores, mujeres santas y prostitutas. Y que es también una doble identidad moral, que depende, en el caso de Santa, del uso o no uso de su cuerpo”. El carácter que Moreno le confiere a Santa en el filme, no hace más que perpetuar con la fuerza de la imagen y el sonido dicho juego. Sin importar si Moreno le quita a Santa, por cuestión de moral o estética, esa autonomía que Gamboa le había dado (por lo menos para el disfrute de su propio cuerpo), el filme de 1932 convierte a la protagonista en una mujer caída y

sin embargo buena; el cuerpo capaz de contener en sí mismo a la virgen y a la prostituta, la mujer que pierde el cuerpo a causa del cáncer cervical (metáfora de la enfermedad como resultado de la actividad sexual), pero que gracias a un hombre, salva el alma.

El personaje de la madre será también central en el filme, la razón por la que Santa es expulsada de la casa y la razón por la cual decide, aunque sin éxito, alejarse de la prostitución. El diálogo que sostienen la protagonista y el Jarameño lo evidencia:

- Santa ¿Qué te pasa? ¿Pero qué te han hecho?
- Jarameño, se murió mi madre.
- Tiene usted razón en apesadumbrarse Santita. La madre es lo más sagrado que tenemos en el mundo, cuando muere se nos parte el corazón en dos pedazos. Pobrecilla mi chiquita. Ahora le voy a pedir un favor, hasta de rodillas si es preciso, no vuelva a casa de Elvira, recójase sola en un hotel, rece mucho por su madrequita y pídale por su alma a la virgen de la Macarena.

Así, el Jarameño logra, en un solo diálogo, la síntesis que construye las dos imágenes más poderosas de la mujer mexicana en el imaginario social: la prostituta y la madrecita santa. Ambas, al final de cuentas, sufridas y abnegadas.

En el filme de Moreno no aparece la Santa (de Gamboa) que tras enterarse de la muerte de su madre busca refugio en la iglesia y es despreciada por los feligreses. Se suple con una imagen no menos poderosa en la que las campanas de la iglesia de fondo, se muestra a la protagonista hincada y en actitud de oración con un rostro de aflicción y arrepentimiento. Dicha imagen es el resultado del diálogo de Santa con el Jarameño. Nuevamente es gracias a un hombre que se le confiere a la mujer un aire de santidad, es gracias a él que Santa intentará alejarse de la vida de la prostitución. ¿Reza Santa únicamente por el alma de su madre o también por la de ella? Como lo refiere Zavala (2015), la fuerza de estas imágenes tiene como finalidad espectacularizar el relato al resaltar los elementos más importantes de las convenciones genéricas e ideológicas.

A partir del filme de Moreno, la figura de la madre y la de la prostituta mantendrán un lugar inamovible en el cine mexicano,

en el que ambas, sin importar la fuerza de sus personajes, valdrá únicamente en función de un hombre, así se da una manera de ser mexicano, tanto para los hombres como para las mujeres. Castillo (1994) y Domínguez (2013) coinciden en que la imagen de la prostituta reafirma la masculinidad que el arquetipo de la madrecita santa pone en duda. Al cuerpo de la mujerzuela se le puede maltratar y ultrajar, el cuerpo que se prostituye se convierte en el sitio en el que el hombre descarga, sin consecuencias, las presiones sociales que implican ser “mexicanamente hombre”.

El discurso cinematográfico que inicia *Santa* preserva roles de género tradicionalistas, y sus posteriores adaptaciones revisan la posición de la mujer en la sociedad moderna. El cine mexicano, que a partir de la década de los treinta comienza a consolidarse —mercantilmente hablando como industria—, catapultada con la película *Santa* de 1932, la imagen de la mujer como mercancía, otorgando nuevos significados a la exhibición del cuerpo femenino, pasando de las postales eróticas del siglo XIX a la gigantesca imagen de una mujer que habla y se mueve, sirviendo, de acuerdo con Monsiváis (citado en De los Reyes, 1981, p. 123), de prototipo de lo que en la década de los cuarenta se convertiría en el “cine de cabareteras”. El éxito del subgénero inaugurado por *Santa* se debe, nos dice Cabañas (2012), a que promover por medio del cine el cuerpo de la mujer como un objeto de consumo permite, a través de los planos cinematográficos, la posibilidad de que el espectador se enamore no de la mujer, sino del objeto y de la funcionalidad de determinada parte de ese objeto: ojos, boca, rostro, senos, muslos, etcétera. En esta exposición, la mujer queda, hasta su muerte, atrapada en signos corporales que se reducen a la belleza. El diálogo previo a la operación de Santa, entre el médico y una de las enfermeras, da cuenta de ello. La mujer vale por su belleza:

- ¿Esta que viene es Santa, doctor?
- Sí hija mía, una de las mujeres más lindas de México. Es una operación difícilísima.
- Pobrecita.

A la muerte del cuerpo le sobrevive un alma pecadora que Hipólito está dispuesto a redimir a través de la oración. El filme de

1932, al igual que la novela, finaliza con la imagen del ciego Hipólito hincado ante la tumba de su amada y gritando:

- ¡Santa!... ¡Santa!...
- Santa María madre de Dios, ruega por nosotros los pecadores...

El final de la *Santa* de Moreno tiene una “consistencia con los elementos formales e ideológicos del resto del filme” (Zavala, 2003, p. 27), que le permite cumplir con el contrato simbólico anteriormente establecido por Gamboa, pues tanto el compromiso ético como estético de la película terminan por “enraizarse en el horizonte simbólico e imaginario” (Zavala, 2003, p. 18), del espectador de la época. En la novela de Gamboa, mientras Hipólito comienza el rezo, el texto indica: “principio muy piano, y el resto de la súplica subió hasta perderse en la gloria firmamental de la tarde moribunda” (Gamboa, 1927, p. 346), el filme utiliza de música de fondo la melodía de Agustín Lara, así la Santa del texto que mudara del libro a la imagen, al sonido y a la música del llamado “Flaco de Oro”, se convirtió en una fórmula probada que tuvo el poder de ser recreada, más de cien años después, con el simple tarareo de una canción.

## La mujer después de un siglo de *Santa*

Hacia 1931, ante la crisis del cine hispano en Estados Unidos, se crea en México la Compañía Nacional Productora de Películas, la cual decide comenzar con una nueva versión de *Santa* tras el éxito probado de la novela y la película muda. Si bien el propósito que movió a dicha Compañía a filmar una nueva *Santa* era evidentemente económico, no ha de perderse de vista que después de 29 años del lanzamiento de la obra más emblemática de Gamboa, a 21 años de concluido el porfiriato, a 12 años después de la Revolución y a tres años del término de la guerra cristera, el tema seguía siendo vigente por una muy buena razón: el proyecto de nación iniciado nuevamente, una vez terminada la Revolución, se vio acompañado por un proceso de cambio de identidad en las mujeres mexicanas, especialmente las de clase media, que tras in-

cursionar a causa de la guerra en ámbitos laborales considerados exclusivos de los hombres, habían comenzado a ganar terreno en la igualdad jurídica; y el cine, ahora hablado era, sin lugar a dudas, el medio idóneo para promover la desigualdad entre hombre y mujer, y para recordarnos que aquellas mujeres que se alejaban de los roles tradicionales, establecidos por el Estado patriarcal, pasarían de ser consideradas mujeres santas a mujeres malditas.

Nos dice Gustavo García (1982, p. 42) que la primera versión cinematográfica de *Santa* “encajaba en la sensibilidad prematuramente nostálgica de los porfirianos atrapados que veían como los ideales eróticos a las prostitutas del naturalismo francés nacionalizadas con la *Santa* de Gamboa”. Tenía el reto estético de adaptar un *best seller*, considerado a la vez pornográfico y moralizante a la pantalla grande y de transmitir, sin ofrecer imágenes tan explícitas como a las que recurre Gamboa en la novela, las sensaciones que la *Santa* de papel había provocado en hombres y mujeres de la sociedad porfirista. A pesar del éxito probado de la fórmula *Santa*, el reto estético de la versión iniciada en 1931 y presentada en 1932, la que nos ocupa, parecía ser mayor: conjugar calidad de diálogos, imagen y sonido, pero sobre todo darle voz a *Santa*, la prostituta que México había idealizado por casi treinta años, una voz capaz de transmitir al mismo tiempo sensualidad, miedo, orgullo y arrepentimiento, la voz de “las lobas devoradoras que aúllan de dolor y que aúllan de placer” (Gamboa, 1927, p. 220).

El filme de Moreno reproduce los ideales decimonónicos de acuerdo a los cuales la sexualidad de la mujer es peligrosa si no se ejerce dentro de los marcos permitidos (Sandoval, 2005, p.14), antes en el matrimonio y ahora en el noviazgo, o al menos en el marco de una relación monógama y heteronormada, con la diferencia de que en la actualidad nadie la redime y no muere enferma, muere siempre a manos de su amante y se merece lo que le pasa por puta; basta ver la cantidad de feminicidios que ocurren a lo largo de todo el país a manos de las parejas sentimentales de las víctimas. La paradoja impuesta por *Santa* sigue presente, la mujer sagrada como moneda de cambio, el cuerpo que puede ultrajarse sin consecuencias.

A un año de que el gobierno federal iniciara su campaña para limpiar la imagen del general Díaz, para recordarnos las grandezas de su régimen: las vías de comunicación, el palacio de Bellas Artes, la inversión extranjera, la modernidad; el bibliotecario David Villagómez anuncia el lanzamiento de la primera edición crítica de *Santa*, una edición que analiza no en sí la novela de Gamboa sino los borradores y manuscritos de la misma. La edición crítica promete un viaje al México decimonónico, aquél que tras la pobreza y el atraso en el que estaba sumido fue *rescatado* por Díaz, quizá ahora el mismo México pobre y descontento al que, tras la apertura de la inversión extranjera en el ramo del petróleo y la minería, se le promete un nuevo viaje a la modernidad; con los peligros, claro está, de todo lo que lo implica: el afianzamiento de roles tradicionales de género y el crecimiento de la brecha social y genérica. Luego de poco más de cien años de la *Santa* de Gamboa, a la patria y a la mujer parece esperarles el mismo destino que al de la protagonista de la ya emblemática novela.

## Referencias

- Brushwood, J. (1960). The Mexican Understanding of Realism and Naturalism. *Hispania*, 43: 521-528.
- Cabañas, A. (2016). La cabaretera del cine mexicano en los procesos de promoción y venta 1931-1950. *Amerika*. Consultado el 8 de octubre de 2016 en: <http://amerika.revues.org/3558>; DOI: 10.4000/Amerika.3558
- Castillo, D. (1994). Meat Shop Memories: Federico Gamboa's *Santa*. *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 40: 175-192.
- De los Reyes, A. (1981). *Cine y sociedad en México 1939-1930*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Domínguez, H. (2013). *De la sensualidad y la violencia de género, la modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*. México: Publicaciones de La Casa Chata.
- Gamboa, F. (1927). *Santa*, México: Eusebio Gómez de La Puente Editor.
- García, G. (1982). Memoria y olvido: Imágenes de México. En: G. García, *El cine mudo mexicano*. México: Martín Casillas.
- Ludmer, J. (2001). Una lectura de *Santa*. En: Rafael Olea Franco (comp.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México.

- Monsiváis, C. (1996). *Santa*: El cine naturalista. En: Anuario 1965. México: Departamento de Actividades Cinematográficas UNAM.
- Prendes, M. (2003). *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo*. Madrid: Cátedra.
- Tuñón, J. (2002). La Santa de 1918: Primera versión filmica de una obsesión. *Historias*, 51: 81-90. México: DEH-INAH.
- Rivera, C. (2008). *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets.
- Rivera, C. (2011). *La Castañeda: Narrativas dolientes desde el Manicomio General*. México 1910-1930. México: Tusquets.
- Sandoval, A. (2005). *De la literatura al cine: Versiones filmicas de las novelas mexicanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vázquez, A. (2005). *Orígenes literarios de un arquetipo filmico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Zavala, L. (2015). *Narratología y lenguaje audiovisual*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

## Ficha filmográfica

*Santa* (1931-1932). Género: Melodrama pasional. Duración: 81 minutos. Sonido: Monoaural. Idioma: Español. País: México. Dirección: Antonio Moreno. Asistente de dirección: Ramón Peón. Producción: Juan de la Cruz Alarcón. Guion: Carlos Noriega Hope, sobre la novela de Federico Gamboa. Fotografía: Alex Phillips. Operador de cámara: Agustín P. Delgado. Escenografía: Aniceto Ortega. Sonido: Roberto Rodríguez y Joselito Rodríguez. Música: Agustín Lara. Dirección musical: Miguel Lerdo de Tejada.

Reparto: Lupita Tovar, Carlos Orellana, Juan José Martínez Casado, Donald Reed, Antonio R. Frausto, Sofía Álvarez, Joaquín Busquets, Rosita Arriaga.

Productora: Compañía Nacional Productora de Películas.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A8E5EyH71IY>

# *El compadre Mendoza,* de Fernando de Fuentes Carrau. Construcción de una identidad en el limbo de la Revolución Mexicana

Jorge Rafael Cuevas López

El filme *El compadre Mendoza* (1934), de Fernando de Fuentes Carrau, adaptado del argumento original homónimo de Mauricio Magdaleno (1934), busca presentar al espectador una parte de la Revolución Mexicana que en realidad no tenía lado: el de los hacendados de clase media alta y alta que estaban en medio de este conflicto armado entre zapatistas y federalistas. Esto resulta novedoso, pues era común encontrar en la narrativa mexicana historias que dieran voz a personajes de algunos de estos dos grupos, mas no de los individuos que se encontraban en el medio, pues tenían los suficientes recursos para no verse inmiscuidos en alguno de los grupos o, bien, no tenían intereses particulares para apoyar alguna causa en específico. Rosalío Mendoza, interpretado por el actor chileno Alfredo del Diestro, es un hacendado del estado de Morelos que prácticamente capitaliza la revolución, pues hace negocios con ambos bandos, ignorando los peligros que conlleva el tratar de estar en buenos términos con los zapatistas y los federalistas.

A continuación se realiza un análisis de este filme, considerando algunos elementos de carácter cinematográfico que sugiere Lauro Zavala, además de aportaciones técnicas de Adrián Lázaro Baccaro y Sergio Manuel Guzmán García (2013) para conocer cómo es que el director Fernando de Fuentes, con sus conocimientos técnicos del séptimo arte, logra presentar al espectador una historia dinámica que aborda sobre un mexicano que no se mantiene al

margen de la revolución, sino que hace de ella un negocio bastante remunerable. Con esto nos aleja de esa historia trillada que busca romantizar la pobreza del mexicano que sufría los estragos de la lucha armada. Aunque el director sí dedica imágenes al comienzo del filme para ofrecer una mirada condescendiente a esos hombres que se afiliaron al zapatismo por convicción, permitiendo ver su caminar cansado y sus huaraches desgastados, al igual que su espíritu, tras las andanzas. En la figura 1 vemos lo anterior mediante una toma con la cámara en posición de picada (o *tilt down*), de acuerdo con Baccaro y Guzmán (2013, p. 36): “El efecto de la picada es mostrar la debilidad o sumisión del personaje señalado y casi siempre asume la posición de la mirada de otro que está en una posición superior: visualmente, pero también dramáticamente”, de forma que demerita o hace menos a lo que se encuentra fotografiado y, en este caso, reduce a la figura del mexicano revolucionario al no proyectarla como figura imponente, pues carece de poder y alcance económico.

Figura 1

El caminar cansado de los revolucionarios



Fuente: Filmoteca UNAM. *El Compadre Mendoza*.

Si bien, casos como el de Rosalío Mendoza no era común de encontrar durante ese periodo de la historia mexicana, no quiere decir que no fuesen parte de la vida cotidiana en México que construía el tejido social de la época, pues de acuerdo con Mary Luz Uribe Fernández (2014, p. 101), la vida habitual es “un espacio de construcción donde hombres y mujeres van conformando la subjetividad y la identidad social [...] un proceso de formación del Yo, es decir, lo que cada quien concibe según su punto de vista e intereses particulares”. Ante ello, resulta claro entender cómo es que Rosalío construye un *yo* durante la revolución, pues como hombre atraído por el dinero, se guía por instinto al ver este conflicto político como una oportunidad de negocio bastante rentable.

Quien ha leído previamente el argumento original de Mauricio Magdaleno, sabe que el general Felipe Nieto (Antonio R. Frausto) no aparece al principio, sino ya adentrado el argumento. En el filme, Rosalío y Felipe se conocen apenas transcurridos minutos, lo cual pudiese no tener relevancia alguna para quien no sabe que esto altera la secuencia de aparición de personajes respecto al argumento original pero, para quienes notan esta modificación, es una pequeña alerta de que no fuera la única. Este cambio pudiera estar justificado por el deseo del director de construir la relación entre estos dos personajes de manera temprana para que pueda solidificarse en el transcurso de las secuencias, sin verse apresurada ni forzada, mostrando además que la cotidianidad de Rosalío no sólo se centraba en hacer negocios, sino que también hallaba espacios para hacer amistades que abonaran a la construcción de su *yo* durante la película.

La escena en que Rosalío y Felipe se conocen es capturada con una cámara posicionada de manera normal, siendo incluso a la que más se recurre, pues “implica una situación de equilibrio y normalidad o aparente normalidad, sobre todo cuando no hay movimiento de cámara y la misma está fija” (Baccaro y Guzmán, 2013, p. 43). Atendiendo lo anterior, la cámara se mantiene inmóvil durante la escena y centra la atención en estos dos personajes, a pesar de existir otros elementos en ella. Además, el momento se encuadra desde un plano medio típico, que se considera “cuando la figura se corta por la cintura, [...] es muy utilizado para los diálogos

entre dos o más personas en tomas intercaladas o juntas” (p. 28). El plano utilizado permite ver las posturas de Rosalío y Felipe, que muestran al espectador cómo congenian, y evidencia también el enérgico apretón de manos que se dan al conocerse (figura 2).

Figura 2  
El encuentro



Fuente: Filmoteca UNAM. *El Compadre Mendoza*.

Después de la secuencia en la que Rosalío y Felipe se conocen, el hacendado ofrece un festín a los zapatistas arribantes y se muestra entusiasta por los avances de la revolución a lo largo y ancho del país, tal y como lo haría con los federalistas (imágenes 3 y 4). El trabajo de edición es clave para hacer ver al espectador que Rosalío Mendoza se mezcla con ambos lados por igual, pues tan pronto como la secuencia temprana en el filme con los zapatistas termina, inicia otra donde se puede observar cómo el peculiar protagonista de la película recibe con júbilo a una brigada de federalistas, con quienes alardea de haber vendido armamento viejo y posiblemente defectuoso a muy buen precio a los zapatistas, a quienes se refiere como “bandidos” en presencia de las fuerzas federales.

En cuanto a los aspectos técnicos, podemos notar en las figuras 3 y 4 que la cámara se encuentra fija una vez más, y los encuadres se presentan también repitiendo el uso del plano medio típico, cortando a los personajes a la altura de la cintura. Muestran así la cercanía entre ellos, no sólo a nivel físico, sino evidenciando también una cercanía a nivel interpersonal de Rosalío con representantes de ambos grupos. Al estar prácticamente en medio del conflicto entre estas dos agrupaciones, no podría decirse que Rosalío pertenecía a uno u otro, sino que se puede suponer que él, como muchos más en este periodo, se integraron a un colectivo de individuos que estaba en el limbo entre los zapatistas y federalistas, y no por no formar parte de estos grupos consolidados carecían de una identidad en la sociedad, pues sus roles eran claros, pero variados. La identidad social, según Uribe (2014, p. 101): “Se va conformando a partir de la influencia que las instituciones dominantes como la familia, la educación, la religión, la sociedad civil, la política y los medios de comunicación, ejercen en cada persona”.

Figuras 3 y 4  
Jugando con fuego



Fuente: Filmoteca UNAM. *El Compadre Mendoza*.

Un recurso de edición que permite apreciar esta identidad que nada en un limbo sin poder fijarse a un bando en específico, es visible en la figura 5, pues el espectador puede ver cómo se antepone una imagen difusa de Emiliano Zapata sobre la del general Huerta sin que nunca lleguen a unirse, aunque gracias al

trabajo de edición, pareciese que en cualquier momento podrían fusionarse para ser una sola. Sobre esta figura también se puede mencionar que fue grabada con la cámara en posición de *tilt up* o contrapicada, la cual “magnifica o concede superioridad a lo fotografiado, siempre en relación a otro personaje que es el sometido” (Baccaro y Guzmán, 2013, p. 38), aunque en este caso no somete al espectador, sí se puede inferir que el director busca poner a estas figuras del conflicto revolucionario como imponentes ante él, teniendo el mismo efecto de inspirar respeto como lo hacen sobre Rosalío Mendoza.

### Figura 5

Quien a dos amos ha de servir, a uno de ellos ha de mentir



Fuente: Filmoteca UNAM. *El Compadre Mendoza*.

Una más de las curiosidades de edición de este filme se da en la escena previa a que Rosalío deje la hacienda para partir a la Ciudad de México a atender negocios. La curiosidad en cuestión se da cuando Rosalío cita casi de manera textual al argumento original de Mauricio Magdaleno, quien dice: “Desde un rifle, hasta una locomotora”, y justo cuando dice “locomotora” la escena cambia a una toma en contrapicada de un tren (figura 6) que se acerca poderosamente hacia la cámara, lo cual da un efecto casi onomatopéyico a esta secuencia de imágenes.

Figura 6  
A todo vapor



Fuente: Filmoteca UNAM. *El Compadre Mendoza*.

La escena posterior a la toma del tren se desarrolla en la oficina de Ventura Mendoza, hermano mayor de Rosalío, y es importante señalar este momento porque es el único que se muestra lejos de la hacienda y sus alrededores, además de que es ahí donde conoce a Dolores (Carmen Guerrero), con quien se casaría pocos días después de conocerla. El que la mayor parte de las escenas de la película se desarrollen en la hacienda contribuyen al desarrollo de la identidad de Rosalío, ya que el espacio geográfico también es un factor influyente en la identidad social, “pues los individuos la definen al tener sentido de pertenencia a un espacio y entorno cotidiano determinado, urbano o rural” (Uribe, 2014, p. 102). Después de esa única escena lejos de la hacienda, se regresa a la propiedad para ver cómo Rosalío pide la mano de Dolores a su padre don Andrés, convenciéndolo al citar una línea del argumento original de Magdaleno (1979, p. 266): “Yo soy enemigo de romanticismos y suspiritos. Las cosas hay que hacerlas pronto, y bien hechas”. Que Rosalío convenza en su hacienda a don Andrés de entregar la mano de Dolores no es una casualidad, pues la hacienda es un espacio que “constituye un lugar como conjunto toponímico y topográfico, que es dotado de sentido por los seres

humanos, y al mismo tiempo les otorga sentido, por ser en la vida cotidiana” (Uribe, 2014, p. 102). La hacienda, en este caso, le da el título de hacendado a Rosalío, de un hombre acaudalado con cierto poder, por lo cual convence fácilmente a don Andrés. La escena donde Rosalío pide la mano de Dolores (figura 7) es también una entre pocas, porque el encuadre se presenta desde un plano *full shot* (plano general corto, total o entero) en el que se “revela la identificación física de la persona [...] enfocando todo el cuerpo del personaje permitiendo identificar el escenario en el que se incluye, marcando la importancia del espacio y el conjunto, o como un personaje se inserta en él” (Baccaro y Guzmán, 2013, pp. 26-27). El escenario es importante porque es en el que Rosalío tiene autoridad, y esto también resulta notorio porque sólo vemos de frente a Rosalío convenciendo a don Andrés, que si bien están en la misma mesa, Mendoza sobresale porque es el más cercano al centro de la imagen y viste prendas que gozan mayor luminosidad, aun cuando el filme es a blanco y negro.

Figura 7  
Enemigo de romanticismos



Fuente: Filmoteca UNAM. *El Compadre Mendoza*.

La relación en el filme entre Mendoza y Nieto se estrecha la noche de tormenta en que Rosalío y Dolores se casan, pues el general Nieto salva la vida de Rosalío tras la llegada de un grupo de zapatistas que irrumpen en la fiesta para emboscar a los federalistas asistentes, e impide que el “Tuerto” Morales lo fusile, al decir que Emiliano Zapata había indicado que se dejara al hacendado en paz, pues era un amigo de la revolución, lo cual disgustó a Morales, ya que a muchos de los invitados los consideraba sus enemigos (figura 8). La escena se graba con la cámara en posición de *panning* (panorámica), que es “cuando la cámara no puede trasladarse porque su soporte está fijo, pero sí puede volverse” y se vuelve de manera horizontal, que es “cuando la cámara realiza un movimiento similar al de la cabeza de un hombre que gira de derecha a izquierda o viceversa” (Baccaro y Guzmán, 2013, p. 50).

Figura 8  
Más vale tener amigos que señoríos



Fuente: Filmoteca UNAM. *El Compadre Mendoza*.

En esta escena, la cámara, desde su soporte, sigue el movimiento de manera horizontal, tanto de Morales como de Rosalío, acercándose al general Nieto para discutir, por una parte, por qué Rosalío debe vivir y, por otra, por qué el hacendado debe morir. Esta escena muestra un contraste con el argumento original, pues

en él Rosalío es salvado por el general Nieto por indicaciones de Emiliano Zapata; mientras que en el filme, Rosalío es salvado por Nieto, ya que éstos se conocían y existía una amistad suficiente como para que Nieto interviniera en el conflicto, abogando por la vida del hacendado.

Después de la secuencia de esa agitada noche de tormenta se presentan escenas que evidencian que la amistad entre Felipe y la familia Mendoza se fortalece, pues se le ve de visita en repetidas ocasiones, recibiendo las mejores atenciones en la hacienda. Se puede decir incluso que el acto II de esta película básicamente se enfoca en desarrollar la amistad entre estos dos personajes al punto de llegar al compadrazgo (figura 9), pues Felipe sería el padrino de bautizo del primogénito de Rosalío, hecho que contrasta con el argumento original, donde Rosalío es el padrino de la hija de Felipe, y en el filme, la niña ni siquiera aparece. Además, en el argumento original se menciona que Felipe tiene a su hija con una india de la región, de la cual no se sabe su nombre, mientras que en la película es evidente que Felipe tiene sentimientos por Dolores pero ha podido quererla a través de su ahijado para nunca faltar el respeto a su compadre. El segundo acto muestra una aceleración tremenda en la secuencia cronológica del filme, pues avanza rápidamente desde que se da la noticia de que Dolores está embarazada, hasta que Felipe, el hijo de Rosalío, tiene alrededor de unos cinco años, lo que indica que la revolución también ha avanzado de figuras como Huerta hacia Carranza, trayendo consigo nuevos retos para los zapatistas. Felipe Nieto da testimonio de esto, pues dice que la revolución tiene sus exigencias y, por ende, sus visitas a la hacienda ya no son tan frecuentes como le gustaría. El avance de los federalistas sobre los zapatistas no es indiferente a Rosalío, pues sabe que esto está afectando sus negocios y conforme el conflicto se acentúa en la región él empieza a temer por la seguridad de su familia y considera irse a la Ciudad de México para mantener a su esposa e hijo a salvo. Este ablandamiento en el carácter de Mendoza nos deja ver que su identidad también ha cambiado por la influencia y el peso que tiene el rol de ser padre de familia, pues ahora no sólo se enfoca en sus negocios, sino que también se enternece al punto de temer por la integridad física de ella.

Figura 9  
Los compadres



Fuente: Filmoteca UNAM. *El Compadre Mendoza*.

Conforme los estragos de la revolución se acentúan en Huichila, llegan a la hacienda figuras federales como el coronel Bernáldez, quien advierte a Rosalío sobre su relación con los zapatistas, lo cual no agrada al gobierno, y de igual forma tampoco agrada a los zapatistas la constante presencia de federalistas en la hacienda o Huichila. Por lo que nuevamente tenemos a Mendoza en medio del conflicto entre estos dos grupos, aunque ahora sí hay acciones que repercuten directamente sobre los negocios de Rosalío, pues no le estaban yendo tan bien como él desearía. Un claro ejemplo es la escena en la que los zapatistas colocan dinamita para sabotear el tren que llevaba el cargamento de maíz a la capital; dicho cargamento era clave en los intereses de Rosalío para poder huir a la capital y mantener a su familia a salvo. Tras el atentado contra el comercio de Rosalío, el coronel Bernáldez ofrece un “negocito” a Rosalío para poder conseguir el dinero necesario para irse a la Ciudad de México con su familia. El *negocito* implica entregar a su compadre Felipe Nieto para aminorar los conflictos en la región a cambio de dinero, y la propuesta se da en una escena (figura 10) que se graba con cámara en ángulo de *tilt up* o contrapicada,

desde un plano de busto o plano pecho (PPe): “Cuando se corta a la altura del pecho. De gran efecto dramático para demostrar la marcación de una mirada, una sensación, un cambio de estado de ánimo, sorpresa, encantamiento, etcétera” (Baccaro y Guzmán, 2013, p. 29). En este caso podemos ver cómo la figura de Bernáldez se impone con autoridad sobre Rosalío Mendoza y casi causándole miedo, pues de rechazar su oferta estaría poniéndose en contra de los federalistas, lo cual no le conviene, ya que ha tenido roces serios con los zapatistas y sería desafortunado encontrarse en medio de los dos bandos teniendo conflictos con ambos.

Figura 10  
El *negocito*



Fuente: Filmoteca UNAM. *El Compadre Mendoza*.

Rosalío sufre de insomnio tras escuchar la propuesta del coronel Felipe Nieto, aunque al final accede y logra convencer a su compadre de reunirse con Bernáldez en la hacienda, con el engaño de que el coronel quiere cambiarse de bando. La escena recién descrita puede ser mejor entendida al observar las figuras 11 y 12, además de que sirven para explicar una curiosidad sobre la misma, pues se da un giro de 180 grados con la presentación de la escena. En la figura 11 tenemos a Rosalío a la izquierda y a Felipe en la derecha, mientras que en la 12 se invierten, como si este simple

detalle de edición quisiese dar a entender que Rosalío se ha volteado en contra de su compadre. Lo cual contribuye al desarrollo de la identidad del protagonista, pues ha pasado de ser un entusiasta de los negocios a partir de la revolución, a convertirse en un padre de familia que haría lo que fuese para mantener a salvo a su familia, incluso traicionar a quien él considera un verdadero amigo y casi miembro de su familia. De la escena se puede decir también que en la figura 11 es visible el uso del típico plano medio, mientras que en la 12 se recurre a un plano poco usado en este filme, el plano americano (PA), en el que “la figura se corta aproximadamente a la altura de las rodillas. Utilizado en situaciones que exigen ciertos movimientos para evitar el recorte de partes del cuerpo, permiten un acercamiento a la gestualidad y las miradas” (Baccaro y Guzmán, 2013, p. 28); además, el cambio drástico de ángulo de la imagen hace pensar que se recurre ligeramente al ángulo de campo y contracampo, el cual “toma por delante o por detrás a los personajes alternativamente. Muy usado en diálogos” (Baccaro y Guzmán, 2013, p. 45), y se dice que se usa ligeramente porque los personajes no salen de foco, sino que se habla de campo y contracampo por el hecho de que la cámara se traslada inmediatamente a sus espaldas, sin que los personajes den la espalda al espectador.

### Figuras 11 y 12

De dinero y santidad, la mitad de la mitad



Fuente: Filmoteca UNAM. *El Compadre Mendoza*.

Las últimas secuencias de la película son dramáticas. Existen personajes que son exclusivos de la adaptación cinematográfica para enriquecer el filme, un claro ejemplo es María la “Muda”, quien obviamente no articula palabra alguna en todo el filme, pero su mirada penetrante dice más que mil palabras. Una escena es en la que Rosalío camina de un lado a otro, pues sabe que su compadre Felipe Nieto está a punto de ser asesinado por los federalistas, y en un intercambio de miradas María recrimina la traición y le hace sentir a Rosalío la pesada culpa (figuras 13 y 14). Para transmitir ese sentimiento de manera tan efectiva, el director recurre al *Close Up* (primer plano, PP), como se muestra en la figura 13, ya que éste “presenta el rostro y parte de los hombros. Es utilizado para mostrar expresiones, subrayar la importancia de un gesto o mirada o aproximar al espectador a las emociones del personaje” (Baccaro y Guzmán, 2013, p. 31); en este caso, De Fuentes no sólo logra que veamos el expresivo rostro de la “Muda”, sino que nos adentremos en su mente para que sepamos lo que piensa en ese momento: el de juicio hacia Rosalío. En la figura 14, el director recurre al plano de detalle (PD), que encuadra cualquier parte del rostro, enfocándose en los ojos de María para que penetre al espectador con su mirada y se sienta invadido, tal y como se siente Rosalío.

#### Figuras 13 y 14

Si las miradas bastaran para matar, ya habríamos muerto  
hace tiempo



Fuente: Filmoteca UNAM. *El Compadre Mendoza*.

Previo al asesinato de Felipe Nieto, Rosalío envía a Dolores y a su hijo rumbo a Huichila en una carreta dirigida por Jerónimo, quien le dice a Rosalío que la noche, acompañada de tormenta, es idéntica a cuando se casó con Dolores, y que Felipe Nieto le salvó la vida al evitar que el “Tuerto” Morales lo asesinara. Esto tiene un impacto bastante profundo en Rosalío (figura 15), y el espectador puede darse cuenta gracias a que el director recurre al plano de busto o plano de pecho (PPe) para que notemos cómo la mirada de Rosalío se pierde en la nada, como si fuese en ese preciso momento en el que se da cuenta de verdad que ha cometido un grave error y le costará la vida a su compadre Felipe.

### Figura 15

La conciencia es, a la vez, testigo, fiscal y juez



Fuente: Filmoteca UNAM. *El Compadre Mendoza*.

Ahora, una peculiaridad de la figura 15 es que está acompañada de una *voz en off*, recurso de sonido que se utiliza por única vez en este filme y la voz le dice a Rosalío: “Qué noche patrón, como aquella en que le salvó la vida el general Nieto”, para acentuar el dramatismo que se acrecentará con los disparos que seguirán a la escena. Después del asesinato de Felipe Nieto, Rosalío se reúne con Bernáldez, quien trata de animar al hacendado diciendo que

no tiene nada de qué preocuparse puesto que ha hecho un bien a la patria, a lo que Rosalío responde con una frase que se identifica como su sello distintivo en el argumento original de Magdaleno (1933, p. 266): “Yo soy enemigo de romanticismos y suspiritos. Las cosas hay que hacerlas pronto, y bien hechas”. Ante esto, el espectador podría juzgar a Rosalío de traidor, como lo hizo María la “Muda”, pero también podría verse como un negocio exitoso de su parte, pues él necesitaba dinero para mantener a su familia segura en la Ciudad de México, además de que los federalistas estaban ganando terreno a los zapatistas en la región y era sólo cuestión de tiempo para que Bernáldez asesinara a Nieto. El espectador podría pensar incluso que Felipe Nieto se hubiese sacrificado gustoso de saber que con su vida estaría protegiendo a Dolores, a quien sólo pudo amar a través de su ahijado Felipe. Las primeras impresiones señalan a Rosalío como un traidor, pero tras procesar todos los hechos, podría asegurarse que la vida del general Felipe Nieto no se perdió en vano, lo cual permite al espectador construir de manera diversa la identidad que tiene Rosalío al final de la película.

*El compadre Mendoza* es un clásico del cine mexicano que inicialmente no tuvo la mejor recepción, a pesar de estar ejecutada de manera magistral en cuanto a la técnica disponible durante la época en que se exhibió por primera vez, de acuerdo con Carlos Alejandro Belmonte Grey (2014, p. 112):

La prensa criticó agriamente que los directores comprometidos en impulsar la industria cinematográfica del país se interesaran por filmar tramas que exponían los defectos del carácter nacional en lugar de promover las bellezas naturales y folclóricas de México.

Lo cual resulta una crítica un tanto arbitraria, porque en realidad, en este filme se encuentra la oportunidad de mostrar la identidad de un individuo de clase alta, como muchos más, que se encontraban en medio de un país polarizado por la Revolución Mexicana. Ante una crítica que rechazó el filme por mostrar una trama que exhibía defectos del carácter nacional, Emilio García Riera, escritor y crítico de cine, atribuyó el redescubrimiento del filme al crítico de cine e historiador francés Georges Sadoul, al

recordar que fue a principios de los años setenta cuando en su visita a México tuvo la oportunidad de ver la cinta y entusiasmarse luego de reconocerla como uno de las grandes cintas de la historia del cine mexicano. Además de que espacios como los cineclubes y el formato en video que se popularizara años después, servirían como nuevas formas de difundir la cinta a un público mayor (García, 1992). El hecho de que Sadoul, un extranjero, haya visto en *El compadre Mendoza* un acierto del cine mexicano, podría demostrar que tal vez los críticos mexicanos no pudieron evitar el enfocarse en cuestiones que no evidenciaban la grandeza del filme, pues el hecho de ser locales podría afectar su crítica sobre la película, ofreciendo un juicio bastante parcial. Belmonte (2014, p. 112) adosa lo anterior cuando dice que:

*El compadre Mendoza* fue la segunda película mexicana que abordó la Revolución como un tema central y no como un trasfondo de tramas. [...] Si bien su interpretación quiso ser objetiva, no escapó al ambiente cultural nacionalista que cundía en el mundo intelectual mexicano. A 15 años del fin de la contienda, la Revolución ofrecía elementos para la definición del estereotipo revolucionario que se convertiría en una tradición nacionalista.

El mismo Belmonte acierta de manera evidente al decir que la película tuvo como tema central la Revolución Mexicana, pero es debatible si tuvo o no un trasfondo de tramas, pues como se ha mencionado, es común toparse con historias sobre personajes que se encontraban ya fuese con los zapatistas o los federalistas, pero es poco común hallar historias que hablasen de personajes atrapados en el limbo que dividía a estos dos grupos. *El compadre Mendoza* ofrece una mirada a una historia bastante particular, porque permite conocer la identidad de un individuo en esta situación, una identidad social que, aunque influida por el zapatismo y el federalismo, no terminaba de mezclarse de lleno con alguna de ellas y entonces germina una identidad totalmente distinta a lo que normalmente se encontraría en un mexicano de la época.

Edmond Cros (1986, p. 14) dice que un hecho literario, como lo es el cuento de Mauricio Magdaleno: "Puede ser también un he-

cho sociológico, y [...] la obra literaria es un documento histórico que ofrece testimonios directos sobre la realidad de las sociedades implicadas". Entonces, así como el cuento es un hecho sociológico y un documento histórico, el filme de Fernando de Fuentes debe considerarse de igual manera, pues ofrece al espectador una ventana para observar aspectos de la sociedad mexicana y su ideología que se encontraba influenciada por los grupos en conflicto durante la Revolución, y en especial, permite observar a un personaje que no atendía los roles trillados del mexicano durante ese periodo.

## Referencias

- Baccaro, A.L. y Guzmán, S.J.S. (2013). *El cine y sus lenguajes. Metodología para la formación*. Quito, Ecuador: Asociación Católica Latinoamericana y Caribeña de Comunicación.
- Belmonte G., C. A. (2014). Hacia una iconografía nacional: *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1934). En: *e-CRIT Langues, Littératures, Images: Cahiers de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles* (pp. 97.113) Besançon, Francia: Universidad del Franco Condado.
- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Filmoteca UNAM (31 de marzo de 2020). *El Compadre Mendoza*. Cine en Línea. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=nUjzai5mtJs&ab\\_channel=FilmotecaUNAM](https://www.youtube.com/watch?v=nUjzai5mtJs&ab_channel=FilmotecaUNAM)
- García Riera, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano I: 1929-1937*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Magdaleno, M. (1979). *El resplandor. El compadre Mendoza*. Ciudad de México, México: Promociones Editoriales Mexicanas (PROMEXA).
- Uribe L., M.L. (2014). La vida cotidiana como espacio de construcción social. *Procesos históricos*, 25: 100-113. Mérida, Venezuela. Universidad de los Andes.

## Ficha filmográfica

*El compadre Mendoza* (1934). Género: Drama. Duración: 85 minutos. Idioma: Español. País: México. Director: Fernando de Fuentes. Guion: Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro, basados en el relato de Mauricio Magdaleno. Fotografía: Ross Fisher. Música: Manuel Castro Padilla. Edición: Fernando de Fuentes.

Reparto: Alfredo del Diestro, Carmen Guerrero, Antonio R. Frausto, Luis G. Barreiro, Joaquín Busquets, Emma Roldán, José del Río, Abraham Galán.

Productora: Interamericana Films / Producciones Águila.

URL: <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/el-compadre-mendoza/>

# La música y el baile en el filme *Allá en el rancho grande*, un referente escénico

*Isolda Rendón Garduño*

**A**llá en el rancho grande es una película que dirigió Fernando de Fuentes en 1936 y se ha hecho énfasis en que se convirtió en punta de lanza para el cine en México por las imágenes emblemáticas de la época hacendaria, pues presenta una atmósfera idílica; sin embargo, poco se ha dicho sobre la importancia que tuvo para la música y danza folclórica, pues en la búsqueda de símbolos nacionales se registraron momentos que para estas áreas son de gran interés. La presencia de ritmos de huapango, del *jarabe tapatío*; los instrumentos, pisadas y mánicos; la figura del charro, de la china poblana; la indumentaria de los marcados estratos sociales; los zapateados y galanteo del baile, todos ellos íconos que se reproducen hoy en día en los escenarios a pesar de haber transcurrido ya más de 85 años de aquella producción cinematográfica, por supuesto no podemos pensar que se sigan interpretando de la misma forma. La pregunta es: ¿cuáles son esos elementos?

Aunque hablaremos del filme de 1936, cabe señalar que existe una segunda versión realizada en 1948 y dirigida también por Fernando de Fuentes; esta película ha sido marcada como punta de lanza de la conocida *Época de Oro del Cine Mexicano*, pues confluyen ciertos elementos que la hicieron un detonante.

Haciendo memoria de los primeros años del cine nacional, García Riera señala la presencia de un cine documental, enfocado en el registro de los acontecimientos políticos y de los episodios bélicos que sucedían durante la revuelta de la Revolución Mexicana.

No eran filmaciones que tuvieran un carácter de representación y creación, sino de documentación; de ahí que las primeras cintas retrataron acciones cotidianas y diplomáticas de don Porfirio Díaz y por ello se dice que fue el primer actor del cine en nuestro país; lo importante era seguir el movimiento de las figuras políticas (Terán, 1996, p. 20).

Pero el sonido también trajo consigo cambios acelerados e inesperados, pues los actores de comedia que se formaban en otros países dejaron de tener presencia en el cine al abandonar el silencio. Se requerían actores que supieran el idioma del país en el que se exhibirían los filmes. Los actores que se formaban en Hollywood no tuvieron inmediata aceptación en este inicio del cine vernáculo, y documentar las exóticas culturas autóctonas se convirtió en prioridad.

El movimiento nacionalista posrevolucionario se dejó sentir y las políticas respecto a la búsqueda de íconos y modelos que dieran identidad a un México fue gran motivo en todos los ámbitos para generar a toda costa un cine con huella propia. Con esta intención nacieron filmes que mostraron de forma casi documental distintas escenas de un México festivo pero dramático a la vez, reflejando todavía la crisis de la revolución, la pobreza, la opresión, la discriminación y muchos aspectos de la vida cotidiana que, si bien eran parte de la realidad, no era la nueva nación que se pretendía revelar al mundo.

En este contexto inicia su actividad como director Fernando de Fuentes, jarocho, nacido en diciembre de 1894, quien realiza una de sus películas más afamadas: *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), entre muchas otras.

*El compadre Mendoza* es sobre todo una excelente muestra de cine narrativo; sorprende por su rechazo de lo convencional, por su unidad de estilo, por su fuerza dramática, y por el buen uso de un reparto competente (García Riera, 1992, p. 114).

En 1936 sale a la luz *Allá en el rancho grande*, una película que rompe con la tendencia del cine que él mismo venía generando, pero que atrapa al público y es notablemente aplaudido, por lo

que se convierte en un filme taquillero que funciona como detonante para los siguientes 30 años de producción cinematográfica en México, abriendo la puerta a la *Época de Oro del Cine Mexicano*.

De acuerdo con la sinopsis, todo transcurre en una hacienda de México, entre paisajes campiranos; se respira una atmósfera tranquila, festiva, alegre. Una historia de amor inicia con la infancia de los protagonistas, quienes pierden a su madre y quedan a cargo de su madrina. Junto a ellos, la pequeña Cruz desempeña las labores de servicio más pesadas, pues no es parte de la familia, pero en su juventud varios son los enamorados de su imagen recatada, trabajadora y frágil. Entre la suerte, el juego, la fiesta, la música y la algarabía suceden algunos enredos por ella.

La película se desarrolla en dicha hacienda, con una atmósfera idílica que no refleja una situación real. Todo parece acontecer en un mundo alejado del México en crisis y pobre que dejara la revolución: lo condescendiente del patrón, la alegría de los peones, las apuestas y las grandes ganancias del juego.

La imagen de un país romántico fue la clave para lograr la aceptación ante el público que estaba ávido de olvidarse de la crisis y la situación de la posguerra, de ahí que esta película se convirtiera en punta de lanza para muchas más los siguientes 30 años. La fórmula estaba descubierta y no se dudó en explotarla.

El auge del cine nacional, ya con una identidad, con verdadero sabor local, se inicia en realidad en 1936 con la legendaria película de Fernando de Fuentes, *Allá en el rancho grande*. Con esta cinta se internacionaliza el folclor mexicano.

Se exporta el cine y en el paquete de venta van la música, las canciones, los intérpretes, los paisajes, las costumbres, el humor; en suma: la idiosincrasia. En general, se inventa un estilo local que se define como mexicano, aunque los años han magnificado esta superficialidad (Terán, 1996, p. 18).

Pero más allá de la creación de una imagen romántica y de una hacienda idílica (figura 1), está la presencia de manifestaciones populares que durante el siglo XX se consolidaron y hoy forman parte de la vida de México. Esta internacionalización del

folclor a la que alude Terán es cierta, pero no sólo impactó al exterior, sino también al interior, conformando estereotipos en la música y la danza mexicanas.

Figura 1  
Cartel promocional en España



Fuente: themoviedb.org. *Allá en el rancho grande*.

La presencia de la música en este rodaje es indiscutible pues forma parte de varias escenas y no es el complemento de fondo que ameniza, sino el motivo de las acciones que se producen a su alrededor. La selección musical, como todos los demás elementos que se emplean (indumentaria, arquitectura o paisaje), no intentan dar identidad a un lugar específico, por ello los ritmos y categorías musicales que se encuentran conviviendo en esta película pertenecen a regiones diferentes.

La primera pieza que se interpreta es la *Canción mixteca*, por Cruz, la joven protagonista, quien impregna un tono melancó-

lico mientras plancha la ropa de la casa grande y es acompañada en la guitarra por don Florentino.

Posteriormente, en la serenata del patrón a su novia inician con una frase melódica de *Las mañanitas*, sin letra, donde se escuchan el salterio y los violines, aunque en la escena no se ven; posteriormente interpretan *Por ti aprendí a querer* del mismo Lorenzo Barcelata y acompañada de una guitarra, y *Amanecer Ranchero* a dos guitarras. La serenata termina cuando se solicita “un vals moderno” y ejecutan *Sobre las olas* de Juventino Rosas, en el que intervienen el resto de músicos, quienes semejan una orquesta típica en versión compacta.

En estas escenas es evidente que los músicos sí están tocando y los protagonistas cantando, situación que en años posteriores, durante la *Época de Oro del Cine Mexicano*, se dejó de hacer, supliendo el *sonido directo* por la grabación independiente de la banda sonora, que se hace en un estudio y permite enriquecer los efectos y la musicalización, pero en muchas ocasiones se terminan escuchando instrumentos y voces que en la imagen no aparecen y que además hace evidente que los actores no ejecutaban ni en la forma más básica, cayendo en escenas que generan una impresión falsa.

Las siguientes imágenes suceden en el palenque, escenario popular donde se hacían y todavía se hacen las peleas de gallos. Desde entonces se incluye un número musical y dancístico como entretenimiento, en lo que se preparan a los gallos para la pelea. En esta película se anuncian “los meros cancioneros del alma nacional”, músicos y bailadores que interpretan coplas, sones, huapangos y jarabes como parte del festejo y exaltación de lo nacional, que en esa época ya se reconocía con estas manifestaciones.

Nuevamente la guitarra es el instrumento presente que acompaña el enfrentamiento de los tríos musicales, instalados para cantar coplas y mostrar sus habilidades a manera de topada. En el centro se dispone el tablado que sacan entre cuatro personas para que la pareja de baile ejecute su danza y se escuche claramente el zapateado.

Algunos elementos llaman la atención de estas escenas que son clave para la conformación de los estereotipos del mariachi, la ejecución musical de los huapangos y las representaciones

escénicas posteriores del *Jarabe tapatío*, tanto musical como dancísticamente.

Sería francamente interesante dejar al *expertise* de los etnomusicólogos el análisis de la ejecución musical de este enfrentamiento. Por ahora sólo diremos que es evidente la presencia de la agrupación en trío, situación que podría interpretarse como natural de aquellos tiempos en los que los músicos salían a las calles en busca de otro acompañante para que, con no más de cuatro, amenizar un evento, pues si se llegaban a juntar más, en la distribución, la cantidad de dinero recabada sería menor.

Los mánicos son virtuosos, abanicán y azotan las cuerdas en *crescendo*, lo que recuerda cierto aire flamenco, pero enfatiza la rítmica característica del huapango. Es importante, por otro lado, anotar que los tríos románticos ya habían hecho su aparición en los escenarios, influencia que podría anotarse también a la forma de trío para la agrupación musical, pero que en una opinión personal se observa más en el uso de la voz, aunque se identifica claramente el falsete característico del huapango, hay un cuidado en el trabajo armónico de las tres voces que participan de manera simultánea. A partir de estas interpretaciones, el falsete se verá incorporado a la canción ranchera, que no necesariamente continuó ejecutándose con ritmo de huapango.

Habiendo terminado la participación de cada trío, salta a la tarima una pareja de baile. Los músicos cambian su formación y se disponen juntos e intercalados a un lado del tablado para amenizar a la pareja, dejando de lado la confrontación anterior. Continúan siendo guitarras, pero se incorpora una mandolina que hace la parte melódica del *Jarabe tapatío*.

La pareja de baile, aplaudida desde su aparición, se encuentra ataviada de forma galana. Ella con la indumentaria de la *china poblana*: falda de tela satinada, ricamente bordada con lentejuela; blusa blanca con bordados en la parte frontal a la altura del escote; rebozo amarrado a la usanza revolucionaria, con el cruce a la espalda, refajo blanco con un fino encaje; zapatillas que se adivinan jaspeadas de colores; su peinado de dos trenzas sueltas adornadas con listones cada una; aretes y collares largos.

Él, también vestido de forma elegante, con pantalón, camisa de manga larga y botones tipo *tarugo*, sombrero, jorongo a la espalda y botines que se antoja sean negros por la obscuridad que se adivina de la tela, pero al ser la película en blanco y negro sólo puede adivinarse (figura 2). Como los demás sombreros que portan los caballeros, el ala no es ancha y la copa adornada en su base es un poco más elevada que el estereotipo del sombrero de charro que se impuso posteriormente.

Figura 2

Tito Guizar como José Francisco, en la cantina



Fuente: Fotograma de *Allá en el rancho grande*.

Abundar en cada una de sus partes y sus influencias requiere de un extenso trabajo que los especialistas ya han abordado, pero por ahora, baste decir que la interpretación dancística presenta elementos de cortejo sutiles ante un zapateado sencillo pero claro, que enfatiza la rítmica y acentos musicales de la pieza. El movimiento de brazos tomando la falda, alude al coqueteo que ella le hace, pues levanta su falda y muestra su ropa inferior (en aquellos tiempos interior): el refajo blanco.

Antes de dejar ir al jarabe, comentaré algunos de los pasos y movimientos tomando como referencia esta interpretación. Se han

dejado de hacer en cuanto a la ejecución dancística el zapateado inicial de punta y talón, traducido en lenguaje dancístico es el *zapateado de tres con metatarso y tacón de forma simultánea*; el galaneo con el jorongo o sarape que intercambian, casi de forma imperceptible; el toque con la punta del botín que él hace mientras ella baila encima del sombrero y el *paso triscado cruzado* que se hace en la parte de la diana o final (figura 3).

Figura 3  
Jarabe tapatío



Fuente: Fotograma de *Allá en el rancho grande*.

Un paso que está presente, pero se ha modificado, es el conocido *paso de borracho*, que en esta ejecución simula en verdad el desequilibrio de una persona que ha bebido alcohol de más. Actualmente la ejecución de ese paso es con mayor técnica.

Dejamos ahora sí al jarabe y continuamos rastreando las escenas musicales. Encontramos posteriormente una escena en la cantina donde se interpreta con guitarra *Allá en el rancho grande* en voz de todos los asistentes. Pero en la misma cantina piden los

asistentes unas *coplas de mucha contestación*, donde los protagonistas se enfrentan nuevamente en forma de topada, pero ahora como solistas para, a través de las coplas, decirse de forma improvisada las inconformidades de ella y él. Se reincorpora el ritmo de huapango, pero ya no está presente el falsete en la voz, aunque sí un cambio de tonalidad.

Las últimas escenas donde encontramos la presencia de la música suceden fuera de la iglesia para dar festejo a la boda de varios de los personajes, y nuevamente en forma de trío, pero con indumentaria menos galana que en el palenque, se interpreta por segunda vez la canción *Allá en el rancho grande* mientras se da fin a la película.

A manera de conclusión, podemos decir que ciertamente es una película punta de lanza para el cine mexicano por la atmósfera romántica y festiva de un lugar indeterminado de México, que podría ser en cualquier región de la nación, y que marcó el estereotipo de la imagen que quería mostrarse al mundo de un país en consolidación, sin problemas sociales profundos.

Pero para la danza folclórica y la música mexicana, es también un documento valioso, no porque preserve en sus imágenes y banda sonora la forma originaria de la ejecución musical de los huapangos, la canción ranchera y otros ritmos, sino porque además, a partir de lo aquí registrado, se han marcado los estereotipos que escénicamente se reproducen de forma incansable y que, al mostrarse alterados por alguna compañía dancística o grupo folclórico, se señala como una *tergiversación de la tradición*.

Evidentemente que lo que aquí se descubre es que aquello que nos parece que modifica las formas originarias en cuanto a la danza y la música escénicas, no lo hace pues no hay tales formas en este filme. Es contradictorio pensar que toda la película se base en la creación idílica de un México inexistente y que se tome como modelo la representación musical y dancística por lo añejo de sus imágenes. En conclusión, la creatividad estuvo presente y no tenemos la certeza de la forma de su ejecución tradicional, por lo que una modificación escénica puede ser parte de la exploración de nuevos elementos identitarios de lo nacional, de lo mexicano.

## Referencias

- De Fuentes, F. (1936). *Allá en el rancho grande* [Película]. Consultada en: <https://www.youtube.com/watch?v=YwYtjJZgXhk>
- García R., E. (1992). *Historia documental del cine mexicano I: 1929-1937*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Jáuregui, J. (2007). *El mariachi, símbolo musical de México*. México: INAH, CNCA, Taurus.
- Lavalle, J. (1988). *El Jarabe... El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*. México: INBA-SEP.
- Saldívar, G. (1987). *Historia de la música en México*. México: Gernika, SEP.
- Terán, L. (1996). De cómo se convirtió el cine en industria. *Somos*, 1: 18-23, edición especial. México.

## Ficha filmográfica

*Allá en el rancho grande* (1936). Género: Melodrama ranchero. Duración: 100 minutos. Idioma: Español. País: México. Dirección: Fernando de Fuentes. Asistente de dirección: Mario de Lara. Producción: Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes. Guión: Luz Guzmán de Arellano y Guzmán Águila (Antonio Guzmán Aguilera). Adaptación: Guzmán Águila y Fernando de Fuentes. Fotografía: Gabriel Figueroa. Escenografía: Jorge Fernández. Música: Lorenzo Barcelata.

Reparto: Tito Guízar, René Cardona, Esther Fernández, Lorenzo Barcelata, Emma Roldán, Carlos López, Margarita Cortés, Dolores Camarillo, Manuel Noriega, Hernán Vera.

Productora: Bustamante y Fuentes.

URL: <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/el-compadre-mendoza/>

# La rebelión metafísica de Tin Tan en *El rey del barrio*

Marco Antonio Contreras Cortés

La cruz no pesa/ lo que cala/ son los filos.  
*Tin Tan (La nuez)*

Tin Tan es un objeto representado que canta, baila, parodia, gesticula y se enamora. Las bandas de rock mexicano como Maldita vecindad y los hijos del quinto patio, Caifanes, Elefante y Café Tacvba, lo asumen como parte de su educación musical y actitudinal. Carlos Monsiváis lo califica como un gran actor cómico, mientras que Emilio García Riera lo celebra como un comediante privilegiado. En el presente trabajo observo que, en el mundo representado del filme *El rey del barrio*, la fascinación que despierta su figura se encuentra en su rebelión metafísica. *Lo luminoso* y *lo grotesco* son las cualidades metafísicas que se desprenden de su actitud. Estas envuelven, con su atmósfera de gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades, el sentimiento de lo absurdo.

El objetivo de este capítulo es describir las situaciones objetivas del filme que fundamentan mi concretización de Tin Tan como un rebelde metafísico de cosmovisión carnavalesca. En primer lugar, estableceré la ontología del filme con base en los presupuestos teóricos de Roman Ingarden; transitaré hacia los aspectos esenciales de la concretización y la experiencia estética. Esta licencia conducirá hacia mi concretización de Tin Tan como una representación del sentimiento del absurdo y la rebelión metafísica, conceptos desarrollados por Albert Camus. Describiré las

cualidades del mundo representado que llevan a la manifestación de las cualidades metafísicas de *lo luminoso* y *lo grotesco*. Me detendré en reflexionar acerca de las puntualizaciones hechas por Mijail Bajtin acerca de la intertextualidad, la metaficción, la parodia, la cosmovisión carnavalesca, así como la estética de lo grotesco.

## La ontología del filme

La fenomenología es la filosofía de la experiencia, ofrece el método propicio para describir las diversas dimensiones involucradas en la vivencia filmica, las cuales abarcan las perceptuales, las afectivas y las estéticas. Con base a lo anterior es posible reflexionar de manera rigurosa sobre el hecho de experimentar en sí mismo; es decir, "La actividad y las modalidades de la conciencia tal como se vincula con (no obstante que se distinga de) cualquier fenómeno que se le da en la vivencia (ya sea material o imaginario, racional o emocionalmente aprehendido, o desde un principio considerado como real o como una ilusión)" (Sobchack, 2009, p. 435 [traducción propia]). Las dimensiones señaladas previamente son instancias de las modalidades de interrelación entre la conciencia del espectador o espectadora y el fenómeno que se manifiesta en la experiencia durante la proyección de la película.

El fenómeno puede ser imaginario, real, ilusorio o ser aprehendido de manera racional o emotiva. La conciencia subjetiva de quien mira la película mantiene una correlación irreducible con el fenómeno objetivo, que en esta oportunidad es el filme. Dicha correlación es la intencionalidad. Si aceptamos que la conciencia se intenciona o dirige hacia el objeto manifestado en la experiencia es válido preguntarse: ¿Qué tipo de objeto es una película?, ¿cuál es su modo de ser?

## La película es un objeto heterónimo intencional

Roman Ingarden marcó distancia de su maestro Edmund Husserl mediante la formulación de su réplica realista; esta se basa en un par de distinciones existenciales: a) los modos de ser, y b) los momentos existenciales. Como ejemplos de modos de ser enlista el ideal, el real y el posible; en cuanto a los segundos, resaltó cuatro

pares diferentes de momentos existenciales opuestos, de los que me interesa señalar que los objetos representados en una película responden al momento de heteronomía existencial.

Una película es un objeto heterónimo intencional, no es un objeto real como lo son el set de filmación, así como el personal que participa en su producción; tampoco es un objeto ideal como los números o las figuras geométricas. El espectador o espectadora puede tomar el mundo proyectado como si fuera real debido a que, por su efecto ejercido, puede quedar vivamente impresionado —o mortalmente aburrido— durante el lapso de tiempo que dura su proyección. Un objeto intencional es una objetividad que es, en un sentido figurado:

“Creada” por un acto de la conciencia o por un conjunto de estos actos o, finalmente, por una formación (por ejemplo: un sentido verbal, una oración) exclusivamente con base en una intencionalidad inmanente y original, o una intencionalidad conferida, que encuentra en las objetividades dadas la fuente de sus existencias y la totalidad de su esencia (Ingarden, 1998, p. 140).

El largometraje es una objetividad de intencionalidad conferida cuya fuente de subsistencia son las objetividades dadas en ella. Gracias a su modo de ser intencional, es un objeto que posee un sentido intersubjetivo, tanto en su dimensión física como psíquica. Además, no es una pura experiencia mental alejada de su fundamento material, ni tampoco es su materialidad. Ella *cobra vida* gracias a los actos de conciencia que realizan tanto el realizador, los actores como los espectadores.

Roman Ingarden observa que, en su estructura básica: “El drama cinematográfico presenta un conjunto discontinuo de imágenes que esconde su discontinuidad” (p. 378). Las imágenes se siguen unas a otras de manera discontinua pero, debido a su fusión, pueden evocar la apariencia de los personajes, lugares, el correr del tiempo permitiendo, con ello, “la apariencia de eventos en su *desarrollo total concreto*” (p. 378). El largometraje evoca y aparenta —*habitus*— una realidad.

## Los estratos del filme

La película no es una obra literaria ni tampoco una obra de teatro en sentido estricto. Los estratos que Ingarden identifica en el filme son 1) el estrato de los objetos representados, 2) el estrato de los aspectos reconstruidos. En el primero, “Algo les sucede de manera constante a las personas y a las cosas, e incluso los procesos cambian su curso” y, en el segundo, “Los contenidos de estos aspectos, así como su encadenamiento, cambian continuamente, algunos aparecen mientras otros pasan y desaparecen” (Ingarden, 1989, p. 324 [traducción propia]) Las palabras tienen la función de complementar lo que es representado mediante los aspectos reconstruidos: “Debe sostenerse el papel del lenguaje como un medio ancilar de representación en situaciones donde las unidades objetuales constituidas con la ayuda de los sentidos lingüísticos sean de importancia decisiva para la firme coherencia de la trama” (p. 331 [traducción propia]). Debido a que comúnmente son pronunciadas, desempeñan en las películas una función expresiva, siempre y cuando mantengan una relación íntima con la forma de comportarse del objeto representado. En este sentido, dejo de lado al estrato de las unidades de sentido, ya que son parte constitutiva del texto principal o guion, el cual, aunque importante para la buena inteligencia de la dirección, no será objeto de análisis puesto que trataré sólo de mi concretización de lo representado en la pantalla.

## El estrato de los objetos representados

El cine no emplea objetividades reales —como en el caso del teatro— para la función de reproducción de los objetos representados. Para tal menester “echa mano exclusivamente de los aspectos reconstruidos y de algunos respectos [*sic*] deconstruidos (deformados) como medios de representación” (Ingarden, 1998, p. 381). Los objetos representados no son objetos ópticamente autónomos; al contrario, son objetos intencionales que pueblan el *habitus* de realidad. Tanto el personal de actores como las locaciones del set no conforman un estrato de la estructura de la película porque son personas y cosas reales; sin embargo, las objetividades represen-

tadas —objetos fotografiados los llama Ingarden— por los actores y actrices que los interpretan, así como las ciudades en los que se desenvuelven son objetividades intencionales que, efectivamente, conforman un estrato del filme.

Las objetividades que se exhiben en una película son intencionales debido a que se proyectan por los aspectos visuales fotografiados y quedan reconstituídos en el proceso de los actos de conciencia de la *cuasi*-percepción y de la percepción inmanente. Son existencialmente heterónomos, dado que derivan su ser de la realización de una intencional experiencia de conciencia. Por su parte, el equipo actoral, así como las locaciones, existen como objetos autónomos, dado que la base de su ser está en ellos mismos.

El personaje de una película es un objeto intencional existencialmente heterónimo porque el fundamento de su ser está localizado en algo más allá de sí mismo. Es una figura fotografiada en sus aspectos visuales constituidos a partir de las indicaciones establecidas en el guion cinematográfico y de la concretización del texto principal por parte del director y del grupo actoral. Su base existencial se encuentra en dos objetividades derivadas existencialmente heterónomas más una existencialmente autónoma.

Las objetividades derivadas existencialmente heterónomas son: 1) las unidades de sentido del texto principal concretizadas por el director o directora y actores y actrices; 2) las imágenes fotográficas proyectadas en secuencia con base en algunos aspectos reconstruidos además de otros deconstruidos como medios de representación que pretenden evocar la apariencia de realidad de las objetividades; 3) un grupo de objetividades existencialmente autónoma: el personal actoral, los cuales no son empleados a la manera de los dramas teatrales, sino que se constituyen a partir de los aspectos señalados previamente.

Ingarden recalca que la intencionalidad de las objetividades no se altera “por el hecho de que son cosas reales, personas y eventos que fueron fotografiadas durante el proceso de producción de la película” (Ingarden, 1998, p. 382) Estas objetividades fotografiadas, que son proyectadas por los aspectos que deben ser reconstituídos cinematográficamente, no son objetos reales, sólo son objetividades heterónomas intencionales.

Las personas, los objetos, así como las acciones de los filmes no forman parte del mundo real. Los acontecimientos en los que las entidades se ven involucradas se muestran, no son objetos físicos debido a que son “‘meros objetos imaginados’, o sea, básicamente nada” (Ingarden, 1998, p. 38). No puede mostrarse que los objetos representados sean “idénticos a personas, cosas y destinos que una vez verdaderamente existieron” (p. 38). El modo de existencia de los objetos representados se exhibe en el conglomerado de incidentes que acontecen, las relaciones que establecen y los destinos que padecen.

Una obra que determine las anteriores conexiones existenciales forma una esfera existencial unificada, pero no homogénea. La dimensión existencial se construye a través de la presentación explícita del modo de existencia que, habrá que señalar, sólo es un segmento del mundo representado; y del resto del dominio existencial que está un tanto indeterminada y es el contexto implícito. La dimensión existencial está unificada por el modo de interrelación presente en los eventos e incidentes; no es homogénea, porque es una composición derivada de lo explícita e implícitamente presentado.

Los objetos representados son constructos heterónomos —derivadamente intencionales—, determinados en su propia dimensión temporal en el tiempo representado en la obra. Sus bases ópticas no se encuentran de manera exclusiva en los actos intencionales de la conciencia; es decir, no son inmanentes a los actos de la conciencia ni del director o directora como tampoco de las y los espectadores. “Los objetos tienen heteronomía existencial cuando son puramente intencionales tanto en sus estructuras formales como en sus determinaciones materiales; por ejemplo, los correlatos de las oraciones, las imágenes mentales” (Falk, 1981, p. 22 [traducción propia]). En términos fenomenológicos, la obra de arte cinematográfica es un objeto heterónimo intencional cuya percepción se realiza mediante dos actos: con el primero se ejecuta la mera posesión del objeto *en sí mismo* postulado como existente; mientras que en el segundo, se procura la objetiva interpretación del contenido. Gracias a estos dos modos de conciencia, podrá vivenciar la experiencia de la realidad postulada en la obra. Tal

realidad no es la *cosa en sí trascendente* que encuentro en mi vida habitual; es sólo un fenómeno que el o la artista postula como trascendente y que yo percibo como tal vez lo he vivenciado en la experiencia estética.

Este objeto heterónimo intencional se manifiesta, en primer término, en la percepción sensorial y posteriormente lo interpreto como contenido inmanente. El carácter de automanifestación del objeto es propicio para la o el espectador, quien es capaz de aplazar la cuestión sobre la existencia empírica del objeto. Por medio de la reducción fenomenológica, la conciencia activa postula su existencia como algo constituido para el ego. Se le puede tomar “como realmente existente”, siempre y cuando se le considere como el correlato del acto de postulación. A diferencia del objeto puramente intencional que desaparece si el acto de postulación desaparece, el objeto heterónimo intencional conserva un modo peculiar de subsistencia. El objeto no existe realmente, sino que es intencionado como si existiera en realidad.

## El estrato de los aspectos esquematizados

Roman Ingarden propone la siguiente verdad fundamental para estudiar el arte cinematográfico: “El principio fundamental que establece que en un filme todo debe ser exhibido” (Ingarden, 1989, p. 318 [traducción propia]). El estrato de los aspectos esquematizados visuales es la materia constitutiva del filme. Cumple la función de constituir la apariencia y la evocación de los objetos representados; es decir, “cosas y gentes nos son dados en acontecimientos casi-perceptuales, ‘desde afuera’. Todo lo que experimentamos de ellas y todo lo que son ha de tener su base en los aspectos reconstituidos” (Ingarden, 1998, p. 380). A lo largo de la proyección, la concurrencia reconstituye los aspectos que le son presentados, de manera que el interregno permanezca escondido. Es por ello que Ingarden habla de una cuasi-percepción, dado que no se trata de la captación de un objeto real, sino de la aprehensión de un objeto representado de cualidad existencial heterónoma.

Gracias a los aspectos esquematizados tenemos, durante la proyección de la película, “la impresión de poseer [...] una cuasi-realidad propia y viva: su carácter concreto, su rigurosa

individualidad y vivacidad, su encarnación, sólo pueden ser producidas por la actualización de los aspectos puestos a disposición” (Ingarden, 1998, p. 326). Sin ellos, serían intencionados de modo vacío, pensados de manera no intuitiva; serían sólo esquemas conceptuales. Sobre los aspectos esquematizados recae la ilusión que tiene el contemplador de que las entidades proyectadas se transforman durante el desarrollo de la trama. Como resultado de este efecto, intentará entender sus acciones, especular lo que les sucede en su fuero interno.

El grado de dinamismo mediante el cual se dan las acciones en las que toman parte los objetos representados se debe a la fluidez y reciprocidad con la que los aspectos esquematizados se interpenetran unos con otros. Los datos de sensación son el fundamento de dichos aspectos; su reconstrucción “produce el efecto de lo que en realidad es solamente una mera ilusión aparezca al espectador casis en su propia individualidad y tome el carácter o el fenómeno *habitus* de la realidad” (Ingarden, 1989, p. 326 [traducción propia]). Los aspectos no se dan en una realización específica de manifestación objetificada, sino como experimentados en su apariencia de realidad concreta.

Las experiencias de los contenidos sensoriales provenientes de datos de sensación no son percepciones. Podemos experimentar contenidos sensoriales, pero no por ello percibir un objeto. Lo que ellas hacen es fundar el substrato de los actos de percepción. Los datos de sensación —datos hiléticos— no son *adumbraciones*. La ausencia de estos hace imposible la aprehensión intuitiva de los objetos representados en su manifestación fenoménica. En todo acto de percepción de uno y el mismo objeto “deben distinguirse diversos ‘estratos’ de constitución” (Ingarden, 1975, p. 21 [traducción propia]). Estos estratos se subordinan o se supeditan entre ellos. Cada objeto percibido se da y se le manifiesta al sujeto mediante un grupo de “adumbrations” o contornos:

Particularmente, a cada cualidad de la cosa dada intuitivamente le corresponde un determinado grupo de adumbraciones (o ‘perfiles’, ‘matices’, ‘escorzos perspectivos’, etcétera) los cuales, cuando el sujeto los reconoce, lo conducen a una aparición intuitiva de la cualidad co-

rrespondiente del objeto percibido (Ingarden, 1975, p. 22 [traducción propia]).

Ingarden propone como ejemplo de *adumbración* la manifestación uniformemente roja de una pelota. Explica que lo anterior es posible porque percibimos un conjunto de contornos rojos adyacentes a otros colores; de esta suerte “las adumbraciones aclaran la manera en la que la mente constituye los estratos y la forma en la que estos dirigen la percepción eidética o esencial” (Cox, 2006, p. 27 [traducción propia]). Explica Cox que la razón por la que podemos identificar a la pelota roja de entre otros objetos del mismo color es porque nuestra mente puede penetrar en la esencia de su “rojeidad”, la cual es perfilada o adumbrada por las tonalidades de rojo que la circundan.

La percepción de un objeto externo es un acto sensible. Por su parte, la percepción de las realidades anímicas y espirituales es un acto de conocimiento de naturaleza heterogénea conformado por datos de sensación y de las disposiciones psíquicas y mentales del sujeto *conscio* que experimenta: “Lo mentado de este conocimiento puede ser tanto una percepción de un objeto externo como una captación de un valor ético o estético o una realización de un deseo o finalmente un acto de amor u odio” (Ingarden, 2006, p. 26). La palabra externo no debe entenderse como fuera, y la palabra interna como su contrario; no deben tomarse en el sentido espacial, dado que “la conciencia constituye una esencia radicalmente heterogénea de lo espacial” (p. 26). Es una forma de estar juntos en la conciencia.

¿A qué se refiere Roman Ingarden cuando asegura que algo ilusorio se manifiesta al público en su *habitus* de realidad fenoménico? En un filme se conjura la presencia de personajes, quienes, al existir en cierto modo de realidad, tienen rasgos peculiares, viven en ciertos lugares, realizan algunas actividades. Todas estas propiedades de ser como alguien real sólo están atribuidas, intencionadas; las y los personajes no existen, no tienen rasgos ni tampoco viven realmente en un sentido existencialmente autónomo. No gozan de atributos inmanentes puesto que sólo le son imputados por voluntad poética: “El estatus de realidad [*Realitats habitus*] está solamente simulado” (Ingarden, 2013, p. 116 [traduc-

ción propia]). El origen de este simulado *habitus* de realidad de los objetos representados es la intención de sentido contenido en los actos creativos de la conciencia. Estos últimos no podrán producir objetos existencialmente autónomos, dado que son incapaces de imponer inmanencia a los atributos imputados de los objetos representados. Su inmanencia sólo está intencionalmente atribuida.

En este sentido, los objetos representados en la obra cinematográfica son *cuasi*-perceptuales, porque al ser proyectados en la pantalla —lo cual ocupa un lugar en el espacio— se manifiestan en *adumbraciones* o en aspectos parcializados; es decir, mientras que un aspecto del objeto representado se determina en la *cuasi*-percepción, otro permanece indeterminado, por esta razón es posible la realización de nuevas percepciones. Ocurre algo enteramente distinto en la manifestación del objeto como experiencia, donde acontece de manera absoluta, sin indeterminaciones, mediante la percepción inmanente de los fenómenos que se manifiestan en la conciencia.

La *cuasi*-percepción es la constitución del mundo del filme como ser de experiencia con carácter de realidad, no como una realidad genuina. Al espectador del filme, sin que se percate de ello, se le manifiestan dos tipos de objetos: 1) el de la *cuasi*-percepción, y 2) como experiencia. La diferencia radica en que el primero se manifiesta en escorzos perceptuales, mientras que el segundo de manera totalmente determinada.

Jeff Mitscherling (1997, p. 114) señala que Edmund Husserl identificó tres clases de percepción: la externa, la interna y la inmanente. La percepción externa tiene como sus objetos las cosas del mundo real exterior; la interna se decanta por los estados subjetivos del sujeto; mientras que la inmanente, agrega: “Tiene como sus objetivos los fenómenos de la conciencia en sí; el estudio de estos objetos es el campo de la fenomenología” [traducción propia]. ¿Cuál dominio de percepción se ejecuta durante la proyección del filme?

La película no muestra al público objetos reales. Lo anterior se puede aclarar al notar que los objetos “en la vida real, el medio espaciotemporal homogéneo, sus objetos y acontecimientos están dados; la percepción, en este marco, descifra con múltiples saltos,

reconocimientos y envolturas" (Morin, 2001, p. 113). Los objetos del mundo real están dados a la percepción en su carácter homogéneo. Su base óptica no se encuentra en los actos de la conciencia. El espectador no ejecuta, en estricto sentido, una percepción externa de las entidades que pueblan el filme.

El largometraje tampoco promueve, en el concurrente, estados subjetivos que en su conciencia generen fenómenos de manera arbitraria sin relación con lo exhibido en la pantalla. No obstante que las objetividades representadas son intencionales, su base óptica no deriva exclusivamente de los actos intencionales de la conciencia del observador.

Si en el cine no se ejecuta una percepción externa ni una percepción inmanente en estricto sentido, en consecuencia, en él se manifiesta una variable de la percepción de las objetividades representadas, debido a que "en el cine, el trabajo de descifraje está prefabricado y, a partir de estas series fragmentarias, la percepción reconstruye lo homogéneo, el objeto, el acontecimiento, el tiempo y el espacio. La ecuación perceptiva es finalmente la misma, sólo cambia la variable" (Morin, 2001, p. 113). Siguiendo a Ingarden, a esta variable la llamaré la *cuasi*-percepción, consiste en la percepción externa de un conjunto discontinuo de aspectos visuales proyectados en la pantalla, cuya discontinuidad es reconstituida durante el proceso de concretización de los objetos representados como poseedores de un *habitus* de realidad.

Como objetos de la *cuasi*-percepción, estas objetividades son trascendentes a los actos perceptuales de la conciencia. Lo que significa que su fuente de existencia y modo de ser no son productos exclusivos de los actos de la conciencia del público espectador, sino que su fundamento óptico se encuentra en los aspectos visuales mostrados en la pantalla tal como fueron configurados por quien dirige el largometraje.

¿Cómo es posible que el contemplador deje de ver la pantalla y, en su lugar, perciba personas, cualidades de los objetos? Este efecto se debe a su medio fundamental de presentación que no son las palabras.

Sino una multiplicidad de fluyentes aspectos visuales, reconstruidos fotográficamente o gráficamente [...]

que le permite al espectador, al manifestarse fenoménicamente, acceder al mundo representado. En su vivencia mental de estos aspectos, el contemplador cesa de ver la pantalla, y en lugar de ello, ve de una manera casi perceptual cosas y personas (Ingarden, 1989, p. 326 [traducción propia]).

El *habitus* de realidad de los objetos representados exhibida por los aspectos visuales del drama cinematográfico es, para Ingarden, un carácter de realidad “que no se identifica con el carácter óptico de los objetos reales, verdaderamente existentes” (Ingarden, 1998, p. 263). Este carácter de realidad es tan importante que, de no presentarse esta cualidad, la obra perdería toda relevancia y se notaría la discontinuidad de las imágenes.

## Concretización y experiencia estética

La película es una formación esquematizada o un esqueleto compuesto de imágenes discontinuas donde, para que se mantenga escondida su discontinuidad, es preciso que el público espectador “le dé carne y sangre al esqueleto de su concretización” (Takei, 1984, p. 285 [traducción propia]). La concretización es un proceso que consiste en una serie de encuentros sucesivos entre diversas fases de percepción y comprensión de la persona espectadora y la obra cinematográfica. El resultado de este encuentro es el objeto estético.

El encuentro entre el ser humano y la obra de arte es, para Roman Ingarden, la experiencia estética en la cual se manifiestan tanto las cualidades metafísicas como el objeto estético, se conforma de los siguientes elementos:

- (1) La separación del objeto real de la experiencia estética en sí;
- (2) los variados encuentros activos del sujeto con el objeto en cuestión;
- (3) la manifestación de una emoción estética original (*die iisthetische Ursprungsemotion*);
- (4) la formación preliminar de un objeto estético fundado sobre las cualidades estéticas presentes en la obra;
- (5) la armonía estética resultante;
- (6) la contemplación de dicha armonía;
- y (7) el no-esencial reconocimiento existencial

de los objetos representados, siempre y cuando ellos se den (Kocay, 2002, p. 202 [traducción propia]).

La experiencia estética es un proceso psicológico, individual y variable que conduce a la constitución de un objeto estético; sin embargo, para evitar el solipsismo y en contra de la noción de Edmund Husserl de la imposibilidad de separar a un objeto real de la percepción inmanente del objeto, Roman Ingarden marca una distinción entre el objeto artístico y la experiencia del objeto, entre la obra de arte y las diversas fases mentales del artista y del intérprete. La película es un objeto artístico cuya formación esquematizada permanece invariable para los sujetos que la perciben; la experiencia del objeto es una serie de percepciones sensibles, esencialmente modificadas, que se aprehenden en cada fase nueva de la experiencia.

El efecto de carácter de realidad se complementa por el proceso llamado concretización. La fenomenología estética de Roman Ingarden no promueve la dicotomía ontológica y epistemológica. La concretización es la experiencia fenomenológica de crítica a la tricotomía clásica del objeto en el espacio ante un sujeto. Para Ingarden, las actividades del sujeto separado del objeto son intentos de objetificación que marcan una distancia que desliga el mundo representado, que ocultan la realidad concreta de la experiencia estética. En dicho proceso, el público espectador estéticamente experimentador aprehende el objeto heterónimo intencional —que es el correlato intencional de las cualidades dadas por el artista— sobre el sustrato material de la obra. Experimenta una interpenetración fenomenológica entre el yo del sujeto, los objetos representados y el fundamento óntico de la película.

Lo relevante es la constitución de ese otro objeto imputado, llamado por Ingarden como objeto estético. Si en la intuición concretizo tanto el estrato de los objetos representados, así como el estrato de los aspectos esquematizados —procurando alcanzar sintéticamente la unidad final de la totalidad— podré entregarme “a la muy especial contemplación emocional de la magia de lo visible y la belleza sentida del objeto estético constituido finalmente” (Ingarden, 2005, p. 229). El principio que orienta hacia la cualidad que figura sobre un objeto representado, establecido por el director

o directora de cine sobre el fundamento físico, produce la emoción original, la cual, a su vez, impulsa a poner entre paréntesis la percepción de la pantalla. En esta *epojé* de la actitud cotidiana se constituye, con base en la cualidad aprehendida sobre el sujeto real de atributos, en la experiencia estética, el nuevo sujeto ficticio que es la entidad llamada, por ejemplo, “Vito Corleone” en la película *El padrino* o “Tin Tan” en la obra *El rey del barrio*.

Gracias a las concretizaciones, la obra de arte forma parte de “la vida humana concreta”, y constituyen “la única forma en que la obra puede manifestarse [...] en su pleno desdoblamiento y son la única forma en la que puede aprehender la obra” (Ingarden, 1998, p. 411), asimismo, son la manera singular en la que la obra de arte cinematográfica puede ser aprehendida en su forma concreta; es decir, como un objeto derivado heterónimo intencional, complejo y multiestratificado. Hacia su estructura esquematizada se dirigen los actos de consciencia del espectador. Algunos aspectos esquematizados hacen aparecer aspectos simultáneamente vividos de diversos objetos, otros manifiestan uno y el mismo objeto. En ambos casos, las fotografías que proyectan los aspectos visuales seleccionados muestran cierta rigidez en la movilidad de sus contenidos, en comparación con el flujo constante, en el que los aspectos se dan en la percepción externa. Esta falta de fluidez en la secuencia de los aspectos se supera mediante la concretización.

La concretización, por su parte, es el resultado de un factor objetivo —la obra— al que se suma el factor subjetivo conformado por los actos creativos y co-creativos del contemplador. El objeto artístico permanece como él mismo ante una comunidad de contempladores, en tanto que la concretización —al ser un proceso individual— varía de una persona a otra. Esta demarcación reduce la eventualidad del solipsismo.

Los valores artísticos están contenidos en algunos estratos de la obra y, desde la perspectiva estética, son el fundamento de los valores estéticos en la concretización; por lo tanto, “La concretización no es un proceso esotérico ni fantasioso del pensamiento, sino que está relacionado con las propiedades de un objeto artístico real” (Kokay, 2002, p. 203 [traducción propia]). El público cinéfilo que atiende los principios orientadores de la obra, vive los aspect-

tos mantenidos listos en su estructura. Gracias a ciertos aspectos dispuestos por quien la creó, experimenta valores estéticos que emanan de aquí. Naturalmente, evoca sentimientos, opiniones, juicios y emociones que se asocian con la aprehensión de la obra y ayudan a su parcial aprehensión, pero no son la concretización. Dado que nunca es total, existen varias o numerosas concretizaciones de una y la misma obra. La concretización legítima tiene que ser una; es decir, debe haber una correlación entre la forma de la aprehensión y la obra, de donde la concretización deberá adaptarse a la estructura esencial del objeto.

La concretización es la forma concreta en la que es aprehendida la obra dentro de ciertos tipos permitidos por ella. Esta no es un componente real de la experiencia psíquica. “Y tal como el arco iris no es algo psíquico, aunque existe concretamente sólo cuando una percepción se efectúa bajo ciertas condiciones subjetivas, así también la concretización de la obra” (Ingarden, 1998, p. 392). La atención que merece la estructura esencial de la obra consta de una serie compleja de actos cognoscitivos, de aprehensión de sentido, así como de actos de imaginación. Subordinados a los principios orientadores dispuestos por el artista en la obra, estos actos se aprehenden, se viven en la experiencia estética.

La abundancia de la cualidad intuitiva en la que se da el mundo de los objetos representados en la obra, depende del grado de unidad constituida entre los estratos y sus aspectos. Puede ser tan próspera como para persuadir al público a tomar su existencia como un objeto independiente. La intensidad de la aparición intuitiva de los objetos representados introduce “factores estéticamente valiosos” que, en el caso de la película *El rey del barrio* están íntimamente vinculados con “una cualidad metafísica particular, facilitada de esta manera, forma la culminación de la obra y juega un papel significativo en la constitución de la concretización estética de la obra” (Ingarden, 2005, p. 85) durante su proyección. Las cualidades metafísicas se manifiestan en la concretización; el modo potencial en que se dan contribuye a la constitución del valor estético de la obra en cuestión, y su manifestación presupone la armonía de los estratos que la conforman, no obstante que no forme parte de su estructura estratificada.

En la actitud estética manifestada en la contemplación de una película, no molesta la multiplicidad de aspectos visuales reconstruidos fotográficamente en acción de fluir, puesto que la aprehensión de los personajes y sus circunstancias se cumplen sobre la base de las percepciones modificadas. A fin de llevarlos a su plena manifestación, el público esteta cambia su aptitud natural de la vida práctica —la percepción de la pantalla— a la postura estética. En esta disposición intuimos a la entidad representada en Tin Tan, en su rebelión metafísica sobre la base de las percepciones sensibles, esencialmente modificadas:

Modificadas en el sentido de la forma final de la cosa física (*e.g.* el bloque de mármol con una forma espacial particular) y no simplemente dada; sino, más bien, otro objeto se imputa a esta forma espacial —no un bloque de mármol muerto, sino una mujer viva (Ingarden, 2005, p. 229).

Las percepciones modificadas del sustrato material de la obra de arte, en la experiencia estética, auxilian en la revelación de las cualidades metafísicas; por ende, en la constitución del objeto estético —ese otro objeto se imputa a esta forma espacial— asevera Ingarden.

### Concretización de *El Rey del barrio*

En conformidad con la teoría de Roman Ingarden, una obra de arte es un organismo estratificado que cuenta con dos dimensiones cualitativas, a saber: los valores artísticos y los valores estéticos. En este sentido, el valor artístico de una película depende de la disposición en la que se encuentran los aspectos visuales, que sugieren la manera en la que deben ser reconstruidos, así como de las objetividades representadas. Por otro lado, su valor estético se constituye sobre la manifestación de las cualidades metafísicas. Estas dimensiones cualitativas son las que guiarán los planteamientos que vienen a continuación.

La teoría ontológica de Roman Ingarden enuncia que el lugar, el tiempo, el espacio, los detalles circunstanciales, así como los eventos acaecidos en una obra de arte son elementos poten-

cialmente indeterminados. Se suscita, entonces, el problema de coordinación que se forma entre los estratos durante la percepción de la misma. El espectador del filme tiene que cumplir dos fases: i) suplir su indeterminación cualitativa conforme a su percepción de los estratos de los objetos representados y de los aspectos esquematizados; ii) debe completar las indeterminaciones mediante su imaginación.

El desarrollo de esta fase bipartita “hace que los objetos representados, los que existen dentro de la obra, se perciban como si realmente existieran y como si fueran totalmente determinados. Ingarden llama a este proceso la ‘concretización’ de la obra” (Nyenhuis, 1998: 20). Ellos son significativos por el sentido encarnado de su condición de realidad conferida. Son construidos sobre el fundamento material del filme, el cual es un objeto independiente de mí, que existe de manera independiente de mi ser y de mis vivencias.

Las imágenes construidas sobre esta base óptica necesitan, para su existencia, “dos objetividades autónomas en el ser: al fundamento material y a mí, el observador; si no, no es captable esa imagen; es relativa en su ser de algún modo a mí y a lo real” (Ingarden, 2017, pp. 321-322). El sentido del objeto representado, Tin Tan aparece mediante los “estratos de constitución” (382). En la esfera de la conciencia se vincula el análisis constitutivo cuando las experiencias de percepción de la película están constituidas como vivencias. Aquellas que se ejecutan son las que determinan las unidades de ritmo de la corriente de conciencia. Al sucederse, las unidades de ritmo se destacan unas frente a otras. En la conciencia fluyente se despliegan las vivencias confundidas en el devenir cumplido por la conciencia fluyente. Entre esta última y las vivencias que la cumplen no hay diferencia alguna. En el flujo de la conciencia se desarrollan configuraciones de unidades de sentido. Se constituyen, además, las unidades de vivencia, a la par de las cualidades de los datos de sensación.

Lo que sigue es el problema de coordinación que se forma entre los estratos durante la percepción. Es decir, el objeto que aparece de manera determinada en un estrato, más adelante se despliega en escorzos de índole variada en otro estrato. Un estrato

recubre a otro. Sumado a ello, se debe considerar el conglomerado de datos de sensación estables que se encuentra en los escorzos. A medida que el proceso avanza, una vez experimentados los escorzos de un objeto, se tiene una configuración ya constituida sintéticamente; es decir, el sentido del objeto.

En las líneas que siguen describiré la manera en la que mi percepción de los objetos representados y de los aspectos esquematizados sugieren mi forma de suplir la determinación cualitativa de dichos estratos, así como mi modo de completar las indeterminaciones mediante mi imaginación. Cada uno de estos estados sucesivos del fenómeno concretización, no son situaciones arbitrarias; es preciso el regreso a las cosas mismas puesto que

juzgar sobre las cosas racional o científicamente quiere decir dirigirse por las cosas mismas, o retroceder desde los dichos y las opiniones hasta las cosas mismas, interrogándolas tales cuales se dan en sí mismas y rechazando a un lado todos los prejuicios extraños a ellas (Husserl, 1949, p. 48).

Las cosas mismas no son los objetos trascendentes —en el sentido de que confrontan los actos de la conciencia— que percibimos en la realidad. Son las objetividades que se constituyen en los respectivos actos de conciencia —pensar, recordar, imaginar, etcétera. El fenomenólogo esteta debe describir de manera evidente cómo estas objetividades, constituidas en los diversos actos de conciencia, son intuitas como “las cosas mismas”.

*El rey del barrio* (1949) es la cuarta película que protagonizó Germán Valdés “Tin Tan”, bajo la dirección de Gilberto Martínez Solares. La primera fue *Calabacitas tiernas* (1948), a la que le siguieron *Soy charro de levita* (1949) y *No me defiendas compadre* (1949). De entre su larga producción cinematográfica —más de 100 filmes— Emilio García Riera asegura que “La mejor [...] fue seguramente *El rey del barrio*, en la que Tin Tan, ya alejado de su personaje original de pachuco, partía de una caracterización arrabalera para entregarse a una delirante y muy graciosa orgía de disfraces” (García, 1986, p. 171). Carlos Monsiváis declara, respecto a la calidad de esta obra, lo siguiente: “Creo que *El rey del barrio* de 1949 es la mejor película de Tin Tan” (Monsiváis, 1992, p. 12). Des-

taca que, en este filme, Germán Valdés se da cuenta de su apogeo, puesto que contiene algunas de sus mejores secuencias.

El reparto está conformado por Silvia Pinal (Carmelita), Marcelo Chávez (Policía), Ismael Pérez (Pepito), Juan García (Peralvillo), Ramón Valdés (Norteño), Fanny Kaufman (la Nena), José René Ruiz (Cayo), Joaquín García (Borolas). La producción estuvo a cargo de Felipe Mier.

En mi concretización de la obra cinematográfica *El rey del barrio*, Tin Tan —tomado como una objetividad representada— se manifiesta como un rebelde metafísico de cosmovisión carnavalesca. A partir de las situaciones objetivas del filme se me revelan un par de cualidades metafísicas: lo grotesco y lo luminoso.

El argumento es que Tin Tan es un joven que vive en una vecindad, tiene bajo su custodia a un niño de nombre Pepito así como al resto de los inquilinos. Todos acuden a él cada vez que tienen algún problema, ya sea económico o sentimental. Por su solidaridad, es conocido como el “Rey del barrio”. Su fuente de ingresos es incierta. Al inicio del filme lo vemos ataviado con uniforme de ferrocarrilero y, conforme se suceden los acontecimientos, aparece vestido de gánster, cuando se posiciona al frente de una banda de ladrones que, por seña particular, nunca puede dar un golpe. En ese lugar vive Carmelita, una joven desempleada quien se responsabiliza de estar al tanto de la precaria salud de su tía.

Tin Tan, enamorado de la joven mujer, decide tomarla bajo su protección para evitar que al igual que su prima dé *el mal paso*. Esta expresión se convertirá en el *leitmotiv* de la relación entre ambos; sin embargo, al inicio de su relación ella lo rechaza. A medida que la gravedad de la enfermedad se acentúa, la joven obtiene un empleo como secretaria. Una cadena de acontecimientos desafortunados la llevan a trabajar de *fichera* en un centro nocturno, al tiempo que Pepito es secuestrado. Por supuesto, en la solución de ambas calamidades se hace presente, de manera favorable, la presencia del “Rey del barrio”.

En esta cinta, Tin Tan asume diferentes papeles para poder cometer los robos que ha planeado para su banda: pintor francés de *brocha gorda*, maestro italiano de piano, cantante flamenco. Este proceder es más que un desenfreno de identidades. Propongo que

su impulso es la rebelión metafísica. El entorno en el que se desenvuelven los hechos de este mundo representado está caracterizado por la estrechez económica, el desempleo, el alcoholismo, la riqueza basada en la impunidad que gozan unos cuantos pudientes, el abuso infantil, la prostitución, el consumo de marihuana, la violencia, así como la escandalosa división entre los estratos sociales.

Carlos Monsiváis acierta al señalar que Tin Tan no es un humorista. Declara que:

Desde el malabarismo y la pequeña catástrofe que siempre le acompaña, él se burla del decoro, y a diferencia de los hermanos Marx no arrasa con lo que le rodea por odio a las instituciones, ni convoca a la ruina universal como Buster Keaton. Sin embargo, a escala, los resultados son igual de apocalípticos (Monsiváis, 1992, p. 10).

Sin embargo, rechazo que los resultados de sus acciones sean únicamente apocalípticos. Sus disfraces, su malabarismo, sus pequeñas catástrofes, son instancias de la rebelión metafísica matizada con una cosmovisión carnavalesca. Las devastaciones que Monsiváis le adjudica no lo definen.

## Sentimiento del absurdo

Admito que Tin Tan “es la emanación más jubilosa de la barriada, alguien que se explica a la luz de las devastaciones que disemina, y que es a la vez contemporáneo en la actitud y anacrónico como las vecindades que pronto serán demolidas” (Monsiváis, 1992, p. 12). En el apretado resumen de la película que consigné previamente, destaqué el entorno en el que se desenvuelve. Tanto la catástrofe como la devastación son asumidas por él con un sentimiento y una actitud que lo hacen un personaje contemporáneo. Lo anacrónico reside en decidir de manera unilateral que el matrimonio es la manera de evitar dar *el mal paso*. Tin Tan vive en un universo sin ilusiones, sin esperanza, “Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decoración, es propiamente el sentimiento de lo absurdo” (Camus, 1963, p. 15). El drama humano consiste en elegir entre el suicidio y la búsqueda de respuesta.

La indiferencia puede orillar al suicidio, al alcoholismo, la corrupción, a dar *el mal paso* a una persona desesperada. Un tono de voz, un gesto excesivo, una mirada oblicua pueden poner de relieve un estado afectivo carente de sentido. Una escisión, un divorcio “entre el hombre y su vida, entre el actor y su decoración, es propiamente el sentimiento de lo absurdo” (p. 15). Dicho estado afectivo puede manifestar diversos signos. Uno de los cuales sucede cuando el vacío del alma se hace notar con toda su elocuencia en el instante en el que la cadena de los gestos cotidianos se rompe. Despertar, ir a trabajar, regresar a casa para después de comer volver a laborar, son actos que pierden sentido una vez que se siente una extrañeza ante la existencia. La sensación de lo absurdo no deja pasar por alto la inhumanidad del ser humano ni tampoco lo irracional del mundo.

La extrañeza da pie a una confrontación o divorcio entre el deseo de claridad y el silencio irrazonable del mundo al que Albert Camus llama el “sentimiento de lo absurdo”. ¿Dónde se le encuentra? “Lo absurdo no está en el hombre (si semejante metáfora pudiera tener un sentido), ni en el mundo, sino en su presencia común. Es por el momento el único lazo que los une” (Camus, 1963, p. 29). Lo que importa es saber si se puede seguir viviendo en un mundo de desgarramientos evitando suprimir el sentimiento de lo absurdo, sin recurrir a la esperanza ni al suicidio, manteniendo en todo momento una postura de exigencia de claridad, bajo términos humanos.

## La rebelión metafísica

El ser humano absurdo es quien, mediante una férrea exigencia de claridad y cohesión, admite que existe una fractura entre el espíritu y el mundo. Del espectáculo de este divorcio surge la rebelión, cuyo “impulso ciego reivindica el orden en medio del caos y la unidad en el corazón de aquello que huye y desaparece” (Camus, 1963, p. 106). Observa Camus que tanto la iglesia como la revolución han dejado de considerar a la naturaleza como elemento fundamental del ser humano. Ambas la han sometido. La primera la ha esclavizado a ser solamente la decoración del drama divino en la historia. La segunda, por su parte, libró a la persona de la su-

jeción divina, pero le exigió, en cambio, la sumisión al devenir, fundamentándose en la noción de que ella no tiene una naturaleza dada, no es una criatura acabada, sino una aventura cuyo creador puede ser en parte.

Asevera Camus que es necesario no perderse en la exaltación religiosa ni tampoco encubrirse en la definición de una noción. Ambas actitudes suponen aceptar una doctrina que sobrepasa el cuadro de la experiencia individual, la cual, para el individuo absurdo, debe disciplinarse en las exigencias de la conciencia y de la rebelión. Estas últimas fomentan la libertad de espíritu y de acción, frente a la libertad eterna prometida por la religión. Ellas agotan todas las experiencias posibles en el presente, ya que la muerte indica que no existe la seguridad de un mañana, pero sin perder de vista la necesidad de imponer límites a esta libertad entendida bajo términos humanos. El límite principal es la naturaleza humana que exige se le reconozca y respete.

La noción de libertad no proviene de un concepto definido con antelación, sino de una experiencia vivida, de la cual se tienen apreciaciones claras. A este respecto, el filósofo James Wood observa lo siguiente: “Camus no es uno de esos racionalistas que cree que una vez que se elimina a Dios desaparecen los problemas metafísicos. Muy al contrario, Camus considera que una vez eliminado Dios terminan nuestros problemas religiosos, pero comienzan los metafísicos” (Wood, 1999, p. 23). Al estar privado de voluntad divina, el mundo lo está igualmente de unidad y de finalidad con lo que se agrava el problema de la libertad del espíritu. Estas deberán encontrarse apelando solamente a la inteligencia o, lo que es lo mismo, bajo términos humanos, sin recurrir a la esperanza religiosa y sin escamotear la inminencia de la muerte.

La conciencia de esta serie de carencias y exigencias surge gracias a la iluminación que da la experiencia de lo absurdo. Antes de ella se vivía como si todo tuviera sentido: la familia, la carrera universitaria, el trabajo. Ante esta evidencia inapelable, se da con toda su fuerza la insurrección humana. El ser humano desembarazado de Dios, irremediabilmente condenado a muerte, se responsabiliza de lo que vive. Este es el problema metafísico que deberá enfrentar y que Albert Camus responde con la filosofía de

la rebelión, la cual hace de la experiencia individual de lo absurdo un orden colectivo que atañe a todos los seres. En la obra *El hombre rebelde* se desarrollan, con mayor amplitud, los aspectos de la rebelión que son la creación y la actuación. En el presente trabajo me enfocaré solamente en la actuación.

Las circunstancias que forman el contexto experiencial de *El rey del barrio* conforman un entorno de caos y desencuentro. ¿Es posible vivenciar la existencia de algo valioso en este entorno? Por supuesto, en la rebelión metafísica: “La rebelión metafísica es un movimiento por el cual el hombre se alza contra su situación y la creación entera. Es metafísica porque discute los fines del hombre y la creación” (Camus, 1963, p. 117). Camus distingue entre la toma de conciencia del esclavo y del rebelde metafísico. Mientras que el primero, protesta contra la manera en la que lo trata el estado, el segundo declara la situación frustrante de la creación. Pero no se trata de una pura negación, “encontramos un juicio de valor en nombre del cual el rebelde niega su aprobación a la situación que le es propia” (p. 117). El rebelde metafísico busca encontrar en la negación un valor, un principio común. De no lograrlo, todo sería crimen y desorden.

## La actuación como instancia de rebelión metafísica

Albert Camus considera al actor como un personaje absurdo porque vive un destino total en unas cuantas horas. Es una persona que acumula una masa de emociones exaltadas que desafían a la muerte. El actor vive y muere todas las alegrías y las penas que le tomarían el resto de su vida poder experimentar, es el mismo y diverso a la vez:

Tantas almas resumidas por un solo cuerpo. Pero es la contradicción absurda misma este individuo que quiere alcanzarlo todo y vivirlo todo, esta inútil tentativa, esta obstinación sin alcance. Lo que se contradice siempre se une, no obstante, en él. Se halla en ese lugar en que el cuerpo y el espíritu se unen y se aprietan, en que el segundo, cansado de sus fracasos, se vuelve hacia su aliado más fiel (Camus, 1963, p. 60).

Si el descenso hacia las faldas de la montaña “se hace algunos días con dolor, puede hacerse también con alegría” (Camus, 1963, p. 84). La rebeldía metafísica de Tin Tan radica en que, al tomar conciencia de su situación absurda, desciende al punto de partida con una gozosa comprensión de la relatividad de las verdades. En alusión al castigo de *Sísifo*, repite en varias ocasiones dar el gran golpe; pero cada intento es un fracaso. En cada tentativa representa papeles diferentes: 1) maquinista, 2) gánster, 3) artista de *cante jondo*; 4) pintor francés; 5) maestro italiano de música.

En las grandes novelas existencialistas, como *El extranjero* de Albert Camus, *La náusea* de Jean-Paul Sartre y la película *Taxi Driver* dirigida por Martin Scorsese, predomina la eficacia del tono dramático para expresar el sentimiento del absurdo en la configuración de la trama. La aportación de la comedia del objeto representado, Tin Tan, consiste en que la risa que provoca en *El rey del barrio* “posee un profundo valor de concepción del mundo, [...] es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio” (Bajtín, 1989, p. 57). En el recurso de los disfraces percibo rasgos de rebelión metafísica que se manifiestan mediante la actuación. De la contradicción absurda de ser “tantas almas resumidas por un solo cuerpo” se revela en *El rey del barrio* la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades.

## Las cualidades metafísicas en la obra de arte

Un acontecimiento tal como un “homicidio brutal o el éxtasis de la unión con Dios” (Ingarden, 1998, p. 342) pueden ser la base a partir de la cual una atmósfera extiende su influencia

indescriptible. Sea lo que sea, la calidad particular de esa atmósfera, si es espantosa o encantadora, se distingue como un resplandor brillante y lleno de colores que, frente a lo grisáceo de nuestros días cotidianos, hace de este evento un punto culminante de la vida (p. 342).

Estas cualidades se manifiestan de manera poco frecuente “en esta vida de hormiguero” (Ingarden, 1998, p. 342). Se hacen

visibles de tanto en tanto, pero cuando lo hacen, “su revelación se constituye en la cima y en lo profundo de la existencia” (p. 342). Ejemplos de estas cualidades son lo sublime, lo trágico, lo grotesco, lo pecaminoso, lo triste, lo demoníaco, lo luminoso, etcétera.

No son propiedades de los objetos como tampoco son expresiones de un estado psíquico. Mucho menos pueden evocarse a voluntad. Son esencias derivadas que se revelan como una atmósfera a partir de ciertas condiciones objetivas como “situaciones o eventos” que se ofrecen para su contemplación que, sin embargo, somos incapaces de presentir por falta de tiempo o de actitud. No obstante, persisten dos actos cuyo fin común es contemplarlas, uno de ellos es la comprensión filosófica, el otro es la actividad artística tanto en su fase creativa como en la cocreativa.

El arte nos ofrece la oportunidad de revelar las cualidades metafísicas, si son esencias derivadas ¿cómo pueden manifestarse si no son propiedades del filme? Descartadas están también la voluntad o un estado psíquico. Los eventos predeterminados para que se exhiban las cualidades metafísicas son ciertas situaciones objetivas representadas. Su modo intencional ontológicamente heterónimo de existir las capacita para ser las situaciones o eventos que las alberguen de una manera peculiar.

A causa de su heteronomía óptica, no se identifican en las situaciones representadas en la proyección. Son esencias derivadas, puesto que “no son directamente determinadas por los sentidos de las frases” (Ingarden, 1998, p. 347) expresadas por las entidades proyectadas. Cuando son portadas por los objetos representados, aparecen como reflejo en las situaciones objetivas.

Las cualidades metafísicas no son un estrato de las obras de arte literarias ni tampoco de las cinematográficas, no obstante “hay una relación estrecha entre la gama de las cualidades metafísicas que se manifiestan y el mundo representado” (Ingarden, 1998: 381). Son concretizaciones de esencias ideales que se manifiestan por las situaciones de las objetividades representadas: “Ingarden wants to hold that metaphysical qualities are not ‘properties’ of objects. Nor are they ‘features’ of mental states” (McCormick, 1989, p. 226). Gracias a su naturaleza intencionalmente heterónoma, a que fingen un *habitus* de realidad, es que sobre los objetos represen-

tados se manifiestan las cualidades metafísicas como totalmente determinadas cualitativamente.

¿Cómo pueden aprehenderse estas cualidades? No es suficiente la aprehensión conceptual ni la racional: “Para ser aprehendidas, dichas cualidades deben ser percibidas por alguien que esté inmerso en una situación en la que aparezcan por sí mismas” (Ingarden, 1989, p. 226 [traducción propia]). La manifestación de estas cualidades “se produce en el momento de la experiencia estética” (Vergara, 2018, p. 163). No pueden evocarse de manera deliberada. No son propiedades de los objetos, como tampoco son expresiones de un estado psíquico, son esencias derivadas que se revelan como una atmósfera a partir de ciertas condiciones objetivas que se ofrecen para su contemplación.

La atmósfera de cualidades metafísicas que envuelve las circunstancias del mundo representado en *El rey del barrio* son *lo luminoso* y *lo grotesco*. En conjunto revelan, en el personaje Tin Tan, la gozosa relatividad de las verdades y las autoridades.

## La cualidad metafísica de lo *luminoso*

Terminado el festejo por el cumpleaños de Pepito, a Tin Tan se le manifiesta de manera esclarecedora su situación absurda. De acuerdo con Albert Camus, es preciso vivir con la conciencia de lo absurdo: “Se trata de vivir en ese estado de lo absurdo” (Camus, 1963, p. 35). Le confiesa a Carmelita que es ratero, que no ha robado cosa alguna: “Ahí está mi tragedia, que nunca he podido robarme ni un pañuelo”. Niega ser honrado, a pesar de lo que ella piense. Planea robos que no podrá ejecutar a su favor. Después de cada fracaso, intenta hurtar de nuevo con la conciencia de que volverá a repetir el intento.

Existe un paralelismo entre Tin Tan y Sísifo, ambos son héroes absurdos, los dos son bandidos: “Si se ha de creer a Homero, Sísifo era el más sabio y prudente de los mortales. No obstante, según otra tradición, se inclinaba al oficio de bandido. No veo en ello contradicción” (Camus, 1963: 83). Los dioses lo condenaron a rodar cuesta arriba una roca —usando su propio cuerpo— por una pendiente pronunciada para depositarla en la cima de una montaña. Cumplida la meta, desde lo alto mira como la piedra cae dando

vueltas sobre el declive hasta su punto de inicio. Deberá bajar a recuperarla e intentar subirla otra vez. A Camus le importa este regreso. Entraña experimentar el tormento inacabable de que “Si este mito es trágico, lo es porque su protagonista tiene conciencia” (p. 84) de la desesperanza de lograr su cometido. ¿Es el permanente esfuerzo físico la pena impuesta por la falta cometida? No. La toma de conciencia es el castigo.

Otra secuencia que ilumina la situación absurda se despliega en el momento en que Policía se presenta en el festejo del menor sin ser invitado. Se ha descubierto que es un agente encubierto. Bajo el influjo de la aparatosa borrachera, este le autoriza a Tin Tan a delinquir:

- Policía: ¡Robe y hágase rico! Mire, el dinero lo hará decente y respetable. [...] Mire, así son las cosas aquí.
- Tin Tan: Lo sé... Lo sé... Aquí y en todas partes.

Ambos, mirando directamente a la cámara, continúan conversando.

- Marcelo: ¡No, no! ¡Aquí más! Mire nomás, ¡cuánto ratero millonario anda por ahí suelto! No más mire.
- Tin Tan: ¡Dispénselo, está tomado! [...] por favor, el señor pagó por su asiento. [...] No se vaya, ¡*chist!* No se vaya. Dispénselo, está borracho.
- Marcelo: ¡Déjelo, déjelo!

El espacio no debe presentar discontinuidad. Por la discontinuidad espacial puede haber una sala de proyección ocupada por espectadores, separada del cuarto que ocupan los objetos representados como un espacio fuera del primero que está vedado para los primeros. El asistente a la función está en la libertad de aceptar la sugerencia de que puede estar rodeado por las personas denunciadas por ambos personajes, e incluso que él mismo es uno de los acusados porque le es “posible salir del espacio representado para entrar en el espacio real y viceversa, lo cual es perfectamente absurdo” (Ingarden, 1998, p. 266). Los espectadores son quienes, con su asistencia a la sala de cine, sostienen el nivel de vida que gozan los actores, el director del largometraje, el personal de producción, etcétera. Por lo tanto, no tiene sentido que denuncien la

posible presencia de corruptos porque corren el riesgo de que los asistentes abandonen la sala de proyección y exijan la devolución del monto que pagaron por el boleto.

### La cualidad metafísica *lo grotesco*

La estética de lo grotesco que se manifiesta en las andanzas de Tin Tan es una visión corporalmente vivida de la existencia. Su forma grotesca es regeneradora. En este sentido, corresponde a la segunda línea del realismo grotesco que identifica Mijail Bajtín en la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento. Tin Tan experimenta la posibilidad de un mundo diferente mediante los recursos de la actuación, la parodia, la cosmovisión carnalesca. Esta posibilidad es contraria al grotesco romántico donde su reconciliación se gesta en un plano subjetivo.

La imagen grotesca de Tin Tan proviene de la toma de conciencia de su vida en estado de lo absurdo. Su rebelión metafísica se expresa en los diferentes roles que adopta en cada uno de sus frustrados hurtos. En ellos representa una imagen grotesca en la cual “Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir *dos cuerpos en uno*: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo” (Bajtin, 1990, p. 30). Esta propensión explica su capacidad de producir una representación de un pintor de origen francés. En cada instancia de actuación se exhibe de forma dinámica al maestro italiano de música y al pobre que es el rey de su barrio. Su imagen es imperfecta puesto que exhibe dos cuerpos en el interior de uno.

En sus exuberantes representaciones se expresa la plenitud contradictoria y dual de la vida. Mediante ellas hace presente la indispensable fase de oposición al carácter irrevocable de la acción de dar el *mal paso* que se cierne sobre Carmelita, a la vez que declara la afirmación del surgimiento de algo que sobreviene a lo que había antes. De esta indispensable negación surge la imagen grotesca como el nacimiento de algo nuevo y mejor: “En este sentido, el sustrato material y corporal de la imagen grotesca (alimento, vino, virilidad y órganos corporales) adquiere un carácter profundamente positivo. El principio material y corporal triunfa así a través de la exuberancia” (p. 54). Sus exagerados desplantes

en la bebida, al igual que en sus aspavientos de virilidad adquieren un carácter positivo. Lejos de tener un carácter moral, el carácter positivo de la imagen grotesca reside en el desarrollo de su dialéctica propia.

El sustrato corporal de la imagen grotesca más peculiar de Tin Tan es su boca. En la escena romántica en la que interpreta el bolero *Contigo*, hace gala de un carnavalesco hiperbolismo en el momento de cantar el verso “/Y no me cansaré de bendecir, tanta dulzura/”. Abre tanto la boca, que la exageración corre el riesgo de caer en lo ridículo. Pero en la lógica interna de las exageraciones grotescas, esta boca abierta contiene el principio de la fecundidad y la abundancia.

Bajtín resalta que, para comprender la imagen grotesca, es conveniente considerar “la importancia del temor vencido” (Bajtín, 1990: 77). Tin Tan juega con el temor que le inspira la conciencia de que nunca podrá robar, con el miedo que le infunde el hecho de que los espectadores abandonen la sala después de que él y Policía denuncian que entre la audiencia hay ladrones millonarios. En la topología del carnaval “Es imposible decir dónde termina el temor vencido y dónde comienza la despreocupada alegría” (p. 77) con la que esta entidad representada influye en la vida cotidiana del barrio.

Pepito cumple años. La organización de la fiesta la asume el resto de la banda. Los integrantes están enemistados con su líder, pero esto no impide que le demuestren su solidaridad al pequeño. La serie de obsequios que le entregan da como resultado que el niño termine disfrazado de ladrón. Este acto contrario a la virtud —un niño caracterizado de asaltante por los mismos rateros— es el paso que antecede a la constitución de la imagen grotesca. Esta gana en plenitud con el exagerado derroche del sustrato material que está dispuesto sobre la mesa de regalos: comida, vino, virilidad, hacinamiento de cuerpos en una pequeña vivienda.

## La rebeldía metafísica de Tin Tan: La gozosa comprensión de la relatividad de las verdades

La atmósfera de cualidades metafísicas que envuelve las circunstancias del mundo representado en *El rey del barrio* son *lo luminoso*

y *lo grotesco*. En conjunto revelan la rebeldía metafísica que asume Tin Tan al tomar conciencia de su situación absurda: la gozosa relatividad de las verdades y las autoridades. Escenifica un deseo de renovación en sus espectáculos de disfraces, al igual que en la manifestación de su lenguaje. El Rey del Barrio, al igual que Sísifo, opera la interminable tarea de colocar la piedra en la cima. A diferencia de éste, el primero vuelve a empezar con la cosmovisión carnavalesca de una *segunda vida* adquirida por medio de los papeles que representa de manera grotesca. En las líneas que siguen describiré las cualidades artísticas que determinan, de manera concreta, la cosmovisión carnavalesca: la gozosa relatividad de las verdades y las autoridades.

Mijail Bajtin enlista una serie de características de la cosmovisión carnavalesca de las cuales me interesa resaltar la intertextualidad en sus vertientes de metaficción y parodia.

La intertextualidad es uno de los componentes fundamentales que conforman la estructura tanto del cine moderno como posmoderno. A diferencia del cine clásico, que emplea la intertextualidad de manera implícita, en *El rey del barrio* las estrategias intertextuales explícitas son la metaficción y la parodia a la manera del cine moderno.

### *Metaficción*

Tin Tan advierte la amenaza que se cierne sobre Carmelita en la forma del *mal paso*. Este tropiezo se lo describe a la portera de la vecindad, doña Remedios —doña Remilgos, la nombra en alguna ocasión—. Una prima suya lo dio por hambre. Tenía 16 años “Era una pueblerina inocente, una flor silvestre [...] pues ya le digo, se llamaba María Candelaria. [...] A los tres años regresó al pueblo pero ya convertida en una abandonada. Con cuatro chamacos, [...] todos distintos, pero ¡tan bonitos, se antojaban!” De manera magistral refiere cuatro películas dirigidas por el director mexicano Emilio el Indio Fernández. Estas son: *Pueblerina* (1948), estelarizada por Columba Domínguez (Paloma) junto con Roberto Cañedo (Aurelio Rodríguez); *Flor Silvestre* (1943), protagonizada por Dolores del Río (Esperanza) y Pedro Armendáriz (José Luis Castro); *María Candelaria* (1943), con Dolores del Río (María Candelaria)

y Pedro Armendáriz (Lorenzo Rafael); *Las abandonadas* (1944), protagonizada por las mismas estrellas cinematográficas. En estos excelentes dramas, la mujer padece un destino fatal que Tin Tan no desea para la joven, puesto que se muestra interesado en ella.

Este despliegue de metaficción “pone en evidencia las fronteras entre la realidad y las convenciones de toda representación” (Zavala, 2005). La narración anterior alude al drama que viven los personajes femeninos en dichos filmes. Funge como anticipación de lo que le podría suceder a Carmelita. El recurso de alusión al inicio de la trama “contiene un simulacro de intriga, de predestinación” (2005). Efectivamente, en la secuencia donde ella inicia su trabajo como *fichera* en un centro nocturno, está a punto de encarnar lo ya predestinado en las películas anteriormente citadas. *El rey del barrio*, asiduo contertulio del lugar, evita que se cumpla la fatalidad.

### *La parodia*

La parodia es la estrategia intertextual más lograda del largometraje. Rescato dos ejemplos de ello: Tin Tan y su banda intentan robarle a una rica dama de edad avanzada. Acude vestido de artista de *cante jondo*. Se hace anunciar como “Ar niño de pecho”. El “Peralvillo”, uno de sus cómplices que está infiltrado como mesero, lo presenta a la anfitriona: “Señora, aquí está el niño de pecho”. Ella pregunta: “¿Dónde?”, a la par que lo busca con la mirada. Tin Tan, apostado al lado de ella, responde: “A los pies de usted, chavala”. Canta la canción “La barca de oro” al estilo flamenco que deriva en un espectáculo grotesco.

La mejor escena de intertextualidad en modalidad de parodia es la situación donde Tin Tan interpreta un fragmento de la *Traviata*, de Giuseppe Verdi, acompañado al piano por la “Nena”, papel interpretado por la comediente y soprano Fanny Kauffman y conocida como Vitola. Con vestuario de maestro de música saluda a la ama de llaves con afectado acento italiano: “Bongiorno, cerbatana”. La Nena, mujer larguirucha que vive en la opulencia en sus años de madurez, le ofrece una copa de bienvenida. Al ofrecimiento responde: “Mio sono un poco crudo”, a lo que ella replica: “Y yo lo cocino”.

En esta excelente situación puedo resaltar dos de las funciones esenciales que, de acuerdo con Ingarden, cumplen las palabras expresadas dentro del mundo representado. La primera se refiere al tono del habla. En su declaración “Mio sono un poco crudo”, expresa las cualidades de manifestación que armonizan con los gestos y ademanes. Ingarden establece que la palabra siempre deberá ser pronunciada en una película. Como parte de la dimensión de un filme, la expresión lingüística “desempeñan de manera poderosa y precisa su función expresiva al ajustarse íntimamente al comportamiento de quien habla [...] Por medio de su sentido se remite a complementar la situación representada con momentos que no pueden exhibirse mediante los aspectos visuales” (Ingarden, 1989, p. 329 [traducción propia]). La palabra armonizada con los aspectos visuales permiten formar parte del evento representado y con ello aprehender los sentidos tanto externos como los internos.

La expresión anterior circunscrita en el ambiente del mundo representado adquiere cualidades manifestantes “debido a que los escondidos estados psíquicos del autor (o hablante) se manifiestan en ellas” (Ingarden, 1998, p. 75). Estas cualidades gestálticas están estrechamente ligadas con lo que expresa el hablante representado.

La segunda función que ejerce el habla de Tin Tan es la de promover una acción o ejercer una influencia en el interlocutor. Sentada al piano, la Nena canta un segmento de *La Traviata*. Sorprendido por su tono de soprano, él la acompaña imitando la tesitura de voz de tenor. Entre los versos cantados en un peculiar italiano intercalan frases en español. El lenguaje cumple la función de colaborar en la constitución del mundo representado. “Pero para que la película en su totalidad sea un fenómeno cinematográfico por excelencia, este papel debe adjudicarse solamente a las formaciones lingüísticas que pertenecen al comportamiento de las personas representadas en la acción” (Ingarden, 1989, p. 330 [traducción propia]). El comportamiento de ambos no puede ser expresado plenamente mediante las palabras ni por los aspectos visuales, mientras que la aprehensión de sus estados mentales se complementa mediante el sentido del oído estimulado por la música, poco importa que los versos sean cantados en un idioma que no

es totalmente español ni completamente italiano, es una suerte de improvisada variante del *espanglish* que bien pudiera denominarse *espaliano*. La ambigüedad del sentido de las palabras es intencionada por el ritmo de la música —que a su vez se impone sobre el flujo de los aspectos visuales— hacia un contexto en el que es posible aprehender que ella lo está cortejando y que él la ha estado evadiendo.

Gracias al trance creado por la música en la amplia sala de la residencia, el maestro le quita las joyas que cubren los brazos y el cuello de la alumna. En este espacio representado se sitúa su buena fortuna o la mala suerte: “Solamente el filme [...] puede de manera eficiente mostrar este espacio y presentar de manera visual el completo desenvolvimiento de su variada configuración [...] para poder crear, de esta suerte, una peculiar música que haga visible la transformación de las cosas y las personas tanto dentro de las escalas espaciales del mundo representado como sobre el espacio sobre el cual son proyectadas” (p. 338 [traducción propia]). Las palabras subordinadas a la música influyen sobre la postura de la Nena. Presenciamos la permutación constante de lo alto y lo bajo —otras de las formas del lenguaje del carnaval—. Galante, se despide: “¡Arrivederci, carísima!”. A lo que ella, turbada de emoción, corresponde: “¡Ni tan cara, maestro!”. Antes de abandonar la sala, en la radio suena un impetuoso *mambo* que ambos bailan cerrando con maestría este tour de force de comedia situacional. La dama pudiente permuta de los altos registros espirituales de la ópera, a la sensualidad terrenal de una *rumbera*.

Las canciones interpretadas por el artista de *cante jondo*, como por el profesor italiano, no son una copia al carbón de las versiones originales o *hipotextos*; al contrario, la eficacia de los *hipertextos* improvisados por el cantante y el maestro no depende del *hipotexto* compuesto por Verdi, sino que ella responde por sí misma. Las parodias que ejecuta Tin Tan son un texto nuevo, constituyen una transformación semántica con relación a su *hipotexto*: “Que, propiamente hablando, no lo toma como objeto de tratamiento estilístico, sino como modelo o patrón para la construcción de un nuevo texto que, una vez producido, ya no le concierne” (Genette, 1989: 40). Las relaciones *hipertextuales* de las canciones no son co-

pías o simples plagios; dentro de la cosmovisión carnavalesca de la que forman parte, plantean la posibilidad de una segunda vida.

## La cosmovisión carnavalesca

Tin Tan tiene conciencia de su pretensión absurda con una cosmovisión carnavalesca. Gracias a ella tiene una visión opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de eternidad e inmutabilidad:

De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamiento y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «mundo al revés» (Bajtín, 1990, p. 16).

Sucesión y renovación. La *segunda vida* en *El rey del barrio* es una parodia de la vida de limitaciones que desea superar y de la de excesos que su circunstancia le veda alcanzar, del destino aciago impuesto a los personajes femeninos en algunas películas dirigidas por el cineasta el “Indio” Fernández, así como de algunas canciones populares y de una pieza de ópera. El segundo mundo de la cultura popular que se desprende de la cosmovisión carnavalesca, invita a mirar el universo con ojos nuevos, ya que posibilita la concepción de un orden distinto.

La instancia del derrocamiento bufonesco la presenciamos cuando Tin Tan representa al artista de *cante jondo* en una velada. La acaudalada anfitriona de la fiesta no pierde oportunidad, a punto de llegar a la vejez, de insinuarse al improvisado artista flamenco, quien celebra el desliz con un animoso: “¡Olé, la juventud porfiriana!” Una asistente a la tertulia, joven viuda que se disputa

los favores del intérprete, lo saluda con coquetería: “El niño de pecho, ¡tan desarrollado!”. Es tal su éxito que la viuda joven le dedica una encomiosa salutación: “¡Canta demasiado bien para ser de pecho!”

El director Gilberto Martínez Solares establece el espacio representado como un mundo cerrado para los espectadores. Afortunadamente para él, la dinámica carnavalesca de Tin Tan lo abre para el público. Me detendré en la secuencia de la pantomima que realiza en la trastienda del bazar para ejemplificar lo anterior.

Tin Tan, vestido de ferrocarrilero, ingresa a un bazar propiedad de un español de edad avanzada llamado *Matador*. Tanto su atuendo como su amabilidad al saludar confirman que el propietario es un caballero respetable. Antes de ingresar a la trastienda, toma el cigarrillo que el dueño tiene en la boca. La pieza alberga una gran cantidad de artículos. En su interior, distraído, coloca su gorra de maquinista sobre un gorila disecado. En este momento la figura mueve la cabeza. Sin dejar de fumar, distraídamente chista a un cisne embalsamado. Éste agita las alas. De un ropero saca un traje de gánster, toma un sombrero y saluda al gorila el cual responde moviendo la testa. Tin Tan hace con la cabeza un gesto de escepticismo. Intrigado chista al cisne, pero en esta ocasión observa atentamente cómo mueve las alas. Mira con malicia el cigarrillo que tiene en su boca, inmediatamente después, con un movimiento apresurado de la mano, lo arroja al piso. Observa, anonadado, a los animales disecados para de nueva cuenta aplastar la colilla.

Tin Tan recurre magistralmente a la pantomima: con la mímica y la gesticulación representa que está padeciendo alucinaciones. Roman Ingarden asienta que la pantomima es un caso fronterizo entre el teatro y el cine. En ambas formas de representación “los aspectos, los movimientos y los modos de comportarse de los actores se forman de tal manera que el elemento lingüístico que falta *se suple* por otros medios” (Ingarden, 1998: 383). La estructuración del mostrador y la trastienda organizan en fases el espacio representado. El espectador atestigua la apertura del espacio gracias a los movimientos del cuerpo del “Rey del barrio”.

Los efectos de su ritmo ejercen sobre el espacio representado dinámicas “que están íntimamente vinculados con la organización

del tiempo, y constituye en el interior del mundo representado una música peculiar o movimiento de transformación” (Ingarden, 1989: 337 [traducción propia]). El espacio perceptivamente dado al objeto *psíquico* representado, es el espacio representado, que —perceptivamente dado— es exhibido por el espacio orientacional. De manera que, a cada sujeto psíquico representado que percibe un espacio representado, le corresponde un espacio orientacional o centro de orientación. Como espectadores inferimos correctamente que el cigarrillo no contenía tabaco sino mariguana, gracias a que al aprehender el mundo “tal como está representado, tenemos que transponernos ficticiamente dentro del centro de orientación representado y divagar en el mundo representado *in fiction* junto con esta persona” (Ingarden, 1998: 273). Los contempladores que compartimos el centro de orientación espacial de Tin Tan nos transformamos. Asumimos la lógica de la cosmovisión carnavalesca —la de las cosas al revés— que establece que un anciano respetable consuma alucinógenos.

## Conclusión

Al inicio de este estudio me pregunté por la causa de la fascinación de la figura de Tin Tan. La respuesta la encuentro que es en su rebelión metafísica: *lo luminoso* y *lo grotesco*, ambas son las cualidades metafísicas que envuelven, con su atmósfera de gozosa comprensión de relatividad de las verdades y las autoridades, el sentimiento de lo absurdo. Mi concretización se fundó sobre la manera en que la armonía suscitada entre un par de estratos —el de los objetos representados y el de los aspectos esquematizados visuales— contribuyeron en el proceso de constitución de la heteronomía existencial peculiar del objeto representado: el “Rey del Barrio”.

El retorno a las cosas mismas cumplió varios propósitos en mi constitución del sentido del objeto Tin Tan como rebelde metafísico: 1) revelar las cualidades, los determinantes de los objetos exhibidos por el estrato de objetos representados así como por el de aspectos esquematizados; 2) atenerme a los objetos que se manifestaron dentro de los límites del marco de mi experiencia ci-

nematográfica; 3) concentrarme en la intención artística de: i) las estrategias intertextuales explícitas, como lo fueron la metaficción y la parodia; ii) las funciones de las palabras expresadas dentro del mundo representado; y iii) la transformación de las cosas y las personas generada por la música para, con todo ello, determinar la dirección específica en la que procedieron mis actos de constitución de los objetos representados.

Contemporáneo en su actitud, esta figura grotesca de rebelde metafísico impregna del lirismo de la sucesión y la renovación, tanto a los objetos representados como al espectador; sin embargo, su anacronismo le es ajeno. Al final del filme se revela la epifanía —a la usanza del cine clásico— en su matrimonio con Carmelita. Esta decisión la adjudico tanto al equipo de producción como al director Gilberto Martínez Solares, puesto que no es congruente con la persuasión que ha logrado la actitud del personaje. En la dinámica de la sucesión y la renovación, dicho contrato social debería ser demolido como rito —o formalidad legal— absoluto de estabilidad y seguridad para la entidad femenina. Celebro el acierto artístico de despedirnos del personaje en su papel de maquinista de una locomotora en el parque de diversiones del bosque de Chapultepec: es la encarnación de su cosmovisión carnavalesca (figura 1).

Figura 1

### Tin Tan y su imaginación



Fuente: Fotograma de *El rey del barrio*.

## Referencias

- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. México: Alianza Editorial.
- Camus, A. (1963). *El mito de Sísifo / El hombre rebelde*. Argentina: Losada.
- Cox, J.L. (2006). *A Guide to the Phenomenology of Religion. Key Figures, Formative Influences and Subsequent Debates*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Falk, E.H. (1981). *The Poetics of Roman Ingarden*. USA: The University of North Carolina Press.
- García, E. (1986). *Historia del cine mexicano*. México: SEP.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus.
- Husserl, E. (1949). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: FCE.
- Ingarden, R. (1975). *On the Motives which Led Husserl to Transcendental Idealism*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Ingarden, R. (1989). *Ontology of the Work of Art. The Musical Work, the Picture, the Architectural Work, the Film*. USA: Ohio University Press.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. México: Taurus/Universidad Iberoamericana.
- Ingarden, R. (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana.
- Ingarden, R. (2006). *Sobre el peligro de una Petitio Principii en la teoría del conocimiento*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Ingarden, R. (2013). *Controversy over the Existence of the World. Volume I*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition.
- Ingarden, R. (2017). *Introducción en la fenomenología de Edmund Husserl*. España: Avarigani.
- Kocay, V. (2002). Roman Ingarden's Unique Conception of Aesthetic Objects. En: A.-T. Tymieniecka, *Phenomenology World-Wide Foundations -Expanding Dynamics- Life-Engagements. A Guide for Research and Study*. Dordrecht: Springer-Science + Business Media, B.B.
- McCormick, P. (1989). Literary Truths and Metaphysical Qualities. En: B. Dziemidok y P. McCormick, *On the Aesthetics of Roman Ingarden. Interpretation and Assessments*. Dordrecht, The Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
- Mitscherling, J. (1997). *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Canada: University of Ottawa Press.

- Monsiváis, C. (1992). Tin Tan. Es el pachuco un sujeto singular. *Intermedios*, 4: 6-13.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. España: Paidós.
- Nyenhuis, G. (1998). Prefacio. En: R. Ingarden, *La obra de arte literaria*. México: Taurus/Universidad Iberoamericana.
- Sobchack, V. (2009). Phenomenology. En: P. Livingston y C. Plantinga, *The Routledge Companion to Phenomenology and Film*. New York: Routledge.
- Takei, Y. (1984). The Literary Work and its Concretization in Roman Ingarden's Aesthetics. En: A.-T. Tymieniecka, *Phenomenology of Life in a Dialogue Between Chinese and Occidental Philosophy*. Dordrecht, Holland: Kluwer Academic Publishers.
- Vergara, G. (2018). *La hermenéutica literaria de Roman Ingarden*. Cuernavaca: Editorial Praxis.
- Wood, J. (1999). La enfermedad vital. *Letras Libres*, 20-25.
- Zavala, L. (2005). Cine clásico, moderno y posmoderno. *Razón y Palabra*, 10(46).

## Ficha filmográfica

*El rey del barrio* (1949). Género: Comedia. Duración: 100 minutos. Idioma: Español. País: México. Dirección: Gilberto Martínez Solares. Producción: Felipe Mier. Guión: Juan García, Gilberto Martínez Solares. Fotografía: Agustín Martínez Solares. Sonido: José de Pérez. Música: Luis Hernández Bretón.

Reparto: Germán Valdés "Tin Tan", Silvia Pinal, Marcelo Chávez, Fanny Kaufman "Vitola", Juan García, Joaquín García "Borolas", Ismael Pérez "Poncianito".

Productora: AS Films.

URL: <https://moreliafilmfest.com/peliculas/el-rey-del-barrio>

# *Los olvidados* de Luis Buñuel como película Patrimonio Cultural de la Humanidad

Amaury Fernández Reyes  
Marco Antonio Vuelvas Solorzano

Durante cuatro o cinco meses, unas veces con mi escenógrafo, el canadiense Fitzgerald, otras con Luis Alcoriza, pero generalmente solo, me dediqué a recorrer las «ciudades perdidas», es decir, los arrabales improvisados, muy pobres, que rodean México, D.F. Algo disfrazado, vestido con mis ropas más viejas, miraba, escuchaba, hacía preguntas, entablaba amistad con la gente. Algunas de las cosas que vi pasaron directamente a la película

*Luis Buñuel (Mi último suspiro)*

## Introducción

El objetivo de este capítulo es el de mostrar, a partir de cuatro elementos clave (propuestos y analizados): obra de arte cinematográfica, crítica social, surrealismo y la película como patrimonio filmico de *Los olvidados* (1950) —del director español exiliado en México, Luis Buñuel—, la relevancia histórica de esta obra cinematográfica y su proceso para formar parte del Patrimonio Cultural de la Humanidad, de acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) desde el año 2003, a propuesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La idea original del presente texto surge como parte de la ponencia sobre el tema, presentada en el año 2017 en el marco del *Segundo Congreso Nacional de Literatura, Historia y Cultura*, organizado por la Universidad de Colima. Cfr. Fernández, A. (2017).

Se parte del supuesto de que el filme representa una ruptura en la historia del cine mexicano, al ser una producción del llamado *cine de autor*, así como por su riqueza artística y de crítica social. *Los olvidados* es considerada una obra maestra indiscutible en la historia del cine mundial, a la cual su propio guionista y director, Luis Buñuel (1900-1983), consideró entre sus preferidas dentro de su filmografía, junto con *L'Age d'Or* (1930) y *El perro andaluz* (1929) que filmó y escribió en colaboración con su entonces amigo Salvador Dalí.

Se plantea la siguiente pregunta rectora: ¿de qué manera la película *Los olvidados*, a través de sus formas de representación, llega a formar parte del Patrimonio Cultural de la Humanidad como un documento histórico de gran valor y cuáles son sus características elementales que la llevaron a dicho reconocimiento?

En este orden de ideas, Marc Ferro (2005), representante de la Escuela de los Annales, reconoce que desde la tradición de la historiografía francesa se le debe otorgar un lugar relevante al cine como documento histórico, al igual que Roman Gubern (1995), quien reconoce su valor documental. Al respecto, Pierre Sorlin (1985) señala:

El cine revela la mentalidad de un pueblo o una época; abre expectativas sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial, lagunario y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión (p. 43).

El cine, por lo tanto, ha sido en ocasiones una especie de contrahistoria de la historia oficial y ha servido para retratar parte de los momentos históricos, ideologías, pensamientos colectivos, modas, tabúes, entre otros ámbitos del mundo social (Fernández, 2020).

### La trama y temáticas de *Los olvidados* (1950)

*Los olvidados* relata una historia de desesperanza y crueldad sin categorías morales, centrada en la noción de infancia perdida, representada a través de los personajes principales: Pedro (Alfonso Mejía), su madre (Stella Inda) y el "Jaibo" (Roberto Cobo). A lo

largo del filme se narra la vida de algunos niños y adolescentes pobres, semiabandonados, que viven a salto de mata, en medio del desamparo social, los cuales habitan las *ciudades perdidas*, esos barrios improvisados o colonias periféricas que rodeaban a la Ciudad de México en los años cuarenta y cincuenta.

La película retoma el tema universal del destino como desgracia. Resalta una de las obsesiones mexicanas: la relación con la madre y la resignación por su ausencia definitiva. María, madre de Pedro, orilla a este último a vivir una situación de desamparo, quien vive atormentado por el amor negado. A su vez, María experimenta un *affaire* con el peor enemigo de Pedro: el "Jaibo".

La historia se desarrolla a partir de la vida del protagonista, la cual transcurre en medio de situaciones de precariedad, característica común entre las clases marginadas que lo orillan a enfrentar un final trágico. Entre los personajes secundarios encontramos representaciones prototípicas de la pobreza en aquellos años: al ciego mendigo, al niño pueblerino, al indígena, al representante de la ley, al director de una institución de menores, entre otras figuras.

La inocencia perdida y la maldad confluyen en el actuar de los personajes, con mayor o menor intensidad, lo cual se refleja particularmente en el "Jaibo" y sus compañeros. Al respecto, André Bazin (1977) comenta sobre la belleza de la infancia y a su vez lo cruel en la niñez representada en el filme, reflejada en la violencia y lo atroz del mundo en el que les ha tocado vivir: "no porque hagan el bien o el mal, sino porque son niños hasta el crimen hasta la muerte [...] la crueldad no es de Buñuel, él se limita a revelarla en el mundo" (Bazin, 1977, p. 70).

En efecto, de manera paradójica y cruel, la película es una historia de amor, de dulzura y de muerte, contada en un ambiente de atrocidad, cuyos personajes viven en condiciones inhumanas y fuera del foco de las políticas públicas por parte del Estado y de la sociedad, por lo cual se encuentran *olvidados* en una periferia tanto física como imaginaria, retratada con realismo. Al mismo tiempo y de manera contradictoria, es una película de tintes freudianos y surrealistas, especificados en escenas particulares, así como en elementos subyacentes de la trama.

*Los olvidados* no parece una cinta realizada hace más de 70 años, por el contrario, su contenido es de una realidad vigente, ya que en cualquier parte del mundo encontraremos a un “Jaibo” o un Pedro. Su temática es también contemporánea, como se puede contrastar con la proliferación de la pobreza y la desigualdad social, aunada a la presencia de millones de niños y jóvenes en situación de calle en el mundo actual. El crecimiento de las colonias semiurbanas y de la pobreza mundial hace de esta película un retrato impresionante de estos sectores de la población; es decir, de los más desfavorecidos.

### La construcción del prestigio de *Los olvidados*

El estreno de la película, el 9 de diciembre de 1950, en México, no fue del todo bien recibido por el público y la crítica. De hecho, la cinta duró en cartelera solamente cuatro días. En su estreno, el filme suscitó reacciones violentas en su contra provenientes tanto de los grupos nacionalistas de la época como de los sectores más conservadores, expresados en la prensa; se decía entonces que dicha cinta deshonraba a México.

La película muestra una realidad cruel sobre la vida de un sector de la población que habitaba las periferias y cinturones de pobreza de las grandes ciudades, y salía de la representación de tintes folclóricos —como los mostrados por los charros cantores de la *Época de Oro del Cine Mexicano*, varias veces interpretados por actores como Pedro Infante o Jorge Negrete— a la que estaba acostumbrado el público de entonces. En cierto sentido, *Los olvidados* es una contraparte de la película *Nosotros los pobres* (1948), protagonizada por Pedro Infante, la cual, a pesar de concentrarse en las vicisitudes de la vida de los pobres, presentaba una visión romantizada de la pobreza, que no alcanzaba a vislumbrar con claridad la realidad detestable que vivía este sector social en aquella época, ni retrataba con la crudeza que sí lo hizo *Los olvidados*, las heridas causadas por la desigualdad social o la contracara del crecimiento urbano y modernización de la gran ciudad. Buñuel expresa al respecto:

Estrenada bastante lamentablemente en México, la película permaneció cuatro días en cartel y suscitó en el acto violentas reacciones. Uno de los grandes problemas de México, hoy como ayer, es un nacionalismo llevado hasta el extremo que delata un profundo complejo de inferioridad. Sindicatos y asociaciones diversas pidieron inmediatamente mi expulsión. La prensa atacaba a la película. Los raros espectadores salían de la sala como de un entierro. Al término de la proyección privada, mientras que Lupe, la mujer del pintor Diego Rivera, se mostraba altiva y desdeñosa, sin decirme una sola palabra; otra mujer, Berta, casada con el poeta español León Felipe, se precipitó sobre mí, loca de indignación, con las uñas tendidas hacia mi cara, gritando que yo acababa de cometer una infamia, un horror contra México. Yo me esforzaba en mantenerme sereno e inmóvil, mientras sus peligrosas uñas temblaban a tres centímetros de mis ojos. Afortunadamente, Siqueiros, otro pintor, que se encontraba en la misma proyección, intervino para felicitar-me calurosamente. Con él, gran número de intelectuales mexicanos alabaron la película (Buñuel y Carrière, 2001, pp. 235-236).

Tras la presentación poco afortunada, gracias a una invitación la película se exhibió en el Festival de Cannes de 1951, sobre todo por la crítica positiva que Octavio Paz realizó acerca del filme, del que menciona:

La película de Buñuel se inscribe en la tradición de un arte pasional y feroz, contenido y delirante, que reclama, como antecedentes, a Goya y a Posada. La miseria y el abandono pueden darse en cualquier parte del mundo, pero la pasión encarnizada con que están descritas pertenece al gran arte español. Ese mendigo ciego ya lo hemos visto en la picaresca española. Esas mujeres, esos borrachos, esos cretinos, esos asesinos, esos inocentes, los hemos visto en Quevedo y Galdós. Los vislumbramos en Cervantes, los han retratado Velázquez y Murillo (Cit. en León, 2014, p. 190-191).

Paz ayudó a cabildear *Los olvidados* en el festival entre sus conocidos, con el afán de que la cinta obtuviera un premio, apro-

vechando la red de amistades en el círculo surrealista del propio Luis Buñuel, pero también, de los propios contactos del poeta. Al respecto, Octavio Paz comenta a Buñuel en carta fechada el 5 de abril de 1951, en el transcurso del desarrollo del festival:

Querido Luis Buñuel:

Damos la batalla por *Los olvidados*. Estoy orgulloso de pelear por usted y su película. He visto a sus amigos. Todos están con usted. Prevert le manda un abrazo. Picasso lo saluda. Los periodistas inteligentes y los jóvenes están con usted. Vuelven un poco, gracias a *Los olvidados* los tiempos heroicos. He organizado una reunión “íntima” unas horas después de la exhibición de su película (el domingo 8). Contamos con Cocteau, Prevert, Chagall, Trauner y otros para esa reunión, amén de todos los periodistas y críticos con algo en la cabeza o en el corazón o en otra parte. Picasso —sin que se lo pidiéramos— ha declarado públicamente que irá a la presentación de *Los olvidados* (Cit. en Herrera, 2015, p. 93).

Asimismo, ya el 11 de abril, con la película considerada como un éxito dentro del festival, Paz escribe a Buñuel para darle pormenores del cabildeo para posicionar el filme dentro de las posibles ganadoras de premios en el festival, lo cual se logró al hacerse acreedora al premio en la categoría de Mejor Dirección. En la carta, Paz relata:

Cuando llegué a Cannes (el 3) me di cuenta de que ni México ni Karol habían preparado la presentación. No teníamos boletos, publicaciones, nada. Tampoco habían hecho la menor propaganda, ni se había utilizado la admiración y la amistad que aquí le profesan. Mi primera preocupación fue movilizar la opinión. Por fortuna, el mismo día 3 encontré varios amigos míos (periodistas y cineastas) que con todo desinterés —y por amistad hacia su obra— se dedicaron a hacer de *Los olvidados* el «film[e] del festival» (Cit. en Herrera, 2015, p. 93).

En la misma misiva, Paz menciona el uso de las relaciones personales tanto de él como del director español para posicionar

a la película y asegurar su éxito, independientemente de la consecución del premio. A lo largo de la carta, enuncia algunas de las opiniones favorables, además de mencionar a quienes ayudaron a crear lo que llamó “una atmósfera de expectación” acerca del filme. El éxito del filme en Cannes ocasionó que la opinión de la prensa en México cambiara, favorable y radicalmente, con respecto a la película. De esta manera, recuerda Luis Buñuel en sus memorias:

Todo cambió después del festival de Cannes en que el poeta Octavio Paz —hombre del que Bretón me habló por primera vez y a quien admiro desde hace mucho— distribuía personalmente a la puerta de la sala un artículo que había escrito, el mejor, sin duda, que he leído, un artículo bellissimo. La película conoció un gran éxito, obtuvo críticas maravillosas y recibió el Premio de Dirección [...] Tras el éxito europeo, me vi absuelto del lado mexicano, cesaron los insultos, y la película se reestrenó en una buena sala de México, donde permaneció dos meses (p. 237).

El episodio, aunque puede sonar en cierto sentido un elemento accesorio a la importancia de la película, es de vital importancia para la construcción del prestigio de la película en México, y el cambio favorable de la opinión pública. Marca los primeros pasos en la ganancia de prestigio en el mundo, no sólo por el reconocimiento al director de la película y sus maneras particulares de narrar, sino porque esta película, en específico, combina una crítica social mordaz y de reflexión sobre el mundo de la pobreza al estilo de los estudios antropológicos de Oscar Lewis, con elementos del arte cinematográfico de vanguardia. Un ejemplo de esto son las escenas del sueño de Pedro, escena que, según comenta Octavio Paz en la comunicación que mantuvo con Buñuel, fue una de las más impactantes y atractivas para el público en Cannes.

De esta manera, el éxito de la película se produjo tras su exhibición en Francia. El uso de las redes de apoyo y amistad de Luis Buñuel sirvió para posicionarse ante la prensa nacional e internacional, así como ante el jurado de Cannes. El filme fue visto como una obra que merecía el reconocimiento por su condición estética y su posicionamiento crítico ante las condiciones de pobreza en las periferias de la ciudad de México. Obtuvo el premio

al Mejor Director en el Festival de Cannes en 1951 (figura 1) y el Premio Ariel de Oro otorgado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas al Mejor Director del cine mexicano en ese mismo año.

Con ello, el filme igualmente se posicionó como una de las películas de mayor trascendencia en la historia del cine mexicano. Incluso, 50 años después del intenso trabajo de posicionamiento en el festival de Cannes, la película fue recuperada, propuesta y convenció a los miembros del Patrimonio Mundial para que *Los olvidados* fuera la segunda película en ser inscrita como Patrimonio Cultural de la Humanidad por su calidad estética y cercanía con la condición humana.

Figura 1  
*Los olvidados* en la prensa



Fuente: Cinema Reporter. Nota sobre la premiación en Cannes.

## Cuatro elementos de análisis para el reconocimiento filmico en *Los olvidados*

El prestigio ganado por *Los olvidados*, tras el festival de Cannes de 1951, le granjeó un público amplio, no sólo como película de culto sino como una de las expresiones más poderosas del arte nacional, y un referente obligado del desarrollo del cine mexicano. Por ello, al ser propuesta como candidata a convertirse en Patrimonio de

la Cultural de la Humanidad, la UNESCO considera ciertos requisitos y elementos clave. En este caso son cuatro los propuestos y analizados, algunos elementos valorativos que desde nuestra perspectiva llevó al filme a ser incorporado a la UNESCO:

1. Obra de arte cinematográfica
2. Crítica social
3. Surrealismo
4. Película Patrimonio Cultural de la Humanidad.

### *1. Como obra de arte cinematográfica*

Como obra de arte cinematográfica se considera a *Los olvidados* de gran calidad por los elementos que conforman toda obra de arte: universalidad, riqueza estética, atemporalidad y vanguardia.

- *Universalidad*: debido a que el filme trascendió el espacio, es decir, que se circunscribe a temáticas de índole universal, como la niñez, la pobreza, la marginalidad, la maternidad, la violencia, etcétera.
- *Riqueza estética*: debido a que capta la terrible belleza a partir de imágenes y fotografía en la mano de Manuel Figueroa, uno de los más importantes cinefotógrafos en la historia de la cinematografía mexicana y mundial, y una narrativa cinematográfica de alta calidad (García, 1985).
- *Atemporalidad*: trascendió su época ya que la película *Los olvidados* se expandió en el tiempo, y sigue siendo considerada por la crítica especializada en diversos países como una de las mejores películas del siglo XX, a pesar de haber sido realizada en 1950.
- *Vanguardia*: el cine de autor, como una propuesta vanguardista en el que la visión del director prevalece sobre otros factores que pueden determinar los cauces del filme, como los productores o guionistas para construir un estilo y una forma particular de narrar cinematográficamente. De hecho, en muchos casos el director es también guionista, como ocurre con *Los olvidados*, cuyo guion fue escrito por Luis Buñuel en colaboración con Luis Alcoriza.

## 2. *Crítica social en el filme*

A la vez que el filme tomó un lugar importante, tras las estrategias de posicionamiento ante la opinión pública y de sus virtudes técnicas —como la fotografía o la secuenciación de la escena del sueño de Pedro, o del *affaire* de María y el “Jaibo” —, en términos temáticos *Los olvidados* representa una ruptura en el tratamiento, con una crítica directa a las condiciones de pobreza generadas durante la expansión de la Ciudad de México y los procesos de industrialización, que puede considerarse como de contenido de mensajes subversivos. Al respecto, Goldman reflexiona:

Pues el gran peligro de los films “de mensaje” reside en que generalmente no son comprendidos por el gran público [...] puesto que el público no tiene en su poder el código que le permita descifrarlo [...] rompen tabúes [...] la censura, no sólo política incluso moral, de los temas que la propia sociedad no puede soportar que se aborden (Goldman, 1972, pp. 24-25).

Igualmente, esas condiciones y críticas del desarrollo producido por el capitalismo pueden trasladarse a otras partes del mundo, con lo cual la película adquiere un carácter universal y universalizante, dado que, aunque las circunstancias son específicas de las *villas miseria* de la Ciudad de México de los años cuarenta y cincuenta, el mensaje crítico puede adaptarse a cualquier parte del mundo, por ser una obra de significado universal excepcional y que sacará al público de su adormecimiento existencial, como en el caso de esta película de corte de crítica social.

Hay que recordar, además, que este filme forma parte de los filmes latinoamericanos de Posguerra y en México estaba presente la *Época de Oro del Cine Mexicano*. De esta manera Buñuel se abrió campo pese a las dificultades de ser un cineasta extranjero, y que muy probablemente estaría influenciado de manera paradójica del *neorrealismo italiano*. Además, era una etapa importante en el contexto nacional por la incipiente modernización del país.

Varios son los temas de la realidad social que subyacen en la trama del filme: la miseria, la marginación, la muerte y la sexualidad, todos sintetizados en la lucha por la vida. Metáfora de

una sociedad marginal que se presta para la construcción de historias realistas o surrealistas, tanto para la literatura como para la cinematografía. Obra inspirada en acontecimientos de la vida real, donde impera el conflicto de una sociedad en descomposición.

### 3. *Surrealismo en el filme*

La obra de Buñuel se adscribe en muchas de sus películas al surrealismo, vanguardia artística con la que desde joven se identificó y siguió a lo largo de trayectoria profesional e incluso como filosofía de vida. Al respecto, debemos mencionar que el surrealismo —proveniente del idioma francés: *surréalisme*— es definido como:

Movimiento artístico y literario iniciado en Francia, en 1924, con un manifiesto de André Breton, que intenta sobrepasar lo real, impulsando lo irracional y onírico, mediante la expresión automática del pensamiento o del subconsciente (RAE, 2021).

El filme analizado es otro trabajo más donde Buñuel integra elementos surrealistas: “El surrealismo de Buñuel es sólo preocupación por alcanzar el fondo de la realidad” (Bazin, 1977, p. 72). Aunque al final de sus días, el director catalán diría respecto a dicha vanguardia, de manera pesimista: “Los surrealistas queríamos cambiar el mundo, pero solamente hemos cambiado los escaparates de las tiendas de moda” (Espada, 2012, p. 29).

Sin embargo, fue una guía que le otorgó un estilo característico a su obra y configuró su trabajo como *cine de autor* de reconocimiento mundial. En este sentido, *Los olvidados* integra diversos momentos clave donde lo surreal significa y simboliza trazos clave de la narrativa fílmica; por ejemplo, la escena cuando la madre de Pedro intenta proporcionarle un pedazo de carne cruda dentro de un sueño, momento en que “Jaibo”, su peor enemigo, intenta arrebatarle dicho bistec, y que puede interpretarse como la pérdida de la niñez o el arrebato del cariño materno. Otro es el momento en que aparecen imágenes oníricas representativas en la narración, como gallinas y perros (en juego de luces y sombras).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Para profundizar respecto a la relación entre la obra del director español y el surrealismo véase: Buñuel y Carrière (2001), así como el documental *Buñuel, un cineasta surrealista* /

#### 4. *Inscripción como Patrimonio Cinematográfico de la Humanidad inscrito por la UNESCO*

En 1992, la UNESCO, a través del Programa Memoria del Mundo, aceptó a la cinematografía como parte de su catálogo y creó el Patrimonio Audiovisual de la Humanidad. Para que un filme pueda ser considerado como patrimonio cultural, estableció que se debían evaluar y cumplir, entre otros requisitos: I. Representar una obra maestra del genio creativo humano; II. Exhibición de un intercambio considerable de valores humanos durante un determinado periodo o en un área cultural específica; III. Aportar un testimonio único o por lo menos excepcional de una tradición cultural o de una civilización que sigue viva o que desapareció; VI. Estar asociados directamente con ideas o creencias, o con obras artísticas o literarias de significado universal excepcional (UNESCO, 2021).

Con ello, para el año 2001, la UNESCO inscribió por primera vez un filme como Patrimonio Audiovisual de la Humanidad: *Metrópolis* (1927), dirigida por Fritz Lang y producida en Alemania. Esta primera incorporación seleccionó una película futurista, enmarcada dentro de la vanguardia cinematográfica del expresionismo alemán.

En 2003, el Programa Memoria del Mundo seleccionó una segunda película: *Los olvidados* (1950),<sup>3</sup> del director español transterrado Luis Buñuel y producida en México; otorgándole importancia como una película de riqueza histórica, cultural y artística, por ser testimonio mismo de la vida y la sociedad del siglo XX. “El negativo original, de nitrato de celulosa, del largometraje fue presentado por México como Patrimonio Cinematográfico Nacional en 2003, siendo inscrito en el Registro de la Memoria del Mundo por la UNESCO ese mismo año” (Gallego, 2016).

Posteriormente, en 2007, fue *El mago de Oz* (1937) de Víctor Fleming, así como la cinta australiana *La historia de la banda de Kelly* (1906) de Charles Tait, además de otras colecciones de los

---

*Buñuel, a Surrealist Filmmaker* (2021) del director Javier Espada.

3 Director: Luis Buñuel. Argumento original: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Rodolfo Halffter. Estudios Tepeyac y Ultramar Films, S.A. Protagonizada por Roberto Cobo, Estela Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Alma Delia Fuentes, Efraín Arauz y Francisco Jambrina.

hermanos Lumière, filmadas entre 1885 y 1887, se incorporaron al catálogo de la UNESCO.

Ahora bien, el proceso de inscripción de *Los olvidados* requirió de una serie de cabildeos por parte de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Cineteca Nacional y Fundación Televisa, como dueños del negativo original. Para ello, México propuso a *Los olvidados* con el fin de que el Programa Memoria del Mundo conservara y restaurara el negativo de 1950, aduciendo, además de los méritos de la película, algunos elementos aportados a la memoria del mundo y a la preservación del Patrimonio Cultural de la Humanidad, como el registro de la colección de códices mexicanos, códices del Marquesado del Valle, códice Techialoyan de Cuajimalpa, negativo original de la película *Los olvidados* de Luis Buñuel, Biblioteca Palafoxiana, colección siglos XV al XVIII, incunables americanos, libros impresos en México en el siglo XVI, colección Hugo Verme, colección Voz Viva de México, archivo Salvador Toscano, colección Lafragua, archivos de Porfirio Díaz y Manuel González.<sup>4</sup>

Posteriormente, de acuerdo con comentarios al periódico *Excélsior*, de José Antonio Valdés, una de las piezas clave en el cabildeo ante la UNESCO es una proyección especial que se realizó “en el Auditorio Nacional de esa misma copia restaurada”. En los documentos enviados para someter a consideración la película, se tomó en cuenta:

El negativo original, y otros materiales relacionados con el mismo, se encuentran custodiados en las instalaciones de la Filmoteca UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) en Ciudad de México. Esta institución además se encargó de realizar las labores de restauración y duplicados de la cinta y, fue en este lugar,

4 Como se menciona líneas arriba, *Los olvidados* es apenas el segundo filme inscrito en el Patrimonio Cultural de la Humanidad y, aunque el proceso de inscripción es más bien un trámite burocrático que se pone a consideración del comité de la UNESCO, se requiere de convencerle con argumentos relacionados con la película y, en este caso, con las aportaciones del propio país; en ese sentido, se considera también una especie de cabildeo, para destacar la importancia del filme sobre otros, y las relaciones y aportaciones de México al Patrimonio Mundial de la Humanidad.

donde encontraron en 1996 un final alternativo, e inédito hasta la fecha, del filme (Gallego, 2016).

Al respecto, dicho final alterno consistía en que Pedro regresaba a la escuela con el cambio del billete que le había dado el director, novedad que había pasado décadas sin descubrirse.

El proceso de inscripción de la película en el Patrimonio Cultural de la Humanidad surgió de las características estéticas de la película, pero también del prestigio que se fue forjando a lo largo de los años, en el cual se vieron involucrados factores que posicionaron a *Los olvidados* en el panorama y la discusión mundial del séptimo arte.

## Los dictaminadores del filme para su incorporación a la UNESCO

Los dictaminadores del filme para esta comisión de la UNESCO estuvo integrada nada menos que por Román Gubern (crítico, especialista filmico y autor de textos sobre Buñuel), quien apoyó desde un inicio la postulación e incluso realizó un memorial para Buñuel hacia su postulación y posterior ingreso al Patrimonio Mundial, Wolfgang Klaue (miembro honorario del International Federation of Film Archives —FIAF— y director de la DEFA Foundation) y David J. Francis (miembro honorario del FIAF) (unesco.org).

La participación de México en el Programa Memoria del Mundo le ha otorgado un lugar relevante en lo que a preservación y conservación del patrimonio documental se refiere. Un ejemplo claro de esto son los registros bibliográficos y documentales con los que México había contribuido hasta 2007 (Palma 2013, p. 45).

Y la nominación fue propuesta, como señala el documento oficial de postulación, por el Comité Mexicano Memoria del Mundo 2001-2005, el Comité Regional para Memoria del Mundo de América Latina y el Caribe (Isidro Fernández-Aballi), la Comisión Mexicana de Cooperación (CONALMEX) con la UNESCO (Rosa María Fernández de Zamora), la Cineteca Nacional (Magdalena Acosta Urquidi) y Fimoteca de la UNAM (Iván Trujillo Bolio), re-

gistrada con fecha del 9 de diciembre de 2002, como puede verse en el documento resguardado en la página oficial de la UNESCO.

## Conclusiones

Después de varios fracasos y autoexilios (Rodríguez, 2000), Buñuel fue reconocido a nivel mundial como director de cine de vanguardia, tras salir avante después de su película *Las Hurdes, tierra sin pan* y la *Época de Oro del Cine Mexicano*, desde su época en *Hollywood* y de películas con poco éxito.

La experiencia de *Los olvidados* (1950) fue significativamente importante, pues señaló el camino que habría de seguir el cine mexicano de calidad, frente a un cine burocratizado, estancado y tecnológicamente retrasado. Representó un respiro de calidad en el panorama cada vez más decadente del cine nacional, después de una época de bonanza durante el periodo conocido como *Época de Oro del Cine Mexicano*.

*Los olvidados* obtuvo (en 1951) 11 premios Ariel, incluidos el de mejor película y director; 13 nominaciones (en ese mismo año) en el festival de Cannes, donde ganó el premio de mejor director; fue nominada a la Palma de Oro de Cannes como mejor película y (en 1952) nominada por los Premios British Academy Film Awards (BAFTA) también a mejor película.

Considerada como una joya de la cinematografía mexicana, pese a ser censurada en sus inicios por la crudeza de la trama, la película y su director consiguieron formarse un prestigio no exento de peligros e incomprendiones (figura 2), en el cual las redes de amistad y trabajo con otros creadores y artistas permitieron que la película fuera exitosa en su época y, posteriormente, reconocida dentro del canon cinematográfico e inscrita como Patrimonio Audiovisual de la Humanidad por la UNESCO a principios de la década de 2000. Al respecto, Roman Gubern (2011), historiador de cine, realizó un documento a manera de memoria para inscribir dicha obra filmica en la UNESCO.

Figura 2  
Cartel oficial de *Los olvidados*



Fuente: eldocumentalistaudiovisual.

Finalmente, habría que recordar lo que dice Jaques Aumont (1998, p. 12) en cuanto al cine como séptimo arte y expresión humana: “Hoy en día, el cine pertenece al patrimonio cultural: la televisión, la radio y los periódicos lo tratan igual que a las artes tradicionales”.

Fueron cuatro los elementos reconocidos en esta propuesta, los que, a través del análisis, ayudaron a ubicar la película como una obra de arte universal. La esencia del aporte del presente texto va en el sentido de reconstruir los principales valores históricos, artísticos y culturales, así como los elementos específicos que la conforman, como testimonio de la vida y la sociedad del siglo XX.

Cerramos con el inicio del filme, acorde con la *voz en off* del tráiler original de 1950:

*Los olvidados*, una realidad que excede a la fantasía. Una película que va más allá de cuanto usted se ha imaginado. Los olvidados es un drama que ocurre hoy, que ocurrió ayer. Una historia verdadera aquí y allá. Un problema de todas partes y de todos los tiempos. Todos los conflictos y dolores de un mundo ignorado, el mundo de los olvidados. Nuevos actores viven con asombroso realismo una dolorosa verdad. La historia inolvidable de los olvidados, dramática veracidad que tiene por teatro la realidad... La más realista de las películas mexicanas, la más enternecedora, dura y tremenda de las producciones filmicas, *Los olvidados*, una producción de Ultramar films, dirigida por Luis Buñuel. *Los olvidados* es una película inolvidable, usted verá *Los olvidados* (Topcinema, 31 de octubre de 2010).

## Referencias

- Aumont, J. y Michel, M. (1998). *Análisis de film*. Comunicación. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1977). *André Bazin. El cine de la crueldad*. Mensajero. París, Francia. Cienenerese&A. Recuperado de: <https://issuu.com/nagoregarciaalba/docs/bazin-andre-el-cine-de-la-crueldad>
- Buñuel, L. y Carrière, J.C. (2001). *Mi último suspiro (Memorias)*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Burch, N. (2008). *El tragaluz infinito*. Madrid: Cátedra.
- De los Reyes, A. (1997). *Medio siglo de cine en México*. México, Trillas.
- Espada, J. (2012). El cine será inquietante o no será surrealista. En: *El ojo y sus narrativas, cine surrealista desde México*. México: IMCINE-Museo Nacional de Arte.
- Fernández, A. (2017, 7 de septiembre). Modos de representación en la película *Los olvidados* de Luis Buñuel. Patrimonio Cultural de la Humanidad. Ponencia presentada en el Segundo Congreso Nacional de Literatura, Historia y Cultura, Organizado por la Facultad de Letras y Comunicación y la Asociación de Historiadores de Colima, A.C., en el Archivo Histórico y Hemeroteca de la Universidad de Colima, Colima, México.
- Fernández, A. (2020). El cine mexicano como representación de la realidad del país. A manera de introducción. En: A. Fernández (coord.), *Cine mexicano y realidad social. Distintas miradas* (pp.11-

- 24). Toluca, Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México UAEM / Archivo Histórico del Municipio de Colima AHMC.
- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gil.
- Ferro, M. (1980). La historia en el cine. *Istor. Revista de Historia Internacional. Jus-CIDE*, V(20): 3-10, primavera.
- Ferro, M. (1995) *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- García, E. (1985). *Historia del cine mexicano*. México: SEP, Foro 2000.
- Gallego, A. (2016, 25 de abril). Cinematografía incluida en el Patrimonio Audiovisual de la Humanidad por la UNESCO (III): *Los olvidados*. Recuperado de: <https://eldocumentalistaaudiovisual.com/2016/04/25/cinematografia-incluida-en-el-patrimonio-audiovisual-de-la-humanidad-por-la-unesco-iii-los-olvidados/>
- Goldman, A. (1972). *Cine y sociedad moderna*. Madrid: Edit. Fundamentos.
- Gubern, R. (2011). Integridad estética y moral en *Los olvidados*. En: *L'Âge d'or, Images dans le monde ibérique et iberoaméricain*. France. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/agedor/1895>
- Herrera, J. (2015). *Luis Buñuel en su archivo*. De *Los olvidados a Viridiana*. México: FCE.
- León, S. (2004). Memoria de *Los olvidados*. *Desacatos*, 14, CIESAS, Ciudad de México. Recuperado de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-050X2004000100010](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2004000100010)
- Palma, J.M. (2013). El patrimonio cultural, bibliográfico y documental de la humanidad. *Revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre patrimonio Cuicuilco*, 20 (58): 31-57, septiembre-diciembre. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Real Academia de la Lengua Española (RAE) (2021). *Surrealismo*. Recuperado de <https://dle.rae.es/surrealismo>
- Rodríguez, J. (2000). *La aportación del exilio republicano español al cine mexicano*. Barcelona: GEXEL - Universitat Autònoma de Barcelona, REDER. Red de Estudios y Difusión del Exilio Republicano.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: FCE.
- Sorlin, P. (2005). El cine, reto para el historiador. *Istor. Revista de Historia Internacional. Jus-CIDE*, V (20): 11-35, primavera.
- Topcinema [Topcinema. Nos encanta el cine] (31 de octubre de 2010). *Los olvidados (1950). De Luis Buñuel*. TRAILER [video], Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=HBDgOrB76Rk>.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) (2021, 21 de noviembre). *The Criteria for Selection*. To

*be Included on the World Heritage List, Sites Must be of Outstanding Universal Value and Meet at Least One Out of Ten Selection Criteria.* Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Consultado en <http://whc.unesco.org/en/criteria/>

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) (2021, 21 de noviembre). *Nomination Form Memory of the World Register*. México – original negative of *Los olvidados*, film by Luis Buñuel. Recuperado de: [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination\\_forms/los\\_olvidados.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_forms/los_olvidados.pdf)

## Ficha filmográfica

*Los olvidados* (1950). Género: Drama. Duración: 88 minutos. Idioma: Español. País: México. Director: Luis Buñuel. Producción: Óscar Dancigers, Sergio Kogan y Jaime A. Menasce. Guion: Luis Alcoriza y Luis Buñuel. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga. Edición: Carlos Savage. Sonido: José B. Carles, William W. Claridge y Jesús González Gancy.

Reparto: Roberto Cobo, Alfonso Mejía, Estela Inda, Miguel Inclán, Alma Delia Fuentes.

Productora: Ultramar Films.

URL: <https://www.filmoteca.unam.mx/exhibiciones/los-olvidados/>

# La ideología simbólica en el filme

## *Ensayo de un crimen*

Ana Elizabeth Márquez Rodríguez  
Gloria Ignacia Vergara Mendoza  
Omar David Ávalos Chávez

### Introducción

El cine se ha convertido en una forma creativa de presentar las ideas de una sociedad. Ha servido como herramienta de crítica y análisis de las problemáticas sociales a partir de su dimensión simbólica y sus representaciones, pues, en tanto atiende a su naturaleza artística, el arte cinematográfico mueve esquemas cognitivos que van de lo real a lo simbólico y viceversa, provoca sinergia en la experimentación estética del mundo, permite una mirada dialéctica entre lo individual y lo colectivo, lo histórico y lo social.

Haciendo un breve recorrido, podemos decir que la introducción del cine en México ocurrió casi un año después de su presentación de 1895 en París, y funcionó como un medio propagandístico para el gobierno de Porfirio Díaz, cuando la Revolución Mexicana estaba por estallar. La primera función fue exclusiva para el presidente, cuando “las películas, junto con el cinematógrafo, llegaron [...] a manos de Bon Bernard y Gabriel Veyre, enviados en representación de los hermanos Lumière para promocionar el cinematógrafo en América en 1896” (Villar, 2017).

A través del cine se proyectaron cortometrajes con imágenes del tren y las fábricas, como símbolos emblemáticos de una

prometedora modernidad, causando asombro entre los espectadores. En esos años, Chapultepec se volvió escenario de las primeras producciones cinematográficas en México. Luego de la autorización de Porfirio Díaz, los cineastas Bernard y Veyre realizaron más de 20 películas en el Castillo de Chapultepec, con escenas en las que el presidente aparecía montado a caballo o en carruaje, realizando diversas actividades con su gabinete.

El cine pronto alcanzó un desarrollo importante en nuestro país, de tal suerte que se habla hoy de la *Época de Oro del Cine Mexicano* que inició en 1936 con la película *Allá en el rancho grande*, de Fernando de Fuentes, y terminó en 1956 con el auge de la televisión y el impacto de Hollywood. La tecnología y las técnicas del nuevo cine norteamericano repercutieron negativamente en la incipiente capacidad productiva del cine en México. Por otro lado, las temáticas que ofrecía Hollywood rebasaban el mundo de la mexicanidad, de los campesinos y las tradiciones; el ambiente familiar de nuestra cultura se proyectaba mejor en la televisión, que destacaba como medio de comunicación masiva. Así que la tecnología, los costos y el auge de las cadenas televisivas marcaron el fin de la *Época de Oro del Cine Mexicano*.

Pero durante ese periodo, el cine mexicano fue cuna de grandes personajes y gozó de la presencia de directores que alcanzaron pronto un reconocimiento internacional, como es el caso de Luis Buñuel, quien llegó a México en 1946 y, aunque su estancia era sólo una parada en su viaje a París, decidió quedarse en este lugar que le generó inspiración y que, a su parecer, reunía todos los elementos del surrealismo: las personas, las tradiciones, los lugares. Así, Buñuel comenzó su etapa en el cine mexicano, cambiando las temáticas y el uso de elementos que se convirtieron en insignias de su trabajo como cineasta.

En este acercamiento al diálogo entre el cine y la literatura, nos enfocaremos en la película *Ensayo de un crimen*, realizada en 1955 por Buñuel, a partir de la novela del mismo nombre, del dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli. Como es sabido, el guion escrito por Buñuel toma elementos muy precisos de la novela del mexicano, pero da una visión diferente de lo que se presenta en la narrativa de Usigli. Esto genera controversia entre ambos crea-

dores, llegando incluso a cuestiones legales que finalmente no proceden, pues Buñuel resulta ganador en dicha disputa.

## La disputa

El interés por la novela de Usigli inició con Ernesto Alonso, quien le propuso a Buñuel la filmación de la película en la que podrían actuar Miroslava y él. El cineasta se interesó en la propuesta, pues le resultó atractivo el personaje principal debido a “la obsesión, la vocación frustrada del asesino” (Pérez, 2008). Así, en 1951, Usigli y Buñuel comenzaron a trabajar en el guion de la película que llevaría el mismo nombre que el libro, una vez que Buñuel había adquirido los derechos correspondientes. Sin embargo, Usigli no permitía cambios en el argumento ni en los detalles. “Empecé a adaptarlo en compañía del autor —explicó Buñuel—, pero dejamos de hacerlo a los quince días, porque Usigli no permitía la menor variación de su texto” (Pérez, 2008).

Inconforme, Usigli se alejó de Buñuel y salió del país. Cuando regresó, se dio cuenta de que la película estaba siendo proyectada en cines y su disgusto lo llevó al reclamo de derechos de autor; sin embargo, Buñuel había sido cuidadoso, pues al tomar sólo detalles esenciales de la novela, anotó que no se trataba de una adaptación, sino que su obra únicamente estaba inspirada en la de Usigli.

Cuando vio la película terminada, [Usigli] se quejó en una asamblea del sindicato [...]. Pero salí absuelto, porque en los créditos yo había puesto “inspirada en...”, o sea que no pretendía haber hecho una transcripción exacta del libro, sino una obra diferente que partía de él para desarrollar determinados elementos a mi manera (Pérez, 2008).

Usigli alegó que la película trastocaba el espíritu de su obra, pero el argumento del cineasta venció su postura. En este sentido, como afirma Paul Patrick Quinn, el trabajo de Buñuel debe ser visto más bien como un palimpsesto. Esta operación de *reajuste* de la obra literaria propone una nueva forma de leerla desde el punto de vista cinematográfico: adecuada a otro lenguaje, pretende ser

situada a un nivel más cercano al público. Este acto puede ser visto como una especie de *apropiación* del texto y podría constituir una de las razones del desacuerdo entre los artistas.

Al respecto, Laura Pollastri dice que:

Si texto es el lugar donde los derechos de propiedad sobre el capital de la palabra constituyen un patrimonio inalienable —el autor es el propietario—, la noción de autor como editor horada la relación económica en los bienes de la cultura. El mismo Arreola, en “Los bienes ajenos”, da la clave del efecto que producen los títulos de propiedad, aún en la literatura: “Nada hay más deplorable y lastimoso —dicen los ladrones— que el gesto de un hombre sorprendido en flagrante delito de propiedad” (Pollastri, 2008).

El secreto está entonces, como indica Arreola, en condicionar discretamente la lectura que se tiene de los textos y las figuras canónicas hacia otra dirección, de forma que, sin alterar en demasía la sacralidad textual, el texto pueda actualizarse mediante cambios en su sentido, aunque lo anterior no quiere decir que deba plagiarse, hecho que defiende el cineasta español.

Siguiendo a Robert Stam, el crítico Patrick Quinn alude al trabajo de Buñuel, haciendo a un lado la noción de fidelidad en la adaptación cinematográfica, así como la tríada ilustración/recreación/creación tradicional, y propone una adaptación *palimpsestosa*, a partir de la visión del teórico literario Gerard Genette. De esta forma, Quinn nos hace ver que la obra de Buñuel se erige sobre los cimientos de la novela de Usigli, aunque toma distancia de ella. En esta producción *palimpsestosa* se construye un nuevo mecanismo de interpretación de la obra en cuanto a su lectura, análisis, crítica y experiencia estética. Los elementos propuestos por Usigli en la novela, mismos que retoma Buñuel en el filme, podrían ser reutilizados por cualquier otro cineasta o escritor a partir de ambas obras artísticas pues, según Lauro Zavala:

Todo significado es construido bajo las condiciones de posibilidad de su propia interpretación. Todo sentido es entonces intercambiable, y toda interpretación es frac-

tal, es decir, a la vez repetible y generalizable, a la vez autónoma y relacionada con un contexto específico. Cada texto genera un archipiélago de interpretaciones, y cada interpretación es un circuito autosuficiente en un laberinto rizomático (que incluye a la vez diversos sistemas de significación de naturaleza circular y arbórea) (Zavala, 1998, p. 28).

En este sentido, Buñuel reinterpreta los aspectos simbólicos de la realidad representada por Usigli. Así el fenómeno palimpséstico se vuelve una estrategia de construcción ficcional entre la literatura y el cine. Y, “en este proceso, de acuerdo con Stam, la energía lingüística de la escritura literaria se convierte en la energía-cinética-performativa de la adaptación, mediante un intercambio amoroso de fluidos textuales” (Stam en Quinn, 2017, pp. 44-45).

Pero la obra de Buñuel puede ser vista también como una película de inspiración, si retomamos la propuesta de Antoine Jaime, en cuanto a las diversas modalidades de transferencia de la novela al cine, que son:

La traducción cinematográfica, donde el realizador trata de traducir con la mayor exactitud posible el corpus literario al lenguaje del cine; la adaptación cinematográfica, en la cual el cineasta conserva lo esencial del original, pero imprime su personalidad con añadidos o modificaciones sustanciales; y la película de inspiración, en que el director sólo conserva uno o algunos aspectos del texto inicial y compone una obra personal (Pérez, 2008).

Con estos puntos de vista —tanto si es definida una obra de *inspiración*, como si se considera un fenómeno palimpséstico o rizomático—, la obra de Buñuel dialoga con *más libertad* en la relación interdisciplinaria entre literatura y cine, dejando atrás el etiquetado tradicional y la idea de la superioridad literaria que, según Stam, condenaba la creatividad del cineasta a la violación, traición o profanación de la obra de la que se partía. Y, por otro lado, yendo a la trama de ambos textos (la novela y la película), vemos que hay variaciones importantes que los reubican en la naturaleza de cada arte.

El trabajo del cineasta recurre a la estilización a partir del momento en que renuncia a reproducir miméticamente una totalidad o una realidad complejas. Toda representación, incluso naturalista o realista, se basa en una simplificación del objeto representado y en una serie de convenciones, formalidades o normatividades para significar el objeto representado. El estilo cinematográfico forma parte de la naturaleza misma de cómo un cineasta, con una intención comunicativa, organiza, filtra, abstrae y extrae la realidad filmada (Galván y García, 2019, p. 18).

## Ensayo de un crimen

El nombre del personaje es la primera diferencia que notamos cuando comparamos la película de Buñuel con la novela de Usigli. Mientras en la novela el protagonista se llama Roberto, en la película es Archibaldo. Se conserva el apellido, pero el nombre, más rimbombante en la cinta, se une a la idea de que es hijo único; en la novela se habla de una hermana que al igual que la madre, falleció mucho antes de los acontecimientos medulares relacionados con la imagen del asesino frustrado. En la novela, Roberto de la Cruz es una encarnación del *flaneur*: “Se viste impecablemente, y cada gesto y movimiento es calculado y controlado. Pasa sus días navegando la ciudad, observando a la gente [...] De noche juega póker y bebe *cognac* en un club masculino” (Dávila, 2002, p. 73). En la película, Buñuel añade un guiño irónico al personaje Archibaldo, haciendo que en lugar de *cognac*, éste pida leche en los bares. Con los aspectos que Buñuel incorpora al ambiente y a sus personajes, se impone el tono irónico ante el filosófico y existencialista de la obra de Usigli.

[Roberto de la Cruz] pensaba que el crimen es una parte de la vida, y que sin él la vida no es completa. Todos los hombres cometen crímenes, deformando naturalezas humanas, destruyendo moralmente a una esposa, a un subalterno, a un rival —pero no todos se atreven a hacerlo derramando sangre—. Engendrar un hijo, sembrar un árbol y cometer un crimen. Esos eran para él los actos

fundamentales de la vida. Pero un crimen limpio, elevado, gratuito (Usigli, 1986, p. 104).

Las obsesiones de Roberto de la Cruz bien podrían dialogar con las de “Junta” en la obra *Juntacadáveres* de Juan Carlos Onetti, publicada en 1964, o con las de Juan Pablo Castel que saldrían a la luz cuatro años después de la publicación de Usigli, cuando en 1948, el argentino Ernesto Sábato publica su novela *El túnel*. Sin embargo, esta ruta crítica la dejamos como un guiño para investigaciones posteriores sobre la narrativa existencialista en Hispanoamérica, y vamos a la película de Buñuel.

La película nos adentra en la vida de Archibaldo de la Cruz, un hombre elegante, refinado y de una “posición económica desahogada”, como señala el propio personaje. Nos introduce, por medio de un recuerdo y una *voz en off*, a su infancia, donde se desencadena una serie de sucesos que culminan en la configuración del *asesino*. El contexto del recuerdo que dispara los acontecimientos se da en torno a la Revolución Mexicana y su periodo más violento (figura 1).

Figura 1

Disparos que marcan el contexto revolucionario



Fuente: Fotograma de *Ensayo de un crimen*.

Desde las primeras escenas queda clara la idea que el director, y en este caso guionista, desea transmitir respecto a las problemáticas representadas. Como en la novela de Usigli, el cineasta rescata la dimensión simbólica de la ideología mexicana de la época, con la paradoja entre el ambiente externo de la lucha revolucionaria y la preocupación burguesa que reina en el interior de la casa familiar, donde la madre de "Archi" se queja de los revoltosos que le impiden asistir al teatro. Los personajes que dan inicio a la historia de *Ensayo de un crimen* son los padres de Archibaldo, la institutriz y el mismo Archibaldo de la Cruz, quienes surgen como un reflejo de la parte social desinteresada en los conflictos políticos y económicos, dado que ellos no se ven afectados, y su preocupación más importante es conservar el estatus social, realizando actividades propias de la clase alta y *culta*.

Estos patrones de conducta se van modificando a lo largo de la película, pero finalmente llegan al mismo objetivo: mantener el poder sobre los demás, siendo parte de un sector social privilegiado. En la primera escena que retomamos para nuestro estudio, vemos al pequeño Archibaldo, obsesionado con una caja de música que su madre utiliza como método de manipulación para que el niño calme su carácter. Este objeto, que en principio podría pasar desapercibido en el mundo cotidiano, se convierte en un símbolo de control y poder sobre las personas. Esto se reafirma en el momento en que la institutriz, encargada de enseñar buenas prácticas y costumbres al personaje principal, le cuenta sobre los «poderes» de la caja, por medio de una historia que involucra genios, reyes y, finalmente, la muerte trágica. Al ser puesta en funcionamiento, la cajita musical provocaba que las personas murieran si así lo deseaba su poseedor (figura 2).

Archibaldo se obsesiona: "El cuento me había impresionado profundamente, ¿podría yo también, como poseedor de la cajita, disponer de la vida de las personas? Confieso que hice funcionar la caja con el deseo enteramente consciente de hacer la prueba, y miré instintivamente a la institutriz" (Buñuel, 1955, 06:29). Ésta muere en un acto de coincidencia a causa de una bala perdida, pero el hecho genera en el personaje la sensación de control. A

partir de ese momento, el poder se presenta mediante una cuestión de decisión sobre la vida de alguien.

Figura 2

Archi hace que funcione la caja musical



Fuente: Fotograma de *Ensayo de un crimen*.

Marcel Martin, en su libro *El lenguaje del cine*, describe cómo dentro de los filmes el creador puede utilizar una serie de símbolos que en ocasiones funcionan como metáforas y ayudan en la provocación del impacto que tendrá en el espectador; de estos elementos podemos tomar las metáforas ideológicas cuyo objetivo es “hacer brotar en la conciencia del espectador una idea cuyo alcance supera con mucho el cuadro de acción del filme, y que implica una postura más amplia en cuanto a los problemas humanos” (Martin, 2002, p. 104). Este tipo de metáforas conforman símbolos que realzan las intenciones de la crítica a la que se desea llegar y que, al alcanzarnos, como señala Jean Paris (1965, p. 355) “nos corresponde a nosotros, espectadores, acabar estas imágenes, reintegrándolas al tiempo que ellas excluyen, reorganizando los diversos momentos de su génesis, como esos ‘puntos de visión’ múltiples que ellas debían sustituir”.

Como lectores y espectadores, la vinculación de elementos contextuales nos acerca a la cosmovisión de la obra, provocando una amplia variedad de posibles interpretaciones. En este sentido, Wayne C. Booth considera que nos servimos del contexto literario y la reconstrucción que hacemos durante nuestra lectura para relacionar “una parte con otra y las partes con el todo; por la otra, está el contexto histórico —personal y social— en que se escribió, publicó y leyó el texto, y al cual puede ser necesario o no hacer referencia explícita al reconstruir sus significados” (1986, p. 140), operación que realizamos al ver la película como un texto independiente de la novela. Por ello entendemos que Buñuel cambie el nombre de Roberto por el de Archibaldo, conservando, a la vez, los de otros personajes como Carlota Cervantes, el “Gordo” Azuara, Lavinia, Patricia Terrazas o Alejandro Rivas, que le sirven para consolidar las metáforas que dan pie a su crítica ideológica en el reacomodo de significados.

Así se ponen al descubierto ciertas convenciones culturales a las que recurren tanto el novelista como el cineasta. Esto nos permite analizar las variaciones en cuanto a las temáticas, ideologías y personajes, así como algunas acciones básicas que determinan la mirada propia de ambos creadores y el manejo particular que hacen cada uno de las ideologías simbólicas, tanto en el texto como en el filme. Al revisar la forma en que la novela de Usigli “codifica su *doble* información, y distribuye en el discurso una serie de marcadores que facultan al receptor [...] para poder naturalizar cuantos significados, aparentes y reales, le son suministrados” (Ballart, 1994, p. 364), comprendemos el papel de Buñuel como creador intérprete. Vamos de un efecto a otro en el desplazamiento de nuestra doble lectura. Entablamos un diálogo entre nuestras interpretaciones, aunque reconocemos un conflicto mayor frente a los lenguajes artísticos diversos y las *alteraciones* que sufren.

Al resignificar los elementos de la novela de Usigli, la película provoca una nueva perspectiva que el lector podría tener de los personajes. Los cambios de nombres, de acciones impactan la historia y asumimos una nueva codificación, la de Buñuel. Puede incluso que nos sorprenda el curso que toma el simbolismo ideológico con estas variaciones, también motivo de alarma para

Usigli, quien delineaba con mayor precisión, por ejemplo, el nivel cultural de su personaje al hacer referencias concretas a la música, la pintura y contextos culturales de la Ciudad de México, como el espacio de La Castañeda, donde termina internado su personaje Roberto de la Cruz. La preocupación del mexicano radica en que, al emular o aludir a un personaje, una situación, desde otro punto de vista, se relativiza su cosmovisión.

Y es que según Pere Ballart (1994), al modificar los moldes en que el texto presenta a estos personajes, las situaciones y eventos, cosas, trascendidos, contextos, se reconfiguran el relato y la historia, logrando que las posibilidades de interpretación se multipliquen. En este sentido, es comprensible la molestia de Usigli si tomamos en cuenta que Buñuel incorpora elementos propios de su bagaje, herencia y cultura. Usigli pudo haber temido que la crítica perdiera fuerza o desvirtuara su sentido original, dado que una adaptación proveniente de un cineasta europeo no lograría captar a cabalidad su intencionalidad. No obstante, el trabajo cinematográfico de Luis Buñuel se destacó por contar con una serie de elementos muy particulares que pusieron en el gusto del público la historia de Usigli. Buñuel matizó su versión con la ironía, el humor negro y aspectos surrealistas que sirvieron para proyectar un trasfondo crítico hacia los sectores sociales con privilegios.

*Ensayo de un crimen* se enfoca en desenmascarar la moral y las cuestiones reprobables del ser humano. Mezcla diversos géneros cinematográficos entre la comedia y el cine negro, destacando los recursos de la memoria y el sueño que Usigli utilizó en su narrativa. El filme se divide en dos flashbacks y dos secuencias en el presente. Los cambios de escena entre el presente y la rememoración del personaje, se dan por medio de una imagen un poco borrosa, lo que marca el cambio de temporalidad. Al estar en las secuencias del recuerdo/flashbacks, también se identifican los cambios de escenas que se muestran en la historia para adentrarse en la mente del personaje; esta acción se lleva por medio de imágenes distorsionadas que hacen alusión a un sueño, al deseo implícito que se genera en la mente del asesino. Cabe señalar que la edición de la película se llevó a cabo en conjunto con el director Luis Buñuel, lo que influyó para que resalten elementos que son

frecuentes en su filmografía, elementos que nos remiten al surrealismo y a esta ensoñación a la que pretende llevar al espectador.

La moral, como ya decíamos, es uno de los cuestionamientos que se presentan en la película, y que se ligan a lo socialmente establecido o *bien visto*. Carlota Cervantes se convierte en un referente importante dentro de la historia, en cuanto a los señalamientos que presenta el cineasta español. El uso de elementos religiosos de una manera irónica e incluso hasta *romántica* y erotizada —recurrentes en la obra de Luis Buñuel—, remarca la hipocresía en la sociedad y la doble moral de los personajes (figura 3).

Figura 3  
Carlota rezando



Imagen: Fotograma de *Ensayo de un crimen*.

Carlota es sumamente religiosa, de buena familia; el estereotipo de la mujer *perfecta* —en contraste con Patricia, quien es una mujer liberal, segura y hasta cierto punto erotizada—, para un hombre como Archibaldo de la Cruz. Pero resulta ser una farsa y una burla para su religión, cometiendo el pecado de adulterio, el cual desea enmendar por medio del matrimonio. De esta forma, *Ensayo de un crimen* personifica en Carlota la doble moral y la necesidad de control social que se ve en ella, al no poder tomar

decisiones propias, sino que todas deben tener un sustento en su posición social y sus creencias religiosas.

Sin embargo, resulta interesante destacar la secuencia fílmica que presenta la imaginación de Archibaldo, después de ver a Carlota con su amante y descubrir todo, en donde pareciera que él mantiene la imagen inmaculada e inocente que la mujer había creado ante la sociedad. En un momento dado, Archibaldo le pide a Carlota que, frente a él y vestida de blanco, comience a rezar de la misma forma en la que muchas veces él la encuentra cuando la visita (figura 4). Si bien el final de Carlota en la imaginación de Archibaldo no es el mejor para ella, pues es asesinada, la petición de Archi es un claro referente a que ella debe mantener su alma pura y rendirle homenaje a su fe, pese a todo.

Figura 4  
Archibaldo y Carlota



Fuente: Fotograma de *Ensayo de un crimen*.

En las últimas escenas de la película, donde se muestran las dos secuencias que dan cierre a la historia, la boda de Archibaldo y Carlota reúne todos los elementos simbólicos y metafóricos con los que Buñuel concluye su crítica social. De forma irónica y sutil nos presenta los tres *podere*s e ideologías con mayor incidencia en la

sociedad mexicana retratada en el filme. Las figuras del sacerdote, el comisario y el coronel (figura 5), constituyen la simbolización de los poderes sociales de la época y su impacto en la vida cotidiana del país: el eclesiástico, el militar y el gobierno (civil). Así se expresan, por ejemplo, acerca de la boda entre Archibaldo y Carlota:

Padre Alonso: Como nuestras amigas son tan buenas... [...] 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, excepcional. ¿Qué sentirían ustedes si esta fuera una boda al civil, por ejemplo? Algo prosaico, vulgar...

Coronel: Tiene usted mucha razón, padre. Pero aparte de eso creo que nuestro amigo el señor comisario es un sentimental.

Comisario: En todo y por todo, gracias a Dios. Por ejemplo, ¿creerán ustedes que, si veo pasar un regimiento con la bandera desplegada, siento enseguida un nudo aquí y los ojos llenos de lágrimas?

Coronel: Bueno, eso es natural entre personas bien nacidas: es la emoción patriótica. (Buñuel, 1:18:46-1:19:38)

Figura 5  
Los tres poderes



Fuente: Fotograma de *Ensayo de un crimen*.

Estos tres personajes se presentan como figuras de poder que tienen la última palabra, en este caso, al mostrar su aprobación del matrimonio, dado que los involucrados son de buena posición económica, tienen buenas relaciones y se encuentran bajo la crianza católica.

Esto tendría su explicación si se consideran las representaciones, estereotipos, comportamientos, códigos, normas y acuerdos sociales e históricos propios del pasado que pueden ser analizados a partir de la época y contexto en que se presenta el filme. El comportamiento de la sociedad, criticada mediante la caracterización de los personajes en la película, es también la forma en que opera este mecanismo que reconfigura los estereotipos o, dicho de otro modo, que renueva el significado de significantes como el sacerdote, el coronel y el comisario. Se les vulnera al ser expuestos como figuras de poder que intentan convencernos, expresando su opinión respecto a la boda de Archibaldo. Sin embargo, hay que destacar que la crítica velada, que aparece tanto en la novela como en la película, no se detiene ni anquilosa; por el contrario, podemos considerar a los personajes y sus acciones como símbolos actuales, puesto que su función: principios espirituales, sociales y morales, así como emocionales, sirven para designar realidades específicas hoy día.

Buñuel nos muestra el funcionamiento de la sociedad en los años cincuenta a lo largo de la película, tanto desde un punto de vista personal, como generalizado. De este modo, no solamente da continuidad a la crítica de Usigli, sino que la actualiza. Tanto en la novela como en la película notamos, como ya dijimos, que la crítica se centra en tres sectores sociales: la iglesia, el ejército y el estado. Usigli y Buñuel señalan las ideologías imperantes de la época al representar jueces improvisados o corruptos, asesinatos impunes, injusticias, apuestas ilegales, títulos nobiliarios inconstitucionales, infidelidades intra y extra matrimoniales que se disimulan en la doble moral, crímenes como la ley fuga e inclusive lo que hoy en día podría ser juzgado como feminicidio, que se invisibiliza y se considera intrascendente. En la película aparecen también jueces e inspectores para quienes la muerte de una monja enfermera no importa ante la cercanía del almuerzo, o el posible

caso de un asesino en potencia al que se deja ir libre, puesto que al juez le espera su esposa; además de las infidelidades, a la orden del día en la historia que presenta el filme.

Buñuel es quien más se acerca a la exposición y ridiculización de las instituciones que ostentan el poder, al mostrar a los tres personajes intentado influir en el público con sus opiniones respecto a la boda de Archibaldo de la Cruz. Aquí vemos cómo “el poder moderno consiste en influenciar a los otros por medio de la persuasión para lograr que hagan lo que se quiere. Los grupos que tienen acceso a esas formas de poder y de control social son generalmente grupos que han sido legitimados y tienen a su vez acceso al discurso público” (Van Dijk, 1994, p. 13).

El final del filme puede tener diversas interpretaciones dado el contenido de la historia y el desarrollo del personaje principal, pero como nuestro análisis no se enfoca solamente en Archibaldo de la Cruz, sino en la generalidad de la película y en su lado ideológico, este final nos llevaría por otro camino.

La última escena de la película nos pone frente a un lago profundo, donde vemos cómo la caja de música, que en un principio dio inicio a todo este control sobre las personas, aun cuando sólo era utilizada por De la Cruz, comienza a hundirse poco a poco (figura 6). Esta imagen nos remite a la idea probable, por parte del director, de hacer a un lado los prejuicios sociales y su desagrado por todo esto. Por ello el personaje principal se deshace de la caja para ser libre, libertad que también se busca socialmente.

## Palabras finales

Es importante señalar las similitudes entre la obra literaria y la cinematográfica, en cuanto a la visión ideológica. Rodolfo Usigli presenta *Ensayo de un crimen* en 1944, rompiendo con una tradición literaria que marcaba los años posteriores a la Revolución Mexicana, en la cual los temas principales estaban más encaminados a lo social y político que trajeron consigo los recientes sucesos. Con su obra, Usigli muestra el deterioro de la burguesía, generando una crítica directa a la sociedad. Buñuel retoma la historia y la lleva al cine, plasmando ideologías similares, aun cuando hay una

diferencia de más de diez años entre ambas creaciones. Aunque, como hemos visto antes, autor y cineasta presentan sus respectivos recursos.

Figura 6  
Caja musical hundiéndose en el lago



Fuente: Fotograma *Ensayo de un crimen*.

En el filme destacan varias figuras de poder que representan a su vez posturas ideológicas imperantes en nuestra cultura. En cuanto a la milicia, aparecen elementos del ejército federal en un enfrentamiento contra los revolucionarios en las calles de la Ciudad de México. Derivado de ello, la institutriz de Archibaldo muere tras recibir el impacto de una bala perdida. El padre de Archibaldo, el señor De la Cruz, advierte que “ha comenzado la bola”, y ante la consternación de su esposa, le informa que el general Gómez llegará esa noche, “verás cómo los pone en su lugar”.

La policía y el ejército van de la mano en el proceso de Roberto de la Cruz, en el texto de Usigli. Su participación se da en las pesquisas relativas a los crímenes ocurridos en la novela, así como en el proceso de traslado de los prisioneros a las Islas Marías. Por su parte, en el filme es un coronel quien ofrece el asiento al padre Alonso en la escena de la boda. A ellos se une un comisario. Los tres, figuras y símbolos del poder en la sociedad mexicana, evalúan

y dan su aprobación al enlace religioso de Archibaldo y Carlota; sin embargo, el sacerdote critica el matrimonio al civil calificándolo de “prosaico, vulgar” puesto que para la época ya se usaba la *Epístola* de Melchor Ocampo, aliado de Benito Juárez, quien promulga las Leyes de Reforma en que se hace la separación iglesia-estado. Es también el coronel quien respalda las afirmaciones del sacerdote y del comisario.

Respecto al matrimonio, visto tanto en la novela como en la película, se ofrece a Roberto y Archibaldo como una solución tanto a sus problemas sociales como psicológicos. La presencia de una mujer que les marque límites, control, seguridad y estabilidad se configura como una de las ideologías que operan en torno al casamiento por la iglesia. Es ahí donde se establece la crítica mediante la ironía en la cinta de Buñuel: las tres figuras que representan al poder de la época en México dialogan y exponen que tanto Archibaldo como Carlota son de buena cuna, cuentan con educación acorde a su nivel socioeconómico y su nivel educativo es destacable, por lo que son buenas personas.

El hecho de que el arquitecto Alejandro Rivas, amante y asesino de Carlota, tome revancha en despecho por el abandono de la flamante esposa de De la Cruz, justo al terminar la ceremonia religiosa, no hace sino acentuar la sátira en que se critica la vulnerabilidad del sacramento, así como las fallas en esta institución. No obstante, la infidelidad de Carlota, así como la relación entre Patricia Terrazas y su amante Willie Corduran, demuestran los usos y costumbres de aquellos años. Usigli lo denuncia en su novela, de ahí la insistencia en que Buñuel actualiza la crítica social hecha en el texto. Usigli expone a la clase alta y sus lujos, en tanto que configura al inspector Herrera como el vínculo de Roberto de la Cruz con la realidad de la sociedad mexicana. Por su parte, el juez con quien habla Archibaldo en la película de Buñuel es quien funge como símbolo de la corrupción.

Así, podemos apreciar la forma en que las directrices ideológicas presentadas por Luis Buñuel en los personajes de la película, y que provienen de la novela de Usigli, han sido adecuadas de tal forma que coincidan en su base, en su aspecto primario; luego, el resto de la crítica aparece adaptada y mesurada debido al lenguaje

cinematográfico. No obstante, y pese a que en la obra literaria se muestran en mayor número, las críticas sociales se renuevan en el filme, manteniendo el discurso de los personajes.

En el proceso de adaptación de la novela a la pantalla grande, las unidades de sentido en que se han configurado las y los personajes funcionan de acuerdo con el nuevo contexto en que se les coloca. Buñuel no sólo retoma y renueva la crítica hecha por Usigli (al Estado y al Ejército), sino que suma nuevos temas como objetivos y objetos de crítica que, dirigida a ciertos procesos sociales como las bodas por conveniencia, el adulterio y las infidelidades, así como la relación entre los poderes representados en la cinta, constituyen esa renovación. Tanto Usigli como Buñuel critican aspectos sociales que terminan por complementarse. Buñuel presenta el aparente deber-ser en la sociedad mexicana de la época, mientras que Usigli retrata el ansiado acceso a una casta social próxima a desaparecer.

## Referencias

- Ballart, P. (1994). *Eironeia*. Barcelona: España. Ed. Quaderns Crema.
- Bartra, R. (2018). *Los salvajes en el cine*. México: Fondo de Cultura Económica (La jaula abierta).
- Booth, W.C. (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Buñuel, L. (1955). *Ensayo de un crimen*. Argumento y adaptación cinematográfica inspirados en la obra de Rodolfo Usigli *Ensayo de un crimen*. Free Download, Borrow, and Streaming. Recuperado de: <https://archive.org/details/EnsayoDeUnCrimen>
- Galván y García (2019). *Glosario de términos cinematográficos*. México: CCH-Naucaupan. Recuperado de: [http://www.cch-naucaupan.unam.mx/muestras/m1/TALL/Talleres/Glosario\\_T%C3%A9rminos\\_Cinematogr%C3%A1ficos\\_Seminario\\_CineyLiteratura.pdf](http://www.cch-naucaupan.unam.mx/muestras/m1/TALL/Talleres/Glosario_T%C3%A9rminos_Cinematogr%C3%A1ficos_Seminario_CineyLiteratura.pdf)
- Instituto Mexicano de Cinematografía (2016). A 120 años de la primera proyección de cine en México. Secretaría de Cultura. Recuperado de: <http://bit.ly/2aWSRhy>
- Lotman, Y. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Paris, J. (1965). *El espacio y la mirada*. Madrid: Taurus.
- Pérez R., G. (2008). *Ensayo de un crimen*. Buñuel-Usigli: La eterna discrepancia entre escritor y director. *Revista electrónica Imágenes*.

- Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Recuperado de: [http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/dearchivos/dearch\\_perez01.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dearchivos/dearch_perez01.html)
- Pollastri, L. (2008). Los extravíos del inventario: Canon y microrrelato en América Latina. En: María Eugenia Ruiz Velasco (compiladora), *Once miradas sobre René Avilés Fabila: Cuarenta años de literatura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado de: [http://www.reneavilesfabila.com.mx/obra/sobre\\_obra\\_raf/canon\\_hereje\\_minifccion\\_hispanoamericana\\_laura\\_pollastri.html](http://www.reneavilesfabila.com.mx/obra/sobre_obra_raf/canon_hereje_minifccion_hispanoamericana_laura_pollastri.html)
- Quinn, P.P. (2017). *Ensayo de un crimen*. De la página a la pantalla. Fotocinema. *Revista científica de cine y fotografía*, 14: 43-57. Recuperado de: <http://www.revistafotocinema.com/>
- Robles, X. (2014). *La oruga y la mariposa: Los géneros dramáticos del cine*. México: UNAM.
- Usigli, R. (1986). *Ensayo de un crimen*. México: SEP.
- Van Dijk, T.A. (1994). Discurso, poder y cognición social. Conferencias de Teun A. van Dijk. *Cuadernos*, 2 (2). Maestría en Lingüística. Escuela de Ciencia del Lenguaje y Literaturas.
- Villar, A. (2017, 14 de agosto). La primera función de cine en México. El apunte. *El Universal*. Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/el-apunte/2017/08/14/la-primera-funcion-de-cine-en-mexico#:~:text=Durante%20el%20Porfiriato%20se%20proyect%C3%B3,y%20Auguste%20Lumi%C3%A9%20en%201895.>
- Zavala, L. (2008). *La precisión de la incertidumbre: Posmodernidad vida cotidiana y escritura*. México: UAEM.

## Ficha filmográfica

*Ensayo de un crimen* (1955). Género: Comedia negra. Duración: 90 minutos. Idioma: Español. País: México. Dirección: Luis Buñuel. Producción: Alfonso Patiño Gómez. Guion: Rodolfo Usigli, Eduardo Ugarte, Luis Buñuel. Fotografía: Agustín Jiménez. Sonido: Ernesto Caballero, Enrique Rodríguez, Rodolfo Benítez. Música: Jorge Pérez. Dirección de arte: Jesús Bracho.

Reparto: Ernesto Alonso, Miroslava Stern, Rita Macedo, José Linares Rivas, Andrea Palma, Ariadna Welter, Rodolfo Landa, Rafael Banquells Jr.

Productora: Alianza Cinematográfica.

URL: <https://archive.org/details/EnsayoDeUnCrimen>

## *Macario*. El imaginario social del Día de Muertos

María del Carmen Ureña Cuevas

El arte como concepto de recrear con fines estéticos ha venido a representar todas aquellas formas en que el hombre ha de manifestarse y busca plasmar lo que es él y su sociedad, hablamos pues de su cultura e identidad.

La literatura y el cine han sido prolíficos, y diversas obras literarias se han llevado a la pantalla grande, por ejemplo, *Como agua para chocolate*, *Pedro Páramo*, *Santa*, entre otras, lo cual da a entender el valor que alcanzaron éstas por su composición estética y aporte cultural a la sociedad. El filme que se analizará aquí es *Macario*, un cuento del escritor Bruno Traven, publicado en 1950, y llevado al cine en 1960 por el director mexicano Roberto Gavaldón. Para nuestro estudio, partiré de algunos elementos de análisis cinematográfico que propone Lauro Zavala, centrándome principalmente en la narración, con la finalidad de mostrar cómo se construye el imaginario social mexicano de la fiesta de Día de Muertos, así como el mundo fantástico que se desprende de éste a través del personaje Macario. Considero la siguiente hipótesis: la celebración del Día de Muertos modifica el tiempo y espacio diegético en que los personajes se sitúan, logrando de esta manera que a Macario le ocurran sucesos extraordinarios que lo llevan al encuentro con tres personajes muy peculiares, entre ellos la muerte.

Inicio con una breve sinopsis de *Macario*, vale mencionar que el filme difiere con el cuento de Traven en algunos aspectos mínimos, que no alteran la historia; después se integrarán datos sobre el filme y el director, para situar a *Macario* en la industria cinematográfica mexicana de los años sesenta y, finalmente, realizar

el análisis de la obra, dando respuesta a la pregunta de investigación y la hipótesis planteada.

### Sinopsis de *Macario*

La historia de *Macario* se da en el contexto del Virreinato de la Nueva España, en el siglo XVIII, durante la celebración del Día de Muertos. Cuenta la historia de un campesino de nombre Macario, quien vive con su esposa y sus cinco hijos. Para Macario, el hambre es lo único en lo que piensa, pues como son muy pobres, apenas les alcanza el sustento para comer. Lo que más desea Macario en la vida es comerse un pavo entero, sin compartirlo con nadie; así que un día, su esposa se roba un pavo y a escondidas lo cocina y se lo da a Macario cuando éste se disponía a salir al bosque a leñar, para que se lo coma sin tener que compartir, y cumplirle su único capricho.

Estando en el acto de comerlo, aparecen en orden tres personajes: el diablo, Dios y la muerte. A los dos primeros les negó un bocado de su pavo; sin embargo, al tercer personaje lo convidó y tuvo sus razones. Tras este favor, la muerte le da un agua mágica con la cual tendrá poder sobre la vida y la muerte, sólo le advierte que cuando la muerte se aparezca en la cabecera de la cama de algún enfermo, la persona no vivirá, pero cuando aparezca a los pies, sí. Con ello, Macario salva muchas vidas y sale de la pobreza, ofreciendo así un mejor sustento a su familia. Un día es sometido por la Santa Inquisición al ser señalado como brujo. Para salvar su vida, se le encomienda curar al hijo de una persona importante; sin embargo, no puede y sale huyendo. Se introduce en el bosque y encuentra la gruta de la muerte, donde ve las vidas de las personas representadas en miles de velas y, al ver que la suya se está apagando, sale huyendo nuevamente. Acto seguido, aparece su mujer que lo va a buscar al bosque y lo encuentra muerto, con la ropa que salió cuando ella le dio el pavo.

### *Macario* y su lugar en la industria cinematográfica

El cine como arte ha dado la oportunidad de generar visualmente un mundo fantástico, en el que todo es posible gracias a la imagina-

ción; por ende, cumple con un sistema de elementos que lo hacen funcionar como tal y que han sido estudiados por su composición. Dice Zavala en su libro *Elementos del discurso cinematográfico* (2003, p. 2): “El análisis cinematográfico es la actividad que se realiza siguiendo un método sistemático de interpretación que parte de un proceso de fragmentación y que está apoyado en la teoría cinematográfica”, así que este método es en el que nos basaremos para estudiar algunos aspectos del filme y dar respuesta a nuestras cuestiones, para conocer de qué manera funcionan y dan sentido.

Roberto Gavaldón ganó diversos premios Ariel en distintas categorías: mejor película, dirección y guion adaptado. En 1964 dirigió *El gallo de oro*, adaptación del cuento de Juan Rulfo, y obtuvo el premio Diosa de Plata al mejor filme; en 1986, cuatro días después de su muerte, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) le otorgó la Medalla Salvador Toscano, en reconocimiento a su valiosa obra filmica (Redacción, 2019).

*Macario* es una película en blanco y negro, “se filmó del 7 de septiembre al 9 de octubre de 1959 [...] Se estrenó el 9 de junio de 1960, en el famoso cine Alameda” (Flores, 2020). Inscrita en el Festival de Cannes. En 1961, fue la primera cinta mexicana nominada al Óscar como mejor película extranjera; por lo tanto, se encuentra dentro del canon del cine mexicano y la convierte en una película representativa de la identidad y cultura de nuestro país:

A finales de los cincuenta, *Macario* (Roberto Gavaldón, 1959) se convertía en un hito del cine mexicano en su forma de representar la muerte y de poner en valor la festividad de Día de Muertos que se introducía como un código más de lo mexicano (Mora, 2020, p. 519).

Aunque la película de Gavaldón no se llevó el premio para el que fue nominada, es un indicador de hasta dónde llegó por sus diversas cualidades artísticas reconocidas. El mismo año, pero España, obtuvo en la 6ª Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid los premios *Ciudad de Valladolid*, *Instituto de Cultura Hispánica* y *Carabela de Plata* (SEMINCI, 1961) y, en 1994, fue considerada una de “Las 100 mejores películas del cine mexicano” en la lista publicada por la revista *SOMOS* (Flores, 2020).

Respecto al reparto, cabe mencionar que la elección de cada uno de los actores para representar a los personajes es de suma importancia. En ellos recae el peso de la historia, pues tras sus acciones nos muestran la trama que se desenlaza, y es ahí donde nosotros, como espectadores, vivimos el filme, pues vemos en ellos las emociones y sentimientos, escuchamos sus pensamientos y, de un momento a otro, nos identificamos con ellos y nos adentran a una vivencia estética.

Como uno de los elementos necesarios para la existencia de la historia, el personaje cinematográfico suele verse como el resultado del trabajo del actor, quien a partir de la apariencia (el vestuario, el peinado, el maquillaje, los accesorios), el texto dicho (la palabra, el tono, el timbre, el volumen), la mímica, el gesto y los desplazamientos o movimientos escénicos va configurando la identidad del personaje, su ser y su hacer, que en constante transformación movilizan la historia (González, 2011).

Es tarea del actor hacer su mejor representación del personaje al que le dará vida, pues de ello depende la calidad del filme, en cuanto a la experiencia estética que transmite al público, junto con los demás elementos cinematográficos (fotografía, música, ambientación, etcétera) que hacen del cine una experiencia única.

En cuanto al reparto de *Macario*, los actores principales y secundarios sobre los que gira el entorno del filme son Ignacio López Tarso (Macario), Pina Pellicer (Felipa, esposa de Macario), Enrique Lucero (la muerte); José Gálvez (el diablo) y José Luis Jiménez (Dios) (figura 1). Los dos primeros cumplen la función de representar de manera visual a Macario y Felipa. Ambos hacen alusión a la imagen del matrimonio pobre que tiene que vivir al día y dar alimento a sus hijos. En cuanto a la muerte, el diablo y Dios, forman parte de la construcción arquetípica del imaginario colectivo con estas tres entidades. La muerte juega el papel más importante, ya que a partir de su encuentro con Macario, la vida del personaje principal cambia y es ahí donde comienza la historia.

Figura 1  
Cartel de promoción de *Macario* para festival cinematográfico extranjero



Fuente: Archivo General de la Nación.

Con respecto a la producción y posición de esta película en el cine mexicano tenemos que:

*Macario* fue la primera producción de CLASA que coincidió con la crisis cinematográfica de la industria mexicana debido a la escasa calidad de las películas y a la sobreexplotación de formatos comerciales agotados. También fue una de las últimas grandes películas de la Edad de Oro del cine mexicano desarrollado en la década del milagro económico (1950-1960) (Mancebo, 2020, p. 301).

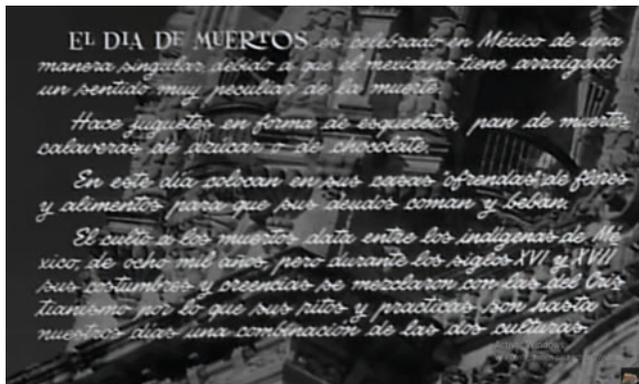
El cine mexicano enfrentó declives relacionados al contexto de cada época, pero también tuvo su esplendor cuando relucieron grandes actores, directores y películas que fueron un hito en Latinoamérica por su excelente calidad. Cabe mencionar que las productoras daban este realce al cine mexicano. Y, aunque *Macario* haya sido de las últimas películas de esta *Época de Oro del Cine Mexicano*, tuvo destacado éxito dentro y fuera del país, no sólo por la historia original, sino por el papel que desempeñan los actores, la fotografía, el guion, la música, entre otros, logrando un empalme con el tema de la película: el Día de Muertos.

## Un augurio de muerte en el Día de Muertos

Si bien, en *Macario* la muerte es el tema central, desde el inicio se sentencia la pronta muerte del personaje principal a través de diferentes escenas, y nos llevan a una muerte anunciada. Para identificar el hecho, se irán señalando las partes donde ocurre de manera lineal, indicando cómo el mismo mexicano crea esa atmósfera de apego a la muerte por su cercanía con ésta. Aquí haremos referencia al elemento cinematográfico del inicio (prólogo o introducción). La película es en blanco y negro, comienza con un prefacio donde explica de qué trata el Día de Muertos (figura 2).

Figura 2

### Prólogo de la película



Fuente: Fotograma de la película *Macario*.

El día de muertos es celebrado en México de una manera singular, debido a que el mexicano tiene arraigado un sentido muy peculiar de la muerte.

Hace juguetes en forma de esqueletos, pan de muertos, calaveras de azúcar o de chocolate.

En este día colocan en sus casas ofrendas de flores y alimentos para que sus deudos coman y beban.

El culto a los muertos data entre los indígenas de México de ocho mil años, pero durante los siglos XVI y XVII sus costumbres y creencias se mezclaron con las del Cristianismo, por lo que sus ritos y prácticas son hasta nuestros días una combinación de las dos culturas (Quilindania, *Macario*, 2012, 0:03).

Esta introducción nos da una idea de lo que va a tratar la película, explicándonos de dónde viene dicha celebración y el tipo de ornamentos que se utilizan. Prosiguiendo con el desarrollo del filme, se despliegan imágenes subsecuentes en un plano medio corto, donde se aprecian figuras de calaveras hechas de papel o cartón que van girando y, mientras pasan, se nos muestra en letras versales el nombre de la producción y los actores principales: Ignacio López Tarso y Pina Pellicer, para después revelar el nombre del filme, que se encuentra sobre la imagen de una calaverita de azúcar, en primer plano, y que coincide con el nombre del personaje principal (figura 3).

Y así continúan las imágenes, presentando al autor de la obra narrativa, Bruno Traven. Después se muestran los actores secundarios, y todo el equipo de producción, mientras observamos, al fondo, una procesión que se sitúa en las calles del pueblo para llegar afuera de la parroquia. Aquí se ve que cargan la figura de la Santa Muerte, acompañada por un grupo de mujeres vestidas de negro que llevan calaveras de azúcar en sus manos. Se hace un pacto con el espectador al ver cómo llevan esta figura por el pueblo durante la celebración del Día de Muertos. Así que desde el inicio se nos anuncia la temática del filme.

Figura 3  
La calavera de azúcar



Fuente: Fotograma de la cinta *Macario*.

La siguiente escena nos sitúa en el bosque, uno de los espacios principales donde todos los sucesos extraordinarios le suceden a Macario, pero de esto hablaremos más adelante. Prosiguiendo, aparece la escena en casa de Macario, donde se encuentran su esposa y sus hijos, y se establece el siguiente diálogo:

- Hija: ¿Y esa luz para quién es?
- Mamá: Para tu madrina Rosa que en paz descanse, que siempre fue muy buena con nosotros.
- Hija: ¿Y para mi papá no le vas a poner una luz?
- Mamá: ¡Hija, no! Tu papá gracias a Dios está vivo, las ofrendas son nada más para los seres difuntos (Quilindania, 2012, 2:49).

Más adelante, una señora le da a Macario unas flores para que las ponga en el altar de sus difuntos. Muestran los elementos que conforman el altar de muertos, que ya se sabe cada uno de ellos tiene un significado. En otra escena, la familia de Macario se dirige al pueblo y éste se detiene a observar lo que parece ser una

lápida con ofrendas; sin embargo, tiene un diseño muy peculiar, pues se encuentra adornada con una pileta de cráneos que la hace ver tétrica y fuera de lo que en algunas regiones de México se acostumbra, y Macario se queda observando unos segundos (figura 4). Más adelante, va a entregar leña al lugar donde fabrican velas y uno de los trabajadores le dice:

Hay que tener más consideraciones con los muertos porque pasamos mucho más tiempo muertos que vivos [...] cuando nacemos ya traemos la muerte escondida en el hígado o en el estómago o acá en el corazón que un día va a pararse. También puede estar fuera sentada en algún árbol que todavía no crece pero que te va a caer encima cuando seas viejo (Quilindania, 2012, 9:37).

Estas palabras dejaron a Macario muy exaltado. Continúa su recorrido para vender leña, y siguen resonando en su cabeza, pues va pensando que la muerte está muy próxima. De pronto, su hija aparece con una calavera de azúcar que tiene escrito el nombre de él, y la expresión de Macario es de sorpresa, mientras que a su alrededor se escucha el barullo de la gente del pueblo en la plaza.

Figura 4

Lápida de Día de Muertos adornada con cráneos



Fuente: Fotograma de la película *Macario*.

Estas escenas hacen que el espectador genere una idea de que algo le sucederá a Macario. Se convierte en un augurio, como el mito de que “cuando el tecolote canta, el indio muere”. El mexicano celebra la muerte, la hace fiesta y en su día se hacen rituales, de esta manera nos diferenciamos de otros países y celebraciones, ya que tenemos un apego con la muerte que hasta la convertimos en fiesta. Ya lo dice Octavio Paz (1999, p. 57) en el capítulo “Todos santos, Día de Muertos” en *El laberinto de la soledad*: “La fiesta mexicana no es nada más un regreso a un estado original de indiferenciación y libertad; el mexicano no intenta regresar, sino salir de sí mismo, sobrepasarse”. Definitivamente, el mexicano ha creado todo un imaginario sobre esta celebración con la producción de creencias e imágenes que se desarrollan en un colectivo, en este caso, la sociedad mexicana. De acuerdo con Oliver Fressard (2006, p. 1), el imaginario social:

viene a caracterizar las sociedades humanas como creación ontológica de un modo de ser *sui generis*, absolutamente irreducible al de otros entes. Designa, también, al mundo singular una y otra vez creado por una sociedad como su mundo propio. El imaginario social es un “magma de significaciones imaginarias sociales” encarnadas en instituciones.

Vemos a la sociedad como una institución que engloba toda una cultura, pensamiento, ideología, en donde cada individuo perfila una identidad que se construye a través de la interacción con otros y otras y consigo mismo. El individuo, como unidad, se rige bajo los usos y costumbres de la sociedad en la que nace, teniendo así un bagaje de significados culturales que se crean y recrean en su entorno. Dicho de esta manera, la celebración del Día de Muertos es producto de la historia del pueblo mexicano, creando una realidad fantasiosa donde los espíritus de los difuntos, así como la imagen de la muerte, se convierten en algo que existe dentro de su imaginario, que ha permanecido desde épocas prehispánicas hasta la era moderna. Dice Xavier Villaurrutia respecto a la muerte: “Aquí [en México] se tiene una gran facilidad para morir, que es más fuerte en su atracción conforme mayor cantidad de sangre in-

dia tenemos en las venas. Mientras más criollo se es, mayor temor tenemos por la muerte” (citado por Bartra, 2005, p. 84).

Durante el filme, observamos cómo se representa la fiesta de Día de Muertos en la Nueva España, y tal como lo señala Villaurrutia, quienes tienen sangre india se encuentran ligados a esta celebración aún más que las personas criollas. Como consecuencia de eso, Macario —estereotipo del campesino indígena mexicano— queda marcado por los augurios de su próxima muerte y es así como se le revelan el diablo, Dios y la muerte.

La estructura de la película nos va mostrando la manera en cómo se construye el imaginario social del mexicano. Nos introduce poco a poco con la información que aparece al inicio para descubrir una parte importante de la cultura mexicana, así como las creencias y formas de actuar de cada personaje.

## Tiempo y espacio subvertido

Veremos los elementos de las escenas y la narración. Así como toda obra literaria está construida en un espacio donde se insertan los personajes, “la narración cinematográfica se construye, como es bien sabido, a través de la conjunción de distintas materias expresivas: imágenes fotográficas en movimiento, notaciones gráficas, lenguaje verbal hablado, música y ruidos” (Metz, 1973, citado por Neira, 1998-1999, p. 374), todas convergen de manera simultánea en la recreación visual de la historia. Cada una de las escenas muestran tomas de fragmentos que se relacionan como unidades de sentido que conforman un significado total de todos los objetos que la adornan, formando así el espacio diegético.

En *Macario* podemos encontrar un espacio universal y específico; el primero es construido por todo el filme que refiere al universo del pueblo donde se desarrolla la historia. El segundo es el bosque, espacio significativo y simbólico del protagonista y donde ocurren los sucesos más importantes. Todos los espacios representados en el filme son ambientaciones naturales, otorgando realismo a las acciones de los personajes y credibilidad de la historia, mostrando particularidades de lo cotidiano y acercándonos a experimentar esa representación de la realidad.

En el filme, el bosque se vuelve significativo y se muestra en *long shot*, dándole un aspecto de misterio por el espacio alto y abierto que se va focalizando hacia la profundidad de éste, como un lugar solitario y apartado de la humanidad; es el lugar que Macario frecuenta por su trabajo como leñador. La mayoría de las escenas nos revelan lugares amplios donde observamos la distribución de los objetos que intervienen, teniendo así mayor visibilidad de lo que se representa y se desea resaltar, según la finalidad; por ejemplo, el interior de las casas es para apreciar la festividad del Día de Muertos, las de los ricos son amplias y tienen grandes ofrendas de muertos; mientras que las casas de los campesinos son pequeñas, no obstante, el interior también se percibe amplio, pero con carencia de objetos en las ofrendas. Parte de esto tiene el propósito de mostrar la época, el vestuario de los sectores sociales, la cultura y la simbolización de la muerte para cada persona o familia.

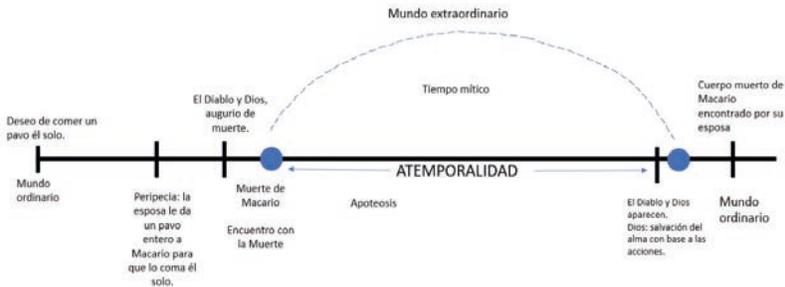
La narrativa visual del filme se desarrolla en un espacio al que le suceden las acciones que lo complementan: “En el ámbito filmico, la diégesis añade una construcción mental” (Pablos Pons, 2009, citado por Arriaga, 2019, p. 145), que sitúa al público espectador en un plano de la realidad, puesto que se vuelve visual, pero de igual manera que la narrativa, la diégesis se compone de los espacios, el tiempo y los personajes.

La diégesis en *Macario* es de un aparente orden cronológico en el inicio, desarrollo y fin de la trama; sin embargo, al finalizar nos damos cuenta de que el tiempo y espacio se subvierten a causa de los sucesos anormales que ocurren, dando como resultado un tiempo mítico al cual Macario entra tras su encuentro con la muerte:

Hubo un tiempo en que el tiempo no era sucesión y tránsito, sino manar continuo de un presente fijo, en el que estaban contenidos todos los tiempos, el pasado y el futuro [...] El tiempo cronométrico es una sucesión homogénea y vacía de toda particularidad [...] sólo transcurre. El tiempo mítico, al contrario, no es sucesión homogénea, de cantidades iguales; [...] es largo como la eternidad o breve como un soplo [...]. El tiempo del mito, como el de la fiesta religiosa o los cuentos infantiles, no tienen fechas (Paz, 1990, citado por Peralta, 2005, pp. 340-341).

Volvemos así al origen, tras esa temporalidad que surge nuevamente con la alteración del espacio junto con la cosmovisión de todo un pueblo, pues “el tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originalmente: un presente en donde pasado y futuro al fin se reconcilian” (Paz, 1999, p. 52). El resultado es que la trama se divide en dos niveles de realidad: el mundo ordinario —tiempo de occidente regido por el reloj, donde toda la vida de los habitantes del pueblo transcurre con normalidad— y el extraordinario —tiempo mítico que se representa en otro plano a donde sólo tienen acceso Macario y la muerte—. En la figura 5 se aprecian las líneas temporal y espacial del filme, marcadas por diferentes sucesos importantes que dirigen el camino de la trama.

Figura 5  
Mundo diegético de *Macario*



Fuente: Arriaga (2019) y completado por la autora.

La acción que rompe con el mundo ordinario en el momento en que la muerte se le aparece a Macario y éste le convida de su pavo por una razón:

- Muerte: Bueno, ¿por qué me diste la mitad de tu pavo cuando solamente unos minutos antes habías negado hasta un alón al diablo y a nuestro Señor?
- Macario: Bien, compadre —contestó Macario—. En cuanto le vi comprendí que no me quedaba tiempo de comer ni una sola pierna y que tendría que abandonar el pavo entero. Cuando usted se aparece ya no da tiempo de nada. Así, pues, pensé: «Mientras él coma, comeré

yo», y por eso partí el pavo en dos (Traven, 1950, pp. 20-21).

Por consiguiente, en ese momento Macario muere y las puertas del mundo extraordinario se abren para mostrar esa conexión entre ambos personajes, dando por entendido que no podemos escapar de la muerte.

Siguiendo lo que señala Zavala, se ordena el filme con la estructura del mito del héroe desde el personaje de Macario:

- Acto I. Macario se encuentra en el mundo ordinario donde vive con su familia y su incesante hambre, hasta que un día su mujer le da un pavo para que se lo coma él solo y se dirige a las profundidades del bosque donde se le aparecen tres personajes muy peculiares: el diablo, Dios y la muerte. Cada uno le ofrece algo de valor a cambio de una pieza de pavo. A los dos primeros los rechaza, pero Macario muy astuto acepta convidar a la muerte con la finalidad de ganar tiempo y comer. El encuentro con los dos primeros puede significar el augurio de que la muerte está por llegar y son el camino por el cual el alma de Macario deberá ir, al infierno o al cielo, ya que Macario se muestra egoísta al compartir su alimento.
- Acto II. En el momento que Macario acepta el mandato de la muerte con esa agua milagrosa, deja el mundo ordinario para entrar al extraordinario y se vuelve una apoteosis “una divinización que le pone por encima de sus semejantes el regreso del mundo extraordinario” (Arriaga, 2019, p. 150). Con esto tiene poder sobre la vida y la muerte, y sólo la muerte puede interceder.
- Acto III. Macario se vuelve rico tras poner un negocio y no mide las consecuencias de estos actos, lo cual lo lleva a ser investigado por la Santa Inquisición y se salva de morir, pero se vuelve a condenar y huye.
- Acto IV. Regresa al bosque y se encuentra con el diablo y Dios, quienes le señalan las consecuencias de sus actos. Continúa y encuentra una gruta donde habita la muerte y le dice: “Ahora más que nunca estoy contigo” (Quilin-

ania, *Macario*, 2012). Hay miles de velas que representan la vida de cada persona, ahí se encuentra la de Macario, a punto de apagarse, y sale huyendo.

- Acto V. Su mujer lo busca en el bosque, ya que desde la mañana que salió a comerse el pavo no ha regresado. Al encontrarlo piensa que está dormido y sólo se comió la mitad, sin embargo, se percata de que ha muerto.

Con lo anterior, damos por entendido de que en el filme surgirán sucesos inesperados o fuera de nuestra realidad que nos lleguen a sorprender o causar dudas, como en este caso. Al inicio de la trama, vemos personajes comunes del pueblo y la realidad de la obra; el espectador no espera que en el trayecto se aparezcan el diablo, Dios y la muerte; de hecho, esto provoca que el filme se vuelva fantástico y adquiera una atmósfera encantada y misteriosa. Ya para finalizar el filme, la sorpresa y el enigma salen a la luz porque Macario aparece muerto con el pavo que en un inicio su esposa le dio para que se lo comiera él sólo. Así que el espectador queda confundido de qué fue todo lo que pasó en el desenlace de la trama. ¿Acaso un sueño? Esto deja un final abierto a diversas interpretaciones de la relación de Macario con la muerte, puesto que todo surge en el contexto de la celebración del Día de Muertos y el día previo, el 1 y 2 de noviembre.

## Conclusiones

El mexicano es un ser con múltiples rostros, lo cual hace que se muestre enigmático e interesante, esto a causa del espacio donde se desenvuelve y la construcción de su imaginario social que se ha formado desde su pasado prehispánico hasta la actualidad. Esto viene acompañado de mitos, leyendas, creencias, festividades, costumbres, etcétera, que lo definen, haciendo de México un país multicultural e idóneo para que muchos pongan la mirada sobre él, hablen y se interesen en su cultura. Así que, Macario, al provenir de todo un imaginario cultural que se fue formando desde sus raíces, no se asusta o toma extrañeza del momento en que se le aparecen el diablo, Dios y la muerte, pues por su semblanza percibimos que es algo que ya se esperaba, aunado a todos los

momentos en que la muerte se le avecinaba con los augurios que mencionamos en un inicio.

Damos por hecho que tanto la pregunta de investigación como la hipótesis quedaron demostradas, pues, en efecto, el espacio y el tiempo comienzan a modificarse o a tomar otro sentido desde que inicia el festejo del Día de Muertos. Todos los preparativos son parte del ritual de la celebración para la llegada de los seres difuntos y de otros invitados más, lo cual hace que, en ese momento, lo sobrenatural se manifieste sobre Macario y lo preparen para su propia muerte.

## Referencias

- Arriaga, B., J.M. (2019). La construcción del significado en el cine: Un análisis sobre *Macario* (1960). *Diseminaciones*, 2(4): 143-155. Recuperado de: <http://diseminaciones.uaq.mx/index.php/ojs/article/view/55>
- Bartra, R. (2005). La muerte fácil. En: R. Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano* (pp. 83-94). México: Debol-sillo.
- Cinecopia (2014). *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960). Recuperado de: <https://cinecopia.com/recomendaciones-para-escapar-de-la-cartelera-5/2013/11/>
- Consejo para la Cultura y las Artes (CONARTE) (2017). *Macario*. Recuperado de: <https://conarte.org.mx/cineteca/macario/>
- Flores, M. (2020). *Macario*: 10 datos de la mejor película mexicana de Día de Muertos. Recuperado de: <https://de10.com.mx/top-10/macario-10-datos-de-la-mejor-pelicula-mexicana-de-dia-de-muertos>
- Fressard, O. (2006). El imaginario social o la potencia de inventar de los pueblos. *Revista Transversales*, 2: 1-4. Recuperado de: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/blog/docentes/trabajos/49492\\_200179.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/49492_200179.pdf)
- González, I. (2011). El personaje cinematográfico I. Recuperado de: <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/septiembre-2011/el-personaje-cinematografico-i.php>
- Mancebo, J.A. (2020). Una macabra fábula fantástica. *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960) a partir de *El tercer invitado* (1950) de Bruno Traven. *Trasvases entre la Literatura y el Cine*, 2: 293-313. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7692250>

- Mora A., F. (junio 2020). *Macario*, un hito en la representación de Día de Muertos en la industria cinematográfica mexicana (1930-1960). *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 15: 519-535. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.15986>
- Neira Piñeiro, M. del R. (1998-1999). El espacio en el relato cinematográfico. Análisis de los espacios en un film. *Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 48-49: 373-397. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2186513>
- Paz, O. (1999). Todos Santos, Día de Muertos. En: O. Paz, *El laberinto de la soledad* (pp. 51-71). México: Fondo de Cultura Económica.
- Peralta, J.L. (2005). La configuración del tiempo mítico en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro. *Cuadernos del CILHA*, 7 (7-8): 337-354. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/1817/181720523002.pdf>
- Quilindania (2012). Orive Alba, A. (productor) y Gavaldón, Roberto (director). *Macario*. 1960 [cinta cinematográfica]. México: Clasa Films Mundiales. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=f0QWddgPMc&t=620s>
- Redacción (2019). Roberto Gavaldón. Recuperado de: <https://www.ciney teatro.es/perfil/roberto-gavaldon/>
- Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI) (1961). Carabela de Plata. Valladolid. Recuperado de: <https://www.seminci.es/historico/6a-semana-internacional-de-cine-religioso-y-de-valores-humanos-de-valladolid/>
- Traven, B. (1994). *Macario*. México: Selector.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/31739130\\_Elementos\\_del\\_discurso\\_cinematografico\\_L\\_Zavala](https://www.researchgate.net/publication/31739130_Elementos_del_discurso_cinematografico_L_Zavala)

## Ficha filmográfica

*Macario* (1960). Género: Drama, fantástico. Duración: 91 min. Idioma: Español. País: México. Categoría: Blanco y negro. Dirección: Roberto Gavaldón. Producción: Armando Orive Alba. Guion: Emilio Carballido, Roberto Gavaldón. Sonido: James L. Fields. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Raúl Lavista.

Reparto: Ignacio López Tarso, Pina Pellicer, Enrique Lucero, Mario Alberto Rodríguez, Enrique García Álvarez, Eduardo Fajardo.

Productora: Clasa Films Mundiales.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=f0QWddgPMc&t=3900s>

# Análisis cinematográfico de *Pedro Páramo* de Carlos Velo. Un enfoque técnico

Nohemí Yesenia Zúñiga Preciado

## Introducción

*Pedro Páramo*, tanto la novela como la película son motivo de comparación. Las interpretaciones o análisis intertextuales muestran la relevancia y originalidad de la obra rulfiana, mientras que la película es menospreciada por carecer de lo mismo y queda bajo la sombra de la novela. Es lógico pensar que no podemos separar dos objetos de estudio que se refieren uno al otro y que buscan mostrar en el espectador una misma visión; sin embargo, hay elementos que podemos apreciar refiriéndonos a la novela, sin adentrarnos en un análisis intertextual. De igual forma, hay elementos que son propios de la película, que no son una referencia a la novela, pues la película también es un objeto de estudio técnico separado, con características que la particularizan y privilegian como *imagen* sólida, física y completa.

Partiendo de esta perspectiva (la película como objeto), este análisis revisa los elementos técnicos que favorecieron la filmación de *Pedro Páramo* como una obra de arte que, a pesar de las críticas negativas —es decir, aunque el libro ha superado a cualquiera de sus versiones posteriores en distintas formas— es también una creación estética y, gracias a la literacidad de la película con la novela, es posible apreciar elementos técnicos importantes del cine.

Seleccionamos nueve de los *Elementos del discurso cinematográfico* (2003) de Lauro Zavala (análisis enfocado en cuestiones

técnicas y de forma), para mostrar la importancia de *Pedro Páramo* como obra filmica. Ya que la película es una interpretación visual y sonora detallada de la obra de Rulfo, por tanto, es contenedora de elementos estéticos particulares del género cinematográfico; es decir, ya no hablamos de la habilidad narrativa (escritura) de Rulfo, sino de la narratividad visual de Carlos Velo como director y creador de un objeto de estudio distinto, estéticamente hablando.

Los elementos que tomaremos en cuenta son (en el orden presentado por Zavala): 1. Condiciones de lectura (contexto de interpretación). 2. Inicio (prólogo o introducción). 3. Imagen (imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica). 4. Sonido (sonidos y silencios en la banda sonora). 5. Edición (relación secuencial entre imágenes). 6. Escena (imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática). 8. Género y estilo (convenciones narrativas y formales). 11. Final (última secuencia de la película) y 12. Conclusión (del análisis). Agrupados son nueve, en los que se revisó la construcción de la película. Primero reordenamos la numeración, que no afecta la finalidad de ninguno, además, en cada apartado veremos imágenes de la película o referentes a ésta.

¿Por qué no se toman los doce elementos enlistados por Zavala? Debido a que las tres categorías faltantes: 7. Narración, 9. Intertextualidad y 10. Ideología, necesitan ser puestas en comparación con la obra rulfiana, algo que no buscamos en este análisis; por tal motivo, las dejamos de lado, no por carecer de importancia sino por delimitación técnica en cuanto al filme. Así, revisamos los elementos en un nuevo orden: 1. Condiciones de lectura, 2. Inicio, 3. Imagen, 4. Sonido, 5. Edición, 6. Escena, 7. Género y estilo, 8. Final y 9. Conclusión.

### Condiciones de lectura: contexto de interpretación

Este elemento se refiere a la forma en la que, como público espectador, interpretamos la película y qué circunstancias y escenarios conocemos. Aquí anclamos el punto de vista, pues hay que observar las condiciones en las que nos encontramos para interpretar a *Pedro Páramo* la película. Como personas lectoras conocemos la importancia y relevancia de la novela de Juan Rulfo, entonces sur-

ge la inquietud sobre la construcción de la película y su similitud con la novela, y después de verla, surge una segunda inquietud: apartarnos de la idea de fidelidad sobre la novela para poder observar la película como un objeto de estudio distinto.

El director de la película, Carlos Velo, nació el 15 de noviembre de 1909 en Cobelas, España, y falleció el 01 de marzo de 1988 en el entonces Distrito Federal, hoy Ciudad de México. Fue guionista, director y productor. Exiliado en México debido a la Guerra Civil Española, realizó más de veinte cortometrajes documentales y más de quince largometrajes documentales y de ficción, en los que participa como guionista, director, productor o codirector. En 1957 filmó una de las películas taurinas más famosas: *Torero*; su película más comentada es *Pedro Páramo*, basada en la novela de Juan Rulfo.

La película *Pedro Páramo* se realizó desde el 17 de enero de 1966 hasta el 18 de marzo de 1966, en los estudios Churubusco y en los estados de Hidalgo, Guerrero y Ciudad de México. Se estrenó el 26 de enero de 1967 en los cines Alameda, Las Américas, Carrusel, Polanco, Nacional, Tlacopan, Álamos, Lindavista, Apolo y Morelia, durante tres semanas. La película también se exhibió en CANNES en 1967, donde estuvo nominada. El proyecto como película había comenzado desde 1960, cuando Velo se lo propuso a Manuel Barbachano. Este sería su primer largometraje. De 1960 a 1966, Velo se dedicó a consolidar la adaptación de la película; incluso en 1961 intervino Rulfo, no en la adaptación del guion ni mucho menos en el rodaje, sino en proponer algunas locaciones para la película. Terminó la filmación en marzo de 1966 y comenzaron a salir artículos que señalaban el fin de grabación y la edición, lo que causó que se elevaran las expectativas sobre la película en pocos meses. Se anunciaba como la película más importante del cine mexicano; entonces, cuando se exhibió, los críticos mexicanos le reclamaron a Carlos Velo la literalidad de la novela en la obra filmica.

El autor de la novela y el director de la película coincidieron en la mala adaptación o mal tiempo de la proyección, pues se hicieron comparaciones indebidas de dos géneros que, a pesar de compartir elementos narrativos, se contradicen visualmente, dejando de lado el trabajo de Velo y exaltando aún más la novela.

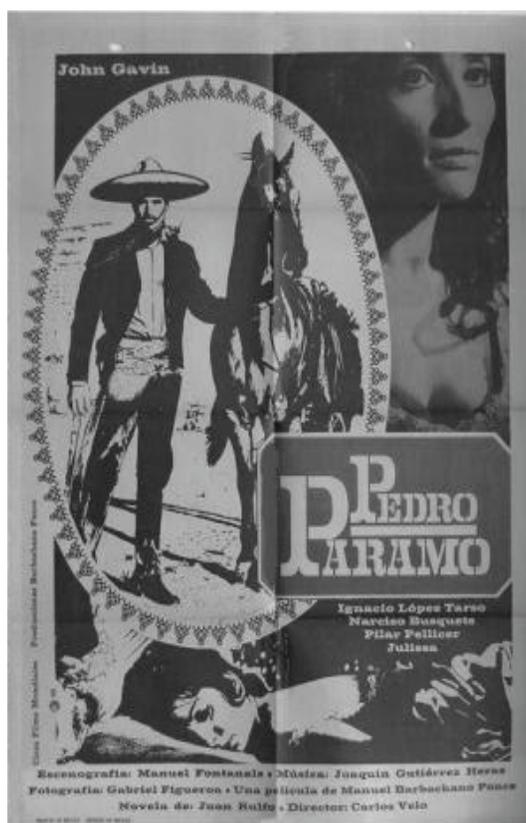
Considerando todo lo anterior, no fue deficiencia en el trabajo del director sobre el guion lo que causó las malas interpretaciones, sino la cercanía del público con la obra y, por tanto, el apego del espectador sobre la obra original. Además, la industria mexicana del cine entraba en crisis, la *Época de Oro del Cine Mexicano* llegaba a su fin y ya había una gran influencia del cine independiente. Lo que dejaba al formato de Velo en una desilusión temporal o, mejor dicho, de época.

Las malas críticas se comienzan a reblandecer con el tiempo, ahora *Pedro Páramo* es apreciada por lo que es, una obra filmica, y no sólo una adaptación de la novela de Rulfo, ya que tan sólo en su elaboración intervinieron personalidades importantes como Carlos Fuentes, Gabriel Figueroa y el mismo Carlos Velo, creadores de significativas obras mexicanas.

En 1978 se realizó otra adaptación al guion de *Pedro Páramo*, esta vez a cargo de José Bolaños y el personaje de Pedro Páramo fue protagonizado por Manuel Ojeda; esta nueva versión muestra un Pedro Páramo más serio y severo. La crítica la tomó como medianamente aceptable. Actualmente, desde la muerte de Rulfo, diversos sectores han tratado de revalorar no sólo la obra del escritor, sino su influencia en muchos ámbitos culturales. Nos guste o no, las adaptaciones filmicas mantienen cierta valoración cultural por añadidura de la obra literaria, pero eso no quiere decir que no poseen importancia filmica.

La referencia más obvia a la obra de Rulfo es el título, suponemos que se debe a que se buscaba la misma apreciación, tanto de la obra como de la película, y por ello se quería atraer al mismo tipo de público. El título de la película no mantiene el acento en Páramo, tanto la película como el cartel anuncian "Pedro Paramo", falta el acento; en ambos casos puede tener relación con que en aquella época las mayúsculas no se acentuaban, o a que el tipo de tipografía no permitía la acentuación, ya que es cuadrada y casi sin espacios interletrados (figura 1).

Figura 1  
Póster *Pedro Páramo*, 1967



Fuente: Filmaffinity de *Pedro Páramo*.

## Inicio (prólogo o introducción)

Este apartado revisa los elementos iniciales de la película; es decir, la presentación y los créditos. La cámara realiza movimientos físicos, *travelling*, que se desplazan en un punto fijo a la imagen de un *collage*; también hay movimientos ópticos, como *zoom*, enfoque y desenfoco en la misma imagen y los créditos. Vemos ilustraciones a blanco y negro de los personajes principales y los créditos

actorales. La letra está en blanco, en contraste con imágenes enmarcadas en tonos oscuros; primero aparecen los créditos técnicos de la película y la imagen borrosa de una mujer, después entre imágenes de grabados en dibujo con formas que recrean marcos fotográficos; luego surgen los créditos actorales comenzando por el protagonista, donde se hace un acercamiento a su rostro en dibujo, luego hay un corte a pantalla negra y reaparece el nombre de la película: “Pedro Paramo”, junto con el *Copyright*. Después, la cámara hace movimientos hacia arriba y abajo, acercamientos y alejamientos a los dibujos de los protagonistas y al elenco secundario, todos integran un álbum de dibujos a medio cuerpo; es decir, aparece el reparto con sus respectivos créditos y al final, se van integrando algunos dibujos o imágenes de escenas de la película (figura 2).

Figura 2  
Cartel *Pedro Páramo*



Fuente: iberlibro.com. *Pedro Páramo*, lobby card, 1967.

La tipografía pareciera de un *western* mexicano, enmarcadas en fondo blanco, figurando un grabado en color negro, con referencias de estilo barroco y un álbum ornamental del elenco, al finalizar la presentación de inicio hay un enfoque al título *Pedro Páramo* en letras blancas y pequeñas de lado izquierdo, aparece la

frase: novela de Juan Rulfo. Desde ahí vemos que, será una recreación de la novela, no una interpretación ni una nueva versión, no está basada, sino que es el intento de dejar en pantalla la novela de Juan Rulfo.

Después de centrar el título, hay un alejamiento de la imagen y agrega el listado del elenco principal, y sobre el título la imagen de un hombre a caballo con un grabado “p” (referencia a Pedro Páramo), después aparecen varios acercamientos a los rostros de algunas actrices en sus respectivos papeles, dándole créditos a todo el equipo y producción. Posteriormente, aparecen imágenes en pantalla completa de la cotidianidad en la película, carruajes, hombres platicando, rancheros, en las que surgen los créditos a la edición, música, productores y fotografía.

Después vuelve la cámara a la imagen del dibujo de Pedro Páramo a caballo, para mencionar el crédito de: película de Manuel Barbachano Ponce. Se hace un acercamiento al grabado ornamentado en un círculo conteniendo en el centro un árbol y las dos *p*, una de lado izquierdo y otra de lado derecho, ahí parece el nombre del director Carlos Vela. A continuación aparece la imagen de un gabán y se sobrepone una cita de Calderón de la Barca: “Idos, sombras, que fingís/ hoy a mis sentidos muertos/ cuerpo y voz, siendo verdad/ que ni tenéis voz ni cuerpo/ que, desengañado ya,/ sé bien que la vida es sueño”. Se pierde la imagen en el gabán y da inicio la película. Todos estos elementos, entre tipografía, imágenes y color, dan un indicio del tipo de película y, sobre todo, del movimiento y juego de luces y sombras que se manejarán a lo largo de la historia.

Así inicia la primera secuencia: la muerte de Dolores Preciado es importante en la construcción de la película porque podemos apreciar el encargo que hace a su hijo Juan Preciado —ir a cobrarle a Pedro Páramo lo que le corresponde—, motivo por el cual Juan Preciado va a Comala. Toda la película es una búsqueda y encuentro de personajes que nombran a Pedro Páramo y, además, describen el ambiente de Comala y sus habitantes, así, pareciera que el tiempo comienza a correr a partir de la muerte de Dolores Preciado, que después veremos alternar en dos temporalidades, el

presente y el pasado, donde hay una complicidad con el público espectador, respecto a la narrativa de ambos tiempos.

### Imagen (imágenes en el encuadre desde una perspectiva técnica)

Describe cómo son las imágenes en el filme. La película está en formato en blanco y negro, mantiene dos líneas narrativas (ambas en pasado); en ese sentido, vemos una justificación narrativa a la tonalidad. La imagen y fotografía estuvo a cargo de Gabriel Figueroa, la operación de la cámara al cuidado de Manuel González y los efectos visuales de Antonio Muñoz Ravelo. Aunque la imagen total estuvo a la responsabilidad del director Carlos Velo, en entrevistas posteriores, tanto Velo como Figueroa se mostraron inconformes con el resultado de la película como imagen completa y coincidieron en que se encontraban en momentos particulares de su vida que los influyó artísticamente, y eso lo vemos en el juego visual de la cámara (figura 3).

Figura 3

Película *Pedro Páramo*



Fuente: Fotograma de *Pedro Páramo*.

Hablemos de la primera línea narrativa. En la entrada de Juan Preciado, la iluminación parece enfocar o fotografiar particularmente a los personajes, como un elemento principal de

dramatismo, reforzando el ambiente con una escena de oscuridad y entre sombras. Luego, cuando llega Juan Preciado a Comala, la escena es nubosa, entre ventarrones, como si atravesara un desierto; la luz parece lastimar de tanta claridad. Poco a poco, conforme avanza la narrativa de este personaje, tanto los ambientes como la figura de Juan Preciado, empiezan a sumergirse en la oscuridad, de igual forma Comala poco a poco se comienza a oscurecer.

En cambio, la segunda narrativa maneja tonos grises. Las primeras escenas de Pedro Páramo (personaje) parecen claras y ambientadas por un entorno o paisaje amplio, lo que permite construir la imagen general de quien es y su importancia en Comala. Después, conforme avanza, Pedro Páramo comienza a tomar tonos grises no tan deslumbrantes, aunque sigue siendo el protagonista de imágenes panorámicas o amplias (figura 4). De igual manera, los personajes secundarios y su narrativa son orientados bajo una iluminación en concreto y fija para cada uno. La mayoría de los enfoques de cámara van sobre el rostro de los personajes, mientras que, lo que los rodea se mantiene en la oscuridad, desde las decoraciones hasta la arquitectura parecen alternar en ambas tonalidades.

Figura 4  
Película *Pedro Páramo*

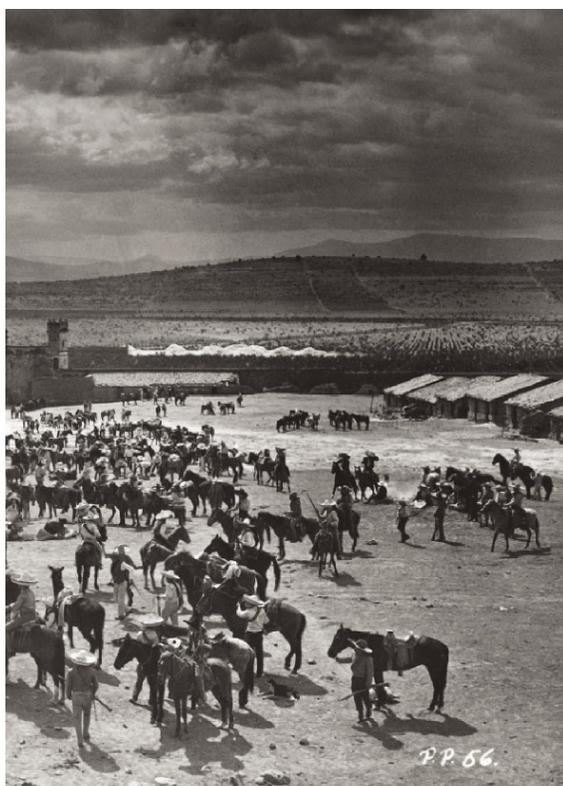


Fuente: Fotograma de *Pedro Páramo*.

Las tomas de las escenas de los personajes secundarios no rebasan la visión del plano medio o plano americano, escenificadas en habitaciones o lugares muy específicos, mientras que las del protagonista (Pedro Páramo) y la escena del pueblo revolucionario se muestran en tomas completas de campo abierto (figura 5). Otro elemento de imagen que sobresale es el zoom final, donde vemos que Comala se va distanciando del público espectador, al mismo tiempo que se pierde en neblina; así interpretamos que Comala se mantiene en estado onírico de comienzo a fin, al utilizar el polvo como efecto un visual que oculta.

Figura 5

Los revolucionarios fotografía de Gabriel Figueroa



Fuente: Revista *Luna Córnea*, 32, p. 479.

Como ya mencionamos, el manejo de la cámara se enfoca principalmente sobre los rostros de los personajes, nos muestra sus rasgos y una expresividad marcada. Sea duda, dolor, angustia o risa, las emociones remarcan los rostros, obviando los sentimientos. Hay tomas en las que parece dialogar más la expresión en los rostros que el diálogo verbal de la película; propio del gran desempeño actoral; sin embargo, la perspectiva general de cámara, temáticamente se enfoca sobre la figura sociohistórica, económica e identitaria del cacique; es decir, de Pedro Páramo. Al mismo tiempo, por añadidura, el conflicto revolucionario reafirma la diferencia de clases, la lucha del pobre sobre las figuras del gobierno realza la imagen de Pedro Páramo. En la misma línea temática se observan imágenes de violencia física y psicológica, que remarcan y guían las escenas sobre la narrativa del pasado de Pedro Páramo, mientras que, la perspectiva que se enfoca en Juan Preciado crea una imagen angustiada y en conflicto consigo mismo. Entonces, las imágenes en la película son un recurso que no sólo favorece a la discontinuidad narrativa, sino también al efecto dramático y a la carga simbólica que representan muchos estereotipos de la cultura mexicana, los cuales señalaremos más adelante.

## Sonido (sonidos y silencios en la banda sonora)

Este apartado revisa los elementos sonoros de la película, así como la función de estos y la relación que existe entre la imagen y el sonido. Primero, quien musicalizó la película fue Joaquín Gutiérrez Heras, uno de los fundadores del grupo llamado Nueva Música de México, sus obras incluyen conjuntos de cámara, corales y orquestales. Los encargados del sonido fueron José B. Carles, Galdino Samperio y José Li-Ho como encargado de los efectos sonoros.

Los efectos ambientales son varios, el paso de Juan Preciado por Comala está lleno de ruidos, lamentos y susurros; efectos que causaron que algunas escenas parecieran no corresponder con la música o con la imagen, lo que inquieta como espectador. Hay efectos de oralidad que se muestran reiterativos o discontinuos, como las campanas, disparos, el viento, gritos, distintas voces, sollozos, etcétera. Parece que son intenciones narrativas, para

generar eco, que en la mayoría de las escenas desentona el ambiente. En la narrativa de Pedro Páramo hay efectos de naturaleza, animales, sonidos en la arquitectura que ambienta la película, los crujidos de las casonas, los pasos con espuelas del caminar de Pedro Páramo, entre otros elementos que decoran las imágenes sobre el nivel económico de éste (figura 6).

Figura 6

Juan Preciado, fotografía de Gabriel Figueroa



Fuente: Revista *Luna Córnea*, 32, p. 494.

Hay voces que parecen estar en el pensamiento de los personajes, se incrustan en la línea narrativa de Pedro Páramo e integran otras voces, otros tiempos y otros espacios. Además, hay diálogos que pretenden dar una respuesta a Juan Preciado. Cuando él dice no saber nada, parece iniciar un monólogo, lo que provoca una espera en el espectador. Tal vez el trabajo de la edición pretendía no cronometrar de manera lógica algunas imágenes, para causar un efecto fantasmagórico, sin embargo, a veces logra perder la atención del público o caer en el aburrimiento, por la sensación de alargamiento temporal e inconsistencia espacial; por ejemplo, en algunas ocasiones la *voz en off* suele cortar drásticamente la escena.

En el mismo sentido, las temporalidades narrativas sonoramente entrecruzan personajes vivos y muertos e incluso dialogan, lo que resulta confuso. Si pensamos en un espectador que por cualquier motivo desatiende la presentación o que sólo está escuchando el sonido, no habrá correlación temporal, espacial, sonora ni de imagen, lo cual desordena la atención. En el mismo sentido, hay escenas que se alargan bajo una situación que posee poco audio o muy poco diálogo de los personajes, lo que aumenta la lentitud en el sentido narrativo de la película.

### Edición (relación secuencial entre imágenes)

Como ya se mencionó anteriormente, hay dos líneas narrativas y acomodar las secuencias de ambas fue un gran proyecto de edición. Entonces, la edición narrativa alterna entre dos tiempos, pasado y presente. Mientras el ritmo de las tomas de Juan Preciado es más lento, oscuro y en espacios más reducidos, la toma de Pedro Páramo nos da cuenta de su juventud hasta su muerte; hay escenas con más luz, además de escenarios más amplios o panorámicos, que también nos dan cuenta del tiempo histórico. Gloria Schoemann fue la encargada de la edición.

Es importante recordar que los planos, los enfoques y el sonido se superpusieron en ambas narrativas (Juan Preciado y Pedro Páramo), aunque notamos de manera general dos temporalidades, en éstas hay historias que se cruzan o revuelven con otras, creando un gran número de acciones en el filme (figuras 7). Lo que consideramos que fue un arduo trabajo de edición, si recordamos que en marzo de 1966 se terminó de grabar la película y para enero de 1967 ya había sido estrenada, dejando sólo nueve meses para la edición. A continuación, identificamos 61 acciones a lo largo de la película.

Figuras 7  
*Pedro Páramo*, fotografías de Gabriel Figueroa



Fuente: Revista *Luna Córnea*, 32, p. 497.

## Acciones en el filme

1. Muerte de Dolores Preciado, le encarga a su hijo Juan Preciado que vaya a buscar a Pedro Páramo, su padre, y recupere lo que le corresponde.
2. Viaje de Juan Preciado a Comala y se encuentra con Abundio, también un hijo de Pedro Páramo, quien le señala que todas las tierras son de Pedro Páramo. Juan le pide agua y el bule no tenía nada, lo dirige a ver a Eduviges Dyada.
3. Juan escucha y conversa con la voz de su madre, mientras camina.
4. El encuentro de Juan Preciado con Eduviges Dyada. Le da una habitación casi vacía. Le dice que lo envió Abundio y Eduviges le dice que ya murió. Juan pide agua y el jarrón está roto.
5. Fulgor y Pedro Páramo platican, Pedro le pide que lo respete dirigiéndose a él con *don*, Fulgor le informa de las deudas de su familia. Pedro le dice que como le deben mucho a Dolores Preciado, que inicie los trámites para casarse con ella, que vaya a tratarla.
6. Fulgor conversa con Dolores y la convence.
7. Fulgor conversa con Pedro sobre las amonestaciones y la decisión sobre Toribio Aldrete de quitarle tierras, por malas mediciones según Pedro, cuyas intenciones de Pedro son de tomar todo Comala. Conoce a Damiana Cisneros.
8. Boda de Pedro Páramo con Dolores Preciado. Se conoce que Pedro tiene un hijo llamado Miguel, mientras que Damiana conversa con el padre Rentería. Pedro Páramo conversa con Toribio Aldrete y le dice que midió mal. Dolores se va de la fiesta al ver que Pedro no la toma en serio.
9. Mientras está recostada, Eduviges trae al saltaperico para que la provoque. Pedro Páramo sigue festejando y le vuelve a decir a Fulgor que quiere las tierras de Aldrete. Se va a su cuarto.

10. Dolores le pide a Eduvigés que pase la noche con Pedro Páramo, porque el saltaperico le dijo que no estuviera aún con él.
11. Eduvigés pasó la noche con Pedro Páramo. Fulgor le dice a don Toribio que lo acusan de usufructo y lo asesina. Fulgor mantiene una relación con Eduvigés.
12. Juan Preciado aparece platicando con Eduvigés (pide comer y beber) y comienzan a hablar de los San Juan.
13. Aparece la casa de Susana San Juan y Bartolomé San Juan (dueño de la mina de la Andrómeda) en labores diarias. Bartolomé lleva a su hija a la mina y la viola, al mismo tiempo vemos que Susana recuerda a Florencio, con quien mantenía una relación (con él hacía el amor en la playa). Su padre le muestra el entierro de Florencio, muerto por un accidente en la mina.
14. Pedro Páramo come en casa junto a su hijo y desprecia la comida de Dolores. Dolores Preciado escucha el libertinaje de Pedro con otra mujer a quien nombra Susana y se pregunta por ella; mientras Susana sueña con Florencio, su padre la vuelve a violar.
15. Pedro Páramo manda a Dolores Preciado con su familia a Sayula y pide a Damiana que vaya con ella.
16. Fulgor y Pedro Páramo conversan sobre posesionarse de la tierra.
17. Escena de los revolucionarios apropiándose de la mina de Bartolomé San Juan.
18. Eduvigés y Juan Preciado continúan platicando. Parece suicidarse Eduvigés. Juan la busca en la casa y se escuchan voces y mandatos de Pedro Páramo, así como la voz de Dolores. Juan se escucha sediento, sigue escuchando voces conforme camina hasta llegar a la iglesia, donde ve a una monja, es Ana Rentería (Eduvigés no está viva, pero vuelve para pedir agua), comienzan a hablar sobre Miguel Páramo.
19. Miguel se roba a una mujer, Pedro Páramo y Fulgor no hacen nada, comentan que la gente pobre para Pedro Páramo no existe.

20. Personajes a caballo corriendo dirigidos por Fulgor, mandándolos a apoderarse de tierras.
21. Recolectan a la siembra de temporada, Pedro Páramo le pide a Fulgor que vaya a decirle a Bartolomé que lo necesita, pero Fulgor le comenta que anda en la sierra.
22. Bartolomé rechaza la oferta de Pedro Páramo, rompiendo una hoja que Pedro Páramo envió con el "Cacarizo", luego se va con su hija que la mantiene cerca en la mina. Bartolomé conversa con su hija y señala que las betas se acaban y que no hay otro tipo de vida.
23. Bartolomé se queda sin empleados y Susana se esconde de él, la encuentra y la vuelve a convencer de irse con él. Discusión (es su padre o su amante).
24. Miguel llegando a una cantina conversa con la madre Villa, sale y mata al hermano del Padre Rentería. Miguel conoce a Dorotea (la "Cuarraca", abrazando a un niño figurado), a quien le informa que el muerto dejó una hija y estará con el cura, su tío.
25. Pedro Páramo justifica a su hijo y asegura asumir sus culpas. Le informa el "Cacarizo" que Bartolomé no aceptó y huyó, ahora le pide a Fulgor que vaya y busque a Bartolomé.
26. Dorotea convence a Ana Rentería de ir al camposanto.
27. Violación de Ana Rentería, sobrina del cura del pueblo, por Miguel Páramo, mientras Dorotea escucha.
28. Ana Rentería conversa con Juan Preciado y le confiesa que fue violada por Miguel Páramo, relata cómo él la visitó como aparición.
29. Muerte de Miguel Páramo. Se presenta con Ana Rentería y le confiesa que no encontró el camino a Sayula. Ana le dice que ya está muerto, el caballo lo tumbó.
30. Miguel Páramo es velado y Pedro Páramo señala que ha comenzado a pagar. El padre no quiere bendecirlo, Pedro Páramo le da dinero, el padre acepta y deja entrar a la comitiva del velorio. Comienzan a rezar. Pedro Páramo señala que nadie le llora de verdad a su hijo.

31. Fulgor conversa con Bartolomé San Juan y lo convence de irse a vivir a La Media Luna, con la idea de recuperar las minas. Bartolomé le dice a su hija que van a ir a vivir ahí y ella le dice que lo seguirá.
32. Sigue el velorio de Miguel Páramo, se escuchan las campanadas, el padre escucha una confesión, Dorotea le dice al padre que ella le conseguía las mujeres a Miguel, incluida su sobrina. El padre le advierte que, para ella, el cielo no existe. El padre Rentería le pregunta a Ana, por qué estuvo con Miguel si él mató a su padre. El padre agradece la muerte de Miguel y le otorga el perdón, porque Pedro Páramo lo mantiene económicamente.
33. Ana Rentería platica con Juan y le dice que se fue con los cristeros y que le dispararon en la sien. Juan se da cuenta de que Ana ya no habla, y comienza a buscarla, escucha murmullos de un velorio. Las voces de mujeres confesándose de sus amoríos con Pedro Páramo, al mismo tiempo escucha la voz de su madre, que al salir a vagar por Comala lo lleva a La Media Luna.
34. Al llegar Juan Preciado a La Media Luna, Damiana Cisneros, la nana de su madre, lo recibe. Entran y platican, le dice que a Pedro Páramo lo verá más tarde, porque está ocupado con unos hombres.
35. Pedro Páramo recibe a Fulgor y a los San Juan. Bartolomé y Pedro tratan su estancia y trabajo, e instalan a Susana en el cuarto de Dolores, a cada uno le da diferentes habitaciones.
36. Pedro Páramo le dice a Susana que todo el tiempo estuvo buscándola y que todo lo que tiene es por ella. Susana le pide no dejar pasar a su padre a su habitación.
37. Susana reza a un Dios que no existe, mientras mantiene relaciones con Pedro Páramo.
38. Fulgor y Pedro Páramo platican sobre Susana y Pedro Páramo le encarga matar a Bartolomé San Juan, padre de Susana San Juan.
39. Mientras están juntos Pedro y Susana, su padre le avisa que irá a la mina. Ella le dice que no es su padre y Bar-

tolomé le advierte sobre Pedro Páramo. Susana se altera, abraza a Pedro tras la puerta y pregunta a Bartolomé sobre su locura.

40. Al llegar a la casa, donde está la mina, Bartolomé es asesinado por la espalda y queman todo.
41. Susana San Juan se entera de que su padre murió, Damiana se lo dice y ella se pone feliz. Damiana se da cuenta de que Susana comienza a perder la razón.
42. Fulgor va con Galileo Aréchiga y es asesinado por los revolucionarios.
43. Crescencio le da la noticia a Pedro Páramo de la muerte de Fulgor, y él manda a Crescencio por el "Tilcuate" y por los revolucionarios.
44. Dorotea los ve llegar y Susana San Juan pierde más la razón (Susana asegura no ser amante de Pedro Páramo y divaga).
45. Pedro Páramo conversa con los revolucionarios y les ofrece 100 mil pesos regalados y 300 hombres prestados a cambio de que lo dejen en paz.
46. Perseverancio conversa con el jefe, sobre quitar dinero a los ricos y luego repartir tierras a los pobres.
47. Pedro Páramo le dice al "Tilcuate" que se una a los revolucionarios, se vuelva su jefe y le da un rancho, "Tilcuate" le responde que se va por gusto, aunque no le diera nada.
48. Susana San Juan desvaría, Damiana llora al escucharla.
49. Pedro Páramo conversa con el "Tilcuate", quien le pide más dinero, y Pedro Páramo lo manda a Sayula a quitarle a los ricos.
50. Dorotea conversa con el padre Rentería y le dice que Susana ya no quiere vivir, el padre ve los desvaríos de Susana, Pedro le habla a Susana, mientras el padre le ofrece la extremaunción.
51. Muerte de Susana San Juan.
52. El pueblo se entera de la muerte de Susana San Juan, pero las campanadas se confunden con una fiesta.
53. Pedro Páramo dice que ya no le dará nada a Comala.

54. Juan Preciado y Damiana Cisneros platican sobre los quejidos de Susana y la soledad de Pedro Páramo, y del mismo pueblo Comala.
55. Pedro Páramo le platica a Susana sentado en una silla. Está deprimido por la muerte de Susana, mientras Damiana lo acompaña y le hace un recuento de los pecados de su vida.
56. Juan Preciado y Damiana escuchan tres golpes que según Damiana anuncian la muerte de alguien; mientras, Juan tiene frío. Se escucha la voz de Pedro Páramo, y ella comenta que murió en un derrumbe; al mismo tiempo todo se derrumba.
57. Salen Juan Preciado y Damiana. Juan Preciado le pregunta por Pedro y le responde que nunca regresó por ella. Damiana encamina a Juan Preciado al camposanto y desaparece.
58. Abundio se embriaga por la muerte de su madre en la cantina de la madre Villa.
59. Juan Preciado entra al cementerio y escucha la voz de su madre, le dice que está a su lado y que la abrace, mientras parece derrumbarse todo, hay un estruendo sonoro.
60. Pedro Páramo sentado y Damiana a un lado ven llegar a Abundio, quien lo ataca con un cuchillo, por no reconocerlo; Pedro se levanta y cae unos metros delante de su silla.
61. Todo se pierde en una neblina de viento que sopla.

La sucesión de imágenes entre secuencias se articula de distintas maneras, primero vemos dos secuencias generales, como ya hemos señalado, la historia de Juan Preciado, su recorrido por Comala y su muerte; por otro lado, la historia de Pedro Páramo, desde que se encarga de administrar la hacienda La Media Luna hasta su muerte. Hay una línea sincrónica sobre cada una de estas historias, aunque las secuencias de escenas se mezclan; es decir, en la línea temporal de Juan Preciado, las secuencias siguen un ritmo y tiempo lento, mientras que, en la historia de Pedro Páramo, hay una narrativa de años, hasta la vejez de Pedro Páramo.

Los *flashbacks* de los personajes se apresuran en sus intervenciones, relatan una secuencia de acciones que coincide con la línea general, que además nos explica la trama general de la película; es decir, a pesar de la discordancia de secuencias, hay un montaje paralelo entre ambos tiempos, aunque pareciese absurdo en algunas ocasiones, es hasta el final donde la película cobra un sentido de orden de cada una de las secuencias presentadas. Entonces, podemos decir que la dirección general de la edición es presentar simultáneamente una temporalidad lineal y fragmentada, tanto de tiempo como de espacios, lo que lleva a confundir la trama central.

### *Escena (imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática)*

De igual manera que los aspectos anteriores, las escenas se presentan en dos líneas narrativas, por tanto, se construyen con una composición diferente, por lo menos distinguible para el ojo del espectador. En los espacios de la historia de Juan Preciado, se muestra un pueblo vacío y muy pequeño, en ruinas. Las casas de adobe se descubren entre luces y sombras, los objetos dentro de las casas parecen amontonados o rotos, cada casa a la que Juan entra mantiene una concordancia con el personaje que le platica, pero, sobre todo, se percibe un ambiente de soledad. El polvo y el abandono rural es el presente de Comala. No parece haber luz, salvo que alguien encienda una vela; en ese sentido, las escenas de Juan Preciado están rodeadas de sombras. La escenografía estuvo a cargo de Manuel Fontanals; como supervisor de mobiliario y ornato, Julio Alejandro; supervisor de vestuario, Georgette Somohano; encargado de los títulos, Vicente Rojo; y como encargado de maquillaje, Armando Meyer.

Muy distintos son los espacios en la línea temporal de Pedro Páramo, en este espacio narrativo se muestra la amplitud de los paisajes, que hacen referencia a su poderío; a la distancia se observan panoramas naturales y los diálogos recalcan su imponentia. De igual manera, los escenarios son luminosos y amplios y, en este sentido, la luz y las sombras recrean el carácter de los personajes (figura 8). Mientras tanto, la línea temporal de Juan Preciado

parece pertenecer a la noche y la de Pedro Páramo se muestra viva e iluminada.

Figura 8

Eduviges Dyada, fotografía de Gabriel Figueroa



Fuente: Revista *Luna Córnea*, 32, p. 495.

No sólo el sonido y las luces intervienen en la construcción de cada uno de los personajes de Pedro Páramo, sino también las decoraciones muestran elementos simbólicos o figurativos de la esencia moral del personaje, incluido el vestuario, sobre todo en la narración de Juan Preciado, cuyos elementos ornamentales son mínimos; todo lo contrario en el ambiente de Pedro Páramo, donde se muestra la riqueza económica del personaje a través de una variedad de decoraciones y vestuarios.

En la línea narrativa de Juan Preciado podemos distinguir claramente a tres mujeres en espacios distintivos de Comala: la casa de Eduviges llena de recuerdos, la misma en la que hospedó a muchos y que todavía guarda sus sonidos; después está la iglesia, donde conocemos a Ana y quien pareciera en penitencia permanente, está igualmente arraigada a ella y a su muerte; y finalmente la hacienda de La Media Luna, donde se encuentra Damiana, quien nunca dejó solo a Pedro Páramo, está completamente sola y abandonada, a punto de derrumbarse. La referencia a las muertes de

cada una se obvian en los efectos visuales. Algunas decoraciones parecieran artificiales, en el sentido de que no parecen tener vida en la narrativa. Entonces, los espacios aparecen y desaparecen con la intervención de cada uno de los personajes en la línea de Juan Preciado.

Los espacios en *Pedro Páramo* se hacen viejos al igual que él, y son abandonados de la misma manera que él abandona Comala. Los espacios se refieren a una narrativa histórica más amplia y que involucra a varios personajes secundarios. Dejando de lado la figura de Pedro Páramo que representa amplitud, fuerza y poder, los personajes que lo rodean se vuelven extras. Tan solo observando las mujeres de los Páramo, vemos escenas dramáticas, todas ellas cargan una vida de violencia y dolor, sumergidas en tonalidades oscuras que, al igual que el encuadre de Juan Preciado, son arrastradas por sentimientos de soledad y abandono.

Las voces no nos muestran tanto dramatismo, son secas y golpean directamente; mientras que, en los rostros, las expresiones faciales revelan angustia. Todo el pueblo de Comala pareciera purgar, tanto en la línea de Juan Preciado como en la narrativa de Pedro Páramo, sus habitantes guardan rencor. Los movimientos de los personajes en la línea de Juan Preciado son lentos, pausados e inciertos, parecieran caminar en círculos; en la narrativa de Pedro Páramo los movimientos son ágiles, bruscos y violentos; en ambos casos, la acción gira alrededor de Pedro Páramo.

Entonces, el personaje que lleva toda la carga simbólica es Pedro Páramo, por él vive Comala, por él muere Comala; es el estereotipo del cacique, hombre poderoso y dueño de todo a la vista. Mientras, la figura de la mujer es estereotipada bajo el rol de ama de casa, obediente y sumisa, sobre todo por el poder de Pedro Páramo. En el mismo sentido se refleja esta situación en el vestuario, a Páramo lo observamos imponente, mientras que sus empleados usan camisa y pantalones simples y sencillos, no hay quién resalte más que Pedro Páramo. Por su parte, Juan Preciado se muestra con ropa mucho más moderna, aunque cotidiana, y los personajes secundarios reflejan la realidad del estado de su esencia.

De igual manera, podemos ver que el encuadre representa dos estados de Comala, donde temáticamente convergen imáge-

nes de soledad y abandono. Además, podemos apreciar figuras que dramatizan la figura del padre, el hijo y la madre, como representaciones ideológicas del México revolucionario y posrevolucionario, y del escenario sociocultural de la época.

Cabe destacar que, todo este ambiente dramático y de suspenso, se enfoca específicamente en un tema: la violencia, donde observamos la mayoría de sus tipologías, desde la psicológica, física, económica e institucional, entre otras; hasta la misma Comala parece violentada como presencia física, tanto en la narrativa de Juan Preciado, al derrumbarse Comala y quedar en escombros, como en la narrativa de Pedro Páramo, al abandonar económicamente a Comala.

### *Género y estilo (convenciones narrativas y formales)*

Las fórmulas narrativas en la película son muy variadas, debido a que el sentido cronológico del tiempo es discontinuo. El tiempo que narra Juan Preciado es intervenido por recuerdos, memorias y ecos del pasado, lo que interrumpe la narrativa de las imágenes; es decir, la película es el único objeto físico que permite anclar una estructura narrativa continúa, a partir de que los espectadores logramos identificar la narrativa temporal.

De igual manera, la narrativa de Pedro Páramo se envuelve por confidencias del mismo tiempo de Juan Preciado. Las imágenes parecen lograr un orden narrativo, sin embargo, la presencia de múltiples tiempos en los personajes parecen no dirigirse al público espectador, sino a la misma narrativa. En ese sentido, podemos decir que los recursos que proyecta la película superan el tiempo del espectador e instauran una narrativa que pretende hacer desconfiar, creando un circuito de interpretación que lo incluye.

Además, también podemos apreciar la figura del antihéroe. La narrativa comienza con la historia de Juan Preciado, pero Pedro Páramo supera las intervenciones de su hijo y se convierte en el protagonista de la película, que desde el título vemos reflejado. Otro elemento para resaltar, es que al principio Pedro Páramo parece ser el villano de la película, el hombre poderoso al que no le importan los pobres; sin embargo, después, cuando llegamos a conocer el amor que siente Pedro Páramo por Susana San Juan,

en cierta medida se comienzan a justificar sus acciones hasta convertirlo en el antihéroe. Camina sobre una delgada línea entre el bien y el mal, aunque podríamos decir que hizo más mal que bien; sin embargo, a pesar de las diferencias sociales marcadas, es de señalar que el personaje Pedro Páramo parece llevar a Comala a un florecimiento económico y cuando él desaparece, también lo hace Comala.

La película articula una narrativa social de clases, gobernadas por Pedro Páramo. Muestra una estructura clásica sobre el sentido de poder y el nivel económico. Todo hombre y, por lógica, toda mujer que no es Pedro Páramo, lleva una vida destinada a la sumisión, injusticia y desigualdad. En ese sentido, hay recursos técnicos que resultan muy útiles en esta narrativa, como la *voz en off*, donde el narrador muestra los pensamientos que no pueden ser expresados, que necesitan ser narrados y se convierten en un recordatorio, sobre todo de la búsqueda de Juan Preciado.

De igual manera, la presencia de Pedro Páramo sería muy distinta si la película fuera la narración de un testigo de la vida de Páramo, debido a que las voces de sus personajes se convierten en narradores. La película muestra una multiplicidad de imágenes, donde distinguimos a un mismo Páramo, pero con diferentes roles, porque las mismas voces justifican su sentido de justicia sobre la vida de éste. Así, el *flash back* de las acciones narrativas aclaran los motivos de ambas historias, el presente y el pasado usado de principio a fin, puede causar un sentido de distorsión temporal y, de igual manera, nos exige mayor atención; sin embargo, al final, todo cobra sentido cronológico (figuras 9).

Otro recurso utilizado como parte de la narrativa son los murmullos, éstos nos hablan del pasado en la línea de Juan Preciado. Efecto que da una sensación de movimiento narrativo, de continuidad, al mismo tiempo que dicho personaje reafirma su estado de confusión sobre su presencia en Comala. Algunos murmullos inducen un efecto fantasmagórico o de aparición, tratando de generar en el público el mismo estado de incertidumbre que siente Juan, aunque esto también desfavorece al filme, pues hace que encontremos demasiados elementos o ecos sonoros que sobrecargan las imágenes, o sobrecargan su intención filmica.

Figuras 9  
Juan Preciado en Comala,  
fotografía de Gabriel Figueroa



Fuente: Revista *Luna Córnea*, 32, p. 491.

Es válido preguntarse ¿qué recursos posee la película, respecto de la película *noir* o cine negro? La estética del cine negro, como su nombre lo señala, se integra a la imagen de momentos nocturnos. En *Pedro Páramo* apreciamos escenas en claroscuros, la mayoría de estas características que se refieren al cine *noir*, corresponden al arreglo de este filme. El cine negro suele protagonizarse por un antihéroe, lo que ya mencionamos antes, y Pedro Páramo es un hombre poderoso, violento y corrupto. A través de este personaje se estructuran y crean los demás personajes, pues Páramo es el motivo psicológico de todo Comala, es el sentido de fatalidad, miedo y optimismo del pueblo.

También la iluminación, las escenas nocturnas, el uso de sombras, la sensación laberíntica de la narrativa de los personajes construyen una película influenciada por el cine negro. Hay claroscuros que no sólo reflejan el carácter del personaje, sino que también de la situación, principalmente dramática. La historia de Juan Preciado se mantiene en espacios confinados, entre la noche, la búsqueda y a veces persecución, donde resalta el carácter misterioso de los tonos. En el mismo sentido, la línea narrativa de Juan Preciado parece sólo escuchar la oscuridad, donde no hay líneas morales y no se juzga de igual manera. Los personajes secundarios que interactúan con él mantienen un ambiente de misterio. La iluminación en la narrativa de Pedro Páramo, por el contrario, al principio parece resaltar, es un hombre enmarcado en la luz del día, y la inmensidad de su poder se refleja en la dominación de esa luz, donde no hay ni un atisbo de niebla, contrariamente a como se muestra al final, que parece integrar a Pedro Páramo a las entrañas de Comala, en el mismo polvo.

Los elementos que contribuyen a mejorar la iluminación son los planos. La película maneja diferentes tipos de planos, en la historia de Juan Preciado vemos planos estilo holandés, medio, primer plano, primerísimo plano y plano americano, construyendo una narrativa de incertidumbre para el espectador, por no distinguir lo que hay alrededor (figuras 10). Y en la historia de Pedro Páramo suelen ser en conjunto, entero, general o gran plano general, porque así se aprecia la influencia y el poder de lo que él representa. Además, la ideología *noir* dice que se construyen

personajes arquetípicos, como la viuda negra (mujeres que están alejadas de la norma social). Los personajes femeninos en el filme, no sólo son mujeres bonitas, sino que, a pesar de tener alguna culpa personal, ocupan un lugar importante en la vida de Pedro Páramo, en el caso de Susana San Juan —inconsciente o no— representa una *feme fatal*, ya que tanto Florencio (su padre) como Pedro Páramo, resultan obsesionados por Susana *la mujer*.

Figuras 10.

Escenas de *Pedro Páramo* en fotografías de Gabriel Figueroa



Fuente: Revista *Luna Córnea*, 32, p. 502.

Otro recurso del cine negro es el *doppelgänger*, donde todos los personajes de Comala se construyen bajo una doble personalidad, una doble moral, comenzando por Juan Preciado quien llega a Comala ambicionando el poder de Pedro Páramo, no por su padre; en el caso de Páramo, durante todo la película deja ver una doble moral, hasta que conocemos a Susana, quien saca la parte romántica de él. Los demás personajes, a pesar de saber que hacen algo inmoral o malo, lo hacen, en ese sentido todo Comala mantiene una sombra de doble moral. Es decir, la filosofía que mantiene este tipo de cine se aloja bajo el sentido de ambigüedad moral de los personajes, y la traición es un recurso palpable en la vida de Comala, empezando por Pedro Páramo.

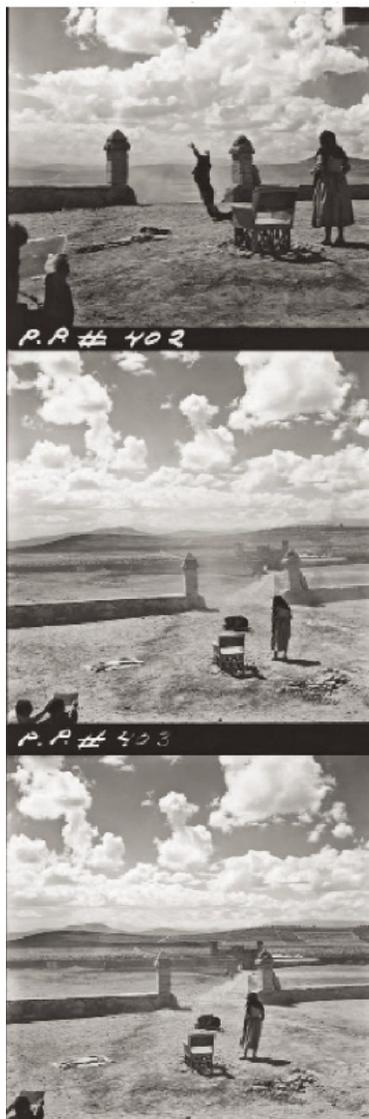
### *Final (última secuencia de la película)*

Ahora, debemos preguntarnos ¿Qué observamos en la última secuencia? La toma final de *Pedro Páramo* no sólo resuelve la búsqueda de Juan Preciado, termina resolviendo la misma historia de Pedro y de Comala entero. Así, después de que la voz de Juan se reencuentra con su madre y se insinúa su muerte, entonces, volvemos a la línea narrativa de Páramo y vemos que está en una silla de ruedas a la entrada de su hacienda, desierta y sólo acompañado por Damiana. Ahí es apuñalado por Abundio, y muere (figuras 11).

Entonces, distinguimos que el tiempo narrativo que comienza en el presente acaba al morir Juan Preciado, lo único que falta es terminar la línea narrativa de Pedro Páramo, que luego descansa en los murmullos. En un sentido simbólico hay que señalar que ambas muertes (de Juan Preciado y Pedro Páramo) finalizan todo, incluso el olvido de una misma historia, pues quien hizo revivir a Comala era Juan Preciado y, al morir, el tiempo borra completamente todo y a todos. Cuando ya no hay una historia que contar ni quien la escuche, la voz desaparece.

Otra acción importante es el inicio y fin de la película, Abundio comienza la primera secuencia con Juan Preciado y termina con Pedro Páramo; este personaje es quien encierra ambas líneas narrativas y desaparece en la nada, así como apareció en un principio. La narrativa logra concluir y cerrar un ciclo de violencia y drama social, y de igual forma se resuelve el último misterio: la importancia de Abundio.

Figuras 11.  
Tomas finales de *Pedro Páramo*,  
fotografías de Gabriel Figueroa



Fuente: Revista *Luna Córnea*, 32, p. 505.

Como ya mencionamos, así como aparece Comala entre neblina, vuelve a desaparecer, dejando una sensación de olvido en el espectador. Lo que lleva a concientizar las historias de pueblo, como historias que lleva el viento, oralidad vivida, narrada en boca de todos y que con el tiempo desaparece, al igual que los pueblos —que con las revoluciones y cambios económicos— dejaron de existir. El último punto que cierra el análisis de Zavala son las conclusiones del análisis, así también nosotros cerramos este ensayo, al finalizar el siguiente apartado.

## Conclusión del análisis

Es importante señalar que, a pesar de ser una obra escrita, las formas narrativas parecen enfocarse en muchos recursos fílmicos. Recordemos que el autor de la novela también realizó guiones, lo que da gran material a Velo para filmar; en ese sentido, en una de las entrevistas a Rulfo señaló: “Los hechos humanos no siempre se dan en secuencia” (DDOOS, 1973, p. 2). Así, a pesar de que la película ha sido criticada y dejó un sentimiento incómodo en el director, al parecer por la carga simbólica que representaba la realización del filme, hay quienes no se enfocan en la literatura sino en el cine, y ese público es más fácil que aprecie la cinta como objeto de estudio estético y artístico. Recordemos que muchos de los elementos que construyen la película, como la iluminación, la fotografía y algunas actuaciones revelan un gran material fílmico.

El mismo director reconoció haberse dejado llevar por un sentido de fidelidad, sin embargo, hay recursos narrativos y voces que se recortaron o se alargan en la película, que son de la adaptación fílmica. En primer lugar, debemos recordar que estamos observando la construcción de un objeto que representa un lenguaje distinto y con otros recursos.

Un recurso indudablemente transferido de la obra narrativa a la película es, sin duda, el simbolismo, la cantidad de imágenes que se integran como referencia en nuestra mente al momento de la lectura, fácilmente son localizables en la película. Eso se debe a la adaptación narrativa de Velo. Lo contrario ocurre si se es lector de Rulfo. La carencia de narradores fijos exige mayor atención

al lector, mientras que, la película, ofrece un acercamiento más directo a la referencia, a la imagen; en ese sentido, limita la imaginación, debe ser por eso que en este caso el código afecta el resultado.

Así, *Pedro Páramo* el filme, es una cinta no sólo con valor documental, sino que posee una estructura artística que hay que observar a detalle; hay que dialogar cinematográficamente, no literariamente. Cabe destacar que el fallo más obvio de la película fue elegir un extranjero para representar al mexicano, ya que el personaje parece forzado por el guion, podría decirse que el actor no logra apropiarse completamente del personaje. La adaptación de Velo cumple la función de espectáculo visual, el trabajo interpretativo del director no sólo supera las descripciones de la novela, sino que construye un guion donde exige expresividad actoral y un escenario físico verosímil; en ese caso podemos señalar que la película es el retrato de una realidad, que más allá de la novela de Rulfo, representa estereotipos socioculturales del mexicano. Una película que a través de la iluminación se reinterpreta el dolor, la miseria, la angustia y el coraje de los pueblos del México en la época revolucionaria, donde por pequeños que sean, son contenedores de grandes historias trágicas, entonces, el legado de Velo en esta película recae en su habilidad de mostrarnos el uso de la luz y las sombras.

También, es interesante leer las notas que desde 2007 señalan que se está preparando una nueva versión de *Pedro Páramo*, dirigida por Mateo Gil, y donde el papel de Pedro Páramo lo representará Gael García Bernal, sería un filme de nacionalidad española y la cuarta versión. Después de Velo hay una versión de José Bolaños en 1976 y de Salvador Sánchez en 1981, de las que hay pocas críticas; la adaptación de Carlos Velo parece estar mejor armada que las versiones posteriores. Así que tal vez veremos una nueva versión muy pronto, pues recientemente la plataforma NETFLIX, a través de su cuenta de Twitter, acaba de confirmar una adaptación en proceso.

## Referencias

- Buscabioografías. (2019). Carlos Velo. Recuperado de: <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/6689/Carlos%20Velo>
- Café Cultural El Templo (s.f.). *Pedro Páramo*. Recuperado de: <http://cafe-culturaleltemplo.blogspot.com/p/cine.html>
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) (2008). Figueroa y Juan Rulfo. *Revista Luna Córnea*, 32: 481-505, segunda parte.
- Campos Rodríguez, D.V. (2005). La construcción del discurso cinematográfico. *Revista UAM-Xochimilco*, pp. 291-294, México.
- DDOOS (1973). Entrevista a Juan Rulfo. Recuperado de: <https://ddoos.org/textos/entrevistas/entrevista-a-juan-rulfo-2>
- El Economista* (2021). Netflix transmitirá una adaptación de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Recuperado de: <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Netflix-transmitira-una-adaptacion-de-la-novela-Pedro-Paramo-de-Juan-Rulfo-20210811-0164.html>
- Filmaffinity (s.f.). *Pedro Páramo*. Recuperado de: <https://www.filmaffinity.com/mx/film433260.html>
- Festival de Cannes (s.f.). *Pedro Paramo*. Recuperado de: <https://www.festival-cannes.com/es/peliculas/pedro-paramo>
- García M., J.R. (2017). Antigua voz de adobe, maíz y petate: El perfil literario y cinematográfico de *Pedro Páramo*. Recuperado de: <http://www.lettrafranca.com/literatura/el-perfil-literario-y-cinematografico-de-pedro-paramo/>
- Jiménez M., L. (2020). *Estudio de la transmedialidad a través de Pedro Páramo: De la literatura a la ópera y al cine*. Tesis de maestría. Universidad Autónoma del Estado de Moleros. Recuperado de: <http://riia.uaem.mx/xmlui/bitstream/handle/20.500.12055/1614/JI-MLRC02T.pdf?sequence=1>
- La Voz de Galicia (2020). De cuando Carlos Velo no pudo filmar su guion de *Pedro Páramo*. Recuperado de: [https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2020/08/13/carlos-velo-pudo-filmar-guion-pedro-Páramo/0003\\_202008G13P32991.htm](https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2020/08/13/carlos-velo-pudo-filmar-guion-pedro-Páramo/0003_202008G13P32991.htm)
- Martín, M. (1955). *El lenguaje del cine*. España: Gedisa.
- Milenio (2017). Juan Rulfo y el cine. Recuperado de: <https://www.milenio.com/cultura/juan-rulfo-en-el-cine>
- Sensacine. (2021). José B. Carles. Recuperado de: <https://www.sensacine.com/actores/actor-263824/>
- Internet Movie Database (IMDb) (2021). José Li-Ho. Recuperado de: <https://www.imdb.com/name/nm0508582/>

- Todocolección. (2019). *Pedro Páramo*. Cartel mexicano. Carlos Velo. John Gavin, Julissa. Recuperado de: <https://www.todocoleccion.net/cine-posters-carteles/pedro-Páramo-cartel-mexicano-carlos-velo-john-gavin-julissa~x126945231>
- Weatherford, D.; González B., J.C. y Mino Gracia, F. (2020). *Juan Rulfo en el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*. Recuperado de: <https://books.google.com.mx/books?id=iY7qDwAAQBAJ&pg=PR240&dq=Los+guiones+de+Pedro+P%C3%A1ramo+y+El+gallo+de+oro.+Recuperado+de&hl=es->
- YouTube (s.f.). *Pedro Páramo*. Full movie. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-9j45h78JeI>
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- ZoomF7 (2021). Gloria Schoemann: Editora de las mejores películas del cine de oro mexicano. Recuperado de: <https://zoomf7.net/2020/11/09/gloria-schoemann-editora-de-las-mejores-peliculas-del-cine-de-oro-mexicano/>

## Ficha filmográfica

*Pedro Páramo* (1967). Género: Drama. Duración: 104 min. Idioma: Español. País: México. Dirección: Carlos Velo. Producción: Manuel Barbachano Ponce. Guion: Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce. Música: Joaquín Gutiérrez Heras. Fotografía: Gabriel Figueroa. Montaje: Gloria Schoemann. Escenografía: Manuel Fontanals.

Reparto: John Gavin, Ignacio López Tarso, Pilar Pellicer, Julissa, Graciela Doring, Carlos Fernández, Augusto Benedico, Beatriz Sheridan, Claudia Millán, Rosa Furman, Narciso Busquets.

Productora: CLASA Films Mundiales y Producciones Barbachano Ponce.

El premio más relevante fue la nominación a la Palma de Oro, como Mejor Película en Cannes de 1967.

URL: <https://www.filmaffinity.com/mx/film433260.html>

# La casa y la fenomenología poética en *El lugar sin límites*: Breve repaso desde la visión de Gaston Bachelard

Ma del Carmen Zamora Chávez

El presente texto busca reencontrar, desde la propuesta de Gaston Bachelard (2000), la fenomenología poética del espacio entre la novela breve *El lugar sin límites* del chileno José Donoso, publicada originalmente en 1966, y la película con el mismo nombre que fue dirigida por el mexicano Arturo Ripstein en 1978.

*El lugar sin límites* fue reconocida como la obra cumbre de Donoso, miembro relevante del *boom latinoamericano*, caracterizado por el uso de elementos propios de la fantasía y la identidad latinoamericana, que tuvo lugar entre las décadas de los sesenta y setenta y una influencia tal que arropó a las generaciones de autores jóvenes, aquellos que ya publicaban rozando el nuevo milenio. Donoso, con su ensimismada y reveladora pluma, es uno de los principales narradores de la literatura sudamericana de la época.

La relevancia de la novela es tal que pocos años después de la publicación es transformada en un largometraje icónico para el cine mexicano de los setenta, acreedor a distintos reconocimientos, entre ellos dos Arieles: uno por Mejor Película y otro como Mejor Actor para Roberto Cobo, y dueño de una narrativa visual contundente en donde destaca una furiosa gama cromática y un ambiente sugestivo cargado de simbologías.

En ambos casos, tanto en el filme como en la novela, se comparte un mismo argumento centrado en la vida de un homosexual, la “Manuela”, que vive en El Olivo, un pueblo decadente, y es dueño de un prostíbulo junto con la “Japonesita”, su hija. El sitio

es frecuentado por Pancho Vega, un atractivo joven violento que se convierte en una pieza clave en la relación entre padre e hija y, finalmente, en el asesino de la Manuela.

En la búsqueda para entender la fenomenología poético-literaria es necesario apropiarse de los giros lingüísticos propuestos en diversas disciplinas, a fin de dilucidar los significados y significantes que encontramos a diestra y siniestra en nuestros objetos de estudio. El color, el símbolo, las figuras lingüísticas, por ejemplo, son vías seguras de entendimiento para fluir de la mano con el metadiscurso narrativo. Gaston Bachelard, en *La poética del espacio*, habla de “imagen poética” como una explicación necesaria para entender que es posible ir más allá de una particular configuración y encontrar, por supuesto, “la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen” (Bachelard, 2000, p. 9).

Obviamente juega un papel muy importante la imaginación del receptor, quien ofrece sus sentidos (la vista, el oído) para generar “el producto más fugaz de la conciencia: la imagen poética” (p. 9). Sin este producto, toda creación —literaria, cinematográfica, etcétera— perdería sentido. En suma, para entrar a la lógica de Bachelard, debemos considerar la unión de: imagen, subjetividad y realidad. Claro que el acercamiento a la experiencia debe ser lo más objetivo posible sin perder el timón, según el autor francés. La exigencia sería que el lector “no tome una imagen como un objeto, menos aún como un sustituto de objeto, sino que capte su realidad específica” (p. 9).

Bachelard, en la misma obra explica que la casa como experiencia en el mundo literario ofrece un carácter polimórfico. Es un organismo metafórico que se convierte en origen, búsqueda y permanencia. La obra literaria, en toda su dimensión, tiene cabida en este concepto tan cercano a la vida misma porque, en una primera interpretación, ¿cuál sería el lugar más exclusivo para la propia existencia sino la casa? Y en una segunda instancia, ¿no es —acaso— el interior humano/la consciencia su primera casa?

La casa es el espacio interior, unidad y complejidad: “Tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental” (Bachelard, 2000, p. 27), cuya principal función es albergar “el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos per-

mite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos y las experiencias lo que sancionan los valores humanos” (p. 29). En este sentido, entonces, la casa es una “integradora” por excelencia para “los pensamientos, los recuerdos” (p. 29).

Bachelard (2000) concibe las dimensiones de existencia bajo premisas que se encierran en el universo de *la casa*, por ello dedica hondas reflexiones a todos los rincones de la misma: desde el sótano hasta la buhardilla; hace una alegoría metadiscursiva entre la casa y el universo; se detiene en lo subrepticio que tanto tiene que decir desde la intimidad, como los secretos de los cajones y de los cofres, los rincones; la diacronía heterogénea del interior y el exterior; hasta la fenomenología de lo redondo. El reto, por supuesto, es lograr la unidad en todos los elementos que forman parte del concepto de la casa.

Son todos esos reentendimientos los que amplían otro paso por la cosmogonía de Donoso y de Ripstein para escudriñar en los motivos de sus personajes y cómo logran una particular sinfonía en su *habitus* de existencia. En ese momento, precisamente, la literatura cumple con su función ancilar de (incluso) reexplicar el mundo y su funcionamiento desde una perspectiva filosófica: nuestras historias y las reveladas por las líneas que pasan a la posteridad están sujetas a una permanente fenomenología poética y un marcado eterno retorno.

Cuando se aprehende esta noción es posible acercarse a una relectura de la esencia literaria y reencontrarse con la imagen poética. La casa en *El lugar sin límites* es entonces un elemento esencial y evocador que provoca el metadiscurso de los personajes. Así, tanto en la película como en la novela es posible apreciar lo que a continuación se puntualiza.

## La casa es el primer entorno

El corazón de la historia, donde todo surge y resurge en el eterno retorno nietzscheano (abúndese en *La gaja ciencia*, obra capital de Nietzsche): “La casa es nuestro rincón del mundo”. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término (p. 28). La casa

siempre es evocación y recuerdo. Toda casa es una infancia que retorna: no importa que no sea la casa materna porque toda casa es el relato de nuestra historia (p. 29). En una de las primeras escenas (Ripstein, 1978, 3:30), la Manuela dormita en la misma cama junto a su hija la “Japonesita”, el sueño es plácido —la infancia, lo inconsciente— y no es interrumpido hasta que el claxon del camión de Pancho Vega la despierta —la adultez, lo consciente— con sobresalto (4:02): la última vez que Pancho estuvo en el burdel quiso matarla y le rompió el vestido rojo de lunares con el que interpreta a una bailarina flamenca. La casa, el ensueño y la infancia son el interior: son una dimensión. Cuando el ruido despierta a la protagonista se abre una ventana al exterior: una segunda dimensión (figura 1). Los elementos internos en esta secuencia son Manuela y su hija en medio de la luz, como un atisbo al futuro: lo que vendrá. Es justamente ahí cuando la historia inicia. En la novela encontramos, no ese juego entre interior y exterior, sino cómo al despertar hace una revisión interior, puesto que se dirige al fondo de la cama y justo al final: “debajo del catre, estaba su maleta. De cartón con la pintura pelada y blanquizca en los bordes, amarrada con un cordel: contenía todas sus cosas. Y su vestido. Es decir, lo que esos brutos dejaron de su vestido tan lindo” (Donoso, 1984, p. 6).

Figura 1  
La Manuela duerme



Fuente: Fotograma de *El lugar sin límites*.

La maleta, en este caso, tiene un valor fenomenológico de sentida importancia. Esa maleta es con la que Manuela llega a El Olivo: aquella donde guarda sus vestidos de danza española, la que es testigo de su gran transformación de *loca* —como ella misma se nombra— a bailarina de flamenco y el centro de atracción de los prostíbulos que visita. Bachelard, por ejemplo, dedica una extensa diatriba sobre aquellos espacios minúsculos que atesoran información delicada: desde los rincones hasta los cofrecillos prometedores. El cofre es por excelencia “donde el hombre gran soñador de cerraduras, encierra o disimula sus secretos (Bachelard, 2000, p. 80)”. Asimismo, y más allá del cofre, están los cajones, también listos para vestir la personalidad de cada protagonista, porque:

Los conceptos son cajones que sirven para clasificar los conocimientos; los conceptos son trajes hechos que desindividualizan los conocimientos vividos. Cada concepto tiene su cajón en el mueble de las categorías. El concepto se convierte en pensamiento muerto puesto que es, por definición, pensamiento clasificado (Bachelard, 2000, p. 81).

Al interior de todos estos conceptos sobre salvaguarda de objetos valiosos (cofres, estantes y demás) existe todo un catálogo de revelaciones: cosas que siempre inferimos como lectores o espectadores y simplemente estamos a la expectativa del anuncio que confirme la sospecha.

El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos “objetos”, y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad (Bachelard, 2000, p. 83).

La maleta, como señalaba anteriormente, tiene toda una dinámica de percepción en el desenvolvimiento de la protagonista; además de ser la que atesora esta transformación de género desde lo visual o la imagen corporal, también alberga la personalidad efervescente y bulliciosa que se apodera de una Manuela más dul-

ce y temerosa, la que es padre de la “Japonesita” y administra el prostíbulo con cierta medida. Una vez que se enfunda el traje, se transforma en otra persona y en otra Manuela. Esta triada de cajón, cofres y armarios, ofrecida por Bachelard, tiene dimensiones en común: son cuadradas o rectangulares, se utilizan para guardar o salvaguardar, se encuentran en determinados lugares estándares de una casa, bien pueden pasar desapercibidos y muchas veces son definitivos para resolver casos complejos (figura 2).

Figura 2  
La maleta, espacio simbólico



Fuente: Fotograma de *El lugar sin límites*.

Un elemento con esas características, aunque no se menciona como tal en *La poética del espacio* (2000), es la maleta, pues también tiene ángulos definidos (son cuadradas o rectangulares, por lo general) y su función es estratégica: guardar y atesorar. Bachelard después de renombrar a la casa menciona “la casa de las cosas” y ahí es donde tienen cabida todos estos elementos:

¡Cuánta psicología bajo su cerradura! Hay en ellos una especie de estética de lo oculto. Para captar desde ahora la fenomenología de lo oculto, bastará una observación preliminar: un cajón vacío es inimaginable. Sólo puede ser pensado. Y para nosotros que tenemos que describir lo que se imagina antes de lo que se conoce, lo que

se sueña antes de lo que se comprueba, todos los armarios están llenos (Bachelard, 2000, p. 23).

En resumen, existe un concepto que cerca la fenomenología y la estética de lo oculto, siempre y cuando exista una cerradura de por medio; por ejemplo, en distintos momentos de la narración de Donoso (1984) podemos ver esta función de la maleta:

En la maleta traje el vestido. Sí. Es de lo más bonito. Colorado. Me lo vendió una chiquilla que trabajaba en el circo. Ella lo había usado poquito, pero necesitaba plata, así que me lo vendió. Yo lo cuido como hueso de santo porque es fino, y como yo soy tan negra el colorado me queda regio (p. 37).

Llorando todo el tiempo, diciendo que se va a morir, que ya no está para estas cosas, que lo perdone, que nunca más, y dice que va a botar su vestido de española que usted vio, es un estropajo, pero no lo bota y lo guarda en su maleta (p. 72).

Se amarró los cordones lentamente, con rosas dobles... Al arrodillarse, allá en el fondo, debajo del catre, estaba su maleta. De cartón, con la pintura pelada y blanquizca en los bordes, amarrada con un cordel, contenía todas sus cosas. Y su vestido (p. 6).

Lo importante en la maleta es el vestido: su llave a otro mundo, vector de la historia y objeto del deseo de Pancho y de la Manuela: “Con su vestido incandescente en el centro tiene que divertirlos y matarles el tiempo peligroso y vivo que quería engullirlos, la Manuela enloquecida en la pista: aplaudan” (p. 66). El vestido, cuando es rasgado por Pancho, es la representación del ataque en contra de la Manuela: más allá de la prenda que se rompe es la identidad la que se hace añicos: “Que tuviera cuidado porque sacaron la ropa y poniéndole su famoso vestido de española a la fuerza se lo rajaron entero” (p. 6).

La maleta de la Manuela está en un rincón: justo debajo de donde duerme con la “Japonesita”. El rincón también tiene su propia fenomenología, porque alude a lo estático y siempre es una

cubierta, una protección extra. Es oscuro y protector de secretos y fantasmas; para Bachelard es una “semicaja” involuntaria compuesta con un poco de muros y un poco de puerta:

Primeramente, el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de mi inmovilidad. El rincón es una especie de semicaja, mitad muros, mitad puerta. Será una ilustración para la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera (Bachelard, 2000, p. 128).

Parte de sus bondades máximas es, en lo particular, que no se mueve y se mantiene estático: de ahí su efectividad al momento de preservar algo. La sabiduría y el habla popular constantemente recuerdan cómo en el rincón están los secretos, lo olvidado, los monstruos. Un rincón es, por excelencia, oscuro y con poca o nada de luz. Lejos de ser un riesgo muchas veces se traduce como una protección.

En este mismo tenor surge el cofre como un pequeño universo de lo que es afuera y lo que es dentro. El cofre también resguarda y siempre tiene una promesa de descubrimiento para aquel que se acerca a su cavidad:

El cofre, sobre todo el cofrecillo, del que uno se apropia con más entero dominio, son objetos que se abren. Cuando el cofrecillo se cierra vuelve a la comunidad de los objetos; ocupa su lugar en el espacio exterior; pero ¡se abre! Entonces, este objeto que se abre es como diría un filósofo matemático, la primera diferencial del descubrimiento (Bachelard, 2000, p. 89).

Justo la Japonesita, en el filme, se toma el tiempo para navegar en las entrañas de su familia y se dispone a buscar en el baúl, entre vestidos y otros ornatos, las fotografías de su madre la Japonesa. El director aprovecha el giro para contar la historia sobre la concepción de la joven, originado por un reto entre don Alejo y la “Japonesa”, quien en los ayeres debe seducir a la Manuela. Producto de ese encuentro lúdico e inesperado para el público lector o espectador se concibe a la “Japonesita”, quien a la muerte de su madre se convierte en heredera de aquel prostíbulo venido a menos.

## Hay dos universos: el de la casa y el del pueblo

Para esta reflexión se identificaron ciertas imágenes que enmarcan estos procesos de análisis y dan continuidad a la sinergia de la fenomenología visual. La casa —el prostíbulo, por ejemplo— es el interior de la familia: donde ocurre una historia. Mientras que en el pueblo transcurre otro universo narrativo. Ahí es donde, casi siempre, figuran el resto de los personajes como don Alejo, doña Blanquita, la “Ludo”, Pancho, Octavio, etcétera.

Dentro de esta reflexión, las puertas, ventanas y fachadas tienen mucho que aportar al respecto, pues son las que marcan la diferencia entre lo interior y lo exterior, cumpliendo con su función antiquísima de separar la vida de la muerte y el cielo del infierno. Cirlot (1992, p. 87) habla de la “interpretación «degradada» de todo edificio como cuerpo humano (puertas y ventanas, aberturas; columnas, fuerzas) o espíritu (sótanos, inconsciente; buhardillas, cabeza, imaginación)”. Al menos en los dos ejemplos a los que recurrimos en el filme es posible apreciar una evidente analogía visual de la puerta y el cuerpo (figura 3).

Figura 3

La puerta

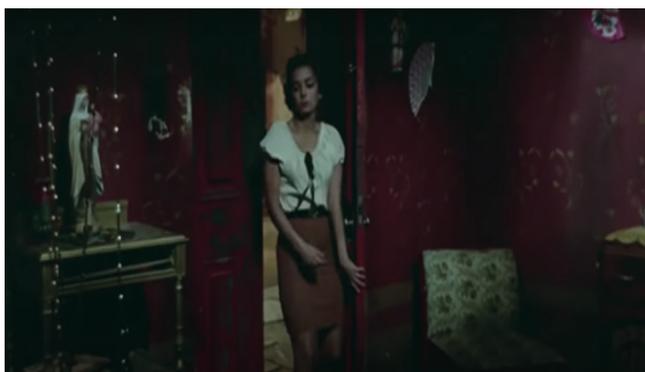


Fuente: Fotograma de *El lugar sin límites*.

En el primero de estos cuadros la Manuela deja su casa por la mañana para ir a buscar hilo rojo a la casa de Ludo; se ha dado cuenta que ya viene Pancho y se apresta a coser su vestido

de danza española, lo que cambiará su destino y será la transición de la vida a la muerte. Mientras que, en el segundo, la “Japonesita” atraviesa un umbral con notoria decisión evidenciada por el ritmo de sus pasos; justamente entra a la habitación en donde comienza a buscar recuerdos e historias sobre su madre fallecida en un baúl antiguo (figura 4).

Figura 4  
La Japonesita



Fuente: Fotograma de *El lugar sin límites*.

En otras escenas, las puertas, esas que sesgan las narrativas y los universos, gozan de presencia durante toda la narrativa visual, se acompañan siempre de transiciones; por ejemplo, en los primeros momentos del filme se hace un plano entero sobre la fachada del prostíbulo y justo en ese instante va pasando una mujer quien, a todas luces, se ve de avanzada edad (figura 5). Parte del discurso de *El lugar sin límites*, en ambas versiones, es la comparación entre el antes y el después. Los personajes, masculinos y femeninos, añoran el pasado: cuando había más movimiento, cuando el ferrocarril pasaba por El Olivo con mayor frecuencia y había toda una promesa de cambio, con luz eléctrica y mejores futuros: “Decían que la Japonesa Grande murió de algo al hígado, de tanto tomar vino. Pero no era verdad. No tomaba tanto. Mi madre murió de pena. De pena porque la estación El Olivo se iba para

abajo, porque ya no era lo que fue" (Donoso, 1984, p. 23). Entonces pasado y futuro se convierten en una búsqueda permanente; en la posibilidad de que la ilusión se materialice y pronto la luz, también con toda la simbología que tiene, regrese. No obstante, la muerte alcanza antes de que esto ocurra a la Manuela y a la Japonesa.

Figura 5

La casa en ruinas



Fuente: Fotograma de *El lugar sin límites*.

A su vez, en otro plano entero, es posible visualizar el interior de la casa donde dos puertas se presentan como un intermedio entre el patio al centro y lo que es el salón de baile: es notorio el abandono, la falta de pintura. Sin embargo, la estructura aún es bella; muy al estilo de los patios mozárabes, con grandes espacios al interior de las viviendas (figura 6).

A modo de conclusión es posible decir que la casa es una revelación de las coyunturas histriónicas de los personajes: hay muerte, esperanza y vida. Se concreta a su vez un *nosotros* con la Manuela, su hija, la "Japonesa Grande" y las demás prostitutas, y un *ustedes* o *ellos* con don Alejo, Pancho, Octavio y otros personajes que ofrecen otro ritmo narrativo y otra interpretación más cercana al movimiento desde lo simbólico, como el dinero (en el caso de don Alejo) o el vehículo en el caso de Pancho.

Figura 6  
La casa como revelación histriónica



Fuente: Fotograma de *El lugar sin límites*.

Existe una alegoría dual entre la fenomenología poética de la casa y el exterior. En *La poética del espacio*, Bachelard dedica un capítulo para la fenomenología del interior y exterior; básicamente, lo que está dentro de una casa es la *memoria* del autor.

Son más las referencias que existen en *El lugar sin límites*, obra compleja en simbolismos; sin embargo, este es un breve acercamiento a las grandes estructuras del lenguaje figurado que lo destacan. El hecho de que existan dos opciones para conocer la obra (cine y novela) nos ofrecen panoramas sustanciosos y diversificados con complejidad de lecturas, ambas expresiones cruzan el siglo XXI, reclamando su etiqueta de clásicos para la literatura y el cine, y son —al mismo tiempo— discursos visionarios que denuncian la injusticia y reclaman la inclusión.

## Referencias

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura.

Cirlot, J.E. (1992). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

Donoso, J. (1984). *El lugar sin límites*. Barcelona: Bruguera.

## Ficha filmográfica

*El lugar sin límites* (1977). Género: Drama. Duración: 110 minutos. Idioma: Español. País: México. Director: Arturo Ripstein. Productor: Francisco Del Villar. Guion: Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco. Fotografía: Miguel Garzón. Música: Joaquín Gutiérrez Heras. Edición: Francisco Chiú. Reparto: Roberto Cobo, Ana Martín, Gonzalo Vega.

Productora: Conacite Dos.

Basada en la novela homónima de José Donoso.

URL: <https://www.cinetecanacional.net/php/detallePelicula.php?FilmId=1000000714>

# *Mariana, Mariana y Las batallas en el desierto*: Nostalgia y melancolía a través de intertextos y onomástica

Karina Ortiz Bonales  
Lucila Gutiérrez Santana

Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana,  
demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma.  
Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria  
del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese  
horror quién puede tener nostalgia.

**E**n la literatura, la música y el cine, suelen contarse historias entrelazadas; son innumerables las obras literarias que detonan el interés por llevar las letras a otro soporte. Dice Lauro Zavala (2018) que la intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea y que si todo producto cultural, ya sea un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica, puede ser considerado como un texto — es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí—, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes.

El presente trabajo se enfocará en dos objetivos, el primero es establecer relaciones intertextuales entre tres obras hechas en diferentes lenguajes. Con base en la teoría de la intertextualidad propuesta por Lauro Zavala, trataremos de realizar ese tejido de elementos significativos a los que refiere el autor al analizar la novela corta de *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco (1981) y la película *Mariana, Mariana* (1987) dirigida por Alberto

Issac, además de la canción *Obsesión* (1951) y como inspiración para el tema musical *Las Batallas* (1992) de la banda mexicana de rock Café Tacvba (figura 1).

Figura 1  
Intertexto entre literatura y música



Fuente: Café Tacvba.

Realizar esta conexión intertextual nos permitirá hacer un llamado en las referencias que, como experiencias, nos permiten ubicar nociones clave con la firme intención de destacar elementos como la nostalgia y la melancolía como base de la propuesta que parte de la literatura, pero que nos demuestra la forma para aplicarlo a nuestra vida; la pregunta clave es: ¿qué elementos determinan el aire nostálgico y melancólico en cada una de estas manifestaciones del arte (literatura, cine y música), con referencia a la novela corta *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco? ¿Los nombres, de alguna manera también nos permiten ubicar la melancolía y la nostalgia?

El segundo objetivo se refiere a relacionar, desde la onomástica, el uso de ciertos nombres de personas, lugares, marcas y programas de radio y televisión, así como ciertas canciones, como elementos que transmiten nostalgia y melancolía. Antes que nada, presentamos el significado de ambas palabras.

Según el DRAE (2022), «nostalgia» proviene del latín moderno *nostalgia*, y este del griego. *νόστος* *nóstos* ‘regreso’ y *-αλγία* *-algía* ‘-algia’, la primera entrada señala que es un sustantivo femenino y la define como: “Pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos”; la segunda entrada la define como: “Tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida”.

Por otro lado, el mismo DRAE (2022) tiene tres entradas para la palabra melancolía, destacándose la primera, ya que además de señalar el origen de la palabra en el latín tardío *melancholía* ‘atrabilis’, y este del griego *μελαγχολία* *melancholía*, la define como: “Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada”.

Así, los personajes de los textos analizados, en este caso canciones, novela y película, estarán de manera transversal, cruzados por el tema de una profunda tristeza, por el recuerdo de una pérdida o un anhelo del regreso a los viejos buenos tiempos.

## La novela

Convendría detenernos a señalar algunos datos de contexto de las mencionadas obras. *Las batallas en el desierto* es una novela corta de José Emilio Pacheco, apareció por primera vez en el suplemento “Sábado” del periódico *Unomásuno*, el 7 de junio de 1980. Al año siguiente, 1981, fue publicada por la editorial *Era*. Es una novela ambientada en el año de 1948. Cuenta la historia de un niño de clase media llamado Carlos, quien habita junto con su tradicional familia en una casa de la colonia Roma de la Ciudad de México; está narrada en primera persona, siendo un Carlos ya adulto el que cuenta sus experiencias. La historia se ve enmarcada en un contexto social y político en tiempos del presidente Miguel Alemán.

## La película

Por su parte, *Mariana, Mariana* es una adaptación de la ya mencionada novela de José Emilio Pacheco, se llevó a las pantallas en 1987 y fue iniciada por el director José Estrada. Sin embargo, a unos cuantos días de iniciar el rodaje, Estrada falleció, y quedó en

manos de Alberto Isaac. El guion para cine fue realizado por Vicente Leñero, quien se dice, trabajó de cerca con Pacheco para cuidar los detalles del argumento para cine, por lo que la historia es muy fiel a la obra literaria, en lo que dista un poco es en la elipsis en la película (es decir, supresión de ciertos acontecimientos narrativos en las líneas del relato) y algunas secuencias que dan mayor dramatismo a la puesta en cámara (figuras 2 y 3).

Figura 2

El despertar a la adolescencia



Fuente: Fotograma de *Mariana, Mariana*.

Figura 3

Mariana



Fuente: Fotograma de *Mariana, Mariana*.

## Las canciones

La letra del bolero *Obsesión* (1935) del compositor Pedro Flores e interpretada por Daniel Santos está presente desde las primeras páginas de la novela de Pacheco, también la encontramos en la película *Mariana, Mariana*; Asimismo, Café Tacvba las retoma para su canción *Las batallas*. El título del bolero nos da la clave de los sentimientos de Carlos hacia Mariana y nos permite relacionar las canciones, la novela y la película.

## Las referencias

La primera referencia acerca de la música es ese antiguo bolero del puertorriqueño Pedro Flores, famosamente interpretada por trío Los Panchos, al que se hace referencia en la segunda página de la novela de Pacheco, en el texto encontramos una estrofa, entrelazada en el segundo párrafo: “Por alto está el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo, no habrá una barrera en el mundo que mi amor profundo no rompa por ti” (1981, p. 2).

La música juega un papel fundamental en la red de significados dentro de la película, conforma un elemento que nos da pistas acerca de los sentimientos del protagonista. La música ambiental es clave, piezas de música clásica para acompañar las emociones de sufrimiento de Carlitos cuando es descubierto su enamoramiento por Mariana.

Tenemos dos ejemplos concretos de un juego entre la banda sonora y los sonidos ambientales y silencios; por ejemplo, cuando suena de fondo *Llévame todas las tardes a tu huerto*, de Gonzalo Curiel, ya no como música incidental sino el reconocimiento de la importancia de la canción en la película, y el cambio de secuencia, con el regreso al presente y los sonidos de claxon y el caos de la ciudad. Otro ejemplo es cuando Carlitos está a punto de dormir y suena *Obsesión* de Pedro Flores.

## Intertextualidad

Respecto a la música, una clara relación intertextual es a través de la canción *Las Batallas*, de la banda de rock mexicano Café Tacvba, lanzada en 1992 dentro de su álbum homónimo, dónde una de las

frases más poderosas de la canción que se convertiría en un clásico, es precisamente una pregunta que cuestiona a Carlos: “¿Por qué tuviste que decirle que la amabas a Mariana?”

En algunas entrevistas que concedió José Emilio Pacheco, entre ellas una transmitida por el canal 22, llamada *Diálogos con la literatura*, en compañía del también escritor Ignacio Solares, señala que le honraba la canción y le asombraba cómo a raíz del tema musical las personas leyeron su libro y que, aún más le llamaba la atención, se hablara de los personajes como si hubieran leído la historia, lo que nos da muestra del éxito que tuvo la canción y su vínculo en este entramado de referencias. Una vez aclarados los textos que componen esta red, vamos a adentrarnos en el concepto de intertextualidad y el modelo para analizarlo. Lauro Zavala (2018, p. 132) menciona:

El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado.

Los intertextos en este caso ya los mencionamos y dependen de quienes los realizan, de sus autores, pero también de quienes aprecian y consumen esas manifestaciones artísticas, tiene que ver con el bagaje adquirido o la categoría que Zavala denomina horizonte de experiencias:

La intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor, sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la perspectiva del observador. Los horizontes de experiencias y expectativas del receptor son también parte de los elementos que determinan la construcción intertextual de sentido, y determinan los compromisos ético, estético y social que serán puestos en evidencia durante la interpretación. Desde la perspectiva de la intertextualidad, el texto no es únicamente el vehículo de una significación codificada de antemano, sino parte de una

red de asociaciones que el lector produce en el momento de reconocer el texto (Zavala, 2018, p. 133).

Estas asociaciones que como receptores realizamos a través del horizonte de experiencias y expectativas están presentes en, por ejemplo, si leímos antes la novela o si vimos primero la película, o ninguna de las dos y sólo reconocemos la canción; también si leímos y en qué momento fue. Recordemos que en cierto tiempo *Las batallas en el desierto* era un texto al que se acercaban los estudiantes de educación básica recomendado por este asunto del despertar sexual y la transición de la niñez a la adolescencia.

Según Julia Kristeva (1969, p. 85): “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y transformación de otro texto”, y usó el término “intertextualidad” para señalar la relación entre diferentes textos (hipertexto e hipotexto), gracias a lo cual un texto se incorpora en otros.

Con relación a la referencia literaria en que está basada, la película bien pudo llamarse igual que la novela, pero eso tal vez habría sido un poco obvio, y decidieron llamar *Mariana, Mariana* al filme, con la intención de repetir el nombre de la mujer que marca la vida de Carlos para siempre (figura 4), como si una y otra vez repitiera ese nombre en medio de suspiros del enamoramiento infantil que trasciende la vida adulta del personaje.

Figura 4  
Mariana



Fuente: Fotograma de *Mariana, Mariana*.

En los elementos textuales encontramos frases del libro que son poderosas para explicar la alusión a la nostalgia y la melancolía, y aunque tanto la novela como la película se desarrollan en la década de los ochenta, la historia narra una etapa de la vida de Carlitos, situada en 1948. En reiteradas ocasiones se describen elementos de la cultura de entonces que podrían llevar tanto al lector como al espectador a estar de acuerdo con la frase: “Todo tiempo pasado fue mejor”; por ejemplo, en el párrafo con el que inicia el texto encontramos uno de los elementos principales en las relaciones entre los diversos textos, la referencia a la música y a ese antiguo bolero puertorriqueño:

Estaban de moda Sin ti, *La rondalla*, *La burrita*, *La múcura*, *Amorcito corazón*. Volvía a sonar en todas partes un antiguo bolero puertorriqueño: “Por alto está el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo, no habrá una barrera en el mundo que mi amor profundo no rompa por ti” (Pacheco, 1984, p. 2).

Y aquí tenemos la relación intertextual tanto al cine como a la música, estos versos del bolero *Obsesión* que se incluyen en la película como una secuencia dónde Carlitos está en su cama acostado y comienza a cambiar la estación de radio y se detiene cuando escucha el tema. Aunque no lo dice, percibimos que está pensando en su recién descubierto objeto de enamoramiento. Esa conducta es reforzada por su hermano, quien en ese momento entra a la habitación y le pregunta por qué escucha música romántica, por lo que vaticina que Carlitos está enamorado.

Esta misma referencia romántica es retomada a través del audio en la canción *Las batallas* de Café Tacvba, dónde se narra a grandes rasgos el conflicto romántico que Carlitos atraviesa cuando es descubierta su obsesión por Mariana, dice la canción:

Oye Carlos  
¿Por qué tuviste que salirte de la escuela esta mañana?  
Oye Carlos  
¿Por qué tuviste que decirle que la amabas a Mariana?

A partir de Kristeva es que se comprende a la intertextualidad “como una relación de copresencia entre dos o más textos o la presencia de un texto en otro. La forma más explícita y literal de intertextualidad es la citación y la menos explícita es el plagio o también la alusión” (Marinkovich, 1998, p. 732).

Es clara la presencia de los versos del bolero *Obsesión*, tanto en la novela como en la película y en la canción.

El conflicto creado por Carlos, al escaparse de la escuela e ir a visitar a Mariana a su casa, para decirle que estaba enamorado de ella, marca la parte medular de la novela. En la película se aprecia también como un punto de inflexión que cambiará el destino de Carlos; incluso es cambiado de escuela al ser descubierto. La canción continúa:

En la escuela, se corrió el rumor  
Y en tu clase, todo el mundo se enteró  
Y en tu casa, mamá te preguntó  
Si acaso fue tu hermano quien te indujo  
O peor aún, fue Mariana, si  
Fue ella quien te lo propuso.  
Papá dijo, este niño no es normal  
Será mejor llevarlo al hospital.

Ese es otro aspecto clave; la familia tradicional de Carlitos piensa que lo que le sucede es una enfermedad. Ese acto precoz ante el enamoramiento es percibido como una conducta que requiere atención médica. Es atendido por psiquiatras y hasta por un sacerdote, que termina por no ser muy claro con el mensaje y sólo le da ideas a la sagaz imaginación del niño. El coro de la canción es justamente esa estrofa del bolero *Obsesión*, con un ritmo diferente:

Por alto que esté el cielo en el mundo  
Por hondo que sea el mar profundo  
No habrá una barrera en el mundo  
Que mi amor profundo no rompa por ti.

Parece que la canción nos hace una sinopsis de la trama, pero sin prestar atención a otros detalles del contexto social que la novela y la película abordan. A los tacubos sólo les interesó la parte romántica de la historia y eso no está mal, al final de cuentas

refuerza la pregunta que nos hacemos en este trabajo, los elementos de nostalgia y melancolía están ahí definidos incluso por la cadencia musical y el fraseo con el que el vocalista nos envuelve en la obsesión de Carlos.

En nuestro horizonte de experiencias conectamos con el recuerdo de esos primeros amores de la infancia y la adolescencia, las figuras que dejaron una huella profunda y que basta tener ubicada la referencia musical para situarnos justo en ese momento, la nostalgia y la melancolía tienen memoria auditiva. ¿Cuántos de nosotros no tenemos una banda sonora de vida? Canciones que acompañaron nuestro desarrollo en el mundo. En el caso de *Las batallas en el desierto*, identificar esas canciones hace la diferencia de cómo los autores conectan con las emociones del receptor a través de esos mecanismos humanos y necesarios.

Otra canción importante en la película es *Llévame*, de Gonzalo Curiel, que suena mientras Carlitos, Jim y Mariana van de viaje a Tequesquitengo y nuevamente mientras Carlos admira la silueta de Mariana en traje de baño, hechos que producen sentimientos de melancolía en el receptor (figura 5). A merced de elegir los géneros musicales y ritmos de las canciones, podemos percibir que la intención era crear esos ambientes que dieran la impresión de adentrarse en el terreno del romance. Esto probablemente no sea tan evidente en la novela, que se enfoca en ser más incisiva en el contexto social y la idea errónea de progreso del gobierno en turno, aunque enmarca de manera precisa el amor por la ciudad y el arraigo al terruño, en particular a los habitantes de la colonia Roma.

En la película encontramos algunas diferencias con la novela; por ejemplo, en la novela no se menciona el viaje a Tequesquitengo y en la película Carlos nunca va a la casa de Rosales; la cinta inicia con el entierro del papá de Carlos, lo que sería un *flash forward* o movimiento de prospección de los acontecimientos planteados en la novela. En la primera escena de la película vemos a la familia en el cementerio, Carlos —interpretado por el actor Pedro Armendáriz Jr.— deja una flor en la tumba abierta de su padre y no saluda a su hermano Héctor; cuando se va a retirar del lugar, se da cuenta de que su auto tiene una llanta ponchada y un amigo

se ofrece a apoyarlo. Carlos no lo reconoce hasta que el amigo le revela que es Rosales, y de ahí hay un *flash back* o retrospcción al tiempo en que estaban en la primaria. La película tiene varios *flash forward* al tiempo actual (1987), muchos años después de las fechas establecidas en la novela.

Figura 5  
Nostalgia y niñez



Fuente: Fotograma de *Mariana, Mariana*.

Tejer estas redes intertextuales es un aporte rico y complementario que estimula la creación y el pensamiento como manifestación estética y cultural, y permite un intercambio de dos vías: por un lado, para las y los creadores que se inspiran en diversos textos para desarrollar el arte desde su bagaje y, por otro lado, para las y los receptores que relacionan todo lo que ven y escuchan con ese mismo bagaje cultural con el que cuentan en su historia.

### *La onomástica*

Una vez hecho el acercamiento a las relaciones intertextuales entre las tres obras, se hace una aproximación desde la onomástica, ya que en los textos aparecen nombres que se repiten, siendo en la película y la novela en los que, por obvias razones, encontramos más que en la canción de Café Tacvba.

Luis Fernando Lara, en el prólogo del libro *Un siglo de nombres de pila en Tlalnepantla de Baz* de Yolanda Guillermina López Franco (2011), menciona que la onomástica se ocupa del estudio de los nombres de pila, de los apellidos (antropónimos), de los nombres de pueblos (gentilicios), de lugares (topónimos), etcétera.

Milagros Ezquerro (1990: 13), por su parte, afirma que: “El personaje novelesco es una construcción verbal destinada, generalmente, a representar a una persona. El personaje se compone de todo lo que el texto dice de él”. En este caso, las y los personajes de la novela están rodeados de nombres de programas de radio y televisión, de marcas de autos, de comida, de canciones, de películas; nombres que traen recuerdos de una época que ya no existe.

Las aventuras de Carlos Lacroix, Tarzán, El llanero solitario, La legión de los madrugadores, Los niños cate-dráticos, Leyendas de las calles de México, Panseco, El doctor I.Q., La doctora Corazón desde su clínica de almas. Paco Malgesto narra las corridas de toros, Carlos Albert era el cronista de fútbol, “el Mago” Septián transmitía el béisbol. O los nombres de las marcas de algunos automóviles que se vendían en la Ciudad de México en esos años: Packard, Cadillac, Buick, Chrysler, Mercury, Hudson, Pontiac, Dodge, Plymouth, De Soto. Íbamos a ver películas de Errol Flynn y Tyrone Power Pacheco (Ezquerro, 1990, p. 1).

En este trabajo únicamente se hará un acercamiento a las distintas disciplinas de la onomástica que podemos encontrar en *Las batallas en el desierto*, comenzando por los antropónimos (nombres de personas), los crematónimos (productos y marcas), odónimos (calles y avenidas), y clasificando dentro de estas categorías algunos de los nombres que aparecen en la novela.

### *Los nombres*

Amaral (2009a, b) incluye dentro de los nombres propios de persona (real o ficticia), o antropónimos, un conjunto de elementos, como nombres de pila, apellidos, patronímicos, apodos, hipocorísticos y seudónimos.

Los nombres de los protagonistas son Carlos y Mariana. Al revisar los orígenes en el *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona* de Gutierre Tibón (2005), encontramos que los tienen en lenguas como el griego y el latín, destacando el origen germánico del nombre del protagonista.

CARLOS. Germánico, *Karl*, en los documentos de los siglos VII-VIII *Carlus*, *Charlus*, después *Carolus*. Hipocorísticos de un nombre cuyo primer elemento era *Karl*, como *Karlman* (único que la historia ha conservado); véase *Carlomán* [...] el *Cháral* del antiguo alto alemán, “hombre, marido, amante”, que sobrevive en el alemán moderno *Kerl*, “individuo”. [...] Italiano, *Carlo*, diminutivo, *Carletto*; francés, inglés, *Charles*; húngaro, *Károly*; hipocorístico sueco *Kalle*, de donde la forma finesa de *Carlos*, *Halle* (p. 57).

MARIANO-A. Latín, *Marianus*, patronímico de *Marius* (véase *Mario*). La *Marianna* italiana y la *Marianne* francesa nada tienen que ver con Mariana, son compuestos de *María* (véase) y *Ana* (véase). *Mario*; Latín *Marius*, nombre de una gens romana que se jactaba de descender del dios Marte (pp. 162-163).

Además de clasificarlos como antropónimos, estos dos nombres también podríamos analizarlos como caractónimos (nombre de un personaje literario o filmico) (ICOS, 2019), ya que un caractónimo es un nombre propio que caracteriza o da información acerca de alguna propiedad de un personaje. Para ello debemos buscar el origen y significado de los nombres de los protagonistas, como se mostró previamente.

El protagonista de la novela es Carlos, un niño que se enamora de la mamá de su mejor amigo. Si revisamos el significado de Carlos podemos ver que Gutierre Tibón (2005) menciona que es del antiguo alto alemán: “hombre, marido, amante”, y corresponde plenamente con el comportamiento del personaje en la novela; otro significado es “individuo”, que también calza con el protagonista.

Por otro lado, el nombre de Mariana se relaciona en el diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona

con el dios Marte, al provenir de Marianus, patronímico de Marius; sin embargo, también se menciona que la Marianna italiana y la Marianne francesa son compuestos de María y Ana. Si Mariana, en este caso, se trata de un nombre compuesto que viene de la mezcla de María y Ana, podría pensarse en la importancia del nombre María en nuestro país, dando así un peso importante al personaje, ya que es la mamá del mejor amigo del protagonista.

### *Los demás personajes*

A lo largo de la novela y en la película, encontramos numerosos personajes secundarios como: Jim (o James, el amigo de Carlos e hijo de Mariana), Héctor (hermano de Carlos), Julián y Elena (tío y tía de Carlos), Antonia (trabajadora del hogar), También se menciona a los padres y hermanas del protagonista y a algunos de los compañeros de Carlos en la escuela, como Jorge, Arturo y Alberto, así como a Toru (el niño japonés al que acosaban por su origen), entre otros personajes.

Los siguientes nombres de personajes secundarios consultados en el diccionario de Gutierre Tibón (2005) provienen del latín, griego, hebreo o de origen germánico.

ALBERTO. Contracción de *Adalberto* (véase). Alemán *Albrecht*, húngaro, *Bela* (20) *Adalberto*. Germánico, *Adalberth*, de *adal* "estirpe noble", y *berth*, "brillo, resplendor" (confróntese *Bertha*). "El brillo de la nobleza" o, mejor, "el que brilla por la nobleza de su estirpe" (p. 13).

ARTURO. El rey Arturo, celtarromano que combatió a los invasores sajones (siglo V) se volvió el personaje central de los romances medievales de la Mesa Redonda. Se ha propuesto un *Artorius*, recordando a la gens romana artoria; una derivación de artos "oso" en céltico; de art, "piedra", o de ard "alto" o "noble", en el mismo idioma. Latinizado en *Arcturius*: así aparece en algunos manuscritos (p. 38).

ELENA. Griego, "antorcha": "la brillante, la resplandeciente", de raíz indoeuropea \*suel, "arder" (p. 83).

HÉCTOR. Griego. *Héctor* sería “el que posee, el que tiene firmemente, por extensión “el mantenedor, el defensor” [...] desde el renacimiento el nombre del héroe troyano de la *Iliada* se usa como nombre de pila, a semejanza de *Aquiles*. Italiano, *Ettore*, portugués, *Heitor* (p. 123).

JAIME. El Ya'aqob bíblico (véase Jacob) se vuelve *Jacobus* en latín, que posteriormente se esdrújula. [...] se vuelve también *Jacomus*; de donde el italiano *Giacomo*; el provensal *Jacme*, *Jaume*; nuestros Jácome y Jaime; el antiguo francés *James* y *Gemmes*; de donde los ingleses *James*, *Jem*, *Jim*; el gaélico *Hamish*. *Giaime* es una adaptación italiana. Hipocorístico italiano *Mino*; inglés, *Jimmy*; *Jamie* en escocia (p. 137).

JORGE. Griego, “relativo al trabajo de la tierra” de donde “agricultor”. Latín, *Georgius*; italiano, *Giorgio*; alemán, *Georg*; francés, *Georges*; catalán, *Jordi*; ruso, *Yuri*; irlandés, *Seirse*; inglés, *George*; húngaro, *Gyorgy*; finlandés, *Yrjo* (p. 140).

JULIÁN. Latín, *Iulianus*, patronímico de *Iulius* (véase Julio). Julio. Latín, *Iulius*, contracción de \**Ioulios*, por \*(*d*)*ioulios*, derivación de \* (*d*)*iu* [...] *dyaus* en sánscrito, “cielo”, y por extensión “dios” (pp. 141-142).

Como podemos ver, los nombres de los protagonistas son tradicionales, los podemos encontrar tanto en el santoral católico como en el almanaque de Galván y en los calendarios; dos nombres propios son de otras lenguas, como Toru del japonés, que significa mar y James (Jaime) que, si bien es la variante inglesa, su origen sería otro (antiguo francés y éste del hebreo).

Tanto en la novela como en la película encontramos referencias a lecturas, películas, actores y personajes de la época, así como de diversos lugares y espacios de México y del mundo. Referencias que llaman a la nostalgia de quienes vieron esas películas, leyeron esas revistas, vivieron o visitaron esos lugares en aquellos años. Lugares que cambiaron considerablemente o que desaparecieron.

Cuando se clasifican los objetos de estudio de la onomástica encontramos tres grandes categorías: la toponomástica, la antroponomástica y la crematonimia, que estudian los nombres de lugar, de persona y de objetos, respectivamente (Reyes Contreras, 2020).

Siguiendo esta clasificación podemos mencionar algunos nombres de persona que se encuentran en la novela y que, al ser personajes históricos, contextualizan al lector en la época de los años cincuenta; hay tantos personajes de la historia de México como actores y actrices de la época, a éstos últimos se les menciona con su nombre artístico.

### *Personajes (antropónimos, patronímicos, pseudónimos)*

De la historia de México: Miguel Alemán, padre Pro, Anacleto Flores, general Cárdenas, Saturnino Cedillo, padre Pérez del Valle, moseñor Martínez, arzobispo de México, Sara P. de Madero, padre Ferrán.

- Del cine: Tin Tan, Errol Flyn, Tyrone Power, Jennifer Jones, Elizabeth Taylor.

### Toponimia

La toponimia es el estudio de los nombres de lugares, incluye ciudades, montañas, ríos, lagos y mares, entre otros.

- Lugares: Colegio México, *Swing Club*, Golden Gate, Guadalajara, Estados Unidos, plaza Ajusco, Acapulco, Suiza, Jalisco, parque Urueta, río la Piedad.

### Odinimia

Además de la toponimia, debemos mencionar a la odonimia, Reyes Contreras (2020 p. 124) menciona que “La odonimia, del griego *odos* ‘camino’ y *onoma* ‘nombre’ se refiere al estudio de las calles, plazas, carreteras y similares”.

- Colonias: Las Lomas, Polanco, colonia Roma, colonia De los Doctores.
- Calles y avenidas: Tabasco, Córdoba, Zacatecas, avenida Álvaro Obregón, Insurgentes, calzada de La Piedad, avenida Cuauhtémoc, Romita, Coyoacán.

## Crematonimia

Finalmente debemos mencionar a la crematonimia, se refiere al “estudio de los nombres de objetos y actividades relacionadas con la creación humana, en especial para fines económicos (incluye marcas, títulos de obras de arte, bandas, tiendas, etcétera)” (Reyes Contreras, 2020, p. 123).

- Libros y revistas: Pepín, Paquín, Chamaco, Cartones, Billiken argentino, el Peneca chileno, Vea, Vodevil, Hoy y novelas de Salgari.

En la página de *Memoria Chilena* menciona que “El Peneca” fue una de las primeras revistas infantiles (1908-1960) que surgieron en Chile tras la llegada del periodismo moderno.

Por su parte, en la página de *Proyecto Billiken* se menciona que la revista argentina es la de más larga trayectoria en el mundo. Nombrada así por la muñeca Billiken, diseñada a inicios del siglo XX y que ganó popularidad en Estados Unidos. La revista ha sido publicada por la Editorial Atlántida, en Buenos Aires, desde noviembre de 1919.

Si bien los nombres de las revistas son hipocorísticos, sustantivos comunes, apodos o adjetivos, también son objetos relacionados con la creación humana para fines económicos, razón por la cual se clasificarían como crematónimos.

Es interesante que las revistas, sobre todo la chilena y la argentina, sean textos de la época, en que se ubica la acción de la novela, contribuyendo a darle veracidad, y nostalgia al texto.

- Marcas de autos: Packard, Cadillac, Buick, Chrysler, Mercury, Hudson, Pontiac, Dodge, Plymouth, De Soto.
- Marcas de productos: Coca-cola, Bimbo, Kraft, Chocomilk, Ace, Fab, Vel, Sears, Roebuck, Parker, Esterbrook, Seleccion, Sanborns.
- Películas: Lassie; Duelo al sol; Frankenstein; Drácula; El hombre lobo; Aventuras en Birmania; Dios es mi copiloto; Adiós, Mr. Chips; Bambi; La invasión de Mongo.

En cuanto a las películas, podemos ver que son cintas que se proyectaban en la Ciudad de México en los años en que está ubicada la novela: *Duelo al sol / Duel in the Sun* (1946), *Aventuras en*

*Birmania / Objective Burma!* (1945), *Dios es mi copiloto / God Is My Co-Pilot* (1945), *Adiós, Mr. Chips / Goodbye Mr. Chips* (1939), *Bambi / Bambi* (1942).

## Conclusión

Los elementos que determinan el aire nostálgico y melancólico de *Las batallas en el desierto* se manifiestan a través del sonido, las descripciones, las imágenes de la añoranza, como si todo fuera lento —pausado y en *flashback* al pasado— o aislado del bullicio del futuro de la tecnología y el progreso, imaginemos entonces que si hay un símbolo que represente de manera global la historia del enamoramiento de Carlos y Mariana es sin duda un aparato receptor de ondas radiofónicas con boleros románticos de fondo.

El análisis intertextual es una pieza fundamental para crear lazos y referencias en el plano cultural y social, una herramienta que, sin duda, debemos explotar a medida que nos declaramos consumidores, investigadores, seguidores fieles del arte en cualquiera de sus manifestaciones; al final de cuentas, es algo que hacemos prácticamente por diversión. La creación de categorías, y en particular de modelos como el de Lauro Zavala, enriquecen el enfoque de las humanidades y su estructura es una guía tangible que nos da respuestas certeras y estructuradas.

Podemos señalar que el texto de Pacheco utiliza antropónimos, topónimos, odónimos y crematónimos con el fin de acercar a sus lectores a la época en que está ambientada la novela, incluye personajes históricos que la sitúan en ese tiempo específico, además de hacer uso de la memoria musical de quienes vivieron esa época. Si bien *Las batallas en el desierto* es una novela de *coming of age*, ese descubrimiento es el de los jóvenes que vivieron su adolescencia en los años cincuenta, en un país donde los niños y adolescentes prácticamente no tenían los derechos reconocibles como ahora.

Pacheco retrata una sociedad que no puede entender que un niño pueda enamorarse (infatuarse) de una mujer mayor, sin pensar que la obsesión de Carlos es con la libertad que representaba Mariana en contraste con la represión que vivía en su casa. La

historia es narrada no sólo desde la perspectiva de un niño, sino también con la voz de un Carlos adulto, el que se acuerda y no se acuerda; tanto la novela como la película nos muestran la nostalgia que se tiene en la adultez al recordar el pasado y recordar el mudo que se habitó en la niñez, nostalgia de lo que pudo ser, añoranza que persigue a través de las palabras.

Así pues, tanto el análisis de los intertextos como el de la onomástica y algunas de sus subdisciplinas nos permiten acercarnos al texto de Pacheco y mostrar cómo el uso de ciertas palabras y referencias hacen que el lector empatice con el narrador desde la primera frase de la novela “me acuerdo, no me acuerdo”, porque ese recuerdo está plagado de nostalgia. Los personajes de los textos analizados y que aparecen en las canciones, novela y película, en algún momento estarán sumidos en una profunda tristeza, ya sea por estar lejos de la patria, familia o amigos, o por el recuerdo de una dicha pérdida.

## Referencias

- Amaral, E.T.R. (2009a). El acto de nombrar a un individuo como función primaria de los nombres propios. V Congresso Brasileiro de Hispanistas/I Congresso letras.ufmg.br.
- Amaral, E.T.R. (2009b). Los nombres propios en el español escrito: Una propuesta de análisis de los diferentes usos antroponímicos. *Signo y Seña*, 20: 231-252. Recuperado de: <https://doi.org/10.34096/sys.n20.5809>
- Enciclopedia para la literatura en México (Elem.com, 20 de enero de 2021). *Las batallas en el desierto*, datos/obra. Recuperado de: <http://www.elem.mx/obra/datos/2422>
- Ezquerro, M. (1990). La paradoja del personaje. En: Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco* (pp. 13-18). Madrid: Cátedra.
- International Council of Onomastic Sciences (ICOS) (2019). Página consultada en: <https://icosweb.net>
- Ionescu, C. (1993). Onomástica literaria: Dominio interdisciplinar. *Butlletí de la Societat d'Onomàstica*, ¿vol?: 305-315.
- Kristeva, J. (1969). Le mot, le dialogue et le roman. In: *Sēmeiōtiké: Recherches pour une sémanalyse* (pp. 82-112). París: Seuil.
- López Franco, Y.G. (2010). *Un siglo de nombres de pila en Tlalnepantla de Baz*. México: Plaza y Valdés.

- Marinkovich, J. (1998). El análisis del discurso y la intertextualidad. [En línea]. *Boletín de filología*, 37(2): 729-742. Recuperado de: <http://www.boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/viewFile/21478/22776>
- Memoria Chilena (2 de enero de 2022). El Peneca (1908-1960). Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3397.html>
- Pacheco, J.E. (1981). *Las batallas en el desierto*. México: Era.
- Padilla, O. (2012). *Las batallas en el desierto: Ambivalencia y nostalgia. El ojo que piensa, revista de cine iberoamericano*, 6: 1-11.
- Pérez, G. (2016). Fanmade Video. Las batallas-Tacvba. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qPYmCwx6lSM>
- Proyecto Billiken (2 de enero de 2022). Muñeca *Billiken*. Recuperado de: <http://www.proyectobilliken.group.shef.ac.uk/leyendo-la-revista-infantil-mas-antigua-del-mundo/>
- Reyes Contreras, M. (2020). Sobre antroponimia en las calles de Santa Fe, Nuevo México. *Onomástica Desde América Latina*, 1(2): 122-143. Recuperado de: <https://doi.org/10.48075/odal.v1i2.25487>
- Zavala, L. (2018). *Para analizar cine y literatura*. México: El Barco Ebrio.

## Ficha filmográfica

*Mariana, Mariana* (1985). Género: Drama. Duración: 105 minutos. Idioma: Español. País: México. Dirección: Alberto Isaac. Producción: Héctor López Lechuga. Guion: Vicente Leñero, José Estrada. Fotografía: Daniel López Santos, Ángel Goded. Edición: Carlos Savage. Sonido: Fernando Cámara. Música: Carlos Warman. Dirección de arte: Xavier Rodríguez González.

Reparto: Pedro Armendáriz Jr., Elizabeth Aguilar, Saby Kamalich, Aarón Hernán, Luis Mario Quiroz, Gerardo Quiroz, Héctor Ortega, Fernando Palavicini.

Productora: IMCINE, CONACINE.

Basada en la novela *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco.

URL: [https://sic.gob.mx/ficha.php?table=produccion\\_cine&table\\_id=489](https://sic.gob.mx/ficha.php?table=produccion_cine&table_id=489)

# Identidad, cine y literatura: Conformación de representaciones simbólicas en la película *Como agua para chocolate* de Alfonso Arau

Daniel Jair Alcaraz Michel

El siglo XX representa para México una de las etapas más dinámicas que existe en su corta historia como país. Habiendo pasado por períodos que integran la reevaluación de los valores que lo componen, la búsqueda de la consolidación de una identidad, se muestra como uno de los imperativos más importantes para los artistas mexicanos. En este sentido, el arte se vuelve punta de lanza para identificar los rasgos que componen el núcleo de lo que es *ser mexicano*, desde los elementos propios del pasado de la nación, hasta los procesos de rápida industrialización e influencia de nuestro vecino del norte; México se convierte en un crisol de significaciones que buscan consolidar la representación de la gran cantidad de micronaciones que componen a este gran país. La llegada del cine y su posterior desarrollo traerá consigo una nueva manera de abonar a la creación y manifestación de estas representaciones a través de una narrativa visual. *Como agua para chocolate* (1992), dirigida por Alfonso Arau, representa una de las visiones más concretas de la formación de esta identidad mexicana a través de la narrativa audiovisual que presenta.

El siguiente trabajo gira en torno al desarrollo de consideraciones generales sobre la película *Como agua para chocolate*, donde se contemplan algunos elementos del análisis cinematográfico propuesto por Lauro Zavala. Estos elementos han sido movilizados desde la teoría del análisis cinematográfico hacia el terreno de la

teoría literaria y la semántica de la cultura, obteniendo como resultado un enfoque en el que se presta atención a la conformación de la identidad a través de los elementos cinematográficos que se presentan en el filme de Alfonso Arau (figura 1).

Figura 1

Cartel oficial de la película



Fuente: Filmaffinity de *Como agua para chocolate*.

En retrospectiva, considerar los elementos que llevaron a la filmación de *Como agua para chocolate* muestra la convergencia de una serie de factores que dieron pie a que esta obra se convirtiera en una de las representaciones más sólidas de la *mexicanidad*. Considero que existen tres elementos clave, cuya dinámica dio como resultado una obra fílmica que se manifiesta como uno de los grandes aciertos artísticos de finales del siglo XX. Por una parte, se encuentra la labor de la escritora de la obra original, Laura Esquivel, quien, a través del ámbito literario, logró trasladar los contenidos semánticos del amor mexicano, la vida en la frontera y lo tradicional y familiar a una obra literaria, alimentada del realismo mágico que ha sustentado a muchas de las grandes obras

latinoamericanas. Por otro lado, la labor cinematográfica y de dirección que brindó Alfonso Arau, quien contó con la sensibilidad y la visión para trasladar la esencia de la obra escrita por Laura Esquivel hacia la pantalla grande, añadiendo a esta narración elementos propios que solamente el séptimo arte es capaz de establecer. Por último, pero no menos importante, considero que el eslabón final de esta cadena descansa en el trabajo de cámara y las habilidades que los cinematógrafos trajeron a la palestra y brindaron los elementos finales para consolidar esta síntesis de visión, en un producto cuyos encuadres enfocan y condensan los elementos semánticos necesarios que dan pie a la conformación de una visión de identidad a través de la obra. En este sentido, la labor de Steven Bernstein y Emmanuel Lubezki fueron una pieza clave en la consolidación de este condensador semántico, que hoy en día llamamos por el nombre coloquial de *una buena película*.

Siguiendo la metodología de este desarrollo teórico, me gustaría ofrecer la definición que Manuel Castells brinda de la categoría de *identidad*, al describirla como: “el proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido” (Castells, 2004, p. 28). Desde esta óptica puede definirse también como “la identificación simbólica que realiza un actor social del objetivo de su acción” (Castells, 2004, p. 29).

Cabe destacar que, durante las consideraciones de Castells, se hace énfasis en el hecho de que un individuo puede tener una pluralidad de identidades y que en ellas existe una tensión, además de ser todas —desde una perspectiva sociológica—, construidas.

A través de esta pluralidad de identidades es posible pensar cómo una serie de individuos, en este caso las y los agentes especializados involucrados en la filmación de la película, pueden aportar diferentes perspectivas para consolidar la formación de un producto cultural en cuya colectividad se condensen rasgos representativos de una cultura. En este sentido, hay personajes críticos que pueden considerar a la obra de Arau como un filme que se acerca más a los terrenos de la parodia o el cliché, al tratar a los personajes de la obra con un maniqueísmo que —supuestamen-

te— los despoja de la profundidad semántica necesaria para ser considerados algo más que meros íconos. No obstante, no podemos olvidar que la conformación de la identidad corresponde a procesos semióticos que integran dentro de su dinámica a la naturaleza de lo simbólico. Para dar una muestra de ello, sólo es necesario referirse a los primeros encuadres del filme, donde la *voz en off* y posterior narración de la bisnieta de Tita abre los primeros compases del relato (ya ocurrido) a la par que la música y el encuadre se centran en sus manos cortando cebolla, en una visión íntima de lo que supone contar lo *ya vivido* (figura 2).

Figura 2  
El simbolismo de la cocina



Fuente: Fotograma de *Como agua para chocolate*.

Considero pertinente hacer esta advertencia en torno al despojo semántico de las imágenes simbólicas que se presentan en las películas, ya que se trata de un mal sistémico que cada vez se asienta más en los procesos de análisis de las obras cinematográficas. Al reducir el símbolo a la referencia, se desploma el papel que desempeña la imaginación en su dinámica. “El símbolo —cuyo significante ya no tiene más que la diafanidad del signo— se esfuma poco a poco en la pura semiología, se evapora, podríamos decir, metódicamente en el signo” (Durand, 1968, p. 27).

El siguiente de los elementos que se debe de tener en cuenta a la hora de analizar la conformación de esta identidad a través

de los elementos semánticos que emana la película, viene de la mano de la propuesta de análisis cinematográfico que retoma Lauro Zavala. Cuando se habla de un contexto de interpretación, se encuentra dentro de sus elementos metodológicos el identificar relaciones entre las condiciones de lectura y los antecedentes verbales, un contrato simbólico de lectura y elementos como pueden ser la memoria cinematográfica personal. Estos elementos funcionan a manera de anclaje simbólico a través de los cuales se contempla la respuesta a la siguiente consideración que expone Zavala. Asimismo, el título de la obra da pie a la formulación de las primeras ideas que más adelante tendrán que encontrar concordancia entre lo que el filme presenta y el espectador espera, en orden de cumplir con estos compromisos semánticos que se manifiestan a lo largo del desarrollo de la experiencia estética. La frase “como agua para chocolate” no es la excepción. Dentro de un contexto cultural podemos identificar que el referente semántico que se esconde detrás de esta expresión corresponde a:

Una fórmula proverbial mexicana que significa “estar a punto de explotar de rabia o de pasión amorosa”, es decir, encontrarse en pleno estado de ebullición, como cuando se vierte agua en el chocolate fundido, provocando un choque térmico. En sentido metafórico, la imagen simboliza la rabia de *Tita* por no poder vivir libremente su amor por Pedro y, al mismo tiempo, su imposibilidad de controlar una pasión tan fuerte y totalizadora (Garzelli, 2013, p. 261).

En el marco de estas relaciones pasionales se representa el resto de una visión artística que abona, a través de la síntesis que se logra de la conjugación del lenguaje cinematográfico y el traslape del sentido literario, a una conformación de un producto identitario en el que se ve representado un condensador semántico de elementos que conforman parte de la identidad del mexicano del siglo XX: un país atrapado dentro de sí mismo, atado voluntariamente al peso de las cadenas de la costumbre y a la vez víctima de tribulaciones internas que no han dejado de resonar en el imaginario colectivo de la sociedad mexicana.

En este sentido, el siguiente elemento que se presenta a través de la obra de Arau, se manifiesta a partir de la representación de la vida en el norte, en la frontera de los Estados Unidos, como uno de los elementos simbólicos que abonan a la noción de una conformación de la identidad mexicana.

La vida de la familia de Tita en el norte, liderada por la figura de mamá Elena, se visualiza como una paradoja ante el momento histórico en el que se desarrolla la película. La historia de esta narración se sitúa en el contexto de la Revolución, conflicto que marcó de forma considerable la idiosincrasia del mexicano y que instauró en su imaginario varias figuras, como el caso de la Adelita y otros tantos símbolos de la identidad mexicana. Cuando hablamos de estas representaciones, debemos de hacer énfasis en cómo el lenguaje cinematográfico se manifiesta en un orden semántico que adecua a sus agentes para cumplir los roles simbólicos que le corresponden. En el caso de *Como agua para chocolate*, la actuación de Regina Torné como mamá Elena, da paso a la conformación de la imagen de la matriarca, una figura de representación bastante común en el imaginario social mexicano (figura 3).

Figura 3  
Mamá Elena



Fuente: Fotograma de *Como agua para chocolate*.

Por otra parte, tenemos las nociones costumbristas, herencia de las influencias literarias que el sistema mexicano dejó a lo largo del siglo XIX. En este sentido, se puede observar el gran peso que tiene la estructura familiar en las motivaciones, decisiones y acciones de los personajes del filme. No solo es Tita quien se debe de adecuar a los designios de su madre y por consiguiente renunciar al amor de Pedro, sino que es toda la estructura familiar la cual se adapta a las necesidades del momento y el contexto en el que se vivía. Cuando hablamos de estas estructuras familiares no se puede dejar de lado el análisis de los personajes; y la versión cinematográfica de *Como agua para chocolate* muestra en pantalla el actuar de los personajes secundarios como anclaje simbólico para que las representaciones de esta dinámica familiar tengan mayor peso en el imaginario cultural del público espectador. La figura de Nacha se establece de este modo, como lo establece Lauro Zavala, en la figura de la protección, la prueba o el entrenamiento. Dentro de la estructura mítica del relato, Nacha funge como una suerte de mentora, cuya representación simbólica está inscrita en el imaginario cultural de las familias mexicanas, como la nana, la ayudante e inclusive reforzando los rasgos clasistas que han permeado parte de nuestra cultura, como la sirvienta (figura 4).

Figura 4  
Nacha



Fuente: Fotograma de *Como agua para chocolate*.

Al analizar la estructura mítica del relato al que se refiere Zavala, también se puede profundizar en las razones por las que estas estrategias narrativas sirven para poder movilizar elementos semánticos que se pueden instaurar de manera tan concreta dentro de los imaginarios colectivos. En este sentido, debe entenderse que, como menciona Karl Kerényi, un estudio de las razones del relato mítico es que: “El sentido del mito se encuentra dentro de su relato y no fuera de él” y, como bien puntualiza, “no contesta a la pregunta ¿por qué?, sino más bien ¿de dónde?” (Kerényi, 2004, p. 21). Esta función cuasi instaurativa del mito permite a su relato perdurar no sólo en un sentido artístico, sino también cultural, así como histórico y social. Una vez que se reconoce la amplia dimensión del sentido mítico del relato fílmico, es posible entender cómo esta manifestación artística se puede concretar dentro de las visiones del mundo de las sociedades. Además, el alcance semántico que tienen estos relatos no se limita a un aspecto macrosocial, sino que los alcances pueden referirse a los niveles más íntimos de la experiencia humana. Paul Ricoeur expone la dinámica y función de los relatos míticos de la siguiente manera:

En primer lugar, colocan a la humanidad entera y su drama bajo el signo de un hombre ejemplar, un Antropos, de un Adán por excelencia, que representa de manera simbólica lo universal, concreto de la experiencia humana. Por otra parte, otorgan a esta historia un impulso, una velocidad, una orientación, al desarrollarla entre un comienzo y un fin; introduciendo así en la experiencia humana una tensión histórica, a partir del doble horizonte de una génesis y de un Apocalipsis. Por último y de manera más fundamental, explora la falla de la realidad humana (Ricoeur, 2003, p. 266).

A través del análisis que se conforma en este ensayo, donde se estudiaron las manifestaciones de la construcción de la identidad a través del lenguaje cinematográfico y la influencia que este tiene en las representaciones simbólicas del filme *Como agua para chocolate*, se puede concluir que las estructuras narrativas de las obras extraordinarias del séptimo arte se movilizan a través de los elementos de las representaciones visuales, a la par que se conju-

gan con el trabajo realizado por un grupo de artistas, visionarios y creadores que integran el músculo técnico de la industria fílmica.

Arte y cultura han sido dos ramas de la expresión humana que siempre han dependido una de la otra. En este caso pudimos analizar la manera en la que las manifestaciones artísticas se ven reflejadas en la forma en la que una cultura idealiza y consolida parte de su identidad, a la par que esta identidad retroalimenta las visiones de mundo y el imaginario social de los creadores que más adelante seguirán abonando al acervo artístico de dicha cultura. Este círculo artístico se entiende, explica y retroalimenta gracias a trabajos como el de Lauro Zavala, quien, a través del análisis teórico y metodológico de estas estructuras narrativas del cine, brinda herramientas para poder desglosar los elementos que componen a dicho arte. Hoy en día es necesario replantear la manera de hacer análisis de las cosas, buscando un sentido integral que contemple la interdisciplinariedad que ha marcado la tendencia de las últimas décadas. Gracias a las herramientas ya mencionadas, esta posibilidad se ha concretado una vez más como una realidad que abre las puertas a un análisis del cine más integral y propositivo.

## Referencias

- Arau, A. (Director). (1992). *Como agua para chocolate*. [Motion Picture]. Película.
- Castells, M. (2004). *La era de la información*. México: Siglo XXI.
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Barcelona: Amorrortu Editores.
- Esquivel, L. (1989). *Como agua para chocolate*. México: Planeta Mexicana Conaculta.
- Garzelli, B. (2013). El discurso cinematográfico entre traducción intersemiótica, doblaje y subtitulación: *Como agua para chocolate* (1992) y *Mar adentro* (2004). *Cuadernos AISPI Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 2: 257-276.
- Kerenyi, K. y Carl, G.J. (2004). *Introducción a la esencia de la mitología*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Ricoeur, P. (2003). Hermenéutica y reflexión de los símbolos I. En: P. Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones: Ensayos de hermenéutica* (pp. 261-287). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

## Ficha filmográfica

*Como agua para chocolate* (1992). Género: Drama. Duración: 143 minutos. Idioma: Español. País: México. Dirección: Alfonso Arau. Producción: Alfonso Arau. Guion: Laura Esquivel. Música: Leo Brouwer y Annette Fradera. Sonido: Juan Carlos Prieto. Maquillaje: Sergio Espinoza. Fotografía: Emmanuel Lubezki y Steven Bernstein. Montaje: Carlos Bolado, Francisco Chiu. Escenografía: Ricardo M. Kaplan. Vestuario: Carlos Brown.

Reparto: Lumi Cavazos, Marco Leonardi, Regina Torné, Mario Iván Martínez, Ada Carrasco, Claudette Maillé, Farnesio de Bernal, Pilar Aranda, Sabina Gallardo, Margarita Isabel, Rodolfo Arias, Joaquín Garrido, Yareli Arizmendi, Sandra Arau y Andrés García Jr.

Productora: IMCINE, Arau Films International, FONATUR, Secretaría de Turismo, FFCC, Cinevista Inc., AVIACSA y Gobierno del Estado de Coahuila.

URL: [http://sic.gob.mx/ficha.php?table=produccion\\_cine&table\\_id=589](http://sic.gob.mx/ficha.php?table=produccion_cine&table_id=589)

# Reseñas curriculares

## Amaury Fernández Reyes

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima. Es profesor-investigador de la Facultad de Letras y Comunicación, de la Universidad de Colima. Integrante del cuerpo académico 122: “Estudios de cultura contemporánea y comunicación”. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Su línea de investigación es: estudios sobre las culturas contemporáneas. Ha publicado libros, así como diversos artículos académicos relacionados con temas sobre juventud, identidad, cultura y comunicación. Correo: amaury\_fernandez@uocol.mx

## Ana Elizabeth Márquez Rodríguez

Licenciada en letras hispanoamericanas por la Universidad de Colima. Egresada de la maestría en Estudios Literarios Mexicanos, en proceso de titulación. Es docente en el Instituto Educativo Colimense a nivel bachillerato. Su línea de investigación es: literatura mexicana. Correo: amarquez5@uocol.mx

## Ariadna N. Tenorio López

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima. Estudia un segundo doctorado en Español y Portugués, en la Universidad de Kansas, Estado Unidos de América. Desarrolla la investigación: *Cuatro negras en la calle después de la seis: performance de negritud y género en el México contemporáneo*. Correo: ariadnatl@msn.com

## Daniel Jair Alcaraz Michel

Licenciado en Letras Hispanoamericanas por la Universidad de Colima. Egresado de la maestría en Estudios Literarios Mexicanos, en proceso de titulación. Labora como analista de contenido para la agencia de marketing digital *Soul Creative*, prestando sus servicios a la empresas de desarrollo de software MIND Group. Su línea de investigación es: literatura mexicana. Correo: leinadicalisto@hotmail.com

### Gloria Ignacia Vergara Mendoza

Doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, del Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalia Colima y miembro correspondiente en Colima de la Academia Mexicana de la Lengua. Líder del cuerpo académico 49: "Rescate del patrimonio cultural y literario". Sus líneas de investigación son: hermenéutica literaria, poesía mexicana y tradición oral. Correo: glvergara@uocol.mx

### Isolda Rendón Garduño

Maestra en Educación por la Universidad Autónoma de Guadalajara y Ejecutante en Danza Folklórica por la Escuela Nacional de Danza Folklórica. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima. Miembro de la Sociedad Colimense de Estudios Históricos y de la Comisión Nacional para la Salvaguardia del Mariachi. Becaria del FONCA 2020-2022 en el Programa Músicos Tradicionales. Su línea de investigación es: danza folklórica. Correo: isolda\_rendon@uocol.mx

### Jorge Rafael Cuevas López

Maestro en Estudios Literarios Mexicanos por la Universidad de Colima, con mención honorífica. Labora en el Instituto Superior de Educación Normal del Estado de Colima "Profr. Gregorio Torres Quintero" como docente de materias de especialidad en la licenciatura en Enseñanza y Aprendizaje del Inglés en Educación Secundaria. Su línea de investigación es: literatura mexicana. Correo: jcuevas16@uocol.mx

### Lucila Gutiérrez Santana

Doctora en Lingüística por la Universidad de Concepción, Chile. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Pertenece al cuerpo académico 67: "Sociedad, cultura y significación". Sus líneas de investigación son: onomástica (hipocorísticos, apodos, nombres propios, gentilicios, epónimos) y procesos fonológicos, acortamientos léxicos, onomástica literaria. Correo: santalug@uocol.mx

### Ma del Carmen Zamora Chávez

Maestra en Historia por la Universidad de Colima y egresada del doctorado en Estudios Mexicanos, del Centro de Estudios Superiores e Investigación del Archivo de Letras, Artes, Ciencias y Tecnologías (ALACYT). Es catedrática de la Facultad de Letras y Comunicación y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de Colima. Sus líneas de investigación son: estudios socioculturales, análisis del discurso, estudios *queer* y cultura visual. Correo: zamora\_chavez@uacol.mx

### Marco Antonio Contreras Cortés

Doctor en Estudios Mexicanos (literatura) por el Centro de Estudios Superiores e Investigación del Alacyt, con mención honorífica. Es profesor por horas de la Facultad de Letras y Comunicación, de la universidad de Colima y profesor de educación básica en la Secretaría de Educación Pública. Su línea de investigación es: hermenéutica literaria. Correo: contreras\_cortes@uacol.mx

### Marco Antonio Vuelvas Solórzano

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima. Es profesor de tiempo parcial en la Universidad de Colima, en las carreras de Letras Hispanoamericanas y Periodismo. Sus líneas de investigación son: la poesía mexicana del siglo XX, historia literaria y de la prensa, historia de las ideas e historia intelectual, campos en los que ha publicado diversos trabajos. Correo: marxcos@hotmail.com / antonio\_vuelvas@uacol.mx

### María del Carmen Ureña Cuevas

Licenciada en letras hispanoamericanas por la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima, obtuvo el premio "Peña Colorada" al mejor promedio de su generación, y egresada de la maestría en Estudios Literarios Mexicanos, en proceso de titulación. Es profesora de español en el colegio Anáhuac. Colabora en el cuerpo académico 49: "Patrimonio cultural y literario" de la Universidad de Colima. Su línea de investigación es: literatura mexicana. Correo: urena.ccuevas@gmail.com

### Nohemí Yesenia Zúñiga Preciado

Maestra en Estudios Literarios Mexicanos, con mención honorífica, por la Universidad de Colima. Es profesora-investigadora y tallerista. Ha participado en distintos eventos nacionales e internacionales de investigación, rescate y difusión cultural colimense. Ha publicado artículos académicos, cuentos y reseñas en libros, periódicos y revistas nacionales. Su línea de investigación es el rescate de la literatura regional. Correo: nohemizup@gmail.com

### Norma Karina Ortiz Bonales

Maestra en Estudios Literarios Mexicanos por la Universidad de Colima. Es productora, conductora y responsable de programación musical de Universo 94.9 FM, estación de radio de la Universidad de Colima. Ha colaborado en el suplemento cultural “El Comentario Semanal” del periódico *El Comentario* publicando reseñas literarias. Su línea de investigación es: el género y exilio en la novela *la Casa Junto al Río* de Elena Garro. Correo: normakarina\_ortiz@uacol.mx

### Omar David Ávalos Chávez

Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile. Es profesor-investigador de tiempo completo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Candidato en el Sistema Nacional de Investigadores. Integrante del cuerpo académico 49: “Rescate del patrimonio cultural y literario”. Sus líneas de investigación son: minficción, ironía y parodia como elementos para la transculturación y la sociocrítica; y análisis de contenido y funciones de la edición periodística. Correo: omardavid\_avalos@uacol.mx

*Cine mexicano, cultura popular y literatura del siglo XX*, por Amaury Fernández Reyes, Gloria Ignacia Vergara Mendoza y Lucila Gutiérrez Santana (coordinadores), fue editado en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad 333, Colima, Colima, México, [www.ucol.mx](http://www.ucol.mx). La edición digital se terminó en diciembre de 2022. En la composición tipográfica se utilizó la familia ITC Veljovick Book. El tamaño del libro es de 22.5 cm de alto por 15 cm de ancho. Programa Editorial: Eréndira Cortés Ventura. Gestión administrativa: Inés Sandoval Venegas. Diseño de portada: Lizeth Maricruz Vázquez Viera. Diseño de interiores y cuidado de la edición: Myriam Cruz Calvario.

A partir de una selección de las obras cinematográficas más representativas del siglo XX, algunas de ellas como adaptaciones de obras literarias y otras que muestran aspectos relevantes del folclor, música, danza y, en general, de la cultura mexicana del siglo pasado, llevamos a cabo este ejercicio de intertextualidad, con la participación de estudiantes y egresados de posgrado e investigadores de la Universidad de Colima. Cine mexicano, cultura popular y literatura del siglo XX incluye once capítulos, ordenados cronológicamente de acuerdo a la aparición de la película en la historia del cine mexicano durante el siglo pasado. Con estas miradas múltiples y diversas, la crítica cultural, literaria y cinematográfica se enriquecen y ofrecen a los lectores y espectadores, nuevos caminos de interpretación.



UNIVERSIDAD DE COLIMA