



92



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**"EL MELODRAMA EN EL CINE  
MEXICANO DEL PERIODO SALINISTA  
(1988-1994)"**

297053

**TESIS QUE PRESENTA  
BRENDA ALEJANDRA ONTIVEROS AGUILERA  
PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIATURA EN  
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
ASESOR: MARCO JULIO LINARES**

**México. D.F.**

**2001**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Para mi papá*

*En este mundo, tu ejemplo, el de un eterno buscador de nuevos conocimientos, el de un luchador incansable, es de los principales alicientes para continuar mi camino hasta el final... camino en el que disfruto cada puesta de sol, por ti, por tu afecto, por tu abrazo.*

*Para mi mamá*

*Porque eres una mujer única, inteligente y valiente. Porque tu invaluable apoyo es mi alimento para trabajar por tomar de la vida lo que me corresponde... y también gracias por la calidez de tu mirada que has obsequiado a esta 'loca bajita' que es tu hija.*

Porque juntas hemos crecido, por los sueños que hemos compartido, por el fuerte lazo que nos une, por la mano que muchas veces me has extendido... para ti Erika, hermana, porque la esperanza renace en tu voz y así ya no hace falta tanto amor en este suelo 'afilado'.

*Va por ti Erick, hermano, porque es un regalo divino contar con seres como  
tú que llenan el ambiente de alegría, música, sapiencia y amor... por tu  
exquisito sentido del humor, por los juegos, por los conciertos, por los partidos,  
por el 'hielito' y por ser para siempre mi monp...*

*A los Ontiveros y a los Aguilera*

*Por la fuerza de sus principios y valores, por el amor que me han brindado,  
la solidaridad... por la fiesta que construyen una y otra vez para celebrar  
la dicha de contar con una hermosa familia.*

*Con mi cariño, mi respeto, mi admiración*

*Para mis maestros y mis amigos porque su paso, estancia, ida y vuelta han enriquecido mi ser... por la experiencia, por las muestras de cariño, por la sabiduría compartida, por la dicha que a mí ha llegado con ustedes.*

**INTRODUCCIÓN**..... I

**CAP. 1 EL MELODRAMA Y EL HACEDOR DE CINE**..... 1

**1.1. EL MELODRAMA**..... 1

1.1.1. LOS DIFERENTES GÉNEROS, 1. 1.1.2. LOS ORÍGENES Y LA FORMACIÓN DEL MELODRAMA COMO GÉNERO, 4. 1.1.3. LA ESTÉTICA MELODRAMÁTICA Y SUS SUPERVIVENCIAS, 7. 1.1.4. HOY EN DÍA ¿QUÉ ES EL MELODRAMA?, 9. a) En el teatro, 9. b) En el cine, 12.

**1.2. EL HACEDOR DE CINE**..... 15

1.2.1. UNA MUY BREVE HISTORIA DEL QUEHACER CINEMATOGRAFICO MUNDIAL, 15. 1.2.2. EL SISTEMA DE PRODUCCIÓN Y LOS HACEDORES DE CINE, 16. 1.2.3. EL ESTADO COMO HACEDOR DE CINE, 20.

**CAP. 2 EL DESARROLLO DEL MELODRAMA EN EL CINE MEXICANO**..... 23

**2.1. EL PRINCIPIO DEL PRINCIPIO**..... 24

**2.2. EL INICIO DE LA INDUSTRIA Y LOS PRIMEROS MELODRAMAS TRADICIONALES**..... 27

**2.3. LA ÉPOCA DORADA DEL MELODRAMA TRADICIONAL O EL MELODRAMA EN SU MÁXIMO ESPLENDOR**..... 30

**2.4. EL PERIODO DE LOS EXCESOS**..... 35

**2.5. EL DECLIVE DEL MELODRAMA TRADICIONAL Y SUS INTENTOS POR SOBREVIVIR**..... 38

**CAP. 3 EL SEXENIO SALINISTA (1988-1994)**..... 42

**3.1. PLANTEAMIENTO DEL CONFLICTO. EL ARRANQUE DEL NUEVO GOBIERNO**..... 42

**3.2. DESARROLLO DE LA TRAMA. EL JUEGO POLÍTICO**..... 48

**3.3. DESENLACE. CRISIS AL FINAL DEL SEXENIO** 52

<b><u>CAP. 4 LA SITUACIÓN CINEMATOGRÁFICA EN EL PERIODO SALINISTA</u></b> .....	59
4.1 LA CULTURA.....	60
4.2. EL ENTORNO CINEMATOGRÁFICO.....	61
4.3. LAS PELÍCULAS.....	64

<b><u>CAP. 5 EL MELODRAMA CINEMATOGRÁFICO EN EL PERIODO SALINISTA</u></b> .....	68
5.1. LA CIUDAD AL DESNUDO.....	69
5.1.1. FICHA TÉCNICA, 69. 5.1.2. SINOPSIS, 69. 5.1.3. LECTURA Y ANÁLISIS, 69. 5.1.4. CRÍTICAS Y OPINIONES DEL PERIODISMO ESCRITO, 74.	
5.2. UN LUGAR EN EL SOL.....	75
5.2.1. FICHA TÉCNICA, 75. 5.2.2. SINOPSIS, 76. 5.2.3. LECTURA Y ANÁLISIS, 76. 5.2.4. CRÍTICAS Y OPINIONES DEL PERIODISMO ESCRITO, 79.	
5.3. LOS AÑOS DE GRETA.....	79
5.3.1. FICHA TÉCNICA, 79. 5.3.2. SINOPSIS, 80. 5.3.3. LECTURA Y ANÁLISIS, 80. 5.3.4. CRÍTICAS Y OPINIONES DEL PERIODISMO ESCRITO, 83.	
5.4. ENCUENTRO INESPERADO.....	83
5.4.1. FICHA TÉCNICA, 83. 5.4.2. SINOPSIS, 84. 5.4.3. LECTURA Y ANÁLISIS, 84. 5.4.4. CRÍTICAS Y OPINIONES DEL PERIODISMO ESCRITO, 87.	
5.5. ÁNGEL DE FUEGO.....	87
5.5.1. FICHA TÉCNICA, 87. 5.5.2. SINOPSIS, 88. 5.5.3. LECTURA Y ANÁLISIS, 88. 5.5.4. CRÍTICAS Y OPINIONES DEL PERIODISMO ESCRITO, 91.	
5.6. PRINCIPIO Y FIN.....	92
5.6.1. FICHA TÉCNICA, 92. 5.6.2. SINOPSIS, 93. 5.6.3. LECTURA Y ANÁLISIS, 93. 5.6.4. CRÍTICAS Y OPINIONES DEL PERIODISMO ESCRITO, 96.	

<b><u>CONCLUSIONES</u></b> .....	98
----------------------------------	----

<b><u>APÉNDICE 1. ENTREVISTA CON NELSON CARRO</u></b> .....	105
---	-----

<b><u>APÉNDICE 2. BIOFILMOGRAFÍAS</u></b> .....	112
<b>BOJÓRQUEZ, ALBERTO</b> .....	112
<b>HERMOSILLO, JAIME HUMBERTO</b> .....	113
<b>RETES, GABRIEL</b> .....	114
<b>RIPSTEIN, ARTURO</b> .....	115
<b>ROTBERG, DANA</b> .....	116
<b>VELAZCO, JOSÉ ARTURO</b> .....	117

<b><u>BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA</u></b> .....	118
---	-----

## INTRODUCCIÓN

Para la Enciclopedia Multimedia Salvat de 1999 la cinematografía es el “arte de representar imágenes en movimiento por medio del cinematógrafo”<sup>I</sup>, mientras que Alicia Poloniato denomina al cine como “un producto de la cultura”<sup>II</sup>. George Sadoul tiene otra definición: “es una suma, una síntesis (...) de otras muchas artes”<sup>III</sup> y Louis Delluc amplía el panorama así: “(...) es también una industria, y otras muchas cosas”. Popularmente se le conoce como *séptimo arte* y para Fernando Méndez-Leite el cine, como para Sadoul, es una conjunción de elementos que “aglutinan idóneamente las *excelencias* de una técnica depurada y las *esencias* de un arte nuevo, siempre capaz de superación”<sup>IV</sup>. Podría continuar con más definiciones y quizás nunca terminaría, pero antes deseo compartir con ustedes mi preferida y que el mismo Méndez-Leite eleva al carácter de suprema y pertenece a Germaine Dulac:

“Primero fue un medio fotográfico de reproducir el *movimiento mecánico de la vida*; después, la agrupación de fotografías animadas alrededor de una acción compuesta y ficticia (...); acto seguido se pasó de la narración puramente arbitraria y novelesca a la anécdota envuelta en formas realistas y a los sentimientos (...); inmediatamente se presenció la lógica de un hecho, la exactitud de un cuadro, la naturalidad de una actitud, constituyendo el armazón de la nueva técnica cinematográfica; más tarde se pensó en fotografiar lo inexpresado (...) y, por encima de los hechos, se dibujó una línea armoniosa de sentimientos para dominar gentes (sic) y cosas: de ahí (...) advino *la película psicológica* (...) ya que los hechos pasaban a ser *la consecuencia de un estado moral*”<sup>V</sup>

Pero a esta definición le hace falta una característica del cine que es la que aquí nos ocupa: el de medio de comunicación masiva. Hoy en día para nadie es una novedad que una película que provenga de Hollywood, por poner un ejemplo muy común, sea no solo vista por las multitudes norteamericanas, sino también por las de todo el mundo e incluso casi al mismo tiempo. Además, al ser muy costosa su producción tanto como su distribución y exhibición, paulatinamente se convierte en un medio sólo accesible para una élite determinada cuyas características no solo tienen que ver con la jerarquía económica o intelectual, sino incluso también con la política. Actualmente, el cine no es como el de hace cien años, pero tampoco como el de hace cincuenta, y lo más interesante (por lo menos para los comunicólogos) es que los mensajes que él construye también son diferentes a los de hace tiempo, a los

---

<sup>I</sup> Salvat Editores, S.A. 1999 CD ROM

<sup>II</sup> Poloniato, Alicia. *Cine y comunicación*, Ed. Trillas, 1º ed., México: julio, 1980, p. 56

<sup>III</sup> Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días*, Ed. Siglo XXI, México: 1980, p. 1

<sup>IV</sup> Méndez-Leite von Haff, Fernando. *El cine, su técnica y su historia*, Ed. Ramón Sopena, España: 1984, p. 13

<sup>V</sup> *Ibíd.*

de otros medios y únicos en cada región y según cada realizador. Al respecto, Alicia Poloniato bien afirma: “es un medio óptimo para transmitir mensajes ideológicos y a través de ellos influir en el pensamiento y la conducta”<sup>VI</sup>, además de que como producto de la cultura es “susceptible de que los hombres hagan de él lo que sirva al hombre”<sup>VII</sup>. Por ejemplo, varios directores de diferentes países abordan cuestiones sociales trascendentes como “las huelgas, la revolución de 1905 y la de 1917 (que) fueron los primeros temas de Eisenstein”<sup>VIII</sup>; Leni Riefenstahl fue encomendada por el dictador Adolfo Hitler para realizar una película propagandística nazi con motivo de los Juegos Olímpicos de 1936 titulada *Olimpia*; y el famoso filme *El ciudadano Kane* cuenta la historia de un hombre *importante*: “un comunista y un fascista, un imperialista y un pacifista, un marido fracasado y un político fracasado”<sup>IX</sup>, un líder, un poderoso dueño de un medio de comunicación masiva, la prensa.

Por cierto, una cualidad más que tiene el cine es —como lo hacen las demás artes— apelar a lo más íntimo de cada individuo que pertenece a ese numeroso público que se da cita en una sala cinematográfica para disfrutar una película. Para apoyar esta afirmación, Carmen de la Peza apunta: “en la cultura occidental se realiza un proceso de escisión profunda entre el cuerpo y el espíritu, entre la esfera práctico-pasional y la esfera estética, entre el arte y la vida. Como efecto de este proceso de ascetismo y disciplina artística, el hombre y la mujer cultos han relegado al mundo de lo reprimido las pasiones y sentimientos inconfesados e inconfesables, que emergen en situaciones simlihipnóticas (sic) como las que la oscuridad de la sala cinematográfica o la intimidad y privacidad que la recepción televisiva o radiofónica favorecen.”<sup>X</sup>

Un invento, una técnica, un arte, una síntesis de muchas otras artes, una industria, un medio de comunicación, un producto de la cultura, en definitiva el cine es diferente a los otros medios, a las otras artes y a las otras industrias. Y aquella diferencia quizás esté dada por la pasión y la gran sed de algunas personas y/o de una sociedad en general de expresar ideas, cosmovisiones, críticas, pensamientos y sentimientos con respecto a la vida, la humanidad, la política, la sociedad, etc. a través de un medio como el cine cuyo proceso de producción es más complejo y tardado que el de los otros. Pero además, desde el punto de vista de las ciencias de la comunicación si colocamos a la información, opinión e interpretación como algunas de las necesidades del hombre, que en conjunto hacen posible la comunicación, sin duda el cine sirve al hombre como una herramienta con muchas posibilidades para llevar a cabo el proceso de comunicación masiva en el que los mensajes construidos tienen una peculiar

---

<sup>VI</sup> Poloniato, Alicia. *Op. cit.*, p. 55

<sup>VII</sup> *Ibíd.*

<sup>VIII</sup> Dancyger, Ken. *Técnicas de edición en cine y vídeo*, Ed. Gedisa, 1º ed., Barcelona, España: 1999, p. 36

<sup>IX</sup> *Ibíd.* p. 103

<sup>X</sup> De la Peza, Carmen. *Cine, melodrama y cultura de masas: estética de la antiestética*. CONACULTA, 1º ed., México: 1998, p. 14

función. De aquí que para un comunicólogo sea de gran interés descubrir lo que opina, informa e interpreta un hacedor de cine a través de sus productos u obras, tanto documentales como de ficción, tomando en cuenta que estos son resultados ligados no solo a su personalidad, sino también a su entorno social y político y la época en que se producen. En específico, para el caso del cine de ficción (basado o no en hechos reales), la posibilidad de hacer un análisis de contenido se presenta particularmente atractiva porque bien es cierto que, del mismo modo que las obras de las otras bellas artes, el trabajo creativo del artista para realizar una película de ficción encierra secretos que no pueden ser entendidos a simple vista, por lo que requieren una lectura profunda que descubra lo más oculto, en tanto personal y simbólico, del mensaje construido por el hacedor de cine en cuestión.

Ahora bien, para comenzar a justificar los límites de mi investigación, debo reconocer que, dentro de este inmenso mundo cinematográfico, sin duda, por ser la sociedad mexicana el núcleo del que formo parte -por lo que la conozco mejor y me interesa sobremanera-, el análisis de contenido que incluyo en esta investigación se enfocó a una parte de la cinematografía que produce esta sociedad mexicana, cuyos límites de tiempo y espacio -en este caso político y económico, junto con el de género- responden a cuestiones más profundas que explicaré a continuación.

En una revisión rápida de la historia de nuestra cinematografía, encontramos desde el nacimiento de la misma un interés bien establecido por dos de las peculiaridades del cine: el artístico y el industrial. De ser una actividad artesanal en los albores del siglo XX, el cine mexicano se convirtió en una industria promisoriosa a poco de cumplirse la mitad de la centuria, abriendo así la posibilidad de hacer una numerosa producción con una consabida creación de empleos. En efecto, cuando un país tiene la infraestructura suficiente para hacer películas, sus posibilidades de crear un buen cine son mayores, entendiendo por buen cine el logro de una clara síntesis de los elementos que el cine como medio de comunicación, industria y arte ofrece al hombre. Bien pues esta síntesis, que también podría llamarse equilibrio, fue algo que sucedió en México durante el decenio de los 40, conocida como la época dorada del cine mexicano -en la que por cierto, el género melodramático fue fortalecido como nunca antes-; sin embargo, el declive que sufrió la industria en los decenios posteriores, así como el debilitamiento del aspecto artístico (por la repetición de temas, argumentos y falta de propuestas así como de proyectos en conjunto), hizo que las posibilidades de ver un buen cine mexicano disminuyeran.

En la crisis cinematográfica mexicana bien tuvo influencia el modo en que el gobierno en cuestión -con su propia política económica, cultural y cinematográfica- pusiera sus ojos en el cine. Sin entrar en más detalles, a manera de resumen diré que poco fue el interés de rescate de los gobernantes mexicanos de los años cincuenta y sesenta, porque cada vez más el cine de contenidos profundos, de

frescas propuestas, de influencias literarias y teatrales y de invitación a la reflexión, fue desapareciendo y a cambio el germen del cine de entretenimiento banal y superficial fue sembrado dando frutos que hoy en día tienen a sus descendientes en la mayor parte de la programación de la televisión abierta de nuestro país. Sin embargo, como es de todos sabido gracias a un proceso político-social importante conocido como la 'apertura democrática' de la administración de Luis Echeverría, la intervención del Estado mexicano a partir de 1970 vino a dar un giro peculiar a la vida del cine mexicano tratando de retomar su papel como uno más de los hacedores de cine, lo que Emilio García Riera llamó 'virtual estatización del cine'. Fue entonces que la participación de nuevos cerebros dio la tan necesitada frescura a la creación cinematográfica que además estaba claramente motivada por las nuevas escuelas europeas y que creó las películas que contrapesaron aquellas de mala hechura. No obstante, "Rodolfo Echeverría (hermano del presidente y director del Banco Cinematográfico en aquel tiempo) había estructurado verticalmente la industria, respondiendo a los intereses coyunturales del momento. El nuevo cine mexicano carecía de fuerza interior y de vida propia. Era un hechura del Estado. Por eso, entronizado el nuevo régimen, con la aparición de nuevos intereses, simplemente se fueron desmontando las piezas del mecanismo hasta dejarlo inservible"<sup>XI</sup>. Los sexenios posteriores, el de José López Portillo (1976-1982) y el de Miguel de la Madrid (1982-1988), estuvieron marcados para el entorno cinematográfico por altibajos, en los que la industria privada produjo películas en serie (carentes de todo trabajo artístico e intelectual) y la renovada industria estatal otra vez iba adelgazándose paulatinamente como parte de un proceso económico que prepararía el terreno para el neoliberalismo que practicó el presidente Carlos Salinas de Gortari.

El sexenio de éste (1988-1994) pareció querer fortalecer el ámbito cinematográfico a través de la creación de un organismo estatal que jugaría un papel importante no solo en las actividades artísticas sino también en las de algunos medios de comunicación (léase Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA) y el apoyo de otros relacionados con la industria cinematográfica (Instituto Mexicano de Cinematografía, IMCINE), todo ello enmarcado por un momento de cambio en las relaciones internacionales para nuestro país a través de un Tratado de Libre Comercio (T.L.C) con E.U y Canadá. Estas circunstancias específicas ejercieron un clima particular para la producción cinematográfica porque sin duda en ella se reflejaron cosas aparentemente tan ajenas como la contraposición de un gobierno que ambicionaba con el establecimiento de suculentos negocios comerciales con una sociedad que en su mayoría apenas tenía mente para pensar en sus problemas económicos familiares. Por supuesto, el cine del periodo salinista de ninguna forma estuvo dentro del

---

<sup>XI</sup> Dávalos, Federico. "Notas sobre el cine mexicano durante el régimen presidencial de Miguel de la Madrid (1982-1988)" presentada en la Segunda Semana de la Comunicación, organizada por el Instituto de Estudios Superiores de Oaxaca, Oax. el 27 de mayo de 1987, p.11

proyecto de libre comercio; sin embargo, incluía en muchos casos y entre otras cosas un buen número de argumentos melodramáticos que por un lado confirmaron una larga tradición de este género en el cine nacional pero que al mismo tiempo, con escasos ejemplos, dejaron ver algo que podría verse como el germen de un melodrama moderno, verdaderamente renovado y con amplias posibilidades de ser parte de un buen cine.

En efecto, por un lado, uno de los géneros más socorridos a lo largo de la historia del cine mexicano es el melodrama que a la par de la comedia ha sido el que más ha llamado la atención del público y los estudiosos de cine, tanto en el ambiente intelectual nacional como en el extranjero. Ese “melodrama (que) se inicia con las turbonadas de mala suerte, deja que sus personajes los compensen las efusiones compensatorias (sic) de risas y afecto, y antes de precipitarse en el final feliz de la desdicha (con vista al cielo) deposita el sentido de la trama en los nobles sentimientos del espectador,”<sup>xii</sup> mantiene tal esquema incluso desde antes de la primera película del cine sonoro mexicano (*Santa*, 1931, de Antonio Moreno, uno de los principales melodramas), alcanzando altos niveles en la época de oro y que, confirmando la crisis industrial, se repite con temas, fórmulas e historias, y procura reinventarse con la llegada de una nueva generación de hacedores de cine y con unos cuantos pero interesantes casos en la últimas dos décadas del siglo XX, los cuales han servido de materia de estudio para esta investigación de tesis. Pero la historia del melodrama cinematográfico mexicano no se remite solamente al tiempo de vida del cine mexicano en sí, sino que encuentra interesantes antecedentes en el teatro y la literatura, de donde fluyen numerosas historias adaptadas al séptimo arte. Así pues, la estructura que conforma el género del melodrama cinematográfico, cuyas características son muy específicas, se construye como una síntesis de varios elementos, entre los que están la influencia teatral y literaria, el momento histórico, el contexto social, político y económico, y —como anticipábamos— la(s) personalidad(es) del (los) hacedor(es) de cine. Dichas características, de las cuales daremos cuenta en el primer capítulo, sin duda confirman una forma de hacer melodrama que llamaremos tradicional, pero que en el periodo salinista son modificadas o usadas de una forma distinta por los hacedores de cine, dando como resultado nuevas y personales propuestas para el melodrama moderno, y más allá un tipo de mensajes bastante interesantes así como susceptibles de ser leídos a profundidad por el comunicólogo haciendo uso de las características melodramáticas como herramientas de análisis.

De tal forma, las preguntas que se van construyendo son muchas: ¿qué extraña fascinación encuentra el hacedor de cine mexicano en la recreación cinematográfica de argumentos melodramáticos?, siendo el Estado mexicano un hacedor de cine también ¿qué razones tendría para

---

<sup>xii</sup> Monsiváis, Carlos. “Se sufre, pero se aprende” en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, Ed. Milagro, IMCINE, 1º ed., México: 1994, p. 99.

promover la creación de este universo melodramático dentro de su cine? ¿qué rasgos culturales están representados en estas recreaciones y qué nos dicen los mensajes que se construyen con ellas?, los elementos del discurso melodramático tradicional (el sentimentalismo, la división maniqueísta de personajes en buenos y malos, la utilización de una doble moral, el final doble, etc.), que solos, en parejas o en tercias aparecen en algunas películas de los 60, 70 y 80 ¿son meros residuos que algún día desaparecerán o se conservarán? ¿cómo harían cualquiera de estas dos alternativas? ¿para qué o por qué se conservan? ¿cómo se presentan en las historias del periodo salinista? ¿podríamos dar por muerto al melodrama cinematográfico mexicano o está en la lucha por la sobrevivencia?, o bien ¿está en la base de nuevos géneros que algún día reconocerán su influencia?, y/o en los términos de Poloniato ¿de qué sirve (o no) el melodrama al hombre mexicano?

Así pues, con la intención de dar respuesta a estas preguntas, el objetivo general de esta investigación es reflexionar sobre la importancia del melodrama en el cine del periodo salinista no sólo como género sino como una estructura que elige el hacedor de cine y que construye un mensaje susceptible de ser analizado por el comunicólogo. Para ello, aquellos elementos propuestos como características del melodrama cinematográfico han servido en el proceso de lectura y análisis de un conjunto de seis películas producidas en este periodo de tiempo, el cual es uno de los tantos medios posibles que existen y he elegido para entender este fenómeno.

La hipótesis planteada para entender mejor dicho fenómeno fue que el melodrama cuyas características se han venido gestando en nuestro cine desde los inicios del mismo, están presentes en un considerable grupo de películas del periodo salinista elegidas por hacedores de cine que sin duda encuentran tanto en su interior como en el exterior los motivos para el melodrama que recrean en sus historias, algo que podríamos llamar un sentir social 'melodramático' por excelencia.

La investigación constó de dos aspectos: el documental y el de campo. El primero se basó en la recopilación de información bibliográfica y hemerográfica para la conformación de los marcos conceptual y contextual, así como la redacción de un relato de los hechos que anteceden el periodo en el que se instala este análisis y los datos relacionados con los seis filmes que elegí para este fin. La investigación de campo consistió en la lectura y el análisis de contenido de dichos filmes, los cuales realicé a través de cuatro a cinco revisiones de cada película para conformar la ficha técnica y el conjunto de datos de contenido; así como la realización de una entrevista con un crítico cinematográfico cuyo objetivo fue encontrar las convergencias y divergencias con respecto a los resultados obtenidos de esta investigación.

El trabajo que presento a continuación como exposición escrita de dicha investigación consta de un marco conceptual donde se definirán los términos y conceptos que fueron usados como base para el análisis, melodrama y hacedor de cine; una presentación de antecedentes para dar a conocer breve y claramente el historial del melodrama en la vida del cine mexicano (su origen y su desarrollo); un marco socio-histórico donde se describirá el contexto histórico y social en el que sucede el fenómeno poniendo énfasis en el gobierno del presidente Carlos Salinas de Gortari, los personajes intelectuales y políticos, los hacedores de cine, las expresiones culturales y la sociedad en general; un marco contextual específico referente al ambiente cultural y cinematográfico de aquellos años; la lectura y el análisis de contenido de las películas para profundizar en la temática, el lenguaje usado y su tratamiento melodramático; la exposición de las conclusiones que cierran la investigación presentando consideraciones generales, la respuesta a las preguntas planteadas y las opiniones personales; dos apéndices, uno que contiene la entrevista y el otro las biofilmografías de los realizadores de las películas analizadas; y finalmente la bibliografía y hemerografía en donde daré a conocer los documentos que alimentaron la investigación.

# CAPÍTULO 1

## EL MELODRAMA Y EL HACEDOR DE CINE

El caso del melodrama en el cine mexicano es como un objeto tridimensional formado por varias caras diferentes entre sí, a través de las cuales bien puede ser abordado y entendido. Podríamos dedicar la investigación a profundizar sobre el estudio por ejemplo de sus orígenes, su relación con el melodrama hollywoodense y/o europeo, o sus vínculos y diferencias con otros géneros como la tragedia o la comedia, entre otras alternativas. Pero la que hemos escogido en virtud de la importancia que tiene con el periodo de tiempo que vamos a analizar (puesto que entonces la producción cinematográfica sólo sobrevivía gracias a unas cuantas personas), es la relación que este género guarda con aquel que hace cine, o mejor dicho, con el hacedor de cine, ya que es quien lo elige o no para su realización.

Ya lo dice Wright: “En las piezas escritas específicamente para el cine, rara vez hemos visto grandes tragedias” ya que “el cine sucumbe a la tentación de usar trucos efectivistas, la excitación y el sentimentalismo, todo lo cual ha transformado a posibles tragedias en melodramas, con frecuencia de gran calidad, pero melodramas al fin”<sup>1</sup>. Pero si esto es cierto, la pregunta que surge, que ya hemos planteado y procuraremos contestar al menos con lo que nos digan las películas es de qué forma el hacedor de cine decide realizar o no argumentos melodramáticos; pregunta de la cual surgirán otras preguntas (como por ejemplo: hasta qué punto hace consciente esta elección, qué relación guarda ésta con las reglas del mercado o bien con el bagaje cultural y/o histórico que lo determina, si podríamos hablar de una estética melodramática, entre otras más). Por tal motivo, a continuación definiré los dos conceptos más importantes que sirvieron de base para la realización de esta investigación: **melodrama** y **hacedor de cine**.

### **1.1. EL MELODRAMA**

#### **1.1.1. LOS DIFERENTES GÉNEROS**

No obstante la fiel relación que existe entre cine y teatro, caeríamos en una aberración si no reconociésemos que éste último también guarda un fuerte lazo con la literatura, lo cual hace -por obviedad tanto como por practicidad- que el cine también lo tenga. Muchas obras de la literatura se hicieron obras de teatro y muchas de éstas se han adaptado al cine también. Además, en los últimos tiempos, se ha dado por hacer de varias películas libros no muy bien escritos por cierto, que sirven sólo

---

<sup>1</sup> Wright, Edward A. Para comprender el teatro actual, Ed. F.C.E., 3º reimp., 1995, p. 99

para redondear el negocio en que se ha convertido el cine. Pero lo cierto es que, aunque en sus inicios ni el teatro ni el cine partían de un guión, hoy en día éste, que parte de un sencillo relato llamado argumento, es el cimiento de una exitosa obra en todos los sentidos. Es por ello que consideramos prudente hacer una revisión de las diferentes concepciones que han habido a lo largo de la historia sobre la división de los géneros literarios, tomando en cuenta que la literatura es más antigua que el teatro y el cine y es el fundamento, el inicio, la base, de estos dos.

Mientras que para el Diccionario de Literatura 1, los géneros literarios representan simple y llanamente “cada uno de los grupos básicos de la creación literaria”<sup>2</sup>, para el Diccionario de Literatura Universal son cada una de las expresiones “de la estilística literaria en que se agrupan las obras que tienen cierta semejanza entre sí en cuanto a la forma y el contenido”<sup>3</sup>. Esta última referencia bibliográfica hace hincapié en que a pesar de que todas las obras literarias (como las de cualquier otra expresión artística) corresponden a una necesidad de expresión a través de la palabra (de la imagen o la actuación), es claro y evidente que dicha necesidad se manifiesta en diferentes formas y por lo tanto ellas son susceptibles de ser clasificadas, lo cual en varios casos es necesario para su estudio, aunque no siempre sea fácil ni exista consenso al respecto, como veremos posteriormente.

El concepto de **género literario** nació en la antigüedad griega (con Platón y su *República*, y con Aristóteles y sus *Retórica* y *Poética*) que distinguió entre Arte Dramático, Épica y Lírica. Esta división hoy conocida como tradicional “alcanzó gran auge (principalmente) con Aristóteles, que determinó que los géneros literarios eran algo permanente y separable y definió los caracteres de ciertas formas literarias, sobre todo de la tragedia.”<sup>4</sup> Una vez creado el concepto de la tragedia, fueron elaborándose otras formas de la literatura por obra de la civilización alejandrina, de la que pasó a la literatura latina. En esta última y durante la Edad Media, la teoría literaria fue reproducida con ligeras variantes. Aristóteles dejó cierto margen a la posibilidad de interferencia entre los géneros, el cual fue negado siglos después por los comentaristas del Renacimiento y del Neoclasicismo, al llevar hasta un punto extremo el rigor en la división entre los géneros. Más tarde, el Romanticismo protestó contra esta rigurosidad y llegó a negar la existencia de divergencias entre tales géneros.

Con el tiempo, la controversia con respecto a la división de los géneros en la literatura se hizo más grande porque empezó a realizarse a partir de diferentes perspectivas. Por ejemplo, la que surgió a partir de las funciones del lenguaje y/o el modelo semiológico de la comunicación lingüística. En esta, el lingüista ruso Román Jakobson relaciona los géneros básicos con las tres funciones del lenguaje: función emotiva en lo lírico; función representativa en lo épico; y función incitativa en lo dramático.

<sup>2</sup> Diccionario de Literatura 1. Versión y adaptación por Jorge Sagredo, Ed. EDIPLESA, México: 1985, p. p. 127 y 128

<sup>3</sup> Diccionario de Literatura Universal. Ediciones Distein, España: 1977, p. 181

<sup>4</sup> *Ibíd.*

Por su parte, K. Bühler, asocia los géneros básicos del siguiente modo: la expresión (*Symptom*) de lo lírico; la representación (*Darstellung*) de lo épico; y la apelación o incitación (*Apell*) de lo dramático. Así pues vemos que la división tradicional propuesta por Aristóteles de alguna manera se conserva, incluso en las 'protoformas' o formas primitivas de la creación literaria de Goethe, la cual es recomendada por la mayoría de los autores para evitar ambigüedades. Estas formas naturales de la literatura son –por supuesto– lírica, épica y dramática, dentro de las cuales los géneros literarios son especies históricas determinables, como veremos más adelante.

Según el Diccionario de Literatura Universal dentro de aquellos géneros básicos o formas naturales (el lírico, el épico y el dramático) existen subgéneros. Para el último que es el que nos interesa estos son: drama, tragedia, comedia y tragicomedia como subgéneros mayores, y auto sacramental, melodrama, farsa, entremés y sainete como subgéneros menores. El melodrama surge y logra popularidad como especie histórica determinable en el teatro europeo (principalmente el francés) para los siglos XVIII y XIX, sin embargo, su estética o muchas de sus características buscarán sobrevivir en creaciones posteriores a estos siglos e incluso en otras áreas, como lo es el cine.

Ahora bien, un consenso general con respecto a una clasificación similar para los géneros cinematográficos, simple y sencillamente no existe. En todo caso, como lo asienta Rick Altman: “en muchos sentidos el estudio del género cinematográfico no es más que una extensión del estudio de los géneros literarios” porque “claramente, mucho de lo que se dice del género cinematográfico simplemente ha sido tomado de una larga tradición de crítica de géneros literarios”<sup>5</sup>. Lo más cercano a ello es la división que todos aceptan existe entre cine documental y de ficción, la cual equivaldría a la de las formas naturales literarias. El desarrollo del cine, que fue vertiginoso, hizo difícil una división genérica. En todo caso, una vez que el cine se llevó a cabo en diversos países, con diferentes visiones y reflexiones sobre la vida, más allá de ser susceptible de dividirse en géneros o formas, fue clasificado en diferentes corrientes bajo dos principales criterios: las corrientes artísticas de la primera mitad del siglo que los acompañaban y el lugar donde se desarrollaba (por ejemplo: expresionismo alemán, realismo italiano, etc.) y aún así las temáticas en cine como autores existen, hace un poco más complicada la clasificación formal o que sea aceptada por todos.

No es sino hasta el decenio de los sesenta, cuenta Altman que, gracias a las publicaciones cinematográficas que abordaban la cuestión de los géneros, cuando se abre un espacio donde investigadores y críticos dialogan entre ellos en vez de hacerlo con los críticos literarios para hacer sus propias teorías. Ahí es donde los estudios sobre géneros cinematográficos se independizan de los

---

5 Altman, Rick. “De qué hablamos cuando hablamos de géneros” traducción de ‘What is generally understood by the notion of film genre’, Cap. 2, *Film/Genre*, Londres, British Film Institute, 1999, p.p. 13-19; realizada por Leticia García Uriza y publicada en *Revista Estudios Cinematográficos* # 19: Géneros Cinematográficos, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, D.F.: junio-octubre, 2000, p. 12

estudios de géneros literarios, de los cuales Altman presenta diez aseveraciones para mostrar las diversas posturas o bien criticar aquellas que puedan ser cuestionables. Aquellas aseveraciones son las siguientes: el género es una categoría útil porque tiende puentes entre diversos aspectos (público, industria, por ejemplo); los géneros son definidos por la industria del cine y reconocidos por el público masivo; los géneros tienen identidades y límites claros y fijos; las películas particulares pertenecen total y permanentemente a un solo género; los géneros son transhistóricos; los géneros tienen un desarrollo predecible; los géneros se ubican en un tema, estructura y hábeas particular; las películas de género comparten ciertas características fundamentales; los géneros tienen una función ritual e ideológica; y los críticos de género se encuentran distanciados de la práctica del género.

En un esfuerzo por identificar y colocar al melodrama como un género cinematográfico, ya que como explica Marcela Fernández Violante, “es evidente que los géneros vienen a ser una suerte de eslabones mediante los cuales la obra fílmica a examinar se inserta en el universo del cine”<sup>6</sup>, es probable que podamos establecer una clasificación -aunque informal- identificando la influencia de los géneros literarios y teatrales en un grupo de filmes, cuyo lugar de origen y época sean los límites y al mismo tiempo las variantes que faciliten y enriquezcan su estudio.

### 1.1.2. LOS ORÍGENES Y LA FORMACIÓN DEL MELODRAMA COMO GÉNERO

La tesis de Quiroz titulada La estructura de significación del melodrama comercial sostiene que el antecedente más lejano del melodrama lo encontramos en los orígenes mismos de la sociedad. Según él, el melodrama, como producto cultural, se erige como un fenómeno de gran complejidad que está profundamente relacionado con los primeros mitos de la humanidad, en especial porque, como el mito, responde a necesidades universales del hombre y la sociedad. De hecho, Altman extiende esta similitud del mito para con todos los géneros cuando dice: “es precisamente la noción de que los géneros tienen cualidades esenciales lo que hace posible equipararlos a los arquetipos y los mitos y tratarlos como expresiones de cuestiones humanas universales y perdurables”<sup>7</sup>. Para apoyar esta tesis, Jean Thomasseu, autor de un profundo estudio (El melodrama) sobre la historia de este género en el teatro francés de finales del siglo XVIII y todo el siglo XIX, afirma a propósito del héroe (muy recurrente en los melodramas clásicos franceses) que “el desarrollo excesivo de este tema podría hacer pensar –como lo sugería Mircea Eliade para los cuentos de hadas- que el melodrama es también *una reproducción de los mitos iniciáticos*”<sup>8</sup>. Thomasseau explica que el héroe (o la heroína) suele seguir un itinerario sembrado de

<sup>6</sup> Fernández Violante, Marcela. “El melodrama, orígenes y tradición” en Revista Estudios Cinematográficos#19: Géneros cine patográficos, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, D.F. : junio-octubre, 2000, p. 32

<sup>7</sup> Altman, Rick. Op. cit., p. 17

<sup>8</sup> Thomasseau, Jean-Marie. El melodrama, Ed. F. C. E., 1º ed., México: 1989, p. 37

emboscadas que lo irían perfeccionando para hacerlo más grato a los ojos de la divinidad, pero su voluntad y la de la Providencia son las que intervienen y se conjugan al final para derrotar al 'malo' y expulsarlo del círculo de los bienaventurados. Nada más cercano a un mito.

Para Quiroz tanto el melodrama como el mito guardan una similitud de funciones. Ambas son una forma de conocer la realidad y obtener seguridad; tanto uno como otro representan el deseo del hombre de conocer el origen de las cosas, deseo que es común lo mismo en las sociedades arcaicas que en las modernas; así como en la religión, pretenden resolverle al hombre —aunque sea simbólicamente— sus conflictos internos o psicológicos; y finalmente, desempeñan el mismo papel para los adultos que el juego para los niños, en tanto que liberan las emociones acumuladas y ofrecen así un alivio imaginario de sus frustraciones. Sin embargo (y aquí es incisivo Quiroz) quien determina la forma de llevar a cabo este alivio es la cultura dominante de cada sociedad, por lo que “la modalidad de la fantasía social es, por lo general, producida por una elite ligada a los grupos de poder (elite del tipo de los brujos, de los sacerdotes, de los creadores de la industria cultural, literatos, etc.). Esto constituye un fenómeno de control externo de las fantasías.”<sup>9</sup> Cuando Altman reconoce que los géneros no solo son categorías derivadas científicamente o construidas teóricamente, puesto que siempre son certificados por la industria, se acerca un poco a esta aseveración de Quiroz sobre la influencia de una clase dominante en la creación artística. Añade entonces: la ‘industria’ por lo regular es tratada por Stephen Neale y otros autores como el único creador real y sustento de los géneros”, lo cual, por otra parte, mantiene “la pureza del crítico como observador, más que como actor, en la dinámica de los géneros”<sup>10</sup>. Volveremos sobre este punto cuando hablemos de la forma en que los hacedores de cine utilizan o no este género con un fin preestablecido.

Marcela Fernández Violante sostiene que el griego Eurípides es el creador del melodrama pues “expuso que el conflicto primordial del hombre residía en su falta de capacidad para el control y dominio de los instintos destructivos, su proclividad hacia lo irracional y su tendencia a la locura”<sup>11</sup>. Los hechos demuestran como lo apunta Thomasseau que el origen del término ‘melodrama’, el principio formal del que se tienen pruebas irrefutables, se remonta a más de tres siglos atrás. La palabra ‘melodrama’ sirvió en Italia durante el siglo XVII para designar un drama enteramente cantado. Un siglo después el término apareció en Francia, en el momento de la querrela entre los músicos franceses e italianos. La palabra y el nuevo género al que definía se pusieron de moda, pero las obras que llevaban el nombre de melodrama paulatinamente sobrepasaron el estrecho marco del monólogo,

---

<sup>9</sup> Quiroz y Sánchez, Gustavo. La estructura de significación del melodrama comercial, Tesis Licenciatura de Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México: 1980, p.p. VII y VIII

<sup>10</sup> Altman, Rick. Op. cit., p. 23

<sup>11</sup> Fernández Violante, Marcela. Op. cit., p. 32

aumentaron el número de personajes e introdujeron un ballet. Así pues, 'melodrama' se convirtió en un término cómodo que servía para definir obras que escapaban a los criterios clásicos y que utilizaban la música como apoyo de sus efectos dramáticos. El adjetivo 'melodramático' pasó a desempeñar entonces un papel de señuelo, sobre todo durante la Revolución francesa, cuando cualquier revoltijo escénico recibió este epíteto. En 1795, la palabra adopta una nueva significación: pasa a designar la pantomima muda o dialogada, un nuevo género muy apreciado en esta época, y el drama de gran acción. Y en 1835 fue adoptado oficialmente por la Academia, en el momento en que caía en desuso. Así pues en un comienzo, y salvo para los críticos clásicos, el término no tenía un sentido despectivo, sentido que después se convertiría en una sombra hasta nuestros días difícil de ser sacudida.

En algunas ocasiones, la historia literaria habla del melodrama y de sus orígenes en términos de esclerosis y decadencia, explicándolo como un debilitamiento de la tragedia. Es cierto que la tragedia va abandonando poco a poco, a lo largo del siglo XVIII, sus dimensiones metafísicas, sustituyendo los conflictos psicológicos por debates morales y adoptando una estructura novelesca más patética que trágica. No obstante, aunque el recuerdo de la influencia de la tragedia puede parecer halagador para los autores y el público del melodrama, el del drama burgués lo es quizás menos, pero parece más real. Pixérécourt, padre del melodrama, al final de su carrera, reconocía abiertamente la influencia del drama burgués. De hecho Wright afirma sobre el melodrama que "como forma, ha existido desde los comienzos del teatro, aunque antiguamente se le denominaba tragicomedia y el nombre más generalmente usado en la actualidad es drama."<sup>12</sup>

Nombrado 'teatro popular del siglo XVI' por De la Peza, el melodrama surge formalmente, en primer lugar, como efecto de la expropiación de la palabra que padecieron los espectáculos populares a través de la prohibición de los diálogos impuesta en Francia en 1680 –cuyo motivo no explica De la Peza–, lo que hizo necesaria la utilización de la música y exageradas expresiones corporales de los actores. Y en segundo lugar, como un logro de la lucha popular de la Revolución francesa que en 1791 se benefició con el edicto liberador que estipulaba que cualquier ciudadano podía "construir un teatro público y hacer representar obras de todos los géneros"<sup>13</sup>, provocando un gusto desmesurado por el teatro. Así, la proliferación de los teatros públicos permitió la entrada de un auditorio más heterogéneo compuesto tanto por el pueblo como por burgueses y aristócratas.

El género novelesco, que hasta entonces había sido poco estimado por los ambientes literarios, le sirvió al melodrama como una cantera inagotable de anécdotas y peripecias, creando entre ellos un vínculo muy estrecho a lo largo del siglo XIX. Así, en aquel tiempo, los autores de obras teatrales

---

<sup>12</sup> Wright, Edward. *Op. cit.*, p. 101

<sup>13</sup> Thomasseau, Jean-Marie. *Op. cit.*, p. 11

fueron también novelistas, mientras que los géneros teatrales tradicionales al preocuparse cada vez más por un desarrollo escénico movido y por una elaboración más cuidada de los decorados y el vestuario, tendieron a aproximarse –de diversas maneras y según su propia naturaleza- a un tipo único de trama pantomímica y novelesca que sería después el melodrama.

### 1.1.3. LA ESTÉTICA MELODRAMÁTICA Y SUS SUPERVIVENCIAS

Muchas veces se ha desdeñado al melodrama sin tomar conciencia de que su estilo responde antes que nada a exigencias de movimiento, sinceridad y sensibilidad. De hecho, el lenguaje del melodrama, al que se acusa de ser un galimatías mezclado con sensiblería, recurre únicamente a las funciones emocionales del lenguaje. Los diálogos del melodrama presentan los tics del lenguaje sentimental, dramático y realista, propios de cada generación; lo que explica el rápido envejecimiento de estos diálogos de una generación a otra. Además, por otro lado y volviendo al dato que ofrece De la Peza sobre la expropiación de la palabra que sufre el teatro del siglo XVI, que “significa la cancelación del pensamiento abstracto, de la racionalidad y de la posibilidad de distanciamiento tanto del referente como del interlocutor, que el uso de la palabra permite”, descubrimos que “el relegamiento del discurso hablado y su reducción a formas de expresión corporales, gestuales, musicales y táctiles provocó la expresión estereotipada y exagerada de los sentimientos para lograr la comprensión y el contacto con los espectadores.”<sup>14</sup> Por ello, el efectismo del gesto melodramático y la exagerada expresividad de los sentimientos es consecuencia, por supuesto, de la prohibición de la palabra en las representaciones populares.

Dada su preferencia por las situaciones, el melodrama fue una de las primeras formas teatrales que se apartó deliberadamente de la escritura tradicional del teatro y prefirió un lenguaje escénico. De hecho, el término ‘puesta en escena’ nace precisamente en esta época: “en el año 1828 se inventa una nueva musa, *Scenais*.”<sup>15</sup> El lenguaje teatral adquirió así una dimensión más expresiva al ampliar y dominar un nuevo espacio escénico.

Los lugares donde se desarrolla la trama melodramática de esta época fueron tanto en lugares abiertos como cerrados. Algunas constantes fueron: la choza, el bosque, la posada y el castillo, que por supuesto tenían un significado simbólico especial. A este simbolismo se agregará el de los momentos culminantes de la puesta en escena, el que fue uno de los principales atractivos del melodrama desde los primeros éxitos del género; por ejemplo, una catástrofe casi siempre acompañaba las incidencias del crimen. Así, el golpe de efecto central se convertía en el apogeo paroxístico de la obra en el momento en que se conjugaban los poderes de lo visual y del patetismo.

---

<sup>14</sup> De la Peza, Carmen. Cine, melodrama y cultura de masas: estética de la antiestética. CONACULTA, 1º ed., México: 1998, p. 13

<sup>15</sup> Thomasseau, Jean-Marie. Op. cit., p. 140

Otros elementos como el vestuario, la música y el ballet fueron pilares importantes para el desarrollo del melodrama. Por un lado, se prestó especial atención a la confección del vestuario, fundamental en estas obras donde el color local, el exotismo, el realismo, los disfraces y las fiestas aldeanas o principescas contribuyeron a enriquecer y a proporcionar una gran variedad a la estética visual del género. Además, el melodrama, siempre cercano de la escena lírica, utilizó, sobre todo en sus primeros tiempos, todos los recursos del acompañamiento musical; por ejemplo, en los melodramas clásicos, la obra estaba precedida a veces por una obertura musical, que se constituía como un breve prólogo para dar la tonalidad del conjunto del drama. Y por su parte, el ballet se volvió una convención al intervenir en forma alternativa, oponiendo la tensión y el aflojamiento del patetismo.

Así también, el papel de los actores fue fundamental ya que aportó al género su verdadera dimensión. Como nunca eran tributarios de un texto literario, pudieron volcar totalmente su personalidad dramática, sus capacidades mímicas y darle a la sensibilidad toda su fuerza y sus matices. Según Thomasseau, la primera generación de estos actores parece haber practicado un juego interpretativo algo estereotipado, donde cada papel tenía una pantomima codificada, mímicas y comportamientos particulares, con miradas oblicuas, rugidos dramáticos e hipos llorosos. Pero fue en esta escuela y el Boulevard donde se formaron aquellos que rompieron los esquemas rígidos de sus papeles y así le dieron un nuevo matiz a los personajes.

A lo largo de todo el siglo XIX, los teatros que representaban melodramas, a pesar de las prohibiciones, destrucciones e incendios, tuvieron en la vida social y cultural un papel preponderante ya que en esos escenarios se encontraban el movimiento y la invención teatrales, además de que ahí sí que se daban cita todas las capas sociales. Muchas obras que habían alcanzado un gran éxito se solían reponer a intervalos regulares, de tal modo que cada generación volvía a ver las obras más célebres de la generación anterior. No obstante, el papel de los pequeños teatros de barrio fue determinante debido a que constituyeron los primeros peldaños de éxito de las obras maestras del melodrama. Después, los teatros de provincia presentaban las obras que habían alcanzado ya la consagración en París.

En general, las búsquedas teatrales que en el futuro han procurado encontrar nuevas formas de expresión, se han interesado inevitablemente en la estética melodramática. El mismo Thomasseau lo explica en el último párrafo de su libro, con el que demuestra el motivo de un estudio tan completo (quizás único) sobre el género: "Hoy en día, cuando numerosas tentativas procuran volver a encontrar formas y principios teatrales en donde la poesía nazca únicamente de la acción, en las que lo espectacular vuelva a predominar sobre el texto escrito y el teatro se convierta en un ritual que mezcle

la ética y la estética al alcance de las mayorías haciendo renacer las creencias y los mitos sepultados, quizás quede un camino abierto para *un melodrama que se resiste a morir del todo* ( el subrayado es mío).”<sup>16</sup>

Finalmente, el autor francés concluye que en la evolución del género, a partir de comienzos del siglo XX, aparecen dos corrientes fundamentales: una va a tratar de perpetuar, sin hacerles ningún cambio, las recetas del melodrama tradicional; y la otra, basándose en la estética melodramática, procurará renovarla. Pero sin duda, es el cine el que en ese tiempo intenta el rescate del melodrama: “será en el cine –nuevo amo de la ilusión visual, del espacio y del tiempo-, donde el melodrama experimentará un renovado vigor”<sup>17</sup>. Y reconoce que, desde los primeros filmes, se recurre a los grandes éxitos del género, teniendo algunos autores de melodramas, como P. Dourcelle, la oportunidad de escribir guiones. “Se descubren así prolongaciones de la estética melodramática en filmes de espionaje, de capa y espada y sobre todo en los *westerns*, que repitieron los estereotipos y la tipología del género.”<sup>18</sup> Y no podría ser de otra forma ya que, como lo asienta Marcela Fernández Violante: “uno de los atributos del melodrama es esta concepción sobre la pugna entre héroes y villanos, entre fuertes y débiles que lo hace semejante a la vida. Porque la vida que cada ser humano conoce mejor es aquella en que se libran las grandes batallas entre el bien y el mal.”<sup>19</sup>

#### 1.1.4. HOY EN DÍA ¿QUÉ ES EL MELODRAMA?

##### a) En el teatro

La palabra **melodrama** tiene dos raíces: **melos** que significa música y **drama** que es definida como acción teatral o pieza de teatro cuyo asunto puede ser a la vez cómico y trágico. En su libro Para comprender el teatro actual, Edward Wright retoma la definición de otro teórico llamado Webster cuya sencillez nos da una primera luz sobre la esencia de este género que posteriormente descubriremos complejo. Este autor reconoce al melodrama como “un tipo de drama, por lo común romántico y sensacionalista, entremezclado con canciones y música instrumental”<sup>20</sup>. En general, ésta –junto con ‘el asunto trágico y cómico a la vez’- es la definición más popularizada del género. Pero, por supuesto, la esencia del melodrama es mucho más que eso -no podía serlo menos después de una historia tan larga y controvertida-. Para Wright, por ejemplo: “los melodramas constituyen un teatro muy estimulante. Pueden conmover al público hasta las lágrimas de simpatía y también incitarlo a la acción franca” y continúa “han hecho grandes aportaciones al dramatizar problemas sociales, económicos y religiosos.”<sup>21</sup> Sin embargo ¿qué hay más allá de lo fácilmente perceptible en un melodrama?

---

<sup>16</sup> *Ibíd.* p. 152

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> *Ibíd.* p. 150

<sup>19</sup> Fernández Violante, Marcela. Op. cit., p. 37

<sup>20</sup> Wright, Edward. Op. cit., p. 101

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 102

Como sabemos, la tragedia y la comedia son los dos principales géneros teatrales heredados de la antigüedad griega y gozan en la actualidad del respeto y la admiración de la gente del teatro (por lo menos, del occidental). Ellos son, por excelencia, los géneros tradicionales del teatro. Nadie puede decir que ha hecho teatro si no ha interpretado uno de ellos (o ambos) y mucho menos puede aspirar a hacerlo si no los comprende. La razón de la importancia que estos dos tienen, por supuesto no proviene tan sólo de la trascendencia que el pensamiento y el teatro de la Grecia Antigua tiene para el mundo occidental, sino por el pensamiento filosófico que expresaba cada uno de ellos. En la tragedia, por ejemplo, el destino funesto que siempre acompañaba al protagonista (generalmente representante de una clase social alta) no es más que la enseñanza de que la vida no es perfecta para nadie, ni para los seres mejor dotados, con mayor status social o más virtuosos de la Tierra. Mientras que en la comedia, por medio de la burla o la sátira de ciertas características humanas, la búsqueda es representar la idea de quitarle rigidez a la vida que cada ser humano se construye y que le prohíbe vivir a plenitud esa misma vida con todo y sus bemoles.

De ahí (de lo actual y lo real de sus propuestas) que la tragedia y la comedia del teatro griego aún hoy en día sean vigentes y además, funjan como los padres de otros géneros. En efecto, los elementos trágicos y cómicos existen en el melodrama, pero también están en la farsa, la tragicomedia, el drama y muchos otros géneros que nacieron después, todos los cuales guardan ciertas similitudes entre sí y han venido a hacer muy dificultosa la tarea de quienes han intentado hacer una clasificación de los géneros teatrales, como ya lo hemos visto.

Desde la perspectiva de Wright, el melodrama teatral presenta cinco principios fundamentales: **el enfoque legítimo de un tema serio, la clara definición de los personajes, el final doble, el factor suerte o casualidad y el sentimentalismo.**

Para sorpresa de los que lo rechazan, Wright reconoce que el melodrama, así como la tragedia, es un **enfoque legítimo para planear una obra seria**, ya que a través de uno y otro es posible presentar un panorama auténtico de la vida. Sin embargo, la diferencia queda acentuada en un punto: mientras que la tragedia intentará siempre decir la verdad, el melodrama hará lo posible por mostrar que lo presentado pueda ser creíble. En otras palabras, la tragedia, situada lo más cercana al plano de la realidad, no da concesiones mientras que el melodrama, a pesar del intento por acercarse, hará una concesión, aunque sea sólo una. Wright lo pone así: “La vida misma es un conflicto entre el factor suerte y el carácter. El melodrama le sacará el mayor partido posible a la casualidad o suerte; la tragedia colocará el acento en el carácter”<sup>22</sup>, y aquí anticipa otra característica de la esencia del género: “en el melodrama siempre hay *una oportunidad de vencer*, pues el protagonista es víctima de las circunstancias

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*

exteriores que puede superar; la tragedia, en cambio, presenta al protagonista como un ser que *posee en su interior el poder o fuerza para vencer*, pero que sin embargo, está condenado a fracasar (el subrayado es mío).”<sup>23</sup> En muchos melodramas, la oportunidad de vencer al destino vendrá con la casualidad, pero a eso volveremos un poco más adelante.

Para entender mejor esta característica y descubrir las demás, estudiaremos el argumento del melodrama a través de un esquema muy simple. En todo argumento melodramático hay **una clara definición de los personajes**: el bueno y el malo, los que durante toda la trama estarán luchando entre sí. Uno, el primero, luchará por defenderse de la envidia y la mala voluntad que el otro le profesa; mientras que el segundo se esforzará por hacerle la vida difícil al primero e impedir que alcance la felicidad, la cual de cualquier forma le está asegurada porque de alguna manera el bueno es lo más cercano a ‘un elegido’. Como espectadores, al inicio de la obra conoceremos a estos personajes, luego nos emocionaremos con su lucha y finalmente presenciaremos la caída del malo disfrutando la victoria del bueno. Así las cosas, entendemos que después de haber salido ileso de muchas situaciones de apuro, las que unidas podrían llevar a un final desgraciado para el héroe del mismo, el bueno del melodrama se salva en el último momento (gracias a un milagro, el único movimiento en falso del malo o el factor suerte que lo acompaña). De aquí que, a diferencia de la tragedia, el melodrama ponga especial atención a aquel **factor suerte** que Wright le adjudica a la vida; que podría llamarse también Providencia, casualidad, ‘un pelito de rana calva’, esa oportunidad de vencer.

Ahora bien, esa visión maniqueísta del melodrama que divide a todos los seres en dos bandos, además de ser una herramienta básica de este género, pone de manifiesto la moral que enarbola, cuyo acto de justicia es uno de sus pilares. El triunfo del bien sobre el mal (acto de justicia) goza de gran popularidad en el público, por ello recurrir a la caída de los villanos y la victoria total del bueno, lo que se conoce como **final doble**, es un elemento seguro de éxito dentro de una sociedad que a su vez tiene una visión maniqueísta de la vida.

La piedad o compasión que el melodrama genera en el espectador a través de los sufrimientos que vive el bueno a causa del villano e inclusive de la misma derrota de éste último, es la emoción básica que busca este género. Pero existen muchos otros sentimientos a los que el melodrama apela y que constituyen un **sentimentalismo**, es decir, “una emoción a la cual nos entregamos sin pensar o analizar”<sup>24</sup>. El melodrama **no** invita a una posterior reflexión a través de la emoción básica que genera, como lo haría la tragedia, en cambio, exhorta a que el público permita desbordar todos los sentimientos que las situaciones presentadas puedan provocar en su sensibilidad y de una forma ilimitada o limitada,

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*

<sup>24</sup> Wright, Edward. *Op. cit.*, p. 103

como se quiera. “El sentimentalismo controlado es capaz de un gran poder emocional”, apunta Wright; sin embargo, se corre un riesgo porque si es “usado con desenfreno, lo único que provoca es la mentira.”<sup>25</sup>

Puesto que el sentimiento se impone a la razón, el melodrama teatral no cuenta con una estricta catarsis aristotélica en tanto iluminación. Lo que lo hace popular, es su capacidad de entretener al público, el olvidar sus propios problemas y contemplar las dificultades que deben afrontar otros, trabajo similar al de la comedia. No obstante, la posibilidad que tiene el melodrama de presentar un enfoque legítimo de un tema serio es, en medio de los otros factores fundamentales, el más importante ya que “puede presentar verdades o temas de los cuales nosotros y la sociedad podemos beneficiarnos, (y) puede también despertar la conciencia respecto de la injusticia y de las necesidades o errores humanos que pueden remediarse, y aclarar nuestras ideas en lo concerniente a los problemas personales, dándonos ánimo para continuar viviendo.”<sup>26</sup>

#### b) En el cine

Aunque, como ya hemos dicho muchas veces, el cine encontró en los melodramas teatrales una prolífica fuente de inspiración, el asunto del melodrama en el séptimo arte no es lo mismo. A simple vista se puede observar que en el mejor de los casos, un argumento melodramático para cine procuraría cumplir la mayoría de los cinco principios que se plantean para el ámbito teatral. Sin embargo, debido a las especificidades del cine, generalmente se pone atención a uno o dos de ellos (predominando siempre el sentimentalismo) y se incluyen otros (como el de la **omnisciencia** para Bordwell o **exceso** para Monsiváis). Para analizar esto, tomaremos como referencia dos estudios hechos uno por Bordwell y otro por De la Peza sobre los melodramas hollywoodense y mexicano respectivamente, cuyos puntos de encuentro nos ayudarán a establecer los principios en que se fundamenta el melodrama cinematográfico. También consideraremos –a manera de enriquecimiento– el ensayo sobre el melodrama cinematográfico mexicano de Carlos Monsiváis titulado *Se sufre, pero se aprende*, donde afirma: “el melodrama de Hollywood se impone en el mundo; sin embargo, el mexicano logra emparejarse por cerca de dos décadas, y genera la adicción por sus métodos de sufrimiento.”<sup>27</sup> Ya veremos que los puntos de encuentro enunciados aquí confirmarán en gran medida esta aseveración.

Según Bordwell, es un tópico común decir que el melodrama fílmico subordina todo a ampliar el impacto emocional a través de la **omnisciencia**\* o el **exceso**, como dijera Carlos Monsiváis. Por

<sup>25</sup> *Ibíd.* p. 104

<sup>26</sup> *Ibíd.* p.p. 105 y 106

<sup>27</sup> Monsiváis, Carlos. “Se sufre, pero se aprende” en *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, Ed. Milagro, IMCINE, 1º ed., México: 1994, p. 137

\* Conocimiento de todas las cosas reales y posibles. Es una cualidad atribuida a Dios. Conocimiento de muchas ciencias o materias. Fuente: *Dicc. Océano Uno Color*, Ed. Océano, 1º ed., España: 1997, p. 1161

ello, a diferencia de otros géneros, habrá menos lagunas destacadas en la información de la historia y mucho menos la que se refiere a las emociones de los personajes: “La narración será también bastante ilimitada en amplitud, más cercana a una visión omnisciente, de tal forma que la película provocará piedad, ironía y otras emociones ‘disociadas’.”<sup>28</sup> Aquellas emociones, atribuidas por De la Peza al ‘espíritu vulgar’ –para hacer mofa de una visión burguesa-, provocarán en el espectador una fuerte e importante identificación. Por su parte, Monsiváis coincide con estos dos de esta forma: “al desbordar los límites argumentales, un género le da a sus espectadores el regalo máximo: la identidad sentimental. Ni el humor, ni la aventura, ni el miedo, arraigan tanto como el hervidero de pasiones que se degradan y existencias que se consumen.”<sup>29</sup> Esto resulta bastante interesante si recordamos que el cine (y aquí recordamos que hay una gran diferencia con el teatro) es un medio masivo cuyas herramientas (su parafernalia, su espectacularidad, sus efectos especiales, etc.) pueden provocar en el espectador algo más que una simple y sencilla identificación, es decir un estado similar al de la hipnosis, por lo que no podríamos asegurar que esta característica se equipare con el enfoque legítimo de un tema serio que propone Wright para el melodrama teatral. No obstante, este fenómeno tiene mucho que ver con **una bien detallada puesta en escena** que suele aparecer en el melodrama cinematográfico y que en tanto es la genuina representación de aquello que conmueve, gusta o preocupa al hacedor de cine podría asemejarse al enfoque legítimo de un tema serio de Wright.

En efecto, aquellos detalles a los que el melodrama dedica una gran parte de su tiempo son en su mayoría los que tienen que ver con los sentimientos, en especial con los del hacedor de cine (bastante similares a los de la sus congéneres) por lo que logra alcanzar (en el mejor de los casos) un alto grado de autenticidad con respecto a la sensibilidad humana. Generalmente, la puesta en escena del melodrama se caracteriza por una economía del lenguaje verbal y la presentación de un espectáculo visual y sonoro donde priman la pantomima y la danza, y donde los efectos sonoros son estudiadamente fabricados. No por nada, De la Peza acota: “El melodrama es una retórica de los estereotipos y del exceso; exige una sobreimplicación (sic) del público y una respuesta corporal –en la que se excluye el razonamiento- que se expresa siempre en risas, llantos, sudores y estremecimientos exagerados”<sup>30</sup>, todo lo cual bien puede lograrse a través de una rica puesta en escena.

Tanto la puesta en escena como la acción de los personajes se organizan alrededor de la trama fundamental o la estructura dramática del melodrama, que según De la Peza, “es el proceso de develamiento paulatino de la identidad del héroe o de la heroína”<sup>31</sup>. Los héroes y las heroínas del

---

<sup>28</sup> Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*, Ed. Piados, 1º ed., España: 1996, p. 70

<sup>29</sup> Monsiváis, Carlos. *Op. cit.*, p. 111

<sup>30</sup> De la Peza, Carmen. *Op. cit.*, p. 16

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 14

melodrama cinematográfico seguramente tendrán sus diferencias con los del melodrama teatral, pero la **visión maniqueísta** (división de personajes en buenos y malos) con respecto a la división de los personajes del melodrama teatral en gran medida se conservará en el cine con las variantes que establezcan las condiciones socio-históricas del país donde se produzca.

Otros elementos que pertenecen a la puesta en escena y que según Bordwell son las formas a través de las cuales el melodrama intenta comunicarlo todo (como cortes a acciones próximas, entrecruzamiento de diferentes líneas del argumento, seguimiento de varios personajes de una localización a otra), a la vez que son los principales atractivos, se encuentran complementados por la **coincidencia** (el factor suerte de Wright) debido a que “en aquellos momentos en que las fases separadas (del argumento) se unen, ‘la casualidad’ desempeña un papel clave como elemento cohesivo, combinando y entrecruzando líneas de acción e intriga y produciendo situaciones dramáticas agudas”<sup>32</sup>, pero siempre apareciendo del lado de los ‘buenos’. Así también se produce un **final doble**: feliz para los buenos y funesto para los malos.

Por último, estas tres visiones: la de Bordwell, la de De la Peza y la de Monsiváis, coinciden en la primacía que el melodrama ofrece al **sentimentalismo**. Para De la Peza, es un hecho que “la cultura occidental ha proyectado hacia fuera, ha excluido y reprimido los deseos y las pasiones”<sup>33</sup> siendo el melodrama cinematográfico, vivido en la intimidad y la oscuridad de una sala, el que permite la identificación y, en conjunto, el disfrute de esos deseos y sentimientos de los que nos avergonzamos —y si es en exceso, como lo advierte Monsiváis, mejor-. Mientras que según Bordwell, para el melodrama, en aras de la caza de esa visión omnisciente de los hechos dentro de la historia, la demanda básica será la exposición de los procesos emocionales críticos, es decir el sentimentalismo, ya que “este género no tiene la necesidad inherente de suprimir aspectos de la vida mental”<sup>34</sup> del protagonista, ni mucho menos todos aquellos detalles que puedan apelar a las emociones del espectador. Finalmente, apoyando agregaré una nota de Marcela Fernández Violante con respecto al melodrama cinematográfico, a propósito del trabajo de un gran director europeo: “si un autor decide optar por la propuesta planteada por el realizador inglés (Orson Welles), desarrollando una situación cinematográfica vigorosa con caracteres simples y maniqueos, lleno de ritmo y acción, suspenso y sorpresas, su capacidad creativa forzosamente gravitará hacia el universo del melodrama.”<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Bordwell, David. *Op. cit.*, p. 72

<sup>33</sup> De la Peza, Carmen. *Op. cit.*, p. 14

<sup>34</sup> Bordwell, David. *Op. cit.*, p. 72

<sup>35</sup> Fernández Violante, Marcela. *Op. cit.*, p. 37

Para identificar mejor estas características del melodrama cinematográfico (las cuales usaremos como herramientas de análisis) a continuación presentaré un esquema en el que además se incluirá el equivalente o similar del ámbito teatral.

<b>Principios fundamentales del melodrama teatral</b>	<b>Características del melodrama cinematográfico</b>
enfoque legítimo de un tema serio	+/- = omnisciencia/bien detallada puesta en escena
clara definición de los personajes	= visión maniqueísta (personajes buenos y malos)
final doble	= final doble
factor suerte o casualidad	= coincidencia
sentimentalismo	= sentimentalismo

## 1.2. EL HACEDOR DE CINE

### 1.2.1. UNA MUY BREVE HISTORIA DEL QUEHACER CINEMATOGRAFICO MUNDIAL

Para que el cine llegara a hacerse como se hace ahora tuvo que pasar tiempo, por supuesto, en el que se vivió un complejo proceso de desarrollo. No obstante, en términos reales —a diferencia de las otras artes— el periodo de tiempo en que evolucionó fue muy corto. Dicha evolución, si entendemos por ella al conjunto de cambios que dieron como resultado un asombroso avance técnico, se debió a un hecho que nunca se ha visto relacionado a una actividad artística en tan poco tiempo y que sí se dio en el cine: la vinculación con la industria.

En sus inicios y debido a una actividad aún incipiente —más artesanal que industrial—, toda responsabilidad en la realización del cine recaía en una sola persona o en un grupo muy reducido. Ejemplo de ello fueron los mismos inventores del cinematógrafo los hermanos Lumière, el maravilloso Georges Méliès (que en sus filmes fungía como hombre orquesta) y el norteamericano David Wark Griffith, cuyos ingenios e inteligencias descubrieron en el cine horizontes (en lo artístico y lo técnico) mucho más extensos de lo que se podía imaginar. Años después, a pesar de la creciente producción cinematográfica en Europa (con la Escuela de Brighton de Inglaterra, la *Film d'Art* en Francia y los éxitos de las cinematografías nórdicas e italianas), el caso de Estados Unidos y más específicamente el de Hollywood, a donde recurrieron para establecer sus estudios varias firmas independientes del Trust Edison hacia la segunda década del siglo XX, vino a marcar un partaguas en la forma de hacer cine. Aunque ya en Inglaterra con Charles Urban y en Francia con Charles Pathé hubo un intento de industrialización, fue en Estados Unidos donde se dieron las condiciones necesarias para edificar un imperio industrial. Después de la Primera Guerra Mundial, dice Sadoul “1,500 millones de dólares invertidos en el cine lo habían transformado (al cine norteamericano) en una empresa comparable, por

sus capitales, con las mayores industrias norteamericanas: automóviles, conservas, acero, petróleo, cigarrillos...”<sup>36</sup>. Ya que algunas grandes compañías productoras como la Paramount, la Fox, la Metro y la Universal, dominaron la producción, la explotación y la distribución mundiales, y una vez que los lazos con las potencias financieras de Wall Street se hicieron más estrechos; se fue construyendo un sistema de producción cinematográfica que hizo del cine un negocio altamente rentable. La capacidad del cine de convertirse en un espectáculo para el público y un negocio para los hacedores de cine se hizo realidad en Hollywood. Muestra de ello son los moteos con que se le conoce a Hollywood: ‘la meca del cine’ y ‘la fábrica de sueños’. A ese mundo mágico añoraron a acceder muchos hacedores de cine del extranjero, entre los cuales estuvieron mexicanos como Lupe Vélez, Dolores del Río y Emilio ‘el Indio’ Fernández, por nombrar a los más conocidos dentro de nuestro país.

Mientras tanto, en Europa, con una Segunda Guerra Mundial a cuestas y una gran diversidad de formas de hacer cine, el sistema de producción cinematográfica recorrió varios y diferentes caminos, cuya primera intención no fue –como en E. U.- la industrialización, sino las posibilidades artísticas e ideológicas del cine.

Sergei Eisenstein y Luis Buñuel, entre los más importantes directores extranjeros que vinieron a nuestro país a trabajar, dejaron en México nuevas y diversas enseñanzas para el quehacer cinematográfico nacional; pero lo más importante es que los hacedores de nuestro país, a pesar de tener muy cerca el modelo hollywoodense, no dejaron de ver hacia Europa para enriquecerse con su forma de hacer cine. Por ejemplo, en el decenio de los 70, después de una severa crisis en el cine mexicano – que en opinión de muchos no ha sido superada-, la propuesta de la *nouvelle vague* francesa, que ponía especial acento en el **cine de autor**, sirvió de aliciente e inspiración para la generación de jóvenes que luchaban por abrirse espacios en un sistema que no los tomaba en cuenta.

Así pues, para la cinematografía mexicana, los ejemplos de Hollywood, con su propuesta por la industrialización, es decir, la edificación de un negocio altamente productivo alrededor de la actividad cinematográfica; y la cinematografía europea, a través de las personas que encontraron en México la posibilidad de hacer cine, o bien con la exportación de innovadoras ideas por medio de las mismas películas, fueron la base de una peculiar forma de hacer cine en nuestro país que se verá reflejada en el trabajo del que más adelante definiré como hacedor de cine.

## 1.2.2. EL SISTEMA DE PRODUCCIÓN Y LOS HACEDORES DE CINE

En términos generales y a grandes rasgos, el sistema o ciclo de la producción cinematográfica (sea documental o de ficción) acostumbrado en todas las cinematografías y por todos los hacedores de cine, se divide en cinco etapas: **pre-producción, producción, post-producción, distribución** y

---

<sup>36</sup> Sadoul, Georges. Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días, Ed. Siglo XXI, México: 1980, p. 189.

**exhibición.** Incluso para cualquier tipo de cine fuera de la esfera industrial (como el cine independiente, experimental o estudiantil), su proceso de producción ha de cumplir estas etapas, aunque una diferencia sustancial quizás sería el grado de importancia que los responsables le pongan a una o varias de ellas. Por ejemplo, es frecuente que el cine independiente tenga poca difusión ya que su distribución suele ser baja y por lo tanto su exhibición también lo es, además de que la mayoría de los exhibidores buscan filmes que aseguren un éxito en la taquilla y no siempre las cintas de este tienen las características que ha establecido el cine comercial para ser altamente consumidas o, como dicen por ahí, 'taquilleras'.

La **pre-producción** es el periodo que engloba el conjunto de trabajos previos al rodaje de la película. Inicia con la concepción del guión, es decir, el texto en el que se describen todos los detalles de una película (argumento, diálogos, tomas de cámara, iluminación, escenografía, etc.), justamente el primer paso para la elección del género como estructura, "el marco formal sobre el que se construyen las películas particulares" y como etiqueta, "la denominación de una categoría que es fundamental para las decisiones y comunicados de los distribuidores y exhibidores"<sup>37</sup>. A partir del guión se elaborará el presupuesto, el desglose, el plan de rodaje, el reparto, el *storyboard* (en caso de haberlo) y la escaleta, y se efectuarán las decisiones sobre dónde serán las locaciones (en caso de haberlas), la selección o construcción de decorados (en la medida de lo posible), confección de vestuario, contratación del equipo técnico y artístico, de material y seguros, y consecución de permisos entre otras actividades logísticas, administrativas, artísticas y técnicas. En otras palabras, la pre-producción es la planificación del rodaje. En ella trabajan argumentistas, adaptadores, guionistas, director, productor, director de arte, director de fotografía y director de escenografía, por mencionar a los más importantes. El objetivo principal de la pre-producción, hacia el que deben dirigirse las dos personas con mayor responsabilidad dentro de la producción cinematográfica (productor y director o realizador), es llevar a cabo todos los preparativos necesarios para el siguiente paso que es la producción (llamada también rodaje o filmación). Es común escuchar en el ambiente que una pre-producción bien efectuada ahorra gran parte de los costes de una película y acorta terreno a los imprevistos durante la filmación, que suelen ser la mayor fuente de problemas y de los saltos de presupuesto.

La **producción**, como ya hemos anticipado, es el periodo de rodaje o filmación de una película. El mayor número de personas se involucran en esta etapa: actores, fotógrafo, escenógrafo, ingeniero de sonido, tramoyistas, técnicos, iluminadores, microfonista, continuista... y casi todos los que corresponden a los créditos finales que a veces ocupan varios minutos de la cinta. El suyo es un trabajo en equipo y su guía será, en la mayoría de los casos, el director. Esto es porque en muchos lugares se

---

<sup>37</sup> Altman, Rick. *Op. cit.*, p. 13

observa que el director es como el ser supremo dentro de la filmación (y tal vez, más allá de ella), por lo que tiene una silla especial con su nombre donde nadie más puede sentarse. Su labor es como la de un director de orquesta ya que debe tener los conocimientos de todas las demás áreas para poder guiarlos y exigir con un lenguaje entendible lo que esperaba de cada uno. Incluso a veces trabaja como guionista y actor al mismo tiempo. De ahí que en algunos lugares al director se le considere el autor único de todas las virtudes y los defectos de una película era el director.

A menudo el director será también el que dirija la forma en que será editada la película en la etapa conocida como **post-producción**, es decir el periodo de trabajo que va desde el fin del rodaje hasta que la película está lista para su distribución. Existe un editor o post-productor, el que se encargará de darle un orden coherente y lógico a las tomas hechas en la filmación que casi nunca son hechas en el orden que especifica el guión, debido a la posibilidad del ahorro de tiempo y costos que se logra al hacerlo con otro tipo de orden. También colaborará el musicalizador y el encargado de los sonidos incidentales, así como el de efectos especiales (en caso de que se necesiten), cuyo objetivo será —como el del editor— darle los arreglos finales al filme y dejarlo listo para su distribución y posterior exhibición. En muchas ocasiones, durante la post-producción aparece la última oportunidad de resolver los problemas presentados en las etapas anteriores, así que la responsabilidad y la importancia de los que realizan su trabajo en ella es de igual magnitud a la que reciben las personas que trabajan en las etapas precedentes, a tal grado que son dignos de reconocimiento en festivales internacionales y entrega de premios.

Cabe hacer la aclaración de que en virtud de que la elección del género ya se ha llevado a cabo con la escritura del guión en la etapa de pre-producción y su realización correrá a cargo del director, gracias a su creatividad e inteligencia propia, las etapas de producción y post-producción son importantes en tanto cierran el ciclo de creación de una película, imprimiéndoles o no los detalles específicos de aquel género.

Así pues, la cuestión de la **hechura de cine**, término que nadie ha propuesto como un concepto porque corresponde a un lenguaje más bien informal, desde mi punto de vista corresponde al conjunto de todas aquellas actividades que se realizan dentro de estas tres etapas. El trabajo de un guionista, el de un electricista, el de un escenógrafo, el de un ambientador, el de una costurera, el de la continuista, el del director, el del iluminador, etc. son trabajos de creación y por lo tanto ayudan por igual a la producción de una película. Pero además, cuando de alguna forma se vuelven trabajos de tiempo completo y más aún, de la vida entera, como una profesión, un compromiso y una pasión, corresponden ya a las actividades de un **hacedor de cine**. Ciertamente es que el trabajo de un iluminador no tiene la misma responsabilidad que el del realizador, sin embargo, por ejemplo cuando su mano y su

creatividad proveen al director de nuevas posibilidades para encontrar una nueva intención en las luces de la escenografía, el iluminador se convierte en un hacedor de cine dentro de ese conjunto de hacedores de cine que trabajan en equipo para la creación de un filme.

No obstante, debemos reconocer que el trabajo del **director** (o realizador<sup>37</sup>) y el del **productor**, serán en cualquier momento los más importantes. Debido a las responsabilidades que recaen sobre ellos, la trascendencia de sus decisiones, la importancia de su autoridad dentro de la producción, su trayectoria y su experiencia en el ámbito cinematográfico, tanto director como productor son –en un sentido más amplio– los hacedores de cine por excelencia. Al respecto, Sadoul apunta: “Como obra de arte, un *film* es dirigido por el *director* o *realizador*, como producto industrial, su fabricación es administrada por un *productor* o por un *director de producción*.”<sup>38</sup> Así pues, la relación de estos dos será determinante para el equilibrio (o desequilibrio) de las dos potencialidades del cine: lo artístico y lo industrial.

En cada cinematografía la importancia de cada uno es determinada por cuestiones diferentes y hasta cambiantes, es decir, el productor es más o menos importante en la producción que el realizador según una o varias razones: el lugar donde se realiza, la época, la compañía productora, las personalidades mismas de estos dos, etc. No obstante, hay una diferencia sustancial de los roles del realizador y el productor entre la cinematografía hollywoodense y la europea. “En Hollywood, los *producers* (diferentes en esto de los productores o directores de producción franceses) les niegan generalmente todas las prerrogativas artísticas (a los realizadores) en los periodos que preceden y siguen al rodaje”<sup>39</sup>, de tal forma que la actividad del director se centra principalmente en la dirección de todos los integrantes del equipo de producción sólo y únicamente durante el rodaje. Con la reserva de que esta situación haya cambiado en los últimos años, ya que la referencia que tomamos de Sadoul fue escrita en los años 60, hay que aclarar que hasta nuestros días el trabajo del productor en Hollywood es realmente clave en la producción cinematográfica. El más fiel ejemplo de ello es Steven Spielberg quien ha encontrado en la labor de la producción la más vasta posibilidad de desarrollo de sus ideas propias (por ejemplo, la condena al nazismo y una cruda visión de los campos de concentración judía durante la Segunda Guerra Mundial, curiosamente utilizando argumentos melodramáticos en la mayoría de los casos), así como un prolífico negocio que lo ha llevado a tener a su disposición a un gran número de hacedores de cine reconocidos en todo el mundo.

Para hacer contrapeso a la preeminencia del cine hollywoodense sobre los mercados cinematográficos de todo el mundo, las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial vieron nacer

---

<sup>37</sup> De aquí en adelante utilizaré las palabras ‘director’ y ‘realizador’ de forma indistinta

<sup>38</sup> Sadoul, Georges. *Las maravillas del cine*, Ed. F. C. E., 8ª reimpresión, México: 1998,, p. 31

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 32

una ola de cinematografías que propugnaron por un cine que le diera su lugar al director. Así aparecieron en Europa la ya mencionada *nouvelle vague* francesa con Truffaut, Godard y Resnais y el *free cinema* británico con Richardson, Reisz y Lester, además de la obra personal de grandes creadores como Fellini o Bergman. En los mismos Estados Unidos surgió el *New American Cinema Group* que reunió a los hermanos Mekas y Cassavetes, así como el llamado *underground cinema* de 1965, y el fenómeno de un cine negro militante con Spike Lee, todos ellos en la búsqueda de un cine de autor. La posición del director-autor, de la que nos habla Fernando Méndez-Leite, se describe en términos muy simples de esta forma: “Todo realizador tiene que cumplir una misión sumamente importante que en algunos casos adquiere caracteres de dictadura cinematográfica” y continúa “no debe ser solamente el intérprete de las ideas del guionista. Le corresponde dar vida filmica a cuanto señala el guión, tratando de conseguir en su trabajo la mayor veracidad, utilizando para ellos sus conocimientos técnico-artísticos, su capacidad intelectual y su cultura, (y) respetando los requisitos de estética y el buen gusto”<sup>40</sup>. Así pues, el concepto de cine de autor\* que abanderó a muchas cinematografías opuestas a la hollywoodense –entre ellas, la mexicana- fue darle al director el lugar del todopoderoso dentro de la producción, simbolizado por la silla de rodaje, o bien cuando se trate de darle la autoría a una persona se le da a él o ella (según sea el caso).

### 1.2.3. EL ESTADO COMO HACEDOR DE CINE

A diferencia de lo que se sabe a simple vista sobre el productor y el director como los dos principales hacedores de cine, es menor el conocimiento que se tiene sobre el rol que el Estado ha jugado como hacedor de cine en algunas cinematografías donde el cine ha sido visto como un vehículo propagandístico de la política, la ideología y la cultura de un pueblo, o bien donde la inversión privada ha demostrado muy poco interés en ella. El ejemplo más clásico es la forma en que el nazismo alemán hizo de los medios de comunicación masiva, entre ellos el cine por supuesto, las principales armas de penetración ideológica sobre la mente colectiva de su pueblo. De acuerdo con Sadoul, el fenómeno inició desde antes de la llegada de Hitler al poder, poco después de la Primera Guerra Mundial, cuando el abastecimiento de filmes se dividió en tres zonas dentro de Europa, siendo la parte central la zona de dominio de la cinematografía alemana. La industria pesada y las autoridades alemanas habían aprendido que el cine había llegado a ser en Estados Unidos una empresa grande y provechosa en la que se interesaba Wall Street. Así que abastecer de filmes a la Europa central no tardó en aparecer –a igual título que la fabricación de los *Ersatz* alimenticios- un ‘deber nacional’.

<sup>40</sup> Méndez-Leite von Haff, Fernando. *El cine, su técnica y su historia*, Ed. Ramón Sopena, España: 1984, p.p. 66 y 67.

\* Cuando hablo de cine de autor sin marcarlo con negritas, no lo hago en el estricto sentido de rebeldía, irreverencia y/o sin concesiones que rodeó el concepto de la *nouvelle vague*, sino en un término más amplio y para enfatizar el papel preponderante del director en el proceso de creación de un filme.

De esta decisión surgió en noviembre de 1917 la Universum Film Aktiengesellschaft (conocida por sus iniciales como UFA), sociedad poderosa formada por prominentes financieros industriales (de la química, la electricidad y los armamentos), y por compañías como la Messter Film, la Union Davidson y todas aquellas controladas por la Nordisk, que vino a crear un cártel que agrupaba a los principales productores, tal como en su tiempo lo hizo Edison en Estados Unidos. A diferencia de los monopolios estadounidenses, el iniciado por esta sociedad fue patrocinado por los gobiernos y logró una presencia importante en otros países de Europa como Suiza, los países escandinavos, Holanda e incluso España. Como lo señala Siegfried Kracauer en su interesante De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán, el cometido oficial de esta organización era hacer propaganda a favor de Alemania. Sin embargo, lo hizo de una forma autoritaria —como sucedía con muchas otras actividades— ya que no hubo “ninguna consideración similar (a la de Estados Unidos, en Hollywood) originada en sentimientos populares.”<sup>41</sup>

Las películas producidas por la UFA, aún después de la transferencia de la propiedad en 1918 cuando el Reich renunció a su participación, no sólo hablaban de propaganda, sino también de películas características de la cultura alemana y al servicio de la educación nacional. Según Kracauer, desde *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) el cine mudo alemán inició una sucesión de tiranos que culminaría con un ser real: Adolfo Hitler, quien en el futuro sería el personaje principal de los filmes alemanes. Sin embargo, para finales de los 20, y a partir de una serie de dificultades que llevaban a la UFA a su decadencia, se hizo necesaria la firma de un acuerdo con la Paramount y la Metro Goldwyn en el que éstas le pagaban 17 millones por el establecimiento de un control norteamericano en Europa y el envío a Hollywood de los mejores cineastas alemanes, donde las estéticas del expresionismo y el Kammerspielfilm fueron tomadas en alta estima para algunos realizadores como John Ford, Orson Welles y Marcel Carné. Así, la UFA tuvo una reorganización donde uno de los fundadores, el político nacionalista Hugenberg, quedó al mando de la sociedad y cinco años después habría de poner a la cabeza del poder a Hitler. Para entonces, este hombre controlaba la radio, la actividad editorial, las empresas de noticias periodísticas y varios centenares de periódicos.

Para Sadoul, “entre 1920 y 1925, el cine alemán, profundamente nacional, había reflejado en un gigantesco espejo deformador los sobresaltos de un país trastornado”<sup>42</sup>. Todo esto se recrudeció durante la Segunda Guerra Mundial, tiempo en el que los diplomáticos de Hitler hacían de los filmes una arma más para minar la resistencia de pueblos y gobiernos extranjeros. Muchos de los largometrajes, cuya base era el cine documental (con imágenes de los soldados alemanes en el campo de

---

<sup>41</sup> Kracauer, Siegfried. De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán, 1º reimpresión, Ed. Paidós, España: 1995, p. 43.

<sup>42</sup> Sadoul, Georges. Op. cit., p. 135

batalla, de los discursos y eventos masivos de Hitler como los Juegos Olímpicos, y del pueblo ario), tenían un artificio de montaje tan maravilloso que lograba crear un mensaje acorde con la ideología del nazismo. Después de la derrota de la Primera Guerra Mundial, cuando la autoestima del pueblo alemán se vio reflejada en un cine de temática oscura, deprimente y terrorífica, todos los esfuerzos de las autoridades, que propugnaban por una virtual revolución, estuvieron dirigidos hacia un objetivo muy ambicioso: volver a tener fuerza y confianza en sí mismos no solo por la seguridad que esto significa, sino también para someter a los demás países, esos que en el pasado los habían derrotado y humillado, y convertirse así en un imperio cuyo poder fuera ilimitado.

La ilusión del poder sin límites no es exclusiva de Alemania, como bien lo demuestran las historias de otros países; sin embargo, la de la nación germana fue llevada hasta sus últimas consecuencias o bien de una forma muy descarada. Y si recordamos que el Estado es la concreción de las instituciones y fuerzas políticas en un momento o periodo histórico determinado, debemos reconocer que en este caso el Estado alemán hizo de la cinematografía una de sus extensiones, instrumentos, armas y/o partes, como institución, fuerza política, vocero y/o medio de persuasión para hacer realidad esta ilusión de poder ilimitado.

En otros países —incluyendo a México—, de alguna u otra forma tuvieron al Estado como influencia en su quehacer cinematográfico, haciendo de éste un magnífico instrumento de análisis del cual puede surgir un interesante panorama reflejo de su realidad, si bien en algunos casos transitoria o efímera, un documento para los registros históricos de un país.

A continuación haré un resumen de los puntos más importantes para definir el concepto de **hacedor de cine**:

- es el que hace cine en el sentido industrial (de manufactura) y/o artístico (de creación).
- interviene en una, dos o tres de las etapas de pre-producción, producción y post-producción del sistema de producción.
- no solo puede ser una persona, sino un conjunto de instituciones o fuerzas políticas y de servicio que conforman un Estado.

Resulta muy aventurado confirmar los supuestos que uno concibe sobre la relación que hay entre hacedor de cine y género tan solo con la lectura y el análisis de un grupo de filmes, como aquí se plantea, puesto que hace falta un buen conjunto de entrevistas con los mismos hacedores de cine. No obstante, procuraremos establecer algunas consideraciones lo más objetivas posibles con respecto al vínculo entre hacedor de cine, en específico director y Estado, y melodrama, con lo que nos digan los resultados del análisis de los filmes.

### EL DESARROLLO DEL MELODRAMA EN EL CINE MEXICANO

A lo largo de la historia del cine mexicano, cuyo periodo de vida ya pasa el centenario, el melodrama ha sido un género muy recurrente. La producción de películas enmarcadas en este género ha sido prolífica. Incluso, desde un personal punto de vista, muchos otros géneros (como el cine de cabaret, de luchadores, fronterizo, que más bien podrían ser subgéneros), se construyen sobre la estructura de un melodrama o manifiestan una estética melodramática. En efecto, muchas de estas películas conciben sus historias a través de algunos de los elementos que mencionamos en el capítulo anterior característicos de este género: dos tipos de personajes, el enfoque de un tema serio, el factor suerte o coincidencia, el final doble, etc. Sin embargo, sí se dieron casos a los que podemos asignarles el nombre de 'melodrama' sin duda alguna, ya que por cualquier lado que se le vea, se construye encima de un esqueleto eminentemente melodramático y de una forma tradicional. Algunos de ellos son adaptaciones de novelas, cuyos autores son los escritores europeos. Otros son argumentos originales, en los cuales podríamos suponer que el escritor trabajó consciente de que su búsqueda era sensibilizar al público.

Desgraciadamente no contamos con documentación que pueda afirmar o negar la última aseveración, debido a que la historia del cine mexicano casi siempre se cuenta en términos de las películas, los realizadores, los actores o las casas productoras, mas no con relación a los escritores de cine. No obstante, en un afán de dibujar el panorama del melodrama cinematográfico en México anterior al periodo que analizaremos más adelante, aquí haremos el recuento de las películas que según los expertos en la materia junto con el criterio propio, fueron claves para el nacimiento, desarrollo, establecimiento, declive y lucha por la sobrevivencia de este género; así como —cuando así lo requiera— la descripción de los hechos históricos que tuvieron injerencia en este proceso. Incluso haremos mención de aquellas películas (como *La mujer del puerto* y *Los olvidados*) que, si bien no encuentran un lugar dentro del registro melodramático, sí tuvieron una injerencia tal en el cine mexicano, el cual definitivamente abarcó el desarrollo de este género.

Hemos de adelantar desde este momento que la situación del melodrama tradicional en el cine mexicano ha sido un fenómeno que ha ido desapareciendo lo mismo que la producción de películas que lo contienen. No obstante, y retomando la hipótesis de que muchos subgéneros tienen como estructura al melodrama, encontraremos la mención de películas de este corte, con la explicación de por qué son mencionadas y la descripción del panorama existente en ese tiempo, con el que nos será más

fácil advertir la situación del melodrama en el cine nacional en el periodo que analizaremos en los posteriores capítulos.

Por último cabe hacer la aclaración que la mayoría de los datos arrojados aquí serán tomados de dos referencias bibliográficas: de Emilio García Riera, Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997, y el de Carlos Monsiváis, que ya revisamos en el capítulo anterior.

## 2.1. EL PRINCIPIO DEL PRINCIPIO

La llegada del cinematógrafo a México en 1896 abrió, de la misma forma que lo hizo en todos los países a donde fue llevado, una ola documentalista. En nuestro país las primeras tomas -llamadas también *vistas*- tuvieron como protagonistas a personajes famosos dentro de la política nacional como el presidente Porfirio Díaz en su vida cotidiana o en actos públicos. Emilio García Riera anota que muchos de los hombres que se dedicaban a la tarea de documentar el México de principios de siglo pertenecían a la clase media y por sus filmes parecía que intentaban halagar a las personas que ostentaban el poder, ignorando así conflictos importantes de la vida social y política del país (como la huelga de Cananea), un rasgo que vendría a ser más o menos común en los realizadores futuros: cierta autocensura y/o sumisión al sistema o todo aquello que -como el presidente- fuera 'intocable'.

Aunque hubieron filmes que hicieron reconstrucciones de hechos con la participación de actores (como un duelo con pistolas entre dos diputados en Chapultepec), el cine de ficción mexicano comenzó tiempo después de haberse iniciado el documentalismo tomando diversas rutas, de las cuales -no obstante- aún no hubo ningún ejercicio melodramático. En todo caso, la predilección de los realizadores de aquel tiempo parecía encaminarse hacia un cine hagiográfico o cómico. Sin embargo, con relación a los inicios de la producción de largometrajes -considerados los principales productos de una industria cinematográfica-, el melodrama tuvo sus primeras participaciones. A pesar de un ensayo de nombre *1810 ¿o los libertadores!* (Carlos Martínez Arredondo y Manuel Cirerol Sansores), realizado en 1916, la producción de largometrajes sólo se tomó en serio hasta que al año siguiente se inició ésta en la capital, alcanzando un total de 38 títulos. El realizador Felipe de Jesús Haro, el mismo año, no pudo terminar en la Ciudad de México el que hubiera sido el primer largometraje mexicano de ficción y que era justamente un melodrama, de título *Fatal orgullo*. No obstante, al siguiente año se realizó *La luz*, (de autoría dudosa) que aunque fue estrenada poco tiempo después de una cinta también yucateca titulada *El amor que triunfa* (Manuel Cirerol), durante mucho tiempo fue considerada -esta sí- como el primer largometraje mexicano de ficción. García Riera no encasilla a ninguna de estas dos dentro de un género; sin embargo, apunta las peculiaridades de una (*La luz*) que dieron "la pauta de un cine de la época empeñado en conciliar elegancias y vehemencias cosmopolitas con toques de mexicanidad

pintoresca”<sup>43</sup> y las de la segunda (*El amor que triunfa*), que debido a la participación de actores españoles, no fue considerada netamente mexicana. Pero sirva la mención de *La luz* ya que uno de los supuestos realizadores, Manuel de la Bandera, que actuó para la inconclusa *Fatal orgullo*, produjo, dirigió y escribió en 1917 el largometraje *Triste crepúsculo*, melodrama campirano donde una señora moría súbitamente al creer a su hijo culpable de un crimen debido a la mala vista del marido. García Riera comenta sobre esta cinta: “tanto la madre de corazón frágil como una novia traicionera, coqueta sensible al cortejo de un rico hacendado, ya prefiguraban tipos femeninos característicos del cine nacional.”<sup>44</sup>

Para la segunda década del siglo el público mexicano se vio seducido por un cine italiano de divas, mujeres de gran voluptuosidad (física y emocional) cuyo ánimo se movía cual péndulo según las acciones de sus compañeros, los hombres galantes, infinitamente atraídos por su fuerza sensual. El cine de divas italianas, e incluso el de las *vamp* de Norteamérica, que por supuesto alentaron uno similar en nuestra cinematografía, vino a ejercer una función muy parecida a la de cualquier novela, entre cuyos objetivos no sólo se encuentra el de desarrollar un mundo o una visión muy femenina o afeminada del mismo -según mi propio criterio-, sino también el de entretener a un público (femenino o no) que poco gustaba de los hechos históricos filmados donde prevalece la guerra, la violencia y la lucha. Según Monsiváis, aunque las películas de Murnau, Von Stroheim, Von Sternberg, King Vidor y D. W. Griffith parecieran tragedias, lo que hacen estos realizadores es trascender “las limitaciones del género (melodramático) sin eliminar su estrategia de infortunio catastrófico”<sup>45</sup>, de tal forma que a pesar de que el espíritu narrativo fuera sin duda trágico, los asideros de la trama se constituían siempre melodramáticos. Así, por ejemplo, la posibilidad del silencio del cine de este tiempo (sí la posibilidad), favoreció la gesticulación exagerada (“los brazos se tienden hacia el amado que se va, los brazos se alzan para tocar el cielo de la angustia, los brazos se aferran a las cortinas extrayendo del roce la vivencia de la agonía romántica”<sup>46</sup>) que a su vez daba como resultado un lenguaje *doliente y exasperado*, persiguiendo la sensibilización de la gente y fungiendo de esta manera como un elemento sustentable de la trama melodramática.

Para 1917, la Azteca Film, firma fundada por la actriz Mimí Derba, Enrique Rosas y, según apunta García Riera, el general carrancista Pablo González, produjo cinco largometrajes de ficción capitalinos inspirados en el cine de divas: *En defensa propia*, *Alma de sacrificio*, *La tigresa*, *La soñadora* y *En la sombra*. Dicha firma, que pareció demostrar la posibilidad de una verdadera industria, murió pronto

<sup>43</sup> García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, Ed. Mapa, 1º ed., México: 1998, p. 39

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 40

<sup>45</sup> Monsiváis, Carlos. *Op. cit.*, p. 116

<sup>46</sup> *Ibid.*

pero dejó a Mimí Derba como actriz, quien realizaría una prolífica carrera en el cine sonoro y más especialmente en las películas melodramáticas.

A pesar de este intento fallido, en 1918 el distribuidor de origen español Germán Camus, inició la que resultaría la más fructífera y empeñosa labor de producción de la historia del cine mudo mexicano. Esa labor ofreció como primer resultado una versión de *Santa*, la ya popular novela mexicana de Federico Gamboa, un autor afiliado a la corriente naturalista propuesta en el siglo XIX por el francés Emilio Zola. Con esta *Santa* comenzó también la carrera de su director y adaptador Luis G. Peredo y además “significó la instalación de la prostituta desdichada como personaje típico del melodrama cinematográfico mexicano”<sup>47</sup>. Aunque esta versión evitó algunas crudezas de la novela, fue vista como inmoral por algunos. La historia va así: Santa es una mujer que, enamorada y permitiéndose la oportunidad de amar con su cuerpo —lo cual no es moralmente bien visto—, ‘se entrega’, se encama, se acuesta, tiene relaciones sexuales con el hombre objeto de su amor, quien una vez obtenido ‘lo buscado’, se aleja. Santa también se aleja, huyendo de la hostilidad de su casa, para refugiarse en la ciudad, un mundo lleno de perversiones donde su propia perversión (que realmente no lo es, pero ella así la vive), puede ser ocultada o justificada bajo el manto de una profesión, el único trabajo posible: la prostitución. Santa no acepta su prostitución, al contrario la sufre, la aborrece, por y para eso es Santa. Sólo Hipólito, el artista ciego, puede intimar con aquella dura mujer en que se ha convertido Santa y así poco a poco empieza a amarla. Pero Santa no puede acceder a ese amor, tan etéreo, tan abstracto, tan diferente. Ni a cualquier otro amor (el de Jarameño, por ejemplo), porque dentro de todo, Santa no es totalmente pura y además su sino ha quedado marcado para siempre con la desgracia de los desamparados. La muerte separará a Santa del pobre ciego, quien hará revivir a la mujer cada vez que interprete esa canción que le compuso a poco de conocerla. No hay final doble, pero se retrata un tema serio (la prostitución), se invita a llorar, compadecerse de los débiles (Santa e Hipólito) y repudiar a los villanos (el ‘inaugurador’ de Santa, la sociedad moralista que la hostiliza y quizás Elvira, la proxeneta que la explota).

*Santa* obtuvo buen éxito de público, el que alentó a Camus para producir el mismo año el melodrama *Caridad* (de Luis G. Peredo también y que insistía en el tema de la seducción) y durante 1921 otros cuatro largometrajes (*Alas abiertas*, *Carmen*, *En la hacienda* y *Amnesia*), que parecieron anunciar el comienzo de una verdadera producción industrial de cine mexicano y que de alguna u otra forma seguían las líneas argumentales marcadas por *Santa*. En el caso de *Carmen*, Adolfo Quezada, José Manuel Ramos y Enrique Castilla se basaron en una novela de Pedro Castera, la cual dejaba ver el tema del incesto: “ese tabú, sugerido o manifiesto, (que) gravitaría sobre el melodrama familiar por largos

---

<sup>47</sup> García Riera, Emilio. *Op. cit.*, p. 43

años como el más temido –y en el fondo deseado, si creemos al doctor Freud- de los fantasmas.”<sup>48</sup> Otros melodramas de aquella época son *Dos corazones* (1919) dirigido por Francisco Lavillete a partir de una novela del francés Adolphe Belot y *La muerte civil* (1917) de Domingo de Mezzi, basada en una obra del italiano Paolo Giacometti. Con el paso del tiempo, el cine mexicano sólo podía esperar la llegada de la sonorización para enriquecer aquellos argumentos melodramáticos con elementos como la música.

## 2.2. EL INICIO DE LA INDUSTRIA Y LOS PRIMEROS MELODRAMAS TRADICIONALES

Antes de la segunda versión de *Santa* (1931, Antonio Moreno), que fue la primera cinta mexicana de sonorización directa, varios realizadores filmaron largometrajes (muchos de ellos melodramáticos) confiados en una riesgosa sincronización de discos fonográficos e imágenes, a lo que se denominaría sonido indirecto. Algunos ejemplos de estos intentos son *Soñadores de la gloria* de Miguel Contreras Torres, estrenada en diciembre de 1931; y *Más fuerte que el deber* (1930), primera película dirigida por Raphael J. Sevilla, melodrama sobre un hombre que acaba prefiriendo el amor y el ejercicio del canto al sacerdocio. Estas, como otras más, no convencieron al público de que el cine sonoro mexicano había nacido, pero a diferencia del único largometraje del caricaturista Salvador Pruneda, de nombre *Abismos* o *Nánfragos de la vida* (1930), fueron estrenados en la ciudad de México. Esta última cinta, también melodrama, trataba sobre un joven provinciano echado a perder en la ciudad por el medio burocrático.

La *Santa* sonora “junta dos poderes del melodrama: el del cine y el de la canción romántica, entonces considerada fidedigna de los sentimientos, (y) las autobiografías compactas a disposición del que las necesite.”<sup>49</sup> En ella, la música de Lara jugó un papel muy importante ya que se hizo popular el tema musical por él compuesta que interpretó -en el papel de Hipólito- Carlos Orellana, presumiblemente con la ayuda del doblaje. Además, un fox y un danzón del mismo autor amenizaron junto con algo de folclor andaluz la parte central de la película, la menos dramática, y según la respetable opinión de García Riera, anunciaron la proclividad en el cine mexicano de emplear la música para dar atractivo a sus productos. La película contó además con la actuación de la mismísima Mimí Derba como Elvira, patrona del burdel, y obtuvo buen éxito al permanecer tres semanas en cartelera y ser vista por el público, ahora sí, como el auténtico comienzo del cine sonoro mexicano. Indudablemente con esta se dio inicio a la época preindustrial de nuestra cinematografía, pero además, esta *Santa* guarda entre sus muchas particularidades, la que más nos interesa: la condición de ser algo así

---

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 55

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 118

como el padre (o la madre) del melodrama tradicional del cine de nuestro país. En la 'Historia de las historias del cine mexicano' (si podemos hablar de una), este filme sentaría los pilares que recorrerán los posteriores melodramas, como los perfiles de los personajes, las tramas, el tema y/o los diálogos, entre otros.

Cabe mencionar aquí que el cine de la Revolución, después de las bien estimadas cintas *El compadre Mendoza* (1933, Fernando de Fuentes) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935, Fernando de Fuentes), se ve sometido por la censura que se acrecienta, dándole paso al melodrama, en virtud de que "la exaltación de las muchedumbres en armas, (y) las interpretaciones de la traición y el heroísmo, ya son (no representaciones épicas, sino) provocaciones en la etapa institucional"<sup>50</sup>. Sin embargo, como un residuo de la revuelta revolucionaria y gracias a la orientación izquierdista del gobierno de Lázaro Cárdenas (desde 1935), la mayoría de los productores se vieron alentados por un afán de ofrecer de México una imagen 'civilizada' y 'occidental' con la ayuda de melodramas mundanos y modernos. Este tipo de cine alcanzó un gran porcentaje del conjunto de la producción, y abundaron en él —sobre todo después del gran éxito en taquilla de *Madre querida* (1935), de Juan Orol— las madres abnegadas y sufrientes, figuras femeninas contrarias que sirvieron de contrapeso a mujeres como *Santa* y otras pecadoras también sufrientes.

Una de ellas, del ruso Arcady Boytler, *La mujer del puerto* (1933) se erige como una de las cintas que tocó el tema de la prostitución femenina rozando los límites de la tragedia, si no es que dentro de ella misma. Considerada actualmente una de las obras clásicas, en la que el realizador prodigó efectos heredados del expresionismo, esta cinta impactó por el asunto del incesto y la actuación de una espléndida actriz que se iniciaba (Andrea Palma). Para Monsiváis, quien tiene al melodrama como un ejemplo de la regla de la falta de límites, *La mujer del puerto* es si no un melodrama tal cual, sí uno de los primeros clásicos del 'exceso'. Junto con este filme, el rol del personaje femenino dentro del cine, que empieza a delinarse con los ejemplos antes citados de las divas mudas y que alcanzará un abanico de posibilidades dentro del cine sonoro y luego el industrial, no obstante seguirá un camino del que lo único que se descarta es su posibilidad de ser independiente (emocional, física y moralmente). Siempre estará sujeta al hombre, a los hijos o a la sociedad ya que de ellos vendrán los motivos de su sufrimiento para ir construyendo el melodrama tradicional. Así pues, Monsiváis afirma: "en las primeras décadas del cine sonoro en México, los personajes femeninos (...) son la combinación clásica de arquetipo y de estereotipo. Todo le sucede a la Mujer (cada personaje interpreta a la especie y a un sector de la especie): carece de voluntad, la enaltece el amor-pasión, se le maltrata y se le menoscaba porque alguien

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*

debe tomar sobre sí las culpas del mundo, es pecadora y coqueta, es sufrida y es placentera y vengativa.”<sup>51</sup>

El melodrama se convierte en “catecismo al día, (y) teatraliza los males del siglo”<sup>52</sup>. Los hacedores de cine incursionan en la realización de cintas de este tipo e incluso los escogen para su debut. Dos directores cuyos nombres serán muy importantes para la cinematografía sonora nacional de las siguientes décadas tienen como óperas primas a un melodrama: el ya mencionado Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro. El primero lo hace con *El anónimo* (1932), de ambiente moderno, interpretado por Carlos Orellana y Gloria Iturbe, y del cual parece que no quedan ni su negativo ni copia alguna. Y el segundo lo hace con *Dos monjes* (1934), filme que trajo, según cuenta García Riera, por un lado, algunas críticas que advirtieron cuánto de artificioso había en el disfraz formal de un melodrama corriente; y –para sorpresa del propio director– la conversión de la cinta por algunos artistas e intelectuales europeos –entre ellos el poeta surrealista francés André Breton– en un objeto de culto.

En la primera mitad de los 30 se hicieron alrededor de ocho cintas de ambiente ranchero que no fueron lo suficientemente exitosas como *Allá en el Rancho Grande* (1936), la que abriría un género que a su vez le daría al cine mexicano su solvencia comercial en toda América. En efecto, *Allá en el Rancho Grande* no sólo dio un gran triunfo taquillero a De Fuentes, por primera vez productor además de director, sino la fórmula capaz de convertir al cine mexicano en una verdadera industria. Fue acreedora al primer premio internacional para el cine mexicano otorgado en el festival de Venecia en 1938 para la fotografía de Gabriel Figueroa y abrió los llamados ‘mercados naturales’ de México (Latinoamérica y la muy numerosa población hispanohablante de los Estados Unidos). Dice García Riera: “era un melodrama ranchero inspirado por el teatro de revista al modo de su argumentista Guz Águila, de historia semejante a la de la cinta muda *En la hacienda*, con abundantes canciones interpretadas por el galán Tito Guízar, ya popular entre el público de habla castellana de los Estados Unidos, ubicado en un medio idílico –la hacienda porfiriana– que parecía ignorar la revolución y la reforma agraria y salpicado de claras indirectas contra la orientación dada por Cárdenas a su gobierno”<sup>53</sup>. Aunque esta cinta tiene más lazos con el género de comedia ranchera que fue, de la misma forma que el melodrama, bastante socorrido en el cine de los 40 y 50, su importancia radica en el fortalecimiento que le dio a la música y la canción tradicional mexicana como uno de los elementos básicos dentro de la forma de narrar una historia (sea comedia o melodrama) en nuestro cine.

Por la época se dieron antecedentes del melodrama referido a la condición pecaminosa de la gran ciudad, es decir, el cine de cabaret, un cine que se haría abundante en el decenio de los 40.

---

<sup>51</sup>Monsiváis, Carlos. *Op. cit.*, p. 182

<sup>52</sup>Ibíd. p. 105

<sup>53</sup>García Riera, Emilio. *Op. cit.*, p. 83

Ejemplo interesante de ello fue una película que de acuerdo con García Riera podría ser vista como marginal o experimental. Esta es *La mancha de sangre* (1937), el único largometraje del pintor Adolfo Best Maugard. En ella, a pesar de haber sido hecha a través de medios precarios, se ofrecía una visión realista, descarnada e impresionante de los cabaretuchos capitalinos donde una prostituta como muchas otras era explotada por un 'padrote'. En ésta la prostituta es, como *Santa*, *La mujer del puerto* y otras, "brutalmente atractiva, desafiante, veleidosa, proclive al sacrificio, virgen súbita que se desborda en milagros, monumento sicalíptico a la hora de la rumba"<sup>54</sup>. Intervino la censura y la cinta no pudo ser estrenada sino hasta 1943. Otros melodramas de cabaret de aquellos tiempos son *La casa del ogro* (1938, Fernando de Fuentes), *Juntos pero no revueltos* (1938, Fernando A. Rivero), *La bestia negra* (1938, Gabriel Soria) y *Carne de cabaret* (1939, Alfonso Patiño Gómez). Tanto en *La casa del ogro* como en *La bestia negra* se hizo apreciable la influencia del novelista francés Zola, con lo que recordamos cómo el melodrama del teatro fue bien auspiciado por los escritores franceses. No obstante, una de las mejores cintas del género urbano fue el melodrama de bajos fondos *Mientras México duerme* (1939), tercer largometraje de Alejandro Galindo.

### 2.3. LA ÉPOCA DORADA DEL MELODRAMA TRADICIONAL O EL MELODRAMA EN SU MÁXIMO ESPLENDOR

De acuerdo con García Riera, para hablar de una época de oro del cine mexicano encontramos más nostalgia que precisión cronológica. Pero en el afán de delinear en el tiempo aquella época, el investigador cinematográfico propone el periodo que va de los años 1941 a 1945, justamente los correspondientes a la Segunda Guerra Mundial. En esos años, el melodrama tradicional mexicano alcanzó su más prolifera producción, la cual se extendió hasta los primeros años del decenio de los 50 y encontró con profunda resistencia su declive al final de esta década. Por tal motivo, tomaremos como la época dorada del melodrama clásico o tradicional del cine mexicano la década de los 40 en general.

En el periodo de la Segunda Guerra Mundial, de los tres países de lengua castellana con industria de cine, sólo México fue aliado de los Estados Unidos. De esta alianza surgió una ayuda por parte del vecino del Norte para realizar, en caso de que fuera necesario, la difusión de este cine entre los países hispanohablantes del continente, la que podría favorecer a la causa de los Aliados a través de propaganda y movilización. Aquella ayuda consistía entre otras cosas, en cierta preferencia para la obtención de celuloide, cuya falta afectó mucho por ejemplo al cine argentino. Esta situación tuvo como consecuencia en el plano artístico que la industria mexicana imitara los géneros, estilos, formatos y fórmulas de taquilla de la cinematografía hollywoodense, haciendo así todos los intentos posibles por,

---

<sup>54</sup> Monsiváis, Carlos. *Op. cit.*, p. 185

primero, cuajar un *star system* y, segundo, reforzar la imitación de las técnicas melodramáticas que tenían sus propias peculiaridades en tal industria.

El auge del cine mexicano favoreció el surgimiento de una nueva e interesante generación de directores; entre ellos, Emilio 'el Indio' Fernández, quien alcanzaría una fama mundial sin precedentes, lograda un tanto por la imitación del cine hollywoodense, o bien por la inteligente aplicación de la forma de hacer cine de aquella industria al caso mexicano. Este admirador de John Ford y su recreación del pasado de Norteamérica, cuenta Monsiváis, demostró desde su primera película *La isla de la pasión* (1941), "cierta obsesión por las hazañas filmicas que desembocan en la tragedia" y añade "es por ello que aspira a una mezcla de Griffith y John Ford, del melodrama superior y la notable reconstrucción de época, en un ámbito donde el amor-pasión y el patriotismo, el destino fatal y México, el llamado del abismo y la suerte de la pareja sean una y la misma cosa."<sup>55</sup>

Por su parte, el triunfo en taquilla del melodrama ranchero *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941, Joselito Rodríguez) afirmó la fama de Jorge Negrete, quien se convirtió en una de las primeras figuras de este género gracias a sus habilidades para la canción, y que fue acompañado en esta cinta —como en muchas otras— por Gloria Marín. Así comenzaría la tradición, imitada del cine gringo, de emparejar a un actor famoso con una actriz famosa, lo cual en muchas ocasiones coincidía con su vida privada.

Pero aún cuando el melodrama ranchero incursionaba en la presentación de una parte de la realidad mexicana, este género también tomaba a la familia como una de las alternativas (dentro o fuera del ambiente ranchero) para presentar una situación (apegada o no a la realidad) susceptible de desatar el sentimentalismo, la afrenta de los malos contra los buenos, etc. Ya que los hacedores de cine observan cómo el melodrama "auspicia las reflexiones de sobremesa y la filosofía de la vida sin la cual la familia extraviaría el rumbo"<sup>56</sup>, en específico el melodrama familiar, con sus madres y padres abnegados y sus hijos conflictivos, encontró una de sus mejores expresiones en la cinta de Bustillo Oro *Cuando los hijos se van* (1941), con Fernando Soler y Sara García, quienes "pertenece(n) al grupo de actores que ya son en sí mismos formas melodramáticas, instituciones del intercambio de culpas y perdones, seres de la tragicomedia que ya han preparado sus facciones para expresar en un tiempo récord la sorpresa, el dolor, la expiación, las bienaventuranzas del perdón."<sup>57</sup>

Ahora bien, el surgimiento de una nueva clase media mexicana impuso hábitos sustraídos del modo de vida norteamericano, lo cual movilizó las aprehensiones conservadoras del cine nacional que se reflejaron en el melodrama familiar. Muchas películas de la época, herederas de la mencionada *Cuando los hijos se van* "lamentaron la desintegración de la familia y los peligros de una 'vida moderna'

<sup>55</sup> *Ibíd.* p.p. 163 y 165

<sup>56</sup> *Ibíd.* p. 125

<sup>57</sup> Monsiváis, Carlos. *Op. cit.*, p. p. 129 y 133

que sacaba de sus hogares paternas a las muchachas para convertirlas en estudiantes o empleadas.”<sup>58</sup> Sin embargo, el director Alejandro Galindo, con fama de hombre de izquierda, realizó en 1948 *Una familia de tantas*, buen melodrama que tuvo el mérito de plantear en términos más justos y más objetivos las contradicciones provocadas por el devenir natural de la vida. Fernando Soler era un padre de clase media al viejo estilo, que adornaba su casa con un retrato de don Porfirio y cual tirano hacía hostil la vida a su mujer y a sus hijos. Una de sus hijas (Martha Roth) se enamoraba de un típico representante de otra clase media nueva y pujante; un vendedor de aspiradoras (David Silva) que llegaba con uno de esos aparatos, diríase que en plan simbólico, a limpiar el vetusto hogar porfiriano. Al final, pese a la oposición del padre, la hija se iba con su galán y la nueva clase media triunfaba sobre la antigua, como en la realidad. En la misma línea está *Azabares para tu boda* (1950, Julián Soler), que es “la saga de una familia conservadora a la que sólo lleva cincuenta años modernizarse un poco.”<sup>59</sup>

Por otro lado, como anticipamos en el apartado anterior, el énfasis en lo pecaminoso tendió a desplazarse aún más al melodrama de este periodo, volviéndose así algo similar a una moda. El cabaret, lugar que “hace las veces de ‘sociedad abierta’ en el horizonte de las represiones, el sitio donde los arquetipos fichan y se repegan, y los estereotipos fajan en las butacas”<sup>60</sup>, fue escenario de varias películas donde el pecado solía tener el acompañamiento de la música de Agustín Lara. Muchas de éstas contaban una misma historia con leves variantes: “una chica provinciana o de origen humilde, caía por culpa de las circunstancias –casi nunca por su propio deseo– en el cabaret, donde un padrote la acosaba mientras solían revelarse parentescos insospechados; era lo usual que la chica se hiciera a la vez prostituta rechazante, valga la contradicción, y, con lujo de facilidad, ‘artista’ famosa gracias a sus capacidades de cantante o, con más frecuencia, de bailarina rumbera”<sup>61</sup>. El doble mensaje hipócrita – que según García Riera es típico del melodrama– declaraba patético el destino de la heroína, exaltante al cabaret y la rumbera, *diosa del trópico*, “la de las piernas incandescentes y las caderas diabólicas, ejerce, en las dimensiones del cabaret, como infierno deleitoso, la embriaguez de lo femenino.”<sup>62</sup> Algunos títulos son: otra vez *Santa* (1943), *Distinto amanecer* (1943, Julio Bracho), *Naná* (1943) y *Las abandonadas* (1944). La segunda, de atmósfera urbana, fue una de las películas de Bracho más celebrada por la crítica. Andrea Palma, hermana del director, interpretó en la cinta a una cabaretera casada con un intelectual frustrado (Alberto Galán) y enamorada de un líder sindical (Pedro Armendáriz) en combate contra la corrupción; se sabía de los tres personajes que habían sido compañeros en las luchas universitarias de los años veinte. Algo influida por el realismo poético francés a lo Marcel Carné y Jacques Prévert,

<sup>58</sup> García Riera, Emilio. *Op. cit.*, p. 157

<sup>59</sup> Monsiváis, Carlos. *Op. cit.*, p. 202

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 191

<sup>61</sup> García Riera, Emilio. *Op. cit.*, p. 154

<sup>62</sup> Monsiváis, Carlos. *Op. cit.*, p. 188

*Distinto amanecer* fue alabada “como ejemplo de un cine en buena conexión con la realidad social y política.”<sup>63</sup>

Aunque entre 1946 y 1950 el melodrama arrabalero se convirtió en el género definidor de la época, sus productos no siempre fueron ‘buenos’, en todo caso eran la evidencia de que algo muy extraño pasaba dentro de la industria. Por ese tiempo se produjo una suerte de acuerdo tácito en las altas esferas oficiales y privadas para que el cine mexicano fuera abaratado en todos los sentidos, con el fin de hacer frente a una competencia extranjera de nuevo muy poderosa. De aquí que la producción misma de películas se hiciera en tres semanas o menos, con lo que hubo una proliferación de los llamados ‘churros’, entre los que se contaron más de dos melodramas. Así se iba anticipando su declive. Fue claro sin embargo que el cultivo del ‘churro’ fue dictado sobre todo por un monopolio de la exhibición, encabezado por el norteamericano William Jenkins, que iba marcando ciertos parámetros con respecto a las cintas que exhibiría en sus salas.

No obstante, el logro de la cumbre en cuanto a éxito y popularidad logrado a través de una película melodramática llegó en el año 1947. En total fueron nueve las películas hechas en la época por Ismael Rodríguez con Pedro Infante que dieron al primero gran prosperidad y al segundo la máxima popularidad de que haya disfrutado un actor mexicano en su país. En 1946 fueron *Ya tengo a mi hijo*, *Los tres García* y *Vuelven los García*, melodramas rancheros de los cuales solo en las últimas dos aparece Infante. El año siguiente vio nacer el ‘Melodrama de todos los melodramas mexicanos’, ya que entonces Rodríguez realizó *Nosotros los pobres*, con Pedro Infante como el carpintero *Pepe el Toro*, Blanca Estela Pavón como su pareja y un reparto muy efectivo. “Los buenos diálogos populares del argumentista Pedro de Urdimalas, la canción ‘Amorcito corazón’, las situaciones patéticas, los excesos de crueldad y el abuso sentimental contribuyeron al gran éxito de la película, estrenada además en un cine de barrio: el Colonial”<sup>64</sup>. Su secuela, *Ustedes los ricos* (1948), junto con su gran éxito vino a descubrir una idea central: “los pobres sufrían graves carencias materiales y horribles desgracias, pero se divertían mucho más y tenían sentimientos más profundos y auténticos que los tristes y aburridos ricos, suposición tranquilizadora y conformista si la hay.”<sup>65</sup> Esto era un intento de razonamiento o justificación de una situación que siempre ha prevalecido en la conciencia popular: la comparación con los Estados Unidos o cualquier país con una mejor situación económica. Mientras este país es rico, capitalista, imperialista, una potencia mundial, poderoso, pero sin tradiciones; el nuestro, aunque pobre y jodido, tiene profundas raíces culturales. La trama, imprescindible en la construcción de un mito y/o de ‘la cultura de la pobreza’, es para los espectadores de fines de los 40, equivalente al *fluir de la vida*

<sup>63</sup> García Riera, Emilio. *Op. cit.*, p. 136

<sup>64</sup> *Ibid.* p. p. 170 y 171

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 171

misma. “Los conflictos y los desgarramientos se suceden en un vértigo apenas aliviado por unos cuantos chistes y canciones, y refrendan la naturaleza del melodrama-a-la-mexicana: para que el público no se sienta tan agobiado dénese anécdotas del agobio total.”<sup>66</sup>

Cerradas las puertas de la sección de directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), quedaron muy pocos hacedores de cine para realizar las ciento y pico películas anuales a que se llegó en los finales de la década y escasas oportunidades para los nuevos talentos. Sin embargo, el español Luis Buñuel, quien llegó a México en 1946 con la idea de estar de paso, tuvo la oportunidad de hacer una importante producción en nuestro país. El productor Óscar Dancigers le ofreció dirigir su primer película en nuestro país: *Gran Casino* (1946), con Libertad Lamarque, Jorge Negrete y Mercedes Barba, la que basada en una novela de Michel Weber resultó un melodrama honesto y aceptablemente realizado, pero sin mayor trascendencia. Después vino la comedia *El gran calavera* (1949) y para 1950 Buñuel hizo la que García Riera llama ‘la primera obra de genio en el cine de lengua castellana’: *Los olvidados*. Esta película rompe con la tradición melodramática mexicana porque, aunque puede ser vista como denuncia de la miseria (lo cual no entraba dentro de la temática melodramática hasta entonces), “es sobre todo un acercamiento solidario a personajes no sublimados por el ánimo sentimental, lastimero y conmiscerativo típico del melodrama: (y en todo caso) son apreciados como seres humanos verdaderos, capaces de acceder lo mismo a la ternura que al crimen”<sup>67</sup>. Sin embargo, esa visión, como denuncia y/o gusto de lo decadente (lo sórdido) sí será para el cine futuro (melodramático o no) una fuente de inspiración y/o la llave que abre la puerta para tratar este tema, el cual incluso puede ser –desde el punto de vista de un artista que deja ver en su obra sus sentimientos con respecto a algo- infinitamente aterrador, mejor dicho, ominoso.

Pero dentro de la producción de Buñuel en nuestro país, en el ejemplo de *Susana*, su tercera realización (de 1950, también), podemos observar un elemento que se suma al enriquecimiento de la creación melodramática de nuestro cine. En este largometraje se recrea el tema espinoso que es la llegada de una mujer extraña a una casa aparentemente estable: la malvada protagonista (Rosita Quintana) escapa de una prisión para trastornar una idílica hacienda, donde provoca el deseo incontrolado en todos los personajes masculinos, incluido el del patrón (Fernando Soler). A pesar de las situaciones influidas por cierta carga melodramática arrojadas en *Susana*, no faltaron espectadores más abusados que pudieron advertir una gran tendencia del mejor humor subversivo.

---

<sup>66</sup> Monsiváis, Carlos. *Op. cit.*, p. 148

<sup>67</sup> García Riera, Emilio. *Op. cit.*, p. 175

## 2.4. EL PERIODO DE LOS EXCESOS

El inicio de la década de los 50 fue para el cine una lucha contra la aparición de la televisión. No sólo en México, sino en todo el mundo, el cine resintió de inmediato la competencia del nuevo medio. Dicha competencia (ganada en cierto modo por la TV desde un principio) influyó mucho en la historia misma del cine, obligándolo a buscar nuevas vías en lo formal y en lo técnico así como en el tratamiento de temas y géneros. En poco tiempo los recursos que se utilizaron para vencer la batalla contra la televisión resultaron insuficientes en todo el mundo y en México no atrajeron al cine nacional a un nuevo y amplio público de clase media que solía presumir de no ver películas del país por buen gusto y cultura. Mucho menos aseguraron al público humilde, visto como consumidor natural del 'churro', que empezaba a desertar de las salas de cine para ver espectáculos simples y baratos, como el aparato de televisión, que bastaba y sobraba, y además daba la ilusión de la gratuidad.

Pero la técnica cinematográfica sufría una evolución: gracias a películas vírgenes más sensibles y a equipos de filmación más ligeros, se facilitaba el rodaje fuera de los estudios, en las llamadas locaciones. Así se lograba una apariencia más realista en las imágenes, se reducía el personal necesario para la producción y en consecuencia se abatían los costos. *Raíces*, una película mexicana de 1953, puso ejemplo de un cine barato, con ahorro de 'estrellas' y estudios, capaz a la vez de ser premiada en un festival internacional como el de Cannes de 1955, de tener buena crítica y de hacer incluso una honorable carrera comercial al tener estreno en México dos años después de filmada, sin sumarle a ello que fue precursora del cine independiente.

Debido a que durante el gobierno de Ruiz Cortines, el regente de la ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu, impuso a la capital un clima de austeridad y virtud forzada, por lo que los cabarets de segunda debieron cerrar a la una de la noche y la prostitución fue perseguida, el cine arrabalero y cabaretero sufrió un eclipse total; por lo que otra vez se acudió al cine ranchero. Además, se quiso creer que la clase media encontraría interés en un cine más ligero, de ahí que surgiera una radical variación en los porcentajes de dramas y comedias a finales del primer lustro de los 50. Los melodramas con parejas famosas encontraron recreación en *Ansiedad* (1952, Miguel Zacarías) con Pedro Infante y Libertad Lamarque; *El rapto* (1953, Emilio Fernández) con Jorge Negrete y María Félix, por ejemplo. El realizador Ismael Rodríguez obtuvo un nuevo éxito con *ATM* y *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951), combinando con el melodrama tintes de comedia y confrontando (o emparejando) a dos machos famosos, en lo que algunos críticos han visto la homosexualidad oculta del mexicano.

Más adelante (a mediados de los 50), las necesidades de mayor realismo, forzadas por esa competencia con la TV, estimularon un tratamiento menos hipócrita de lo crótico que sólo sirvió de estímulo para la satisfacción del espectador reprimido. De ahí que se permitiera en 1955 la aparición de

desnudos femeninos en algunas películas 'sólo para adultos'. Tales desnudos dejaban ver por ejemplo pechos, pero no pubis (ni femenino, pero mucho menos masculino). Cuenta García Riera que incluso "las desnudas debían permanecer quietas para poder llamar a sus poses 'desnudos artísticos', quizá para compensar el pecado del desnudo con la virtud de la inmovilidad: al moralismo le gustan las mujeres quietas."<sup>68</sup>

No obstante, con esta 'liberalización' de la censura, la industria filmica se quedaba sin clientela considerada 'respetable', la que se asustaba por un desnudo (o se excitaba hasta avergonzarse de sí misma o de no saber qué hacer con ello), pero aún así conservaba un público vasto, entre los que se cuentan hombres o parejas de 'amplio criterio'. De alguna manera, en ese tiempo, el melodrama recurre "a lo 'fuerte y escabroso', a los desafueros y las licencias del sexo 'light', a las miradas mórbidas en la sacristía, a la insinuación de 'vicios contranatura'."<sup>69</sup>, pero no perderá oportunidad para lanzar una y otra vez sus regaños moralistas o chantajes sentimentales. Por ejemplo, en el intento de condensar culebrones radiofónicos —después telenovelas— del cubano Félix B. Caignet y la tabasqueña Caridad Bravo Adams, se dieron éxitos taquilleros como una versión de *El derecho de nacer* (1951, Zacarías Gómez Urquiza), con Gloria Marín y Jorge Mistral, lo cual alentó la explotación cinematográfica de otras obras del mismo autor. La explicación es la siguiente: "la radionovela (convertida en película o telenovela) le importa a los oyentes porque —en un continente poblado por hijos sin padre reconocido— seduce con el determinismo moral"<sup>70</sup>, siendo las sufrientes madres inmortalizadas por actrices como Libertad Lamarque, que demostraron una gran capacidad lacrimógena.

Tan grande era la preocupación del melodrama por acceder al público de clase media que muchos de sus ejemplares hacían referencia a la familia de este rango y al tema del ascenso social. Sin embargo, dos temas 'espinosos', el aborto y el divorcio, que se volvían comunes en los integrantes de esta clase (más joven, preparada profesionalmente y a la que le estaba llegando la revolución sexual), merecieron la más definitiva reprobación melodramática. *Tu hijo debe nacer* (1956, Alejandro Galindo), *Esposa te doy* (1956, Galindo), *Los hijos del divorcio* (1957, Mauricio de la Serna), *El derecho a la vida* (1958, de la Serna) y *Mis padres se divorcian* (1957, Julián Soler), fueron algunas películas con esos temas. Incluso algunos autores asustados por la llegada (vía norteamericana) de nuevas modas en el comportamiento, el atuendo y la música de una juventud 'rebelde' y los comienzos de un uso generalizado de los anticonceptivos femeninos, filmaron una decena de películas preocupadísimas por la juventud (pero a la vez explotadoras de la moda y los artistas), desde melodramas infectos como *Juventud desenfrenada* (1956, José Díaz Morales) y *La rebelión de los adolescentes* (1957, José Díaz Morales), hasta un intento serio

<sup>68</sup> *Ibíd.* p. 190

<sup>69</sup> Monsiváis, Carlos. *Op. cit.*, p. 207

<sup>70</sup> *Ibíd.* p. 178

de entender los problemas de la edad: *Los jóvenes* (1960), del director debutante Luis Alcoriza, alumno de Luis Buñuel. Aunque también se dieron películas infantiles o de luchadores donde elementos melodramáticos –como la división de personajes en buenos y malos, la presentación de un final doble y cierta tendencia al sentimentalismo– fueron evidente y hasta deliberadamente explotados por los hacedores de cine.

Así pues, a fines de esta década, una crisis del cine mexicano no era sólo advertible para quienes conocían sus problemas económicos, sino también para los espectadores quienes percibían fácilmente el tono mismo de un cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación. Además, de cierta forma, el mismo cine mexicano ‘se impedía cualquier tipo de renovación’: por un lado, la producción se había concentrado en pocas manos, y por el otro las puertas cerradas del STPC impedían un natural y necesario relevo en el cuadro de directores. Al desvanecerse el espejismo de una prosperidad, “la única imagen que el cine nacional podía ofrecer era la del subdesarrollo.”<sup>71</sup> El colmo de esta situación fue el caso de *La sombra del caudillo* (1960, Julio Bracho), que a pesar de haber cambiado los nombres a los personajes reales (tal como en la novela), y aunque la exhibición de la cinta fue autorizada por la Dirección de Cinematografía, un insólito, indignante y nunca confesado veto militar impidió su estreno.

No obstante, en un sector de la población poco a poco crecía la aversión a los ‘churros’ y un entusiasmo por un cine más complejo. Desde publicaciones culturales como la *Revista de la Universidad* y el suplemento *México en la cultura* del diario *Novedades*, una nueva crítica ya no se sentía obligada como casi toda la anterior a defender al cine mexicano por el simple hecho de serlo. Antes bien al contrario, planteaba la necesidad urgente de un cambio radical haciendo hincapié en lo que ya mencionábamos sobre el cine de autor. Algunos de los críticos que escribían en esas publicaciones formaron en 1961 el grupo Nuevo Cine que editó una revista con el mismo nombre y logró llamar la atención y provocar el odio de los defensores interesados del cine mexicano convencional. Un miembro de este grupo, Jomi García Ascot, comenzó en 1961 la realización de *En el balcón vacío*, el que no tuvo nunca estreno comercial, pero al pasar en exhibiciones privadas y en dos festivales europeos, que le dieron algunos premios, mereció elogios. Se ponderó el logro de un buen resultado con la mínima inversión, alentando así lo que resultaría un acontecimiento muy significativo: la celebración en 1965 del I Concurso de Cine Experimental de Largometraje, convocado por la sección de Técnicos y Manuales del STPC. Dicho concurso tuvo la virtud de demostrar con sus mejores resultados –los de Gámez, Isaac, Gurrola, Michel y Laiter– que el buen gusto, la cultura y la inteligencia podían suplir ampliamente al largo y penoso aprendizaje técnico pretextado como requisito sindical para acceder a la realización de

---

<sup>71</sup> García Riera, Emilio. *Op. cit.* p. 210

cine. Además, algunas cintas acertaron al reflejar en un tono de absoluta seriedad temas de actualidad como los cambios a favor de la libertad femenina. Como resultado de cierto odio a un melodrama bastante gastado ('choteado'), este género no participó de estos ejercicios de renovación del cine mexicano.

Era obvio que frente a la ola de modernidades y erotismo, el melodrama tradicional (moralista y conservador) nada nuevo podía aportar. De ahí que la nostalgia por los mejores tiempos promoviera un alud de nuevas versiones (en colores, claro) de viejas películas: *Santa* (1968, Emilio Gómez Muriel), *Casa de mujeres* (1966, Julián Soler), *El derecho de nacer* (1966, Tito Davison), *Corazón salvaje* (1967, Davison), *Cuando los hijos se van* (1968, Julián Soler), *Flor de durazno* (1968, Emilio Gómez Muriel), *Quinto patio* (1969, Federico Curiel), *Chucho el roto* (1969, Alfredo Zacarías), *Angelitos negros* (1969, Joselito Rodríguez), *Los jóvenes amantes* (1970, Benito Alazraki), *Lo que más queremos* (1970, Miguel Zacarías) segunda versión de *El dolor de los hijos*, *Me he de comer esa tuna* (1970, Alfredo Zacarías) y *La vida inútil de Pito Pérez* (1970, Roberto Gavaldón).

## 2.5. EL DECLIVE DEL MELODRAMA TRADICIONAL Y SUS INTENTOS POR SOBREVIVIR

Poco antes de asumir Luis Echeverría la presidencia de México, su hermano Rodolfo Echeverría —el ex actor Rodolfo Landa— fue nombrado en septiembre de 1970 director del Banco Nacional Cinematográfico. Ocurriría durante su gestión lo que García Riera denomina como 'la virtual estatización del cine nacional en un país no gobernado por comunistas'. En efecto, el sexenio echeverrista fue una época excepcional del cine mexicano porque en ella accedió un buen número de bien preparados directores a la industria cinematográfica, como nunca antes había sucedido, y en la que se disfrutó de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas. A pesar de que una muy actuante censura previa impidió muchas veces el abordamiento crítico de temas políticos y sociales de actualidad, y a pesar de que el cine se hizo eco de una retórica oficial tercermundista y demagógica, los nuevos cineastas resultaron capaces de reflejar en sus películas algo de complejidad y la ambigüedad de lo real. Lograron así aparecer un buen número de películas contrarias en espíritu al simplismo del conservador, moralista e hipócrita cine mexicano convencional. Sin embargo, ese paso no sólo fue objetado por los defensores interesados del viejo cine; también lo condenó una izquierda radical, maniquea y adversa sin matices a un cine de autor tan 'burgués', según ella, como la democracia 'formal', lo cual tenía algo de cierto.

Así, por su parte, antes de llegar a una casi completa inacción, los productores privados tendieron a hacer un cine cada vez más barato. Ya desde 1972, la gran mayoría de ellos había dejado de

hacer películas y los pocos filmes que hicieron marcaron los comienzos de un cine prostibulario, cabaretero y populachero que capitalizó con buen éxito de público la permisividad de la censura ante los desnudos y las 'palabrotas'. Este cine (llamado de 'ficheras') hizo de Sasha Montenegro –la ahora esposa del ex presidente López Portillo–, una oponente taquillera en los terrenos del erotismo de Isela Vega, Mercedes Carreño, Jacqueline Andere e Irma Serrano, ésta última también relacionada sentimentalmente con un ex presidente (Gustavo Díaz Ordaz). Sucedió que al extinguirse el melodrama tradicional, la industria eligió para sustituirlo un abanico de géneros, entre ellos este tipo de cine, el del provinciano ante la ciudad amplia (el 'milusos') y el de la frontera drogadicta y multihomicida, que sin embargo conservaban mucho el espíritu de una doble moral. La tímida perversión del melodrama tradicional (que chantajeaba y daba lecciones morales dobles, donde por ejemplo el hombre tenía derecho a tener las mujeres que quisiera, mientras que la mujer no podía tener los hombres que deseara), cambió por una perversión cínica, por así decirlo, donde los dobles mensajes (o albuces) insistían por ejemplo en el acto sexual pero no lo hacía explícito (ni lo más cercano a ello). En cambio, para saciar esa hambre sexual que aquejaba al pueblo, ahí les va “¡(...)la inundación de brassieres, la masificación del desnudo que desemboca en el tedio ante la falta de ropa, los macrosenos en la microeconomía!”<sup>72</sup>

Aquella 'virtual estatización' del cine, por supuesto, tuvo cuidado en no afectar los intereses privados de la exhibición y la distribución; sino al contrario, fortalecerlos. Al ser 'descongelados' los precios de entrada de los cines y al desaparecer entre éstos los de segunda y tercera corrida para ser convertidos todos en salas de estreno, aumentaron mucho los ingresos de los productores privados. Eso facilitó que la producción mayoritaria volviera a manos privadas durante el gobierno de José López Portillo (1976-1988), periodo en que como producto del nepotismo mexicano, una hermana del presidente (Margarita López Portillo), fuera nombrada directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), y con ello se rompiera la continuidad del proyecto echeverrista y se infringieran severos golpes al cine nacional.

Rodeada de consejeros culturales la directora de RTC dio por segura la incompetencia de los nuevos realizadores mexicanos, por lo que trató de propiciar un retorno a la época de oro con un cine 'familiar' que ya no iba con los tiempos. Por su parte, los productores privados encontraron muy redituable la fabricación de un cine protopornográfico y populachero (con una ausencia total de trabajo argumental), que llegó a escandalizar –tardíamente– a las mismas autoridades estatales responsables de su proliferación. En términos generales, la administración de López Portillo dejó en el abandono a la

---

<sup>72</sup> Monsiváis, Carlos. *Op. cit.*, p. 208

cinematografía mexicana y donde metió la mano, lo único que provocó fue caos, dentro del cual el melodrama vio sepultada cualquier posibilidad (si la había) de renovarse.

No obstante, según los expertos, varias de las producciones independientes (tanto largo como medimetrajes) ilustraron un nuevo auge forzado en buena medida por la situación industrial, lo cual probó la fuerza alcanzada en México por la mejor vocación cinematográfica. Este cine (hecho casi siempre con medios precarios y sin ninguna seguridad de exhibición pública) produjo resultados insólitos: de 1977 a 1982 más de un centenar de largo y medimetrajes independientes igualaron en número —y quizás superaron— a la producción estatal de la misma época. Además, nunca se había producido, ni de lejos, semejante participación femenina en la realización de cine mexicano: 16 directoras, por lo menos, tuvieron en el cine independiente las oportunidades negadas en el pasado por la industria.

En 1985, gracias a la celebración de un tercer concurso de cine experimental, alentado por un nuevo instituto: el IMCINE (organismo del Estado subordinado a RTC y por lo tanto, a la Secretaría de Gobernación), fueron producidas 12 cintas independientes. Aunada a la creación de este instituto y como un remedo de la 'virtual estatización' del cine, el siguiente año fue creado el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC) con la aportación de los exhibidores favorecidos por un nuevo aumento de los precios de entrada a los cines. Ambos organismos serían muy importantes para la producción del sexenio salinista.

Antes, en el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988), el cine privado siguió explotando tres vertientes genéricas: el cine lépero (albures y ficheras), el violento (el de la zona fronteriza con Estados Unidos) y el familiar (como una extensión más de la producción de Televisa que, como sus programas televisivos, hacía películas para 'entretener'). En este periodo, Monsiváis explica que vulnerado el melodrama se desliza a la autoparodia y a la desaparición: "el público huye de las salas de cine o se fragmenta generacionalmente, la mayoría de los tabús (sic) se diluyen, la censura moral viene a menos"<sup>73</sup>.

Finalmente todo es resultado de la carga que la industria cinematográfica significa para el Estado, como lo apunta Federico Dávalos, en virtud de que los sucesos del sexenio delamadridista "en las áreas de producción, distribución y exhibición cinematográficas sólo expresan el proceso general de transnacionalización, desnacionalización y privatización de la vida económica del país. Es la

---

<sup>73</sup> *Ibíd.* p. 208

expropiación alevosa de los destinos de la República por cuenta del capital y la incapacidad histórica de la sociedad civil para plantear orgánicamente sus demandas e intereses ante el Estado.”<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Dávalos, Federico. Conferencia: “Notas sobre el cine mexicano durante el régimen presidencial de Miguel de la Madrid (1982-1988)” presentada en la Segunda Semana de la Comunicación, organizada por el Instituto de Estudios Superiores de Oaxaca, Oax. el 27 de mayo de 1987, p. 9

La característica que en esencia define el periodo presidencial de Carlos Salinas de Gortari consiste en un doble discurso que llevó, por un lado, a hacer creer a todo mundo, incluso al presidente mismo, que nuestro país se encaminaba a un desarrollo económico, político y social sin precedentes; y por el otro, a estancarse en muchos hoyos que se hicieron más profundos demostrando que no era real tal desarrollo. Este doble discurso, perverso y juguetón, es análogo a la doble moral observada en el melodrama tradicional de los años 40 y 50, como ya lo hemos visto anteriormente. Por ello, en especial, el análisis que haremos de un conjunto de películas de corte melodramático está inserto en este periodo de la historia de nuestro país, tan interesante y contradictorio, que hasta nuestros días es objeto de acaloradas discusiones y debates, con el objetivo de descubrir la forma en que así como del sistema político mexicano no han desaparecido usos y costumbres del Maximato por ejemplo, sin que llegara tampoco a ser reconocido como tal, también en el cine existen rasgos melodramáticos que no necesariamente se conjuntan para hacer de una película un melodrama tradicional, pero sí forman parte de una fuerte estructura que se niega a desaparecer y que sirve de base para varias producciones, a pesar de los muchos enemigos que tiene.

A manera de relato cinematográfico, que sirve como base de un guión, haremos un recuento cronológico de los más importantes sucesos de este periodo, los cuales tuvieron una incidencia importante en la existencia de la industria cinematográfica y la producción de las películas que analizaremos posteriormente. Para ello contaremos con el último tomo de Tragicomedia mexicana, que escribe José Agustín, como principal bibliografía.

### **3.1. PLANTEAMIENTO DEL CONFLICTO. EL ARRANQUE DEL NUEVO GOBIERNO**

De acuerdo con lo que cuenta José Agustín, lo que podríamos llamar 'el conflicto' al que se enfrenta Carlos Salinas de Gortari, nuestro protagonista, tiene como antecedente el terrible sexenio de Miguel de la Madrid debido tan solo a que su balance económico era el más negativo desde 1929. Así pues, se vivía una gran tensión en la que muy pocos veían con esperanza los años venideros; sin embargo, se esperaba que después de los años de crisis viniera una transición que efectivamente actualizara el panorama del país y revirtiera la concentración de la riqueza que prevalecía hasta ese momento. Las expectativas se centraban en "que las políticas de apertura, privatización y

adelgazamiento del Estado en verdad frenaran la corrupción y revitalizaran al mercado para que la productividad se reactivara”<sup>75</sup>. Además se esperaba que Carlos Salinas de Gortari, el nuevo presidente, promoviese el proceso democrático y retomara el sistema priísta que claramente se había resquebrajado.

Así las cosas, el día de la toma de posesión, el representante del Ejecutivo anunció ‘tres grandes acuerdos nacionales’: la ampliación de la vida democrática, consistente en una nueva reforma electoral; la recuperación económica y el bienestar popular. Aunado a ello, se mantendría la austeridad y continuarían las privatizaciones de paraestatales no prioritarias, así como la creación de los pactos y la apertura al capital extranjero. Finalmente, como punto central, Salinas se comprometió a ‘luchar frontalmente contra la pobreza y la marginación’, para lo cual contaba con un Programa Nacional de Solidaridad Social que se conocería como PRONASOL. Lo que sucedería en la práctica de este proyecto benefactor para la gente hundida en la miseria, dejaría mucho que desear por razones en las que profundizaremos más adelante.

Según relata José Agustín, en principio el nuevo gabinete dio mucho de qué hablar y fue calificado como ‘de duros e inmaduros’. Estos, que vendrían a representar a los personajes secundarios, por una parte se componían de los veteranos (es decir, los duros), como Fernando Gutiérrez Barrios en Gobernación, y Arsenio Farell, quien fue ratificado en Trabajo y Previsión Social. La gran sorpresa fue el nombramiento en Turismo de Carlos Hank González; así como el de otro duro, Javier García Paniagua, quien encabezó la Secretaría de Protección y Vialidad del D.F. “Con todos ellos el mensaje era claro: el nuevo gobierno no dudaría, si el contexto lo demandaba, en recurrir a la mano dura”<sup>76</sup>, es decir, en términos melodramáticos, a la represión por medio de la moral, las convenciones, las tradiciones, etc. Por otra parte se hallaban los (inmaduros) jóvenes tecnócratas (el factor fresco y de rompimiento en la historia), como Manuel Camacho Solís, quien fue nombrado regente del Distrito Federal; o Pedro Aspe, que llegó a Hacienda mientras Jaime Serra Puche se dirigió a Comercio. Patricio Chirinos ligó boleto en la Secretaría de Ecología y Desarrollo Urbano y otros viejos amigos fueron a dar a posiciones menos rimbombantes: Emilio Gamboa al Infonavit, Emilio Lozoya al ISSSTE y Otto Granados a Comunicación de la Presidencia. En cambio, Ernesto Zedillo fue reclutado en la Secretaría de Programación y Presupuesto; Luis Donald Colosio a la jefatura del PRI; María de los Ángeles Moreno en Pesca y la joven María Elena Vázquez Nava encabezó la Contraloría. Por encima de todos estaba José María Córdoba Montoya, antiguo amigo de Salinas y quien –según los rumores– tenía fuerte influencia en el nuevo presidente. Para él se creó el cargo de

---

<sup>75</sup> Agustín, José. *Tragicomedia mexicana 3*, Ed. Planeta, 1º ed., México: 1998, p. 167.

<sup>76</sup> *Ibíd.* p. 175

Coordinador de la Presidencia, por ello su personaje no vendría a ser tan secundario como los otros, incluso podría ser el villano.

Con estos elementos, añadiendo un neoliberalismo similar al de Thatcher o Reagan, el resultado fue “un estilo personal de gobernar tan agresivo como corruptor, que mezclaba lo más viejo y viciado del sistema con neoliberalismo *high tech*.”<sup>77</sup> Era una suerte de doble moral en la que el discurso neoliberal serviría como contrapeso para un discurso y una forma de gobernar bastante añejo y gastado que, sin embargo, había mantenido en el poder a un selecto grupo de personas.

No obstante tal ‘buena’ apariencia, debido al fuerte rumor de que las elecciones que lo habían llevado a la silla presidencial eran el más grande fraude electoral no ocurrido desde hace mucho tiempo, Salinas debía antes que nada afianzarse en el poder (es decir, legitimarse) y para ello recurrió a grandes golpes principalmente publicitarios que excitaron el morbo de más de uno. El más espectacular fue algo así como “una carambola de varias bandas cargada de densos mensajes”<sup>78</sup>. De acuerdo con el relato de Agustín, en enero de 1989 fue arrestado Joaquín Hernández Galicia ‘la Quina’ (el ‘líder moral’ de los petroleros), según la versión oficial de la Procuraduría General de la República (PGR) debido a denuncias de acopio ilegal de armas, por lo que agentes de esta dependencia fueron a constatarlas, eso sí, apoyados por la tropa si es que había que recurrir a la fuerza. Como era de esperarse, la noticia causó conmoción. Por un lado, los líderes obreros se molestaron y Fidel Velázquez se quejó por el allanamiento, pero Salinas lo mandó llamar para calmarlo, así que a los dos días la CTM y el Congreso del Trabajo desconocieron al cacique petrolero. La población se impresionó por la contundencia de tal golpe, el cual fue seguido por una intensa campaña de apoyo auspiciada por la mayoría de los medios de comunicación presentándolo como un intento serio de limpiar al sindicalismo de los cacicazgos. Al mes del golpe a ‘la Quina’, Salinas enguantó la mano dura y ordenó el arresto de Eduardo Legorreta, dueño de Operadora de Bolsa, quien estaba acusado de comprar y vender certificados de la Tesorería (cetes) y contratar préstamos de cetes con títulos de emisión vencida, entre otros delitos; todo esto con el fin de que no se dijera que nada más la agarraba con los líderes obreros corruptos. El escándalo fue ‘más terso’ esa vez, pero mucha gente se emocionó ante lo que parecía ser una seria campaña contra la corrupción. Nada más alejado de la realidad ya que, por lo menos en este caso, el criminal estuvo poco tiempo en el reclusorio y pronto volvió al ‘fabuloso negocio de la casa de bolsa’.

Otro gran golpe publicitario fue la renegociación de la deuda. La historia de este acontecimiento comenzó en los primeros días del sexenio cuando se firmó el Pacto para la Estabilidad y el Crecimiento Económico (PECE), que sustituyó al PSE; era la misma receta neoliberal, sólo que

---

<sup>77</sup> *Ibíd.* p. 178

<sup>78</sup> *Ibíd.*

ahora prometía 'una nueva era económica' que desde hace tiempo México merecía. Para ello Pedro Aspe y Ernesto Zedillo indicaron que en lo inmediato habría que recurrir al ahorro interno ya que continuaría la austeridad y la contención del gasto público. Pero aún con estas medidas que resultaban insuficientes, a lo largo de la primera mitad de 1989 Salinas insistió en el tema de la deuda al pedir la unidad nacional para renegociarla e intensificar una campaña para que la población rechazara la forma en que se había venido pagando. Por tal motivo, Aspe iba y regresaba de Estados Unidos, Japón y Europa, reiterándoles a los acreedores que, por cumplir las exigencias de los bancos, México padeció un terrible deterioro en la economía. En concreto, los negociadores mexicanos pedían una reducción del 55 por ciento de la deuda y que los pagos fueran del 2 por ciento del PIB, lo cual, por supuesto, fue rechazado por los banqueros internacionales. Entonces Salinas se jugó la carta de la suspensión de pagos, acto que aunque no fue del agrado de los centros financieros, no los hicieron reconsiderar el caso. Así las cosas, el presidente George Bush tuvo que intervenir para que estos aceptaran hacer algunas concesiones y llegaran a un acuerdo. En vía de mientras, se concedió un crédito puente por 2 mil millones de dólares para que el gobierno salinista respirara, acuerdo que aunque era importante, ni remotamente cubría las necesidades del país y finalmente los préstamos significaban mayor endeudamiento, lo cual se había prometido evitar. A pesar de todo, Salinas hizo una de sus mejores escenas al proclamar en un mensaje televisado la renegociación como 'un gran momento para nuestro país, producto de un esfuerzo paralelo'.

Sin embargo, en su interior, el presidente se encontraba inquieto porque a principios de 1990 veía que la nueva casta de inversiones prefería las bolsas de valores del sudeste asiático o los nuevos mercados de Europa oriental en lugar de los mexicanos. Para atraerlos, Salinas rescató la idea del acuerdo de libre comercio con Estados Unidos que había propuesto Ronald Reagan. Sin perder más tiempo, el presidente mexicano le propuso a su similar estadounidense un acuerdo de este tipo (que tendría por nombre Tratado de Libre Comercio, TLC) y para seducirlo, añadió que así se formaría un poderoso bloque económico que haría temblar a la Unión Europea y a Japón. En febrero del mismo año, en medio del secreto absoluto, José María Córdoba y Jaime Serra Puche, secretario de Comercio, se lanzaron a Washington para conversar con Robert Mossbacher y Carla Hills, del Departamento de Comercio, y también con James Baker, el secretario de Estado. A partir de ese momento, las conversaciones siguieron sin pausas y en riguroso secreto hasta que Estados Unidos decidió filtrar la noticia.

Por su parte, durante un momento el gobierno canadiense de Brian Mulroney dudó en formar parte del TLC porque en su país había visibles descontentos por la forma en que se había desempeñado el libre comercio con los estadounidenses. En cambio en México, la idea fue aplaudida por la cúpula de

hombres de negocios, el PAN y los intelectuales de *Nexos* y *Vuelta* en virtud de que “atraería inversiones al país, aumentarían los empleos, regresarían capitales fugados, entraríamos a la modernidad posmoderna y nos colocaríamos de golpe en el *first world*.”<sup>79</sup>, mientras que la opinión de la oposición de izquierda, un gran número de investigadores y los sectores nacionalistas lo rechazaron tajantemente. En Estados Unidos, los principales opositores al TLC fueron los obreros de las grandes centrales que aducían que con los miserables salarios al sur de la frontera una gran cantidad de empresas se instalaría en México, lo que dejaría sin empleo a los trabajadores gringos.

Obviamente, un tratado de estas magnitudes –donde había gran diferencia entre las fuerzas económicas que sostenían a cada país–, México terminó aceptando concesiones que lo ponían en franca desventaja. Pero ello se agravó, apunta José Agustín, cuando Salinas estaba llegando al final de su sexenio y aún no tenía la ratificación del TLC. Entonces hizo más y más concesiones, de tal modo que este acuerdo comercial fuera irresistible para los otros gobiernos. Finalmente la votación tuvo lugar en noviembre de 1993 y el TLC fue aprobado por 234 votos a favor contra 200. No obstante, la discusión previa de los congresistas extranjeros dejó ver las declaraciones más humillantes. Los opositores afirmaron que México era una dictadura rotativa, deshonesto, donde todas las elecciones habían sido fraudulentas y se violaban las leyes laborales y ambientales y los derechos humanos, además de que el corrupto dinero mexicano había corrido por Washington y había sido descarada la compraventa de votos. Aún con la cara pateada, Salinas de Gortari al fin pudo respirar ya que había logrado aquello por lo que tanto había trabajado: el TLC entraría en vigor el primero de enero de 1994. Habría que preguntarse al respecto ya que Agustín no lo explica, cuáles eran las razones personales de este hombre por lograr concretar este negocio que, así como lo plantea el autor, evidentemente perjudicaría a las mayor parte de la población del país en vez de ayudarle.

Mientras eso sucedía, como seguía sin haber dinero, el gobierno se propuso privatizar todo lo posible para hacerse de recursos, a saber que la privatización era columna vertebral del proyecto neoliberal pues disminuiría el tamaño del Estado y mejoraría la eficiencia del gobierno. De las 1,115 empresas estatales que había en 1983, diez años después sólo quedaban 213. Increíble pero cierto.

Aunque uno de los recursos favoritos del salinismo para desaparecer empresas fueron las ‘quiebras instantáneas’, la que resultó espectacular fue la venta de Teléfonos de México (TELMEX), pero no por el monto del pago sino por la forma en que se llevó a cabo. Para empezar se inició una gran campaña de descrédito contra ella, lo cual no resultaba nada difícil porque sin duda el servicio telefónico en México era siniestro. Además, para que fuera más atractiva para los compradores, se procedió a mejorar la capacidad tecnológica de la empresa. Y finalmente se estableció un increíble

---

<sup>79</sup> *Ibíd.* p. 190

'periodo de ajuste' a fin de que tuviese el virtual monopolio de los servicios telefónicos hasta 1996, pues sólo entonces la larga distancia se abriría a la libre competencia. Estas condiciones, que sólo eran las más notorias entre tantas otras, resultaban tan favorables que convertirían a TELMEX en la empresa más redituable del mundo, lo cual fue un excelente gancho para los compradores.

No obstante, dicha venta no hubiera sido factible si el PRI en mancuerna con el PAN no hubiese aprobado las modificaciones a la Constitución que reemplazaban el sistema de concesiones por el de 'autorizaciones', con lo cual la privatización adquiriría la máxima garantía jurídica. Entonces el Estado se dio a la tarea de vender empresas a diestra y siniestra, como en el caso de los bancos, los cuales se vendieron en cinco grandes paquetes. Estos incluían Banamex, Bancomer, Serfin, Comermex, Mexicano Somex, Banco Mercantil del Norte, Bital y el Banco del Atlántico. En el fondo, el presidente aprovechó esta reprivatización para crear una clase bancaria afin a su proyecto transexenal, ya que de acuerdo a la interpretación de José Agustín tenía grandes aspiraciones de continuar ejerciendo el poder desde ultratumba una vez terminado su periodo de administración.

Finalmente, los nuevos banqueros constituyeron un oligopolio, se dedicaron a ganar dinero lo más pronto posible para recuperar sus inversiones y establecieron una dinámica en la que los ahorradores ganaran cada vez menos y los deudores pagaran cada vez más. Esta situación afectó a todos los que tenían tratos con los bancos y los primeros en resentirla fueron muchos agricultores de Jalisco, Nayarit y Colima, quienes en 1993, indignados porque pagaban y pagaban y aun así seguían debiendo más de lo que les habían prestado, formaron El Barzón, una organización de deudores encabezada por el joven Maximiano Barbosa Llamas para defenderse del abuso vil al que eran sometidos. Las autoridades reprimieron al máximo esta organización y encarcelaron a sus líderes, pero los agricultores no desmayaron y El Barzón se expandió en 1995, después de la nueva y gravísima crisis económica. Con esto, El Barzón se convirtió en un poderoso factor político.

Otra privatización muy comentada fue la de los medios de comunicación masiva. Se trataba de un paquete de medios que incluía, entre otros, Compañía Operadora de Teatros S.A. (COTSA), Corporación Mexicana de Radio y Televisión, compuesta por los canales 7 y 13 con sus respectivas redes nacionales, los Estudios América y el periódico oficial El Nacional. El comprador fue Ricardo Salinas Pliego, del Grupo Televisora del Centro y de la red de tiendas Elektra, quien anunció que sus planes consistirían en 'mantener estricta colaboración con el gobierno y obedecer las direcciones de comunicación social de las secretarías de Estado'. Sin embargo, ya en la práctica, la nueva televisora (que adoptó el nombre de Televisión Azteca) dejó ver que su estilo de programación sería como el de Televisa, enfocado solo al entretenimiento de las grandes masas. En realidad, no existía una gran diferencia entre estas dos televisoras, pero al público le gustó que la televisión ya no fuese un virtual

monopolio por lo que la nueva empresa cada vez fue ganando más auditorio, así que al final del sexenio ya era notoria la famosa 'guerra de las televisoras'.

En noviembre de 1991, ya encarrerado, Salinas envió al Congreso su iniciativa para modificar el artículo 27 de la Constitución que por cierto, satisfacía los requerimientos que en 1990 el Banco Mundial había hecho a México para firmar el TLC. Con ella se daba por terminado el reparto agrario y se permitía que los ejidatarios pudieran asociarse y rentar o vender los ejidos a nacionales o extranjeros. Para fines prácticos era la privatización del ejido, afirma Agustín.

Finalmente, ese gran golpe publicitario que Salinas dio para consumir su legitimación con la creación del PRONASOL, le resultaría extremadamente útil para todo tipo de maniobras políticas. Cuenta José Agustín que con este programa, Salinas pretendía hacerse pasar por un moderno reformador democrático preocupado por las carencias del pueblo, a la vez que también tendía un puente con sus épocas ultraizquierdistas, pues buena parte de los artífices y funcionarios del PRONASOL eran viejos militantes de izquierda, maoístas y teóricos de la guerrilla que no resistieron la tentación de recibir miles de pesos.

En teoría, el objetivo de este programa era atender a los grupos marginados mediante recursos para obras de todo tipo que hicieran falta. Sin embargo, Salinas dio recursos selectivamente, lo cual se convirtió en un factor de cooptación y corrupción, y por supuesto en un gran vehículo electorero. Existen datos de que PRONASOL llegaba a los municipios de la oposición adelantándose así a las autoridades locales para pavimentar calles y construir escuelas y hospitales. Además, fue objeto de una publicidad cuidadosamente diseñada, fortaleciéndose tanto que muchos creyeron que se convertiría en un partido político confeccionado a la medida de Salinas para reemplazar al cada vez más patético PRI. Después del proceso electoral de 1991 (para diputados y senadores federales), cuando el PRI arrasó y Salinas de Gortari tuvo todo el poder, PRONASOL no se volvió partido pero sí una secretaría de Estado, la de Desarrollo Social, en la que el presidente puso a Luis Donaldo Colosio para perfilarlo al dedazo.

### **3.2. DESARROLLO DE LA TRAMA. EL JUEGO POLÍTICO**

El incendio que tuvo lugar en el Palacio Legislativo de San Lázaro en mayo de 1989 es interpretado por José Agustín como la metáfora de las luchas que habían entre los partidos políticos. El Frente Democrático Nacional (FDN), que postuló en el 88 a Cárdenas, se desintegró; pero algunos de los que formaban esta coalición como la Corriente Democrática, el Partido Mexicano Socialista (PMS) y muchos otros grupos independientes pronto formaron el Partido de la Revolución Democrática (PRD), que obviamente reconoció a Cuauhtémoc Cárdenas como su máximo líder.

Teniendo como eje central la recuperación de 'la herencia ideológica y moral' de las grandes luchas populares, era indudable la existencia de una guerra entre Salinas y Cárdenas, en gran medida porque el PRD nunca cesó ni permitió ninguna concesión. De tal forma, Salinas se dedicó a cooptar a todo perredista que se dejara.

A partir de ese año se hizo famosa la que Agustín denomina como 'democracia selectiva' del gobierno pues, simultáneas a las elecciones de Michoacán, tuvieron lugar las de Baja California Norte, en las que Salinas, vía Luis Donaldo Colosio, presidente del PRI, reconoció la victoria de Ernesto Rufo, el primero de los gobernadores panistas. Tal amabilidad entre PRI y PAN no era nueva, ya que por ahí se cuenta que la mañana del 6 de julio de 1988, cuando las elecciones presidenciales, Manuel Camacho Solís se presentó en el edificio del PAN para hacer un convenio con Luis H. Álvarez, presidente del partido, para que ni el PRI ni el PAN adelantaran declaraciones de triunfo hasta no contar con datos confiables. El autor de Tragicomedia mexicana afirma que en realidad lo que le interesaba a Camacho era detallar el proceso de legitimación de Salinas por parte del PAN a cambio de cogobernar y de obtener territorios gradualmente. Uno de los panistas que rechazó este acuerdo, candidato a la presidencia también y que luchó contra el fraude electoral de 1988, Manuel Clouthier, murió sorpresivamente en un accidente automovilístico en 1989, del que se rumoró que se había tratado de un asesinato político.

La unión PAN-PRI tuvo lugar en la reforma electoral de 1989, cuando el primero apoyó enteramente al segundo y de esa manera ambos impidieron una reforma real que posibilitara la transición a la democracia. Esta reforma se hizo absolutamente necesaria debido a la agresiva impugnación de la que fueron objeto las elecciones federales de 1988, pues si el gobierno dejaba de controlar, como siempre, el proceso electoral entonces sí podría darse una real transición a la democracia, así que en el periodo legislativo de 1989 se iniciaron las discusiones. En julio de 1990 los dos partidos aprobaron juntos el nuevo Código Federal de Instituciones y Procedimientos Electorales (COFIPE), el cual convirtió a la Comisión Federal Electoral en el Instituto Federal Electoral (IFE), que sería la máxima autoridad, naturalmente presidida por el secretario de Gobernación, quien con doce miembros del ala oficial contra ocho de la oposición, dominaba el consejo general. Todo esto preparó el triunfo avasallador del PRI en las elecciones de 1991 que ya mencionamos en párrafos anteriores.

Otra alianza que parecía importante para Salinas fue la realizada con la curia católica mediante las nuevas relaciones entre el Estado y la Iglesia. Ya desde su toma de posesión causó sensación la presencia de los altos prelados católicos, lo que se leyó como un aviso de que el régimen borraría la afamada raya que lo distanciaba del clero, hecho que se heredaba de las épocas de Benito Juárez. De esta reconciliación se hizo oportuna una segunda visita del Papa, que sin embargo no fue tan

espectacular como la de 1979 ya que en todas partes hubo menos gente: “los pobres siempre estuvieron muy lejos, bien vigilados por los dispositivos de seguridad y cerca del pontífice estuvo la gente rica”<sup>80</sup>. Sin embargo, la legitimación que le ofreció a Salinas fue tremenda, aunque también se pudo ver que la Iglesia católica sacaría el provecho posible de la nueva situación, ya que con esta visita se daba inicio a ‘una nueva etapa de evangelización’. En septiembre de 1992 se escribió el siguiente capítulo de la nueva relación Estado-Iglesia, ya que se establecieron relaciones diplomáticas con el Vaticano.

Ahora bien, conforme fue pasando el tiempo, el presidente mexicano se jactaba de que había compuesto la economía del país, entre otras cosas, por ejemplo porque su ideal era que la inflación fuese de un dígito, como en los países de primer mundo, lo cual logró a finales de 1993. Wall Street lo amaba y los hombres de las finanzas internacionales se congratulaban de que por fin había un líder mexicano ‘con el que se podía hablar’. La inversión extranjera subió 98 por ciento y se le quitaron tres ceros a la moneda con lo que aparecieron ‘los nuevos pesos’. Sin embargo, este crecimiento no era benéfico para el pueblo ya que los salarios eran sujetos con un control férreo y jamás alcanzaban a los precios, que subían sin parar. Pero eso, por supuesto, no le inquietaba a Salinas, quien de acuerdo con Agustín al terminar su primer trienio de gobierno acariciaba la idea de la reelección. Nombrado el Hombre del Año por la revista *Time* a finales de 1993, el presidente tuvo en José María Córdoba Montoya un promotor que hizo distribuir un dossier con información sobre la reforma que hizo Plutarco Elías Calles para la reelección de Álvaro Obregón con el fin de persuadir a los grupos de poder, pero éstos se negaron a que el presidente violase el dogma de la no-reelección.

Sin embargo, de las personas más cercanas al presidente, es decir sus familiares, saldría el que daría cuenta de la imperfección de esa imagen dorada. Raúl, el hermano mayor, quien después de apoyar a sus cuates maoístas y de publicar libros de cuentos y de poesía, en los años 80 fue director de Distribuidora e Impulsora Comercial Conasupo (DICONSA), demostró desde entonces que le encantaban los negocios y mientras más dudosos mejor; se convirtió en el ‘hermano incómodo’ gracias a la lluvia de denuncias contra él, con las que se descubrieron los negocios que tenía por todas partes, por los cuales manejaba cantidades demenciales de dinero, estaba asociado con banqueros y empresarios, tenía numerosas propiedades, todo tipo de cuentas bancarias y usaba diversos documentos y nombres falsos. La proliferación de chismes de negocios turbios de Raúl Salinas motivó que la secretaria de la Contraloría, María Elena Vázquez Nava, le recomendara al presidente que alejase a su hermano de los puestos públicos y así fue. Sin embargo, tiempo después tendría que regresar a México para un ajuste de cuentas.

---

<sup>80</sup> *Ibíd.* p. 230

Contradicciones como esta sucederían a lo largo del sexenio. Una de las cuales se manifestaba en la inseguridad que seguía creciendo a extremos alarmantes en todo el país, pero especialmente en la ciudad de México. Mucha gente que no tenía trabajo se pasó a la delincuencia. Los asaltos menudeaban en todas partes; por lo que los ricos compraban los más sofisticados sistemas de seguridad y contrataban guardias, sobre todo cuando se inició una racha de secuestros que llegó a convertirse en un agudo problema. No obstante, he aquí la máxima contradicción: todo indicaba que la misma policía judicial estatal era la encargada de secuestrar no sólo a millonarios sino a cualquier persona que aún tuviera un poco de dinero. Así, el narcotráfico se robusteció y debido a los lazos establecidos con los altos funcionarios políticos, pronto se empezó a hablar de narcopoder, narcopolítica o de la colombianización del país. El dinero del narco estaba en todas partes y corrompía a una larga cadena de funcionarios de todas las dependencias. De aquí nacieron un gran número de historias para canciones populares (los narco-corridos) y películas que se ubicaban en la frontera con Estados Unidos.

Mientras tanto, la lucha por los derechos humanos, bastante lastimados en los últimos años, encontró a un numeroso grupo de combatientes en la creación de las primeras organizaciones no gubernamentales del país (reconocidas por las siglas ONG), las cuales junto con Amnistía Internacional, hicieron repetidas denuncias de violaciones a estos derechos fundamentales. No obstante, afirma José Agustín, el gobierno las rechazaba argumentando que en México no ocurría nada. En respuesta, Amnistía Internacional hizo denuncias pormenorizadas de centenares de vejaciones en detenidos, presos y ciudadanos en general a lo largo del país, pero una vez más el gobierno las calificó como 'no demostradas e inaceptables' y 'aseveraciones partidarias o unilaterales'. Un mes después del asesinato de Norma Corona, presidenta del Comité de Derechos Humanos de Sinaloa, ocurrido en mayo de 1990, el presidente Salinas de Gortari —sin otra cosa por hacer al respecto— creó la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) para llevar a cabo acciones de prevención, atención y coordinación que salvaguardaran los derechos humanos. No obstante, se lamentó muchísimo que la Comisión no fuera autónoma, pues dependía directamente del Ejecutivo. Por más que Jorge Carpizo, presidente de dicha comisión, hablaba de apartidismo y de imparcialidad, su conexión tan directa con un presidente como Salinas era preocupante. Sin duda, el autoritarismo de don Carlos necesitaba operar en la impunidad y había creado la CNDH para lavar su imagen en el extranjero, además de que el tema estaría en la agenda de las negociaciones del TLC con Estados Unidos y Canadá.

En virtud de que las ONG que brotaron por todas partes del país, y las internacionales también, siguieron considerando que "la tortura era una práctica institucionalizada en México, parte de las leyes no escritas del sistema y ejecutada desde los niveles más bajos de las policías hasta los mandos medios y

superiores”<sup>81</sup>, se volvieron parte medular de la sociedad civil; así también sucedió con el problema ecológico, ya que el medio ambiente continuaba deteriorándose. Para mejorar el incontrolable problema de la calidad del aire en la capital, desde el inicio del sexenio el regente Manuel Camacho Solís anunció un programa que se proponía reducir los contaminantes, lo cual fue seguido al año siguiente por el programa Hoy No Circula, que sacó de la circulación diaria a 500 mil vehículos, además de que contempló el retiro de autos contaminantes, la conversión de gasolina al gas en carros de carga y transporte, y el reparto nocturno de mercancías, reforestación y ampliación del metro. Sin embargo, el resultado no fue el esperado ya que por ejemplo la industria automotriz hizo su agosto vendiendo un gran número de coches para aquellos que se dejaron seducir por los autofinanciamientos, así que algunas personas tenían dos o más coches para no quedarse sin transporte ningún día de la semana. Además, en lo que se hizo más evidente la poca vida de este plan fue que a pocos años de iniciado el programa tuvo que instaurarse un segundo plan (llamado de Contingencia Ambiental), que incluía el Doble Hoy No Circula y el cierre de algunas fábricas.

### 3.3. CRISIS. FINAL DEL SEXENIO

Hacia el final del sexenio un puñado de acontecimientos bastante extraños, totalmente contrarios a lo que el discurso presidencial vociferaba, hicieron preguntarse a más de uno sobre la triste realidad que estaba detrás de aquella aparatosa fachada de bienestar y vía de desarrollo en los que estaba el país. Ya desde 1993 el país se vio sacudido por el asesinato del cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo, realizado en el estacionamiento del aeropuerto de Guadalajara. Según la primera versión de la PGR, el cardenal fue confundido con un narcotraficante, por ello se ofreció una recompensa a quien diera pistas para capturar al Chapo y los Arellano, supuestos responsables del crimen, también narcos; versión que por supuesto, nadie creyó, mucho menos la alta curia católica. La sorpresa fue que después de cansar a los interesados en esclarecer este crimen con varios pretextos o con la misma versión, se cerraron las investigaciones y finalmente se supo según lo que relata José Agustín que el nuncio Prigione alguna vez se había reunido en secreto con los hermanos Arellano, lo cual activó la hipótesis de posibles relaciones entre el narco y la alta curia mexicana. En todo caso, “la fuerza y la impunidad de los narcotraficantes, quienes podían matarse a balazos en sitios concurridos, controlar la salida de los vuelos de un aeropuerto y huir tan campantes, era un síntoma alarmante del avance de los traficantes de drogas, de la narcopolítica y de la descomposición del sistema.”<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Ibid. p. 251

<sup>82</sup> Ibid. p. 289

Como la puerta de la reelección se le cerró, Salinas tuvo que prepararse para el ritual del dedazo, el cual le permitiría imponer a un sucesor que garantizara la continuación de su modelo y que por supuesto, lo protegiera y lo cubriera. Cuenta José Agustín que Salinas reunió a los magnates del país para recabar fondos para la campaña electoral del que fuera elegido como candidato del PRI. Todos sabían que el dedazo sería para Luis Donaldo Colosio, Manuel Camacho Solís o Pedro Aspe. De este último se decía era un hombre que se conducía con seguridad y prudencia y que tenía personalidad propia. Sin embargo, esto no era conveniente para Salinas pues quizá no resultase enteramente dócil como presidente. Por otro lado, Manuel Camacho Solís, protagónico y carismático, le operó negociaciones claves y se hizo famoso como concertador, los reporteros simpatizaban con él y era reconocido como uno de los fuertes aspirantes a la presidencia. Su único y gran problema era el grupo cordobista, que todo el tiempo intrigaba en su contra y lo acusaba de no seguir el modelo de Salinas y de pactar con los enemigos. El candidato de Córdoba era Ernesto Zedillo, pero como no tenía posibilidad alguna puesto que no tenía ninguna experiencia valedera para este puesto, el francés alentaba a Luis Donaldo Colosio, el candidato de Salinas, quien se dejaba manejar pero presentaba más resistencias que el primero. Por supuesto Córdoba, de igual forma que supervisó las privatizaciones y las reformas constitucionales, y dirigió las negociaciones del TLC, naturalmente se metió hasta el fondo de la sucesión presidencial.

En efecto, Colosio hacía todo lo que Salinas le indicaba con lealtad institucional por lo que era claro que el presidente lo había ido preparando para candidato. Economista también, Colosio garantizaba la continuación de la política económica. Además se había convertido en el secretario de Estado que sí había pasado por puestos de elección popular, que como presidente del PRI conocía a los caciques del partido en todo el país y que controlaba los fondos del PRONASOL. Así que tenía muchas posibilidades para ser condecorado con el dedazo de Salinas.

En noviembre de 1993, Fernando Ortiz Arana, el entonces presidente del PRI, dio a conocer en una conferencia de prensa a Luis Donaldo Colosio como el candidato del PRI. Muy correcto e institucional, Pedro Aspe fue a felicitar a Colosio, al igual que los cordobeses Emilio Gamboa, Emilio Lozoya y Ernesto Zedillo, 'miembro de la generación del cambio', quien fue nombrado ahí mismo coordinador de la campaña. Pero el gran chisme era que Manuel Camacho Solís no había ido a felicitar al candidato, o bien, a cuadrarse y disciplinarse, lo cual creó el rumor de que había una escisión inminente en el sistema. Después de una dura confrontación en Los Pinos, Camacho Solís avisó que no rompía con Salinas y que apoyaría a Colosio; sin embargo, renunció al DDF y se pasó a la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Para diciembre del mismo año, los partidos ya tenían a sus candidatos y algunos ya habían iniciado sus campañas. Con Porfirio Muñoz Ledo en la presidencia, el PRD eligió a Cuauhtémoc Cárdenas. Éste y todos los perredistas estaban seguros de que, como en 1988, volverían a ganar a pesar de que la ley electoral aún era una gran curva a favor del PRI. Pablo Emilio Madero fue postulado por los partidos conservadores Liberal Democrático (PLM), Demócrata Cristiano (PDC) y la Federación de Partidos del Pueblo (FPP), y con el nombre Unión Nacional Opositora (UNO) compitió con el registro del Partido Demócrata Mexicano (PDM).

Sustituido Álvarez en la presidencia del PAN por Castillo Peraza, el blanquiazul presentó a Diego Fernández de Cevallos como su candidato. Éste era un abogado acaudalado y como jefe de la fracción parlamentaria de su partido fue artífice de las famosas concertaciones PRI-PAN. Obtuvo el título de El Jefe Diego ya que en un momento no solo dirigía la diputación panista sino a la del PRI también. Por tal motivo, se decía con insistencia que al fin y al cabo Diego competía no para ganar, “pues el PAN no tendría la presidencia hasta el año 2000”<sup>83</sup> (interesante profecía de José Agustín). Otro candidato puesto para hacer bola y quitarle votos al PRD fue Jorge González Torres, del Partido Verde Ecologista Mexicano (PVEM), ya que muchos jóvenes bienintencionados que iban a votar en las grandes ciudades eran defensores de corazón del medio ambiente y fácilmente podían engañarse con la apariencia.

Sin embargo, con el tiempo, Salinas comenzó a dudar de Colosio, quien mostró tendencias a hacer un juego propio. Las relaciones se enrarecieron y Salinas empezó a pensar que su decisión había sido ‘apresurada’. Pero lo más extraño, apunta José Agustín, fue cuando Colosio recibió la visita de Patrocinio González Garrido, quien en nombre del presidente y del doctor Córdoba, le pidió que renunciara a la candidatura. Por supuesto, Colosio se negó.

También se pudo ver que, contrario a la parafernalia de los logros hechos por el programa de desarrollo social de Salinas, las cosas no estaban tan bien en México, principalmente en los lugares más alejados del centro y donde se encuentran importantes grupos indígenas, ya que se descubrieron campamentos guerrilleros en la Selva Lacandona de Chiapas. Era evidente que la razón de su existencia era la miserable situación en que se encontraban los indígenas de ese territorio, quienes a pesar de haber encontrado a un defensor en Samuel Ruiz, obispo de San Cristóbal de Las Casas, continuaban siendo objeto de severas vejaciones y un gran abandono por parte del gobierno.

José Agustín enfatiza en que los guerrilleros encontrados en Chiapas no eran de ninguna manera improvisados o novatos. Ya en los ochenta las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN) se convirtieron en Fuerzas de Liberación Nacional (FLN), las que pronto crearon una cara

---

<sup>83</sup> Ibid. p. 312

visible, la Alianza Nacional Campesina Independiente Emiliano Zapata (ANCIEZ) y un brazo armado, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que a lo largo de diez años se fue preparando cuidadosa y eficientemente, se expandió entre toda la región y obtuvo un apoyo extraordinario por parte de los indígenas.

Los primeros minutos del primero de enero de 1994, este ejército, compuesto por dos mil indígenas mayas (tojolabales, tzotziles, tzetzales, lacandones), ocupó San Cristóbal de las Casas, Ocosingo, Altamirano, Las Margaritas, Abasolo y Chalán del Carmen. Vestidos con pantalón verde olivo, camisa café y los rostros cubiertos por pasamontañas y paliacates, los zapatistas bloquearon las carreteras, entraron en las ciudades y tapizaron las paredes con la *Declaración de la Selva Lacandona*, cuyo '¡ya basta!' se volvió lema de batalla de todos –incluidos los no zapatistas– porque expresaba el sentimiento generalizado de profunda inconformidad. El EZLN explicaba su alzamiento por la insostenible marginación que vivían los indígenas y que habían elegido levantarse en armas ese día que entraba en vigor el TLC porque éste era una acta de defunción de las etnias de México; además aseguró que se proponían avanzar hacia el centro del país y llegar a la capital.

Obviamente Salinas apenas podía digerir el golpe. Todo el espejismo de bonanza neoliberal se hacía añicos. Córdoba propuso la línea dura y la vía de las armas como medio para acabar con el alzamiento, pero ni Salinas ni el secretario de Gobernación se atrevieron a ello, mucho menos a dar la cara frente a los medios de comunicación, por lo que enviaron a funcionarios menores para dar a conocer la posición oficial. Fue así que la Secretaría de Gobernación aseguró que los grupos violentos estaban constituidos por una mezcla de intereses y de personas tanto nacionales como extranjeros que manipulaban a los indígenas.

Por supuesto, la noticia tuvo una tremenda repercusión y los medios de todo el mundo reportaron profusamente el alzamiento indígena. Mientras tanto, con respecto a los medios nacionales, desde un principio el EZLN vetó la presencia de Televisa y sólo dio comunicados a *El Tiempo*, *La Jornada*, *El Financiero* y *Proceso*. Además, debido a que el ejército se hallaba en máxima alerta en todo el país y más de diez mil soldados ya se hallaban en Chiapas, pronto abundaron las denuncias de violaciones a los derechos humanos de la población, lo cual fue bien documentado tanto por la prensa extranjera como la nacional. Esto promovió que a los Altos de Chiapas llegaran también todo tipo de organizaciones defensoras de los derechos humanos, las cuales denunciaron –por ejemplo– que el ejército impedía la presencia de la Cruz Roja Internacional y de las ONG en la zona del conflicto, y reportaron numerosos casos de arbitrariedades y brutalidad de las fuerzas armadas. Por su parte, como con la vaga ilusión de detener el pánico generado en la opinión pública, en la ciudad de México los medios afines al gobierno y un grupo de intelectuales se apresuraron a condenar el alzamiento. La

mayor parte de la población tampoco creía en la vía armada, pero sin duda simpatizó con los zapatistas y pronto fue creciendo la demanda de que se declarara el alto al fuego, se iniciaran las conversaciones de paz y se hiciera justicia a los indígenas. Tanto el gobierno como los zapatistas pusieron sus condiciones para iniciar el diálogo pero el acuerdo para sentarse a dialogar tardó en llegar. Así pues, el 12 de enero el presidente declaró que había tomado la decisión de suspender toda iniciativa de fuego en el estado de Chiapas y anunció varias medidas para corregir 'lo que no funcionó'. Entre ellas estuvo el nombramiento de Manuel Camacho Solís como Comisionado para la Paz y la Reconciliación en Chiapas.

Así, el resurgimiento político de Camacho Solís, a raíz del reconocimiento que le hicieron los zapatistas como verdadero interlocutor, desconcertó severamente a los priístas, pero especialmente cayó como bomba entre los colosistas. Se iniciaron los Diálogos de San Cristóbal en febrero, con la atención de la prensa internacional a pesar de que el lugar donde se realizó la reunión (la Catedral de San Cristóbal) permaneció cerrada. Camacho no cedió en lo referente al retiro de Salinas ni reconoció al EZLN como 'fuerza beligerante' y menos pidió la salida del ejército del territorio chiapaneco, pero como tenía ganas de arreglar el asunto rápidamente para capitalizarlo en sus aspiraciones presidenciales, respondió satisfactoriamente a las demás demandas.

El contacto entre el presidente y el candidato oficial se volvió cada vez más escaso y frío, y no tardó en crecer una pugna entre Córdoba y Colosio. Esto se percibió con extrañeza ya que no solo se trataba de la primera vez que un candidato del PRI no tenía segura la presidencia sino que la candidatura misma estaba amarrada. En febrero de 1994 los emisarios del presidente volvieron a pedirle a Colosio que renunciara. Éste se negó, una vez más, y el 6 de marzo Luis Donaldo Colosio pintó su raya cuando en su discurso del sexagésimo quinto aniversario del PRI asentó que era necesario la separación del partido oficial y del gobierno, y prometió reformar el poder para democratizarlo y acabar con el autoritarismo. Para fortuna de Camacho, en la segunda mitad de marzo, después de una reunión que tuvo con Colosio, ambos hicieron las paces y llegaron a acuerdos, por lo que Camacho Solís declaró, justo el 22 de marzo, que no tenía ninguna pretensión presidencial.

Un día después, Colosio sería asesinado durante un mitin político en un barrio marginal llamado Lomas Taurinas, cerca de Tijuana. La noticia del atentado voló ya que Televisa (sin ningún empacho) transmitió en directo a todo el país el video del asesinato las veces que fueran necesarias para satisfacer la morbosidad inconfesada del auditorio. Una sensación de horror flotaba en el ambiente, pues nadie pensaba que las cosas se hubieran descompuesto tanto que de nuevo la política recurriera a las balas. Salinas se reunió con Pedro Aspe y declararon al jueves 24 día de duelo nacional, medida que permitió el cierre de los bancos y la Bolsa de Valores para evitar una reacción de pánico por parte de la gente de

dinero y que no retirara sus capitales del país. El cadáver de Luis Donaldo Colosio, “que de ser candidato de un partido empezaba a recibir reconocimientos de jefe de Estado, héroe y mártir”<sup>84</sup>, fue trasladado a la ciudad de México y se le rindieron homenajes en el edificio del PRI.

Pronto, en el PRI y el gobierno, todo mundo iba y venía discutiendo la difícil decisión que había de tomarse: quién reemplazaría a Colosio. Las posibilidades se reducían a Ernesto Zedillo y al líder del PRI Fernando Ortiz Arana, quien vio desvanecer sus ilusiones cuando al iniciar una campaña propia entre las filas del partido y no ser del agrado de Salinas, tuvo que autodescartarse ante los medios. Todos se dieron cuenta con horror de que a Salinas no le quedaba más que el candidato alterno de Córdoba, el no menos doctor Ernesto Zedillo. Todo era espeluznante: Zedillo no había tenido ninguna experiencia política porque el doctor Córdoba había hecho todo por él y de pronto se hallaba en la antesala de la presidencia sin haberse preparado en lo más mínimo, prácticamente sin equipo ni los amarres necesarios.

De pronto todo siguió descomponiéndose para Salinas y no parecía tener límite. El EZLN, después de un buen rato de debatirlo entre sus comunidades, dijo no a los acuerdos de paz negociados con Manuel Camacho Solís; y la investigación del asesinato de Colosio no satisfacía a nadie ya que, después de varias especulaciones, la idea generalizada que aún prevalece en nuestros días, era que se trataba de un asesinato político instrumentado desde el interior del gobierno.

Por su parte, desde un principio a Ernesto Zedillo todo le costó mucho trabajo. Tenía el carisma de un hígado ya que trataba de hacerse el simpático y populachero pero a nadie convencía. También intentaba vender la idea de que por sus orígenes humildes estaba con los pobres, así es que se daba sus baños de pueblo y sus asesores le urdieron el lema ‘Por el bienestar de la familia’ basado en la idea colosista de que debía haber ‘buenas finanzas familiares’. Pero, afirma José Agustín, la estrategia principal para que ganara el PRI se basó en fomentar el miedo de la población, lo cual no fue nada difícil después del asesinato de Luis Donaldo Colosio.

El 21 de agosto de 1994 las elecciones transcurrieron en paz en todo el país. Por primera vez se permitió el ingreso de observadores extranjeros que fueron llamados ‘visitantes internacionales’, así como las encuestas de salida en las urnas o *exit polls*. Desde esa noche el IFE presentó resultados preliminares que corroboraron los datos de tales encuestas: la victoria era para Ernesto Zedillo. Nadie podía creer el triunfo aplastante del PRI, en especial por el hecho de que aunque el gobierno siguió disponiendo de mecanismos esenciales, sin duda se dificultaron los fraudes electorales. Por ello, *Proceso* cabeceó ‘Los mexicanos votaron masivamente pero no por el cambio’. Había votado el 78 por ciento

---

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 330

del padrón con una nueva ley electoral, consejeros ciudadanos, observadores internacionales y el escrutinio de la prensa de todo el mundo.

Apenas a un mes de las elecciones y cuando parecía que todo regresaría a la normalidad, el país volvió a temblar con otro atentado político. El martes 27 de septiembre, José Francisco Ruiz Massieu, ex gobernador de Guerrero, representante del PRI en el IFE, secretario general del partido tricolor, virtual líder de la mayoría priísta en el congreso y a quien se le atribuía la concertación que permitió al PAN quedarse con la alcaldía de Monterrey, asistió a una reunión de los diputados electos del PRI y al recoger su automóvil, Daniel Aguilar Treviño sacó una subametralladora, apuntó y disparó una bala que destrozó arterias vitales produciendo una hemorragia fatal. Ruiz Massieu era conocido de Salinas de Gortari desde tiempos de estudiante, se casó con su hermana Adriana, y poco después se divorciaron, por lo cual se decía que a la familia Salinas, especialmente a Raúl, esto le molestó muchísimo. Así, había muchas versiones sobre el móvil del asesinato entre los que se incluían motivos relacionados con la política y el narcotráfico y en los que estaba presente el apellido del presidente saliente. De cualquier forma, la muerte de José Francisco Ruiz Massieu nuevamente horrorizó a todo México y dañó seriamente la precaria estabilidad política obtenida con las elecciones. El presidente Salinas nombró como investigador especial al hermano del asesinado, Mario Ruiz Massieu, quien pareció tener suerte pues Treviño Aguilar hizo revelaciones que llevaron a otros arrestos y pronto hubo una versión oficial de cómo ocurrieron las cosas. Con el tiempo, el subprocurador se quejó de sufrir muchas resistencias así que a finales del sexenio decidió renunciar. Poco después fue arrestado por las autoridades estadounidenses cuando pasó por Houston, rumbo a España, con diez millones de dólares en efectivo, terminando su historia con un suicidio.

A estas alturas, a Salinas ya no le importaban gran cosa las investigaciones sobre Colosio y Ruiz Massieu, ni el lodazal en que chapoteaban el PRI y el subprocurador, ni la situación chiapaneca, ni los graves síntomas de la economía. Esas eran broncas del próximo gobierno. Además, para entonces, él esperaba que con el apoyo de Estados Unidos obtuviera la dirección de la Organización Mundial de Comercio (OMC), el nuevo e importantísimo organismo internacional que sustituiría al GATT a partir de 1995. Por lo tanto, el primero de diciembre entregó la banda presidencial a Ernesto Zedillo y sin perder tiempo se fue a viajar por los países latinoamericanos para solicitar apoyo para dicha candidatura. Oficialmente el sexenio ya había concluido, pero, además de su proyecto transexenal, dejó pendientes problemas tan graves que la realidad inmediata lo persiguió, le arruinó sus planes y le dio el invierno más crudo de su vida. En general, una crisis que no le ha permitido volver a residir aquí.

### LA SITUACIÓN CINEMATOGRÁFICA EN EL PERIODO SALINISTA

Como una parte esencial para la conformación del contexto socio-histórico en el que insertamos el posterior análisis de las películas, el asunto del ámbito cultural y en específico el cinematográfico construirán el presente capítulo. Aunque los esfuerzos del presidente Salinas parecían encaminarse a apoyar el desarrollo cultural de nuestra sociedad, así como el rescate y la reestructuración de la industria cinematográfica, para lo cual se puso especial atención a algunas instituciones y se crearon fondos de ayuda económica, el deterioro era tan profundo y los esfuerzos tan inconstantes, que los resultados fueron desiguales y apenas importantes como para considerar la existencia de un Nuevo Cine Mexicano, con mayúsculas, como dio en llamarse a esta etapa de la cinematografía nacional.

Si bien el cine de estos años tuvo cambios que arrojaron producciones interesantes para el público nacional que estaba perdiendo el interés en nuestro cine y fueron reconocidas en festivales extranjeros, lo cierto es que la mayor parte de ellas conservan el sello del cine de autor, por el cual las diferencias son numerosas y por tanto, difíciles de conciliar en una corriente como tal que efectivamente nos hablara de un nuevo cine mexicano. Los motivos que causan esta situación son muchos, pero la principal es la ausencia de un proyecto de rescate de la industria cinematográfica en el que se procure conciliar o acordar las diferentes perspectivas de los hacedores de cine. Estoy convencida de que la realización de películas en México hoy en día, y desde hace mucho tiempo, responde a la pasión de unos cuantos por esta actividad. Sin embargo, el cine mexicano como tal, es decir, un cine que procure la afirmación de la identidad cultural de nuestro país, que tenga un sello propio y a su vez haga propuestas innovadoras a partir de su misma identidad (el ser mexicano), se resiste a existir, o bien se nos niega el gusto de verlo existir.

Lo que sucede en este periodo de la historia del cine en nuestro país es que se sembraron semillas en un campo bastante irregular, apenas se cuidó su crecimiento y como las mismas semillas no eran específicamente buenas, la cosecha resulta no ser altamente satisfactoria. Las semillas conservan por supuesto rasgos del pasado, entre ellos por ejemplo la estructura y/o estética melodramáticas; no obstante, esto no quiere decir —como muchos creen— que sea un retroceso ya que bien puede ser un paso adelante puesto que es de todos sabido que un vistazo al pasado nos permite un proyecto objetivo para el futuro. Sin embargo, habrá que ver en ese futuro qué tanto el cine mexicano aceptó su historia, creció y finalmente, maduró. Sería muy triste que muriese sin haber logrado estos objetivos.

## 4.1. LA CULTURA

Carlos Salinas de Gortari decidió considerar al medio cultural con atención especial y lo incluyó en las alianzas que debía establecer. Por tanto, uno de sus primeros actos de gobierno, justo en los primeros días de diciembre de 1988, fue la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) que se levantó sobre la infraestructura de la vieja subsecretaría de Cultura de la SEP. Por un lado, aunque era un órgano desconcentrado de dicha secretaría y presumía de plural, los grupos de poder intelectual tenían una influencia decisiva por parte de las altas esferas en el gobierno. Este consejo fue visto como una especie de ministerio de cultura, pues además de las funciones de su antecesora, estaba a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), que dejó de pertenecer a RTC, del Fondo de Cultura Económica (FCE), de Radio Educación, del Fondo Nacional para las Artesanías (FONART), de Educal y del Festival Internacional Cervantino (FIC). Sin embargo, los institutos de Radio y Televisión (conocidos como IMER e IMEVISIÓN, respectivamente), según la explicación de José Agustín, por su importancia en la comunicación y manipulación masiva, siguieron adscritos a la Secretaría de Gobernación. Pronto empezaron a surgir réplicas en la mayoría de los estados de la república que, llamados 'institutos de cultura', tenían una estructura semejante a los capitalinos y también otorgaban becas, hecho que se conoció como 'descentralización centralizada'.

En agosto de 1990 Paz organizó, con el apoyo de sus opulentos amigos de Televisa, Benson & Hedges e IBM, entre otros, un encuentro internacional de nombre *El siglo XX: la experiencia de la libertad*, para el cual, según Enrique Krauze, subdirector de la revista *Vuelta*, fueron invitados 30 grandes intelectuales del extranjero conocidos por sus posturas anticomunistas, por lo que se reconoció a la celebración de la aparatosa derrota del socialismo y la exaltación de la 'economía de mercado' (obvio espaldarazo al régimen salinista) como algunos de los propósitos fundamentales de este encuentro. Por su parte, la revista *Nexos*, dos años después, también organizó un encuentro internacional, al que llamaron *Coloquio de invierno* y que fue organizado por intelectuales como Héctor Aguilar Camín que fueron excluidos del encuentro de Paz. Este encuentro, en oposición a la orientación neoliberal de *Vuelta*, se inclinaba hacia la socialdemocracia.

A pesar del berrinche de Paz, quien se quejaba de que Salinas le había regalado a *Nexos* todo un canal de televisión (el 22) ya que José María Pérez Gay fue nombrado director de éste, dicho nuevo espacio cultural empezó a transmitir en la banda UHF y en 1997 ganó el reconocimiento otorgado por la UNESCO como mejor televisión cultural del mundo. El Canal 40, que también comenzó sus transmisiones en la misma banda, después amplió su cobertura a través del cable y junto con el 22 se convirtió en una nueva y diferente opción que empezó a gustarle al público, mientras la televisión

comercial representada por Televisa y TV Azteca seguía haciendo todos sus esfuerzos por ofrecer entretenimiento barato a las grandes masas populares.

En cuanto a música popular la gran novedad era la onda grupera: una fusión de música norteaña y tropical; mientras que la contracultura conservaba al rock como centro de convergencia. La Academia de la Danza —al igual que la de Teatro, la Esmeralda y otras escuelas artísticas—, a fin de sexenio fue instalada en el ultraelitista Centro Nacional de las Artes (CNA), construido en los terrenos de los Estudios Churubusco e inaugurado por el presidente Salinas cuando aún se hallaba a medio construir.

## 4.2. EL ENTORNO CINEMATOGRAFICO

En gran medida, la etapa salinista en materia cinematográfica es recordada como una catástrofe que tuvo sus raíces en las negociaciones del TLC ya que se apostó todo (incluida la industria cinematográfica) a esa integración comercial con Estados Unidos y Canadá. Primero se avisó que en breve dejaría de ser válida la fracción XII del artículo 2º de la ya desechada Ley Cinematográfica, en la que se establecía como obligatorio un porcentaje menor al 50 del tiempo total de pantalla para la exhibición de películas nacionales. Dicho porcentaje nunca se cumplió debido a la incapacidad de la industria para producir suficientes películas anuales, manteniendo apenas un 30 o 35 por ciento de esa mitad. A partir de 1988, dicho tiempo se redujo hasta un incómodo diez por ciento, según se asienta en la nueva ley (decretada los últimos días de diciembre de 1992); lo que implicó que la producción mínima sería de diez a quince largometrajes anuales, medida que provocaría la desbandada de los productores privados. Por supuesto, como nos cuenta García Riera, dicha ley debía satisfacer las exigencias antiproteccionistas del TLC y como fue aprobada con urgencia, la redacción de su reglamento quedó postergada por años argumentando que no había acuerdo en problemas como el del doblaje.

Por su parte, el Estado también pareció huir de esta actividad en consecuencia de la quiebra de sus corporaciones cinematográficas. El Banco Nacional Cinematográfico, bastante lastimado en la administración lopezportillista, terminó siendo sepultado en la salinista, las distribuidoras estatales se desmembraron, las productoras creadas en 1974 y 1975 respectivamente, CONACINE y CONACITE II fueron liquidadas en 1990\* y el IMCINE recibió un escaso apoyo para producir, haciendo de cada

---

\* Durante el sexenio de Echeverría, fueron creadas por el Estado firmas productoras con la intención de que sus películas fueran capaces de interesar a un público que no solía ver cine mexicano. Aquellas firmas fueron CONACINE, creada en 1974, y CONACITE I y CONACITE II, fundadas en 1975. CONACINE, que haría las películas más caras, y CONACITE I trabajarían con el STPC; mientras CONACITE II lo haría con el STIC y los Estudios América, comprados por el Banco Nacional Cinematográfico.

cinéasta un buscador de milagros.

Según datos ofrecidos por García Riera, el número de cintas producidas tanto por empresas privadas como por el Estado descendió año tras año hasta llegar en 1994 a su cifra más baja desde 1936, 28 en total, de las cuales Televisine produjo 19. A continuación presento un cuadro sobre la cantidad de películas que fueron producidas en este periodo para que sean los números los que hablen:

PRODUCCIÓN DE CINE MEXICANO POR LARGOMETRAJES (1988-1994)

	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	TOTAL
Producción general	76	92	75	62	58	49	28	440
Con participación del Edo. 5	6	6	14	8	9	3	51	

Fuente: García Riera, Emilio. Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997, Ed. Mapa, 1º ed., México: 1998, p.

Las empresas privadas que producían cine de albueros y encueradas sufrió un golpe fuerte al ser permitida la exhibición pública de la pornografía declarada, por lo que Televisine se convirtió en la única empresa privada con razones (puesto que su cine se dirigía a las familias) y bases económicas para seguir haciendo películas. Para forzar un paralelo, apunta García Riera, se diría que Televisine no tenía en 1994 más competencia que la de IMCINE, aunque ese paralelo es equívoco ya que la labor de este último fue de gran importancia porque promovió el cine de autor, que había probado ya tener un estimable mercado potencial. Aunque la propia Televisine llegó a mostrar interés por este tipo de cine contó mucho más la forma en que lo apoyó el IMCINE para darle una fuerza peculiar: "mientras la industria tradicional se derrumbaba, víctima de su propio espíritu rutinario y vulgar, no pocos realizadores mexicanos de varias generaciones lograban un cine inventivo y diverso, cuando no bendecido por el talento."<sup>85</sup>

Durante todo el sexenio, el director del IMCINE fue Ignacio Durán Loera, hijo de Jorge Durán Chávez, el dirigente del STPC que promovió en 1964 el primer concurso de cine experimental, y fue a él a quien le tocó presenciar los hechos que marcaron el fin del poder sindical sobre la producción de cine y terminaron en consecuencia con la división entre el cine industrial y el independiente o experimental. Esta herencia –si así se le puede llamar– se hizo patente cuando en mayo de 1991 el IMCINE, el DDF y el STPC fundaron un Fideicomiso de Estímulo al Cine Mexicano (FECIMEX) para apoyar con buen dinero a las películas ganadoras de unos concursos de cine que por su numeración querían y parecían continuar los de 1965, 1968 y 1985. Sin embargo, los concursos IV al

<sup>85</sup> García Riera, Emilio. Op. cit., p. 357

VII, celebrados de 1991 a 1994, tenían dos variantes: no pretendían ser de cine experimental y las películas concursantes no tenían que ser filmadas *ex profeso* para ellos. De estos concursos salieron dos de las películas que en esta investigación analizaremos: *Los años de Greta* y *Principio y Fin*.

Ahora bien, el apoyo de toda suerte de instituciones (estatales o no) fue capital para que el IMCINE cumpliera una función básica que no era tanto la de producir películas por su cuenta, sino también la de promover, auspiciar y gestionar el financiamiento colectivo de las filmaciones. El Estado figuró como único productor de una sola película durante todo el sexenio: *La leyenda de una máscara* (1989), del debutante José Buil. En cambio, otro debutante en la ficción de largometraje, Nicolás Echevarría, realizó *Cabeza de Vaca* (1990) con el respaldo económico de IMCINE y diez entidades más en lo que es solo un ejemplo de otras 42 películas filmadas entre 1989 y 1994 que contaron con respaldos múltiples. Entre esas estuvo *Ángel de fuego*, una de las cintas incluidas en esta tesis, cuyo modo de producción fue calificado como ideal por su propia realizadora y productora, Dana Rotberg, ya que deja de ser el IMCINE, como representante del Estado, el único responsable de la producción cinematográfica mexicana.

En cuanto a exhibición se refiere, una vez que el Estado remató el paquete de medios en el que se incluía a COTSA, que representaba la gran exhibición y su última fortaleza, Ricardo Salinas Pliego, el nuevo dueño, mostró poco interés en los cines (lo más costoso) que entonces comenzaron a cerrar en todo el país. Primero fueron los populares; luego, como Ecocinemas, las salas de estreno en el D.F. (Latino, Las Américas, París) se transformaron en 'tres en uno' y finalmente, el desplome de este sector de la industria se hizo patente en las cifras: "durante 1990 se vendieron 194.5 millones de boletos en las 1913 salas que existían en México, en 1995 se vendieron 70 millones de boletos y el número de salas era de 1502"<sup>86</sup>. En noviembre de ese mismo año la compañía estadounidense Cinemark anunció que construiría en México los complejos de hasta diez o más salas llamados *cinplex*. Así que en febrero del siguiente año se inició la edificación de dos en Aguascalientes y Monterrey aunque el STIC, corresponsable del deterioro de COTSA, tomó las instalaciones alegando que la empresa dirigida por Roberto Jenkins contrató personal del sindicato independiente llamado Justo Sierra, lo cual de cualquier forma no obstaculizó a Cinemark para que llegara al D.F. y se instalara en varios puntos de la metrópoli años después. Otra compañía con sede en Estados Unidos, United Artists, inauguró una serie similar de cines en Polanco con la promesa de expandirse igual que sus competidores: cien pantallas por año. Por su parte, la Organización Ramírez, la cadena más amplia en Latinoamérica (con más de quinientas pantallas en operación), creó su propio concepto: Cinépolis.

---

<sup>86</sup> Coria, José Felipe. "Volver a empezar" en *Nuevo cine mexicano*, 1° ed., Ed. Clío, México: 1997, p. 76

Por otro lado, el 14 de mayo de 1993, se reimplantó la clasificación D, para mayores de 21 años, debido a *Amores sensuales* (Frank Perry, 1993), primer largometraje de 35 mm de sexo explícito exhibido públicamente en el D.F. De tal forma que, como cuenta José Felipe Coria, al perder la censura su pertinencia política, se transformó en simple oficina de clasificación de películas por tipo de público y según edades. Gracias a esto, *Traficantes del sexo* (Ángel Rodríguez Vázquez, 1994) fue la primera cinta porno de 35 mm hecha en México que recibió autorización.

### 4.3. LAS PELÍCULAS

Al principio del sexenio el cine mexicano parecía agonizar como lo venía haciendo durante los doce años anteriores. Sin embargo, tal como ocurrió a principios del echeverrismo con *Reed, México insurgente*, de Paul Leduc, la película de Jorge Fons *Rojo amanecer* fue el factor del cambio; aunque un cambio de superficie más no de estructura, de igual forma que en el sexenio de Echeverría. La historia inició el 4 de diciembre de 1988 cuando Fernando Macotela cedió la Dirección de Cinematografía a la licenciada en historia Mercedes Certucha, quien al siguiente año enfrentó un conflicto de consecuencias irreversibles al retrasar la autorización de exhibición de esta cinta. El guionista de la misma, Xavier Robles, recurrió a la SOGEM, que interpuso un amparo contra Cinematografía, e hizo un escándalo público en la Cineteca que la prensa siguió puntualmente. Cuenta José Felipe Coria que el alegato era censura, pero más bien el problema surgió de un trámite burocrático incumplido debido a que la ley entonces asentaba el plazo para autorizar la exhibición de las películas dentro de los tres días siguientes en que se haya presentado la solicitud: “el retraso inició una falsa lucha a favor de la libertad de expresión.”<sup>87</sup>

Finalmente fue permitida su exhibición volviéndose un gran éxito de taquilla. “Rojo amanecer, loa al miedo al poder, crónica de inmovilidad civil y mirada autoritaria sobre estudiantes sin ideología civil, contra la historia, culpa a los judiciales de la matanza del 2 de octubre de 1968”<sup>88</sup>. Promovida en todos los medios posibles y a niveles insospechados (en la escuela secundaria nos mandaron a verla), se le consideró una obra cumbre del cine del sexenio salinista. Sin embargo, el actor Héctor Bonilla, que también fue uno de los productores, confesó que hubo concesiones ya que el final y algunas escenas se cortaron para complacencia de todos: censores y censurados. No obstante esto, obtuvo premios importantes en el extranjero y provocó que se desenlataran otras películas que también resultaron muy eficaces para esta política cinematográfica. Entre ellas, se desenlató al fin la obra maldita del cine mexicano *La sombra del caudillo*, que al contrario de *Rojo amanecer* se exhibió en condiciones desventajosas

---

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.* p. 71

en el remodelado cine capitalino Gabriel Figueroa. También fue autorizada su exhibición a *La tarea*, de Jaime Humberto Hermosillo (1990), y a *Danzón*, de María Novaro (1991), ambas con María Rojo, quien se convirtió en la gran estrella de cine del sexenio. Poco a poco en el extranjero, tanto como aquí mismo, se empezó a hablar de un nuevo cine mexicano, especialmente gracias al supertaquillazo *Como agua para chocolate* de Alfonso Arau (1991).

Un síntoma de tal innovación fue la presencia de la mujer en la producción, la cual fue decidida y numerosa. No obstante, detrás del auge de este cine femenino, se escondían, como lo apunta José Felipe Coria, una necesidad y una ofensa: "La necesidad justificatoria del salinismo que, en su sueño primermundista, se vio regalando autoras al mundo; y la ofensa de pensar con desdén en los resultados ('no está mal para ser de una mujer'). Se utilizó su obra para el aplauso institucional, que por igual las volvió objeto de adoración que de insulto. Se les apoyó o se les devaluó en secreto. Mujeres cineastas: nueva atracción de la industria en deterioro, relámpago en la tormenta. Agotado el interés burocrático, se les confinó a la sombra."<sup>89</sup> Sonia Infante produjo *Toña Machetes* (Raúl Araiza, 1993) y *Los placeres ocultos* (Cardona Jr., 1988); María Elena Velasco 'la india María' produjo *El coyote emplumado* (1993) y *Se equivocó la cigüeña* (1992); Marcela Fernández Violante dirigió *Golpe de suerte* (1992); y Matilde Landeta hizo su tardío cuarto largometraje *Nocturno a Rosario* (1990), que primero fue aprobado y luego enlatado por la burocracia. Pero las directoras de éxito fueron las egresadas de escuelas de cine: Busi Cortés realizó *El Secreto de Romelia* (1988) y *Serpientes y escaleras* (1989), María Novaro alcanzó renombre con *Lola* (1989), la ya mencionada *Danzón* y *El jardín del edén* (1994); Maryse Sistach hizo *Los pasos de Ana* (1988), *Anoche soñé contigo* (1991) y *La línea paterna* (1995), codirigida con José Buil; y la ex documentalista Guita Schyfter dirigió *Novia que te vea* (1993) y *Sucesos distantes* (1995).

Otro síntoma fue el tratado que se hizo de la pobreza, que al ser muy poco halagüeño y con ciertas semejanzas al que hizo Buñuel en *Los olvidados*, hacía pensar en una preocupación real por parte de los hacedores de cine por mostrar esa parte que no tenía cabida dentro de la nueva política y que aunque supuestamente se trabajaba para ella -con un PRONASOL por ejemplo- cada vez era más presente y más trascendente. Entre estos realizadores encontramos a Paul Leduc quien hizo su medimetro urbano sobre la vida de los chavos banda titulado *¿Cómo ves?* (1985) y a Arturo Ripstein en *Mentiras piadosas* (1988) y *Principio y fin* (1993), un "recuento de miserias de todo tipo que muestran con soberbia y clasismo cuán deleznable son los que menos tienen"<sup>90</sup>. No obstante, la obra maestra de este cine es *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1993), relato melodramático sobre la prostitución como único camino de mujeres bellas sin recursos tanto económicos como intelectuales para hacerse de un

---

<sup>89</sup> *Ibíd.* p. 74

<sup>90</sup> *Ibíd.* p. 79

camino sano, la cual no incluimos en la lista de películas a analizar en esta tesis porque la forma en que es narrada complica el logro dramático de los efectos sentimentales y críticos que alcanza el melodrama tradicional y que, al ser una adaptación de una novela del escritor Naguib Mahfuz —como lo es *Principio y fin*— y no alcanzar el tono melodramático que logra la de Ripstein, consideré suficiente y más conveniente incluir en la lista sólo ésta última. El giro sustancial a esta idea de la pobreza en opinión de Coria recayó en la cinta porno ya mencionada *Traficantes del sexo*, que se basa en la premisa de que “para salir de pobre, la prostitución, que trae dinero, que trae muerte. La pobreza porno, si moral doblemente didáctica del ya no vengan para acá.”<sup>91</sup>

Mientras tanto, al igual que la estatal, la producción privada veía un camino muy poco delineado. Luego de varios tropiezos en taquilla, en 1993 Televisine quedó en manos de Jean Pierre Leleu, quien quiso combinar espectáculo con calidad trabajando con IMCINE (por ejemplo en *Cilantro y Perejil*, de Rafael Montero, 1996) y fue echado, veinte meses después, por falta de éxitos. Entre otras, produjo *Una papa sin catsup* (Sergio Andrade, 1994) y otras con pretendida calidad: *Mujeres insumisas* (Alberto Isaac, 1994), *Salón México* (José Luis García Agraz, 1994), *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (Sabina Berman e Isabelle Tardán, 1995) y *Sobrenatural* (Daniel Gruener, 1996), que tuvieron regular fortuna entre el público y de las que cabe decir, no tienen mayores pretensiones puesto que es evidente la política de entretenimiento que rige la producción de Televisa.

Entre muchos directores que sufrieron la misma situación, Carlos Carrera ejemplifica los extremos de la diminuta industria de los años noventa ya que tras numerosos e importantes reconocimientos (como el de Cannes) con su cortometraje *El héroe* (1994), dirigió *Sin remitente* (1994), producción de Televisine, la historia de un viejito que es burlado por una jovencita que le hace creer en un amor tardío.

De acuerdo con Coria la cinta estatal emblemática fue *La leyenda de una máscara* (1989), esperado debut del egresado del CCC José Buil, cuya propuesta nace en su película de tesis *Adiós, adiós, ídolo mío* (1981) y aunque trataba el tema de las luchas se alejaba mucho de las películas que decenios anteriores hicieron del Santo y Blue Demon los super-héroes mexicanos. Producida por CONACINE, afirma Coria, “constituyó un epitafio apropiado (...) tras 16 años de números rojos.”<sup>92</sup> Por otro lado, la cinta privada emblemática, realizada un año antes de que iniciara el sexenio (1987) fue *Intriga contra México* (J. Fernando Pérez Gavilán), cuyo título original, *¿Nos traicionará el presidente?*, como un mal presagio o bien una lúcida lectura de la realidad, causó que la censura la enlatara durante tres años. “Era una prueba de

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*

<sup>92</sup> *Ibíd.*

fe en la fortaleza del poder ejecutivo visto como oficina de contador, con actuaciones grandilocuentes y situaciones que parodiaban la sucesión presidencial.”<sup>93</sup>

José Felipe Coria cuenta que la producción de cine experimental, cuyos productos parecían condenados a desaparecer con el cierre paulatino de sus canales alternativos de exhibición, encontró un cauce en dos directores en particular. Primero, Rafael Corkidi, fotógrafo y director pionero del video de autor, demostró en *Querida Benita* (1989) que la alternativa de los cines militantes y de expresión personal están en ese medio que logra abatir hasta diez veces los costos de producción. Y segundo, emprendiendo la misma ruta, Nicolás Echevarría –luego de convertirse en ‘el mártir de Churubusco’, tras el laberinto burocrático en el que se metió con *Cabeza de Vaca* (1990)-, hizo lo suyo en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1988), *Los enemigos*, *De la calle* y *De película*, todas de 1990, y *La pasión de Iztapalapa* (1994), regresando con el video al terreno de sus últimos documentales hechos para cine. Además, el video obtuvo nueva vida y pertinencia ya que el tema indígena, ayudado por el alzamiento zapatista, se revitalizó en *Retorno a Aztlán/In necueplaiztli in Aztlán* (Juan Mora Catlett, 1988-1990) y lo continuaría haciendo en *Santo Luzbel* (Miguel Sabido, 1996). Definitivamente la pregunta es: “¿estarán aquí los rasgos que definirán el cine del siguiente milenio?”<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> *Ibíd.* p. 73

<sup>94</sup> *Ibíd.* p. 81

### EL MELODRAMA CINEMATOGRAFICO EN EL PERIODO SALINISTA

Como ya lo apuntamos en el capítulo anterior, el total de películas producidas durante el sexenio salinista en México fue de 440. Una gran parte de ellas tienen su copia en el acervo del Departamento de Archivo y Videoteca de Televisión Metropolitana S.A. de C.V. Canal 22, donde laboro desde hace tres años. Ahí tuve acceso no solo a las películas, sino también al material publicitario y periodístico correspondiente a cada cinta, cuya lectura fue de gran ayuda para conocer datos, anécdotas, entrevistas a los hacedores de cine y opiniones de los críticos de cine sobre una buena cantidad de los largometrajes que fueron producidos entre 1988 y 1994 con ayuda del Estado, en virtud de que esta televisora también forma parte de este aparato y depende de CONACULTA.

De ahí surgió una lista cuyos tres primeros criterios de elección y los más importantes fueron los siguientes, que la película:

1. haya cumplido con las características de la estructura melodramática que establezco en el primer capítulo.
2. haya sido producida en el periodo de tiempo en el que se inserta esta investigación (1988-1994).
3. haya contado con el apoyo de una o varias instituciones estatales.

Sería demasiado obvio explicar por qué los dos primeros puntos son prioritarios; pero con el último sí cabe hacer una aclaración. Si bien la investigación se encamina a explorar la relación que guarda el Estado mexicano como hacedor de cine con los otros, por lo que procuré elegir películas cuya producción haya tenido como participante a algún organismo estatal, decidí incluir una que está hecha por una sociedad cooperativa (*La ciudad al desnudo*) porque por un lado cumple en buena medida con la estructura melodramática y por el otro, refleja el interés personal del hacedor de cine por la temática, la historia, el melodrama, etc., en la misma medida que sucede en las otras cintas sin sufrir un detrimento por la presión del productor privado cuya prioridad es satisfacer las demandas del público aunque el precio que se pague sea salir de los lineamientos que establece un género para contar con lógica y coherencia una historia.

La selección final se compone de seis películas, apenas el 1.3% del universo de 440 que se produjeron en ese sexenio, para hacer de la lectura y el análisis de contenido una actividad posible con respecto al periodo de tiempo (1 año) dispuesto para esta investigación.

## 5.1. LA CIUDAD AL DESNUDO

### 5.1.1. FICHA TÉCNICA

Dirección: Gabriel Retes

Producción: Gabriel Retes

Casa Productora: Sociedad Cooperativa Río Mixcoac

Distribuidora: Leaders Films, S.A.

Guión: Ignacio Retes y Servando González

Fotografía: Francisco Bojórquez

Música: Rodrigo Mendoza y Mario Santos

Dirección de arte: Zeth Santacruz

Actores principales: Lourdes Elizarrarás (Aurelia), Martín Barraza (Alfonso), Luis Felipe Tovar (El King), Damián Alcázar (Suavecita), Gonzalo Lora (Tacotec), Alejandro Tamayo (Ruisseñor) y Pedro Altamirano (Chilin).

Edición: Víctor Mondragón

Año: 1988

Duración: 89 min.

### 5.1.2. SINOPSIS

Una joven pareja, cargando a su hija y unas cuantas cosas, deambula por la gran Ciudad de México, de un lado a otro y sin un punto fijo, de la misma forma que lo hace con respecto a sus problemas de pareja, sin encontrar una solución objetiva. Mientras tanto, un grupo de maleantes, 'nacos', buenos-para-nada, criminales, van y vienen por las calles de la misma ciudad haciendo destrozos sin ton ni son. Al final de la película, estos dos bandos se encontrarán en un motel provocando un caos del que pocos saldrán avante.

### 5.1.3. LECTURA Y ANÁLISIS

En el marco de una noche lluviosa, un joven matrimonio compuesto por Aurelia y Alfonso se besan y acarician en la que será una de las pocas muestras de amor que veremos entre ellos a lo largo de toda la película. Por otro lado, difuminando el sonido de la lluvia, una oscura música para mi gusto personal, muy utilizada en ese tiempo para acompañar las escenas nocturnas en una ciudad de criminales, anuncia una trama paralela relacionada con la inseguridad y los excesos de las calles de la Ciudad de México. Una pareja que camina torpemente por una avenida grande como Calzada de Tlalpan se mete por un callejón donde el hombre se inyecta droga ante la cómplice mirada de su compañera que en silencio lo espera y luego sostiene para ayudarlo a avanzar. Estos dos aspectos, tan actuales, tan propios de una gran ciudad como el Distrito Federal, confirman un punto de la estructura

melodramática teatral: **un tema serio y actual**, pero al mismo tiempo a **una bien detallada puesta en escena** del melodrama según Bordwell. La problemática de una joven pareja por un lado, y la inseguridad y desprotección que reinan en una ciudad donde no hay control por el otro son temas lo suficientemente serios para atraer la atención de un público que podrá experimentar posteriormente un cúmulo de emociones y avivará sentimientos conforme avance la historia y gracias a la omnisciencia que el hacedor de cine va a imprimir al filme sobre los dos bandos de personajes y sus acciones.

Al otro día, Aurelia y Alfonso pelean por la difícil situación económica que viven. Aurelia es una mujer práctica, Alfonso es un hombre romántico. Ella busca soluciones a los problemas, él cuestiona el por qué de ellos. La perspectiva que Retes nos ofrece de la relación de pareja es poco halagüeña. La de Aurelia y Alfonso es una relación donde ninguno de los dos ha madurado lo suficiente como para convivir en paz con el otro o bien separarse con dignidad y “sin hacer escenas” – como dice Aurelia–, con el objetivo de encontrar una mejor forma de vida. Como sucede en muchas parejas de nuestra sociedad, la de Aurelia y Alfonso es una relación donde no hay tolerancia, ni comunicación, ni respeto, ni un amor tal que remueva los obstáculos que les impiden vivir en plenitud la pequeña familia que han formado, donde su hija Mariana –una niña de aproximadamente 8 meses- se antoja no como un ser humano, sino como un objeto que a veces sirve y otras estorba. De la misma forma en que muchas películas de este periodo, que en efecto rescatan un gusto por acercarse a la realidad, ninguno de los dos personajes son totalmente buenos o malos, son seres humanos como todos con cosas buenas y malas y ésta es una de las innovaciones que, aunque ya se han dado en otras cinematografías y se hereda de la década de los 70, en el caso de la mexicana resulta un elemento que da frescura y credibilidad a las historias. No obstante, como veremos a continuación, en tanto ‘víctimas’ (de su pobreza, de su inexperiencia, de las circunstancias), representan a los personajes buenos del melodrama.

En el momento climático de la discusión, Alfonso tira por la ventana una botella que provoca un grave accidente automovilístico en la calle. Un niño ha sido testigo de este hecho y advierte con gritos que el artefacto salió del tercer piso del edificio, lo cual asusta a Alfonso a tal punto que decide salir huyendo del departamento con esposa e hija para no afrontar las consecuencias. Como si fuera una experta, Aurelia guarda unas cuantas cosas en su bolsa –las suficientes- y una pistola en el babineto de Mariana, ante la complicidad de Alfonso quien la observa diciéndole con los ojos que está de acuerdo con esta acción. He aquí una incongruencia: nunca jamás se nos explicará por qué una mujer tan común y corriente, de clase media baja, incluso aparentemente muy segura de sí misma y nada amante de la violencia –al menos, no la física- posee un arma de fuego y no la haya por ejemplo vendido para ganar unos cuantos pesos y resolver aunque sea momentáneamente la precaria situación

que vive su familia. Si acaso era un objeto de valor sentimental, como un regalo de familia, no se nos explicará. O bien, si ella es aficionada al tiro o alguna vez fue asaltada por lo que haya decidido comprar un revólver, tampoco se nos explicará. Esta anotación que sirva para aclarar que estamos frente a una historia con ciertos desajustes —como el de la pistola— y que ello desmerece el valor realista de la película.

Ahora bien, en contraste con el drama de la pareja, nos adentraremos en la detallada descripción de una banda de seis maleantes (los ‘malos’ de la historia), encabezados por el King, quien llega en una combi a una vecindad para presumir la adquisición del vehículo. Desde que se baja del auto, más aún cuando grita con ademán de dios: “¡Ahora sí, cabrones! ¡Viva México! ¡Ya llegó el King!”, nos percatamos de que estamos frente a un hombre que gusta de alardear con las cosas superficiales que posee, en gran medida porque en el fondo es un desposeído. Desposeído de principios morales, de toda estructura psíquica que le marque los límites a su conducta en muchos aspectos excesiva, en fin, de toda educación para la vida. No por nada, cuando en un arranque de esos, el King tira las hojas de la tarea de su amigo Abel y después en un acto de arrepentimiento se dispone a levantarlas y ordenarlas, musita con ciertos aires de víctima: “Méndigos estudios de mierda, ¿pa’ qué sirve tanto papel?”.

El Suavecita, un perverso homosexual, un ‘maricón’ en toda la extensión de la palabra; el Tecotec, hombre de unos 40 años bueno-para-nada, y el King persuaden a otros tres amigos para vivir una aventura de excesos subidos en un vehículo motorizado que —cual fetiche— los hace sentir poderosos y capaces de cometer toda clase de atropellos. Primero van por Abel, quien por su carácter dócil y maleable (incluso asustadizo), se ve presionado por sus amigos para aceptar la propuesta. El segundo, el Ruseñor, un muchacho descuidado, gandalla y narcotraficante en pequeño (vende mota en los altos de los semáforos), sin ningún empacho y con todo gusto se trepa a la combi para ‘cotorrear’ con los cuates; al fin y al cabo el seudo-empleo que abandona no es algo sustancial en su vida. Y el último, el Chilin (o Chilindrina), es convidado al festejo con el engaño de que su madre ha sufrido un accidente. Todos ellos, los maliciosos y perversos personajes que gozarán molestando a transeúntes, automovilistas y muchachas vulnerables, no obstante, en el juego podrán provocar la risa en el espectador ya que su aventura, en cuanto al rompimiento de las normas sociales, puede ser deseada por más de uno alguna vez en la vida a pesar de la madurez y educación que haya recibido.

Mientras tanto, Alfonso y Aurelia han tomado caminos separados para buscar trabajo. Él, un artista, un soñador, un compositor de baladas románticas, no está dispuesto a trabajar en cualquier cosa. Sin embargo, ante la dificultad de su situación, se decide por un puesto de cajero en lo que parece ser una tienda. Al llegar ahí a pedir trabajo, otro hombre ya ocupa ese lugar: “Yo me levanté temprano y gané el trabajo”, le dice. Aurelia, por su parte, recurre a Ignacio (su ex amante) para pedirle dinero

prestado, el cual pagará cantando en su bar durante la función nocturna. Aquí plantearé una pregunta un poco tramposa, pero al fin y al cabo crítica: ¿qué clase de mujer recurre a su ex, en lugar de su familia, para solicitar ayuda?. En medio de un inofensivo -hasta tonto- galanteo de Ignacio, Aurelia se defiende; éste intenta con la táctica del hombre protector y ella lo para en seco con un argumento que suena a cliché melodramático: “Vine a pedirte un favor, no a que me interrogues”, o sea -según mi interpretación- “vine a que me des lo que quiero de ti y como soy muy chicha (y fui tu amante) me lo das, pero además eso no te da el derecho de preguntarme qué me sucede, ni preocuparte por mis problemas”. Una mujer histérica siempre cae bien dentro de una dinámica melodramática: será dulce cuando necesite el chantaje sentimental para obtener algo; y dura y reacia para defenderse cuando se sienta vulnerable (aunque el peligro no sea real). Como anticipábamos, en gran medida, los personajes de Aurelia y Alfonso son presentados como los más vulnerables, pobres porque no tienen dinero, pobres porque no tienen trabajo, pobres porque tienen problemas entre ellos, pobres porque están rodeados de una ‘mala suerte’ que embona perfecto en una historia melodramática; o bien según la ‘explicación’ de Alfonso, porque “vivimos en un país subdesarrollado que no produce lo suficiente para mantener a una casta de compositorcillos sentimentales como tu marido”. Al fin y al cabo el gobierno tiene la culpa de no dar las suficientes alternativas para todos sus hijos, aunque estos ya sean adultos y no solo puedan sino también deban encontrar solos las soluciones a sus problemas. Este es probablemente uno de los mayores puntos criticables al cine que como el de esta película, en su afán de cuestionar las estructuras o sistemas políticos donde sin duda existen las injusticias, el esquema continúa siendo el del **maniqueísmo**, en el que el **malo** es por ejemplo el gobierno elitista y el **bueno** —o víctima— el pueblo pobre. Esfuerzo que podría usarse en presentar otro tipo de alternativa que por ejemplo invite a una reflexión más profunda.

Continuando con el discurso de la película, es la mala suerte, o este sistema de país subdesarrollado en vías del neoliberalismo que tiene en la miseria y la falta de oportunidades a hombres y mujeres que como Alfonso y Aurelia tienen vena artística (aunque vena de no muy buen gusto, según mi propia opinión). Pero tampoco a hombres jóvenes y fuertes como el King y sus cuates, casta de trabajadores, quizás no albañiles ni obreros, pero sí trabajadores del transporte colectivo o de una panadería. Hombres sanos y fuertes que bien podrían realizar un trabajo digno cualquiera para ganarse el pan de cada día, pero que en cambio gastan su energía en hacer travesuras y su dinero en comprar ‘chelas’ y ‘mota’ para ponerse ‘chidos’, o bien para no darse cuenta de las faltas que están cometiendo. En la descripción de su comportamiento, la película ofrece la recreación de una cara de nuestra cultura: la que amarra la mente del individuo a ideas malentendidas y prejuicios morales que detienen el crecimiento y la madurez emocional de cada ser. “Las mujeres a la cocina y luego en la noche su

lleguecito en la cama, con esto tienen” dice Chilin. Esa es la idea, ese es el prejuicio, esa es la moral, elementos que están muy bien asumidos por los personajes de Retes. Incluso, de modo involuntario, al presentar la crisis de pareja se representa esa visión de la fatalidad del amor que ya retrató el ‘Indio’ Fernández en infinidad de películas, donde la pareja mexicana ha encontrado las causas de la separación ya no en el exterior (como la sociedad o la familia) sino en ellos mismos. Últimamente es más evidente lo que antes no lo era, pero muy probablemente ya existía: las parejas viven la separación tan pronta e irracional como se dio la unión y en esta representación se encuentra inmerso el interés consciente de Retes; el drama de una pareja que tiene mucho amor, pero muy pocas habilidades para resolver los problemas que la vida cotidiana trae.

En el tercer cuarto de la película, una vez instalados en un hotel de paso, Aurelia le propone a Alfonso una separación pacífica. El discurso —que muestra el tono **sentimentalista** tan necesario en el melodrama— es el siguiente: “El amor no tiene nada que ver con lo que nos ocurre. Tú estás amargado, violento, de mal humor y yo estoy igual. Te amo, Alfonso, y yo sé que tú también me quieres. Pero, como decías, con amor no podemos pagar la renta, ni comer bien, ni salir del problema concreto en el que estamos”, y cual madre que invita al hijo a abandonar el nido: “vete, mi vida, vete a dar unas vueltas por las calles, yo, yo en un rato me voy”. Alfonso contesta, como intentando salvar su matrimonio: “Habíamos quedado, Aurelia, donde estemos juntos está nuestra casa”. En efecto, Alfonso se va a caminar por las calles y Aurelia, cargando a Mariana, también abandona el hotel. Como última esperanza, ambos van en busca de la ayuda de otras personas. Alfonso visita a un amigo que le dice que en ese momento no hay chamba, y ella va con sus padres, quienes aceptan la responsabilidad de ayudarla pero abrazándola —simbólicamente— como si fuera una niña, provocando en ella una sensación de asfixia. En conclusión, sólo ellos pueden ayudarse a sí mismos, es decir, encontrar otras alternativas que no les signifiquen la humillación ni la pérdida de lo que quieren hacer él como compositor y ella como cantante.

Como una **coincidencia** de aquellas que sirven de parteaguas en el melodrama tradicional, el King y sus amigos, gravemente alcoholizados y drogados llegan al mismo hotel para continuar la ruta de los excesos junto con la cual irá creciendo la tensión infringida al espectador a través de las imágenes y el sonido. Mientras el King está por culminar una violación multitudinaria llevada a cabo en el personaje de una muchacha que iba con su novio al hotel a tener su primera experiencia sexual de pareja, elemento que le imprime mayor dramatismo a la escena, escucha acercarse el llanto de Mariana que en el bambineto cargado por Aurelia va llegando a una habitación cercana. Eso lo desconcierta, distrae y finalmente enfurece. Así pues, seguido por sus cuates, irrumpe en la habitación de Aurelia. El Ruiseñor solicita ser el inaugurador de esta nueva violación. Aurelia se defiende con gran fuerza así que

el Suavecita sujeta por los pies a su hija para pedirle que coopere con sus amigos porque en caso contrario dejará caer a la niña. De tal manera, Aurelia no tiene más remedio que ceder. En eso, Alfonso llega a la habitación y también es violado pero éste por el homosexual, Suavecita. La secuencia, cruda y larga, pone a prueba la fortaleza emocional del espectador. Es la violación multitudinaria el momento climático de esta historia que termina por definir claramente los **dos bandos** de personajes en verdugos y víctimas para obtener por obviedad la postura del espectador e irlo preparando para la catarsis donde los malos serán castigados.

Aurelia logra arrebatarse su hija al Chilin mientras lo seduce y al poner a la niña en su bambineto, amaga la pistola para ejecutar a sus verdugos. Si le preguntáramos a Aurelia cómo fue que escapó de esa agresión, quizás ella diría: “Afortunadamente, cargué con una pistola que me sirvió para defenderme”; es decir, la **fortuna** de haber ideado cargar ese revólver es lo que libra a esta pareja de un final funesto que sí estaría dado en una tragedia. Es ésta una escena parecida a la de *Rojó Amanecer* en la que Retes fotografía a cada maleante cuando es herido sin que ninguno haga grandes esfuerzos por salvarse, a excepción del asustadizo Abel quien todo el tiempo estuvo sólo observando el atraco por lo cual es perdonado por Aurelia y Alfonso. La única diferencia con la producción de Fons es que aquí los atentados ocurridos en los personajes del King y sus amigos tienen un claro objetivo de venganza creando así el momento catártico de la historia.

Luego, Alfonso y Aurelia, cargando a Mariana, inician su peregrinaje de vuelta a la vida. En la terminal de autobuses, dispuestos a abandonar la ciudad al desnudo, el director filma dos finales y los incluye en la película, en lo que será para mi gusto personal un corte del ritmo y estilo de la misma. En el primero son interceptados por agentes policiales en un supuesto de que los hayan denunciado por el accidente de la botella o el crimen en el hotel. En el segundo, que inicia cuando Alfonso rompe la pluma del hotel con la combi del King, Aurelia y Alfonso huyen hacia la terminal de autobuses donde logran subirse a uno que los alejará de lo que han vivido. Finalmente, a través de un gesto de empatía, veremos cómo ésta pareja se solidariza para continuar juntos y, suponemos, superar sus anteriores problemas. Una balada romántica nos indica que este es el final (con tonalidades de felicidad) preferido del director, y si así lo es, entonces se cierra el melodrama cuando el bien triunfa sobre el mal: un **final doble**.

#### 5.1.4. CRÍTICAS Y OPINIONES DEL PERIODISMO ESCRITO

Jorge Ayala Blanco apuntó, rescatando el testimonio de un médico legista, que las sociedades tienen los criminales que merecen y en analogía, Retes tiene a aquellos criminales como “el producto de un simple estado de ánimo, de una excrecencia del estado de ánimo, a la contraofensiva ambiental, en

tumulto tempestuoso y por impulso acelerado”<sup>95</sup>. En gran medida, su crítica está dada por la naturaleza del tema que toma Retes y que ha venido película a película desarrollando con mayor claridad.

Mientras, Arturo Arredondo se queja de este aspecto de la película y opina del trabajo de Retes que “se engolosina con los chavos y la pesera en el seguimiento de sus excesos”<sup>96</sup> aunque afirma que ésta es una de las pocas cintas mexicanas con personajes congruentes, como lo era el cine de Alejandro Galindo. Ezequiel Barriga Chavez define a *La ciudad al desnudo* como “un buen retrato de los canallitas de nuestros días”<sup>97</sup> pero no pierde oportunidad para, como lo hicimos en el punto anterior, criticar lo de la pistola que carga el personaje de Aurelia: “Por si fuera poco, las gratuidades abundan en todo momento: El asunto del revólver, por ejemplo, es sólo el más notorio de todos ellos. La pareja, en medio de la crisis económica en la que vive, no ha vendido o empeñado esa arma, y en su huida es lo primero que la señora guarda en el portabebé.”<sup>98</sup>

Por último, de acuerdo con José Felipe Coria, quien ubica a este filme como “cine de la conmoción, de la exasperación, del retrato de la crisis vista sin complacencias y con horror”<sup>99</sup>, hace una interesante crítica cuando afirma que con ello para Gabriel Retes, la crisis —cual enfermedad— ha invadido todo, por lo que hacer una disección minuciosa y descarnada de la ciudad, se demuestra que “al cine mexicano, ante la crisis (incluso *su* propia crisis), se le acabaron los buenos modales y los eufemismos: sólo las vísceras le quedaron para restregarlas furiosamente en la pantalla.”<sup>100</sup>

## 5.2. UN LUGAR EN EL SOL

### 5.2.1. FICHA TÉCNICA

Dirección: José Arturo Velazco

Producción ejecutiva: Pedro de la Garza

Casas productoras: CONACULTA, IMCINE, A, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y CONACINE

Guión: José Arturo Velazco

Dirección de fotografía: Alex Phillips

Música original: Oscar Reynoso

Escenografía y ambientación: Zeth Santacruz

Actores principales: Blanca Sánchez (Raquel) y Manuel Ojeda (Andrés)

<sup>95</sup> Ayala Blanco, Jorge, “Retes o las Excrecencias del Rencor Social” en *El Financiero* de Oct. 5, 1989

<sup>96</sup> Arredondo, Arturo. “Películas” en *La Jornada* de Oct. 17, 1989

<sup>97</sup> Barriga Chavez, Ezequiel. “Desde la butaca. Ciudad al desnudo” en *El Excelsior* de Oct. 20, 1989

<sup>98</sup> *Ibíd.*

<sup>99</sup> Coria, José Felipe. “Retes y las vísceras urbanas” en *Uno más uno* de Oct. 21, 1989

<sup>100</sup> *Ibíd.*

Edición: Carlos Savage

Año: 1989

Duración: 98 min.

### 5.2.2. SINOPSIS

Es Raquel una mujer de casa con una vida física pasiva pero una actividad psíquica impresionantemente acelerada. En cambio, Andrés, su esposo, es un hombre dócil, débil, un guiñapo, el complemento ideal de una mujer como Raquel. *Un lugar en el sol* es la representación de los avatares de una pareja que encuentra su cohesión en la enfermedad mental, lo mismo que su desunión y por supuesto, su final.

### 5.2.3. LECTURA Y ANÁLISIS

La cámara entra como un intruso y recorre una fría casa de paredes color rojo ladrillo, cuidadosamente limpia y ordenada, amueblada con sillones verdes pasados de moda y llena de un denso ambiente triste. En ella vive un matrimonio con ya una veintena de años de vida formado por Raquel, una mujer descuidada en su arreglo personal, con un desagradable rictus, pálida, despeinada y vestida con ropa vieja; y Andrés, de profesión dibujante, quien parece un niño por inocente, ingenuo y hasta bobo, que se deja ofender y humillar por Raquel como si esta fuera su madre, una madre muy regañona, por supuesto. Estamos frente a **una bien detallada puesta en escena** pocas veces visto en el cine mexicano de un **tema tan serio** por real y atemporal: la relación enfermiza de una pareja.

En la primera escena, como en muchas otras, vemos cómo los protagonistas discuten por tonterías y banalidades que ocultan un problema aún más profundo: un amor que no es amor y que sirve de bastón para dos inválidos mentales; sin duda, en cuanto a los conflictos de pareja, es este un tema inspirador para un melodrama donde los excesos forman la estructura mental de los personajes. La discusión se interrumpe por unos ruidos extraños provenientes de algún lugar de la casa que extrañamente ninguno de los dos investiga su procedencia y qué los provoca, anticipando la existencia de algo terrible en ese lugar que está íntimamente vinculado a este amor fatal, cuya fatalidad está más allá de la fatalidad de otras relaciones de pareja narradas comúnmente en el cine mexicano, como veremos más adelante.

Mientras Raquel abraza una vieja muñeca que le pertenece desde su infancia le dice en una muestra de sinceridad a su marido: "Andrés, estoy harta. Siempre lo mismo. Las mismas paredes, los mismos muebles, el mismo aburrimiento, lo mismo durante 20 años". Raquel es una mujer que fue educada para servir en la casa, ser esposa y atender al marido y a los hijos (que en este caso no han podido tener) tal como en su infancia lo hizo para con su tía y sus primas en una situación muy similar a la de la Cenicienta puesto que abusaban de ella; pero si a esto le añadimos que por ese pasado es una

mujer que se encierra a sí misma entenderemos el por qué de estas palabras, su hartazgo, su aburrimiento, su soledad, su desesperación, su desesperanza por una vida mejor, su paranoia. Andrés le propone hacer cosas como salir a caminar o ir al cine pero ella rechaza todo, finalmente él no está entendiendo su mensaje; por lo tanto ella, como respuesta, lo devalúa y ridiculiza, en más de una ocasión le dice: "Eres un inútil Andrés". El timbre de la puerta salva a Andrés de las hostilidades de su mujer, pero ésta no va a abrir, ni se lo permite a él, argumentando que la casa está desarreglada igual que ella cuando las imágenes de una casa donde reina la pulcritud nos dice que así no son las cosas. Raquel no quiere dejar entrar un aire nuevo, gente nueva, algo que pueda modificar el viciado ambiente que ahí se respira. En esta guerra, su personaje es preferentemente el de la agresora, el de **la mala**, no obstante conforme avanza la historia podremos comprender la razón de su intolerancia y agresividad, así como el vínculo que la une a su blando marido, el que fungirá como víctima la mayor parte de la historia, **el bueno**. Cada uno representará uno de los dos bandos opuestos de personajes desde el **maniqueísmo** y para hacer funcionar la relación intercambiarán el rol una y otra vez.

Él, un dibujante frustrado, proyecta sus inseguridades en aquella mujer posesiva, castrante, infantil, pero al mismo tiempo maternal, su único motivo, su ser amado. Ella, a su vez, en la carga de este rol (el victimario), aún se queja de lo castrante que puede llegar a ser un hombre tan dependiente como su marido lo es. Así que, las prisiones que representan que representan para sí mismos y para el otro, terminarán por boicotear las posibilidades de una vida mejor para cada uno; por ejemplo, Andrés recibe la invitación de un amigo para trabajar en un proyecto de publicidad, para el cual, los problemas con su esposa primero frustran sus relaciones con los compañeros del trabajo (porque no le pasa las llamadas telefónicas) y luego coartan sus capacidades creativas (porque critica subjetivamente sus dibujos).

La constante repetición de discusiones, escenas de celos e indiferencias nos hablarán de los elementos de la **omnisciencia** que propone Bordwell. Todas estas escenas tendrán como objetivo dar una gran cantidad de datos para entender la naturaleza del conflicto melodramático que tensa y relaja la relación de esta pareja. Por otro lado, esta situación se presta para apelar a los sentimientos de los espectadores con respecto a los personajes. A veces, como espectador, odiamos a la histérica Raquel, pero cuando es agredida o ignorada por Andrés, realmente nos produce compasión. De igual forma, podemos pasar de conmovernos por el 'inútil' Andrés, a odiarlo cuando no atiende u olvida a Raquel con el pretexto de trabajar. Pero ellos dos se aman, o intentan amarse, o mejor dicho, intentan vivir juntos; sin embargo, no pueden y ni siquiera saben por qué no pueden. Raquel se justifica, en uno de los parlamentos más **sentimentalistas** de toda la película, ayudado por la gesticulación de la actriz: "Me casé muy enamorada, con mucha necesidad de amor. Tú lo sabes. Nunca recibí cariño de nadie.

Nunca le importé a nadie. Me fallaste absolutamente en todo”, y después de varias interrupciones de Andrés, quien pretende consolarla, con cara de mártir continúa: “En ti creí encontrar lo que siempre había necesitado” y finaliza “sólo me usas para satisfacerte”. Andrés la besa, le dice que la ama e irónicamente la cachondea. Se acuestan. ¡Cuántas telenovelas, las grandes herederas de los melodramas tradicionales, no se han llenado de escenas como ésta! Escenas de opuestos. Ahí donde por un lado el hombre vive el sexo sin restricciones sentimentalistas y la mujer lo rechaza por sus sentimientos o haciendo evidente un sentimiento de culpa o de sacrificio.

Como resultado de esa única relación sexual de la pareja Estuardo (que por supuesto es sugerida ya que el corte viene después de unas cuantas caricias de Andrés y la cara de mártir de Raquel), aunado al hecho de que Raquel se entera del embarazo de la Licenciada, la primera -llena de envidia- notifica a su marido estar encinta: “Si la Licenciada va a tener un hijo tuyo, yo también”. Andrés no le cree y además otra vez la ignora, ya que en ese momento es más importante terminar su trabajo. Como si todo esto no fuera suficiente, Andrés perderá su trabajo y en una escena de agresión hacia Raquel, por supuesto producto de su frustración, su mujer parirá ese monstruo que será su hijo.

Nunca veremos a ese primogénito, un monstruo que según las acciones y las palabras de los protagonistas, crece y come en grandes dimensiones. Es que el hijo, como dice Raquel lo han venido gestando desde hace varios años, “algún día tenía que suceder”. ¿Suceder? ¿suceder qué? Quizás el principio del fin.

Aquí, la historia da un vuelco de 180 grados y toma tintes –si se me permite- de una película buñueliana por surrealista y/o de suspenso por el manejo del monstruo anónimo. Creemos que ya nada puede estar peor, pero ahora seremos testigos de un absurdo que cada vez será más desesperante. El monstruo está en todos los rincones de la casa y se mueve de un lugar a otro rápidamente. La pareja permanece adentro pero no hacen nada por huir o destruir al monstruo como en los filmes comunes y corrientes, o como lo haría cualquier persona normal. En cambio, Andrés y Raquel toman víveres y ropa para mudarse al último piso de la casa –como si ahí fueran a estar a salvo-. No obstante, a pesar de acorralarlos y hasta lastimarlos, no parece que el monstruo quiera matar a sus progenitores sino más bien asustarlos, hacerlos expiar sus culpas. Aquí, en este sentido, **no hay factor coincidencia** que los salve de esta terrible situación, en cambio la probabilidad de un final funesto para estos personajes, porque es evidente el destino que ha de tomar una relación destructiva, se percibe con gran claridad.

Andrés y Raquel llegan al último piso. Raquel le exige que la salve (“Si no me sacas de esta, me divorcio”), pero Andrés es ahora quien ya está harto: “Ya no, Raquel, ya no. Lo siento. Esta relación es cada vez más difícil. Nos hemos hecho mucho daño”. Por primera y única ocasión, Andrés utiliza el tono melodramático. Después se avienta por la ventana, momento que si no estuviera seguido por

las escenas posteriores sí que sería un final trágico. Sin embargo, la tentativa por un fin donde se expresaran más elementos melodramáticos es demasiado atractiva aunque necesario para demostrar que estábamos frente a un alucine de los Estuardo. Raquel, en trance, abre la puerta y camina escaleras abajo demostrándonos que la realidad era otra. Nunca hubo un monstruo-hijo y por lo tanto, nunca se destruyó físicamente la casa como vimos anteriormente. Raquel (“Andrés, por favor, no te vayas. Todo va a cambiar”) se sienta en su sillón verde, se abraza a sí misma y en contraposición con la imagen de Andrés que tirado en el césped y semi-muerto abre los ojos, la vemos meciéndose ligeramente (conmovedora imagen apoyada por una melodía donde predominan las notas de un piano) para darnos cuenta de que está completa y finalmente fuera de sí. Aunque es un final doble, donde el autor le perdona la vida a Raquel y sacrifica a Andrés, no podemos hablar de una conclusión melodramática puesto que en efecto percibimos el desamparo en que queda Raquel y las pocas posibilidades que tiene para encontrar la salud en el futuro.

#### 5.2.4. CRÍTICAS Y OPINIONES DEL PERIODISMO ESCRITO

A diferencia de las demás películas, *Un lugar en el sol* recibió poca atención de los periodistas y críticos de cine. Pero entre ellos, fueron dos comentarios los que nos hacen pensar el por qué de esta indiferencia hacia la película. Por un lado, Alejandro Leal se remite a denominarla simplemente como un “bodrio de intenciones pseudointelectuales”<sup>101</sup>, claro ejemplo del rechazo al que fue sometido el filme; y por otro lado, Gustavo García hace referencia a lo que él ve como una posible metáfora del cine mexicano: “en este retrato del artista suicida se pueden ver, concediendo alguna trascendencia al intento, la metáfora del propio cineasta (Velazco y otros) enviado al matadero por las falsas vías abiertas por el cine gubernamental”<sup>102</sup> y después afirma, haciendo una comparación con el monstruo que asusta a la pareja protagonista, “los sueños de la razón burocrática engendran monstruos y ahuyentan al público.”<sup>103</sup>

### 5.3. LOS AÑOS DE GRETA

#### 5.3.1. FICHA TÉCNICA

Dirección: Alberto Bojórquez

Producción General: María Diego Hernández

Casas Productoras: Almavisión, IMCINE y FFCC

Distribuidora: IMCINE

Guión: Alberto Bojórquez y María Diego

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**

<sup>101</sup> Leal, Alejandro. “*Un lugar en el sol*, bodrio del Fondo de Fomento” en *El Nacional* de Febrero 30, 1990

<sup>102</sup> García, Gustavo. “¿Una metáfora del cine mexicano?” en *Uno más uno* de Octubre 20, 1989

<sup>103</sup> *Ibid.*

Fotografía: José Ortiz Ramos

Decorador: Fernando Solorio

Actores principales: Beatriz Aguirre (Greta), Mercedes Barba (Gloria) y Luis Aguilar (Pascual)

Edición: Sigfrido G. Case

Año: 1991

Duración: 117 min.

### 5.3.2. SINOPSIS

Son los ancianos como Greta los olvidados hasta de sí mismos. Sin embargo, lejos de convertirse en las víctimas de nuestra sociedad, Greta y sus amigos están haciendo una modesta lucha por salir solos de sus problemas y conservar (recuperar o construir) su autoestima. No obstante, son muchos los obstáculos de la ciudad, mucho el olvido de los jóvenes, mucha la deficiencia de las instituciones del estado y muchos los años que cargan a cuestas como para pasar los últimos años de su vida en paz.

### 5.3.3. LECTURA Y ANÁLISIS

*Los años de Greta* inicia con el recuento de la vida pasada de la protagonista. Para ahondar en los detalles de ésta, **una bien detallada puesta en escena y la omnisciencia**, la historia comenzará con este texto donde sabremos que Greta es una mujer de setenta años de edad, viuda desde los cuarenta y ex bibliotecaria, que vive con su sobrina Nora, el esposo de ésta, Gustavo, y las hijas de ambos, Norita y Alicia (o Piloncito). El tema que aborda esta película es la forma de vida de los ancianos de clase media en la ciudad de México poniendo especial énfasis en las dificultades que sufren algunas personas para vivir su vejez dignamente. Desde la época en que el melodrama tradicional se instituyó en la cinematografía mexicana, los personajes de los ancianos y sus problemas inherentes a su condición, en la que van perdiendo sus capacidades para cuidarse y valerse por sí mismos, fueron factibles para los argumentos melodramáticos; con mayor razón, cuando esos viejos, como los de *Cuando los hijos se van* y similares, fueron los padres y madres que amorosos sacrificaron todo por el bienestar de sus hijos. La vejez en esta película pues, es el **tema** sobre el que se construye el melodrama, pero de una forma diferente a la tradicional, lo cual no le quita la **legitimidad de su enfoque** puesto que sin duda los ancianos de los 90 son diferentes a los de los 40.

Ni Nora, ni su esposo, mucho menos sus hijas, dan muestra de hostilidad o intolerancia hacia esta anciana; sin embargo, el gesto de Nora en varias ocasiones parece el de una persona que ayuda a otra persona con poca buena voluntad. Aunque Greta no es una mujer con graves problemas de salud por su avanzada edad, indudablemente necesita vivir en la compañía de alguien que de vez en cuando supervise su modo de vida. Por ser su única pariente, Nora es esa persona, quien, aunque joven y

fuerte y por trabajar como traductora de textos al mismo tiempo que ser madre de familia, se excusa en estas actividades para no cuidar bien de la tía. Por tales motivos, es evidente que ni Greta ni Nora se sienten bien con esta situación. En esta película, más allá de la crítica que podamos hacerle a Greta por no planear su vejez como sí lo hace su amiga Gloria por ejemplo, identificamos cómo en todo buen melodrama las tintas están cargadas hacia colocar a la protagonista como la pobre anciana que sin poseer ya las capacidades de antes, también adolece de una familia que la proteja cabalmente e instituciones públicas que le tengan reservado un lugar para vivir dignamente sus últimos años lo cual es muy común en nuestra sociedad. Conflicto de donde se pueden sacar con gran facilidad situaciones melodramáticas.

Más jovial y activa, la simpática viuda Gloria vive sola en una amplia casa, trabaja en un local de mercado vendiendo abarrotes y se hace acompañar de Pascual, un coqueto vicjito que vive de la venta ambulante de collares de fantasía. Como sucede a menudo, personajes como estos (digamos prácticos, hasta cómicos, 'normales'), han de acompañar al protagonista del melodrama para ejercer un contrapeso, es decir, un límite al camino del exceso que suele tomar el melodrama. Greta le cuestiona a su amiga el hecho de que tenga novio, pero además que mantenga relaciones sexuales con él. La otra le contesta, como una señal de que nunca sería protagonista de un melodrama: "la diferencia está en que antes era un centro productivo, ahora es un centro pero de diversión".

Un día, después de varias justificaciones que concuerden con la moral, la pareja Nora-Gustavo deciden enviar a Greta a vivir al cuarto de la azotea. Después de la mudanza, a la hora de las sentimentales despedidas, en las que todos ofrecen no olvidarse de ella, Gustavo le dice: "Cualquier cosa que necesite, yo se la compro"; así Greta solicita una bacínica. Este comentario resulta ser un ejemplo del doble discurso que bien se maneja en el habla popular de nuestra sociedad y también ha sido ampliamente explotado en el melodrama. La intención manifiesta es que aunque la llevan a vivir a un cuarto independiente, en el supuesto de que ella esté más cómoda, lo que en el fondo desean —en especial Nora y Gustavo— es deshacerse de ella, olvidarla, poner la distancia como pretexto para no molestarse a sí mismos en el gran esfuerzo que implica cuidar a una anciana. Hasta ese momento Greta, por vulnerable y dócil, parece representar a los personajes **buenos** del melodrama; y Nora, por fría y práctica, quien no protege a los débiles, enarbola características de los personajes **malos**, aunque no lo suficiente como para darles un final triste puesto que tampoco llegan a ser personajes muy desarrollados por el autor.

En esta ciudad de los 90 donde el transporte público es lo menos considerado para personas débiles como ancianos, discapacitados, niños, mujeres embarazadas, etc., un día sale Greta para cobrar su pensión y hace uso de este vehículo. Corre para alcanzar un microbús (que en ese tiempo comenzó

a hacerse popular y necesario), se sube, como no hay lugar para sentarse se queda parada y después, resultado de un fuerte dolor en la pierna –ya que se la ha fracturado en el esfuerzo–, cae llorando y quejándose sin poder decir nada. Entonces, Nora y Gustavo acondicionan el estudio con una angosta cama para cuidar a regañadientes a la tía mientras está convaleciente.

Al notar esta actitud, Gloria le propone a Greta irse a vivir con ella. Después de dudarle un poco, Greta decide aceptar la propuesta y cuando lo comunica a sus sobrinos, en efecto, les explica que desea quitarles ‘los problemas’, a lo cual responde Gustavo –una vez más, como buen mexicano clasemediero amante de ofrecer una buena imagen–: “¿Cuáles problemas? Así es la vida. Hoy por usted, mañana por nosotros”. En el melodrama siempre hay lugar para un buen cliché o frase moralista que, como en este caso, oculte lo real: el gusto que le da a Gustavo que finalmente se vaya la viejita porque ya no sabía qué hacer con ella.

Un breve momento de la película, acompañado de música en la que predominan el piano y el violín, es el relato (muy probablemente documental) de una reunión en casa de Gloria a donde asisten muchos viejitos para escuchar la lectura de Greta, bailar, tomarse una copita y discutir los problemas de sus pensiones. Este pareciera ser el momento en que el director desea alejar a la historia del melodrama. Dicho relato, no obstante, es el preámbulo del momento más crítico de la película, aunque no alcanza un tono tan fuerte como para que llegáramos a sentir compasión por la vulnerable Greta puesto que **cuando pudiera haber un nivel sentimentalista, éste se difumina**. Una vez más que la señora sale a cobrar su pensión sufre una crisis al perder el rumbo de vuelta a su casa. No obstante, después de unas cuantas peripecias en las que se evidencía la ineptitud de las instituciones para cuidar a los ancianos, en un programa televisivo de servicio a la comunidad, la imagen de Greta es presentada con la petición de ayuda para encontrar a sus familiares. Piloncito la ve, les cuenta a sus padres y a su hermana pero estos no le creen. De verdad se han olvidado de la tía Greta. Sin embargo, gracias a un golpe de suerte que acompaña a la protagonista, la **casualidad** que evita que la historia sea una tragedia, Pascual y Gloria sí la ven en la televisión y van a rescatarla.

El **final**, con la interpretación del bolero ‘Hilos de Plata’ (“cuando aparezcan los hilos de plata en tu juventud”), es **feliz** para Greta, el ideal de cualquier viejito. Acompañada de sus amigos, hombres y mujeres de su misma edad a quienes no les pesa su compañía porque comparten los mismos recuerdos y las mismas preocupaciones, Greta se hace fuerte y se asegura de pasar sus ‘años’ en tranquilidad y seguridad, y ahora sí provoca en el espectador ternura, compasión, etc., **sentimentalismo** que habrá de surtir una moraleja: en este país solo los viejitos son fuertes cuando se agrupan para defenderse del olvido en el que los dejamos los que no lo somos.

### 5.3.4. CRÍTICAS Y OPINIONES DEL PERIODISMO ESCRITO

Aunque para la crítica Alberto Bojórquez acertó en la elección del tema de la vejez, muchos destacaron los errores que cometió en la realización y que mermaron lo que pudo haber alcanzado, aún con los arieles que ganaron sus actores principales y el premio que obtuvo en el concurso organizado por FECIMEX en 1991. Según Jorge Ayala Blanco, el filme describe la “beatitud apestosa de los arrimados”<sup>104</sup>, que para Ezequiel Barriga Chávez recae en un tono sensiblero cuando la trama comienza a tomar forma e interés, logrando darle “una vuelta a todo lo que construyó con tantos trabajos”<sup>105</sup>. En contraposición, Rafael Aviña opina, al hacer evidente que la protagonista carece de un conflicto dramático que haga creíble su voluntad de seguir adelante, el hecho de que el realizador no haya tomado “derroteros lastimosos y melodramáticos e incluido algunos diálogos chistosos.”<sup>106</sup>

Otros, como Susana Cato, escriben sin ningún empacho: “Tanto por su estructura como por su realización, y por sus planas propuestas estéticas y morales, *Los Años de Greta* parece un capítulo de una telenovela”<sup>107</sup>, mas no pierde la oportunidad de profundizar cuando afirma que reconociendo que en nuestra sociedad, principalmente en la clase media, se practica una eutanasia social y anímica contra cualquiera que pase de los sesenta, la cinta de Bojórquez “—en vez de cuestionar cruda y salvajemente esto— se limita a proponer una eutanasia tibia pero feliz.”<sup>108</sup> De la misma forma, Moisés Viñas declara que así como el realizador hace una certera elección del tema, éste se hace consciente de su ineficacia para presentarlo en toda su trágica dimensión, por lo que “la cinta opta atinadamente por la discreción.”<sup>109</sup>

Los más optimistas agradecen que la presentación de los personajes de ancianos, tantas veces protagonistas de melodramas, hayan evitado la repetición y hasta reconocen este tratamiento como una de las “llamadas a la puerta de un cine que parece querer hablar de la realidad”<sup>110</sup>; pero definitivamente no faltaron los que vieron en éste un *audiovisual para el INSEN*, término que acuña Iván Ríos Gascón: “un martirio (...) que se pierde en la obviedad y se desgasta desde el *fade in*.”<sup>111</sup>

## 5.4. ENCUENTRO INESPERADO

### 5.4.1. FICHA TÉCNICA

Dirección: Jaime Humberto Hermosillo

<sup>104</sup> Ayala Blanco, Jorge. “Bojórquez y las Beatitudes de la Vejez” en *El Financiero* de Agosto, 1992

<sup>105</sup> Barriga Chávez, Ezequiel. “Loa Años de Greta” en *Excélsior* de Agosto 12, 1992

<sup>106</sup> Aviña, Rafael. “Los años de Greta” en *Uno más uno* de Agosto 16, 1992

<sup>107</sup> Cato, Susana. “Los años de Greta” en *Proceso* de Agosto 17, 1992

<sup>108</sup> *Ibíd.*

<sup>109</sup> Viñas, Moisés. “Los Años de Greta” en *El Universal* de Agosto 20, 1992

<sup>110</sup> Espinasa, José María. “Los años de Greta” en *La Jornada* de Agosto 23, 1992

<sup>111</sup> Ríos Gascón, Iván. “Los años de Greta” en *Excélsior* de Agosto 30, 1992

Producción: Pablo y Francisco Barbachano

Casas Productoras: Clasa Films Mundiales y Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica

Guión: Arturo Villaseñor (basado en su obra de teatro)

Cinefotografía: Angel Goded

Música y arreglos: Humberto Álvarez

Collage escenográfico: Luis Manuel Serrano

Actrices principales: Lucha Villa (Pilar) y María Rojo (Estela)

Edición sincrónica: Javier Patiño

Año: 1991

Duración: 79 min.

#### 5.4.2. SINOPSIS

Nunca sabremos si Estela es hija de Pilar, una famosa artista que el padre de la primera idolatra aún en sus últimos suspiros cachondos. Sin embargo, durante 79 minutos recopilaremos los elementos suficientes para poder concluir con cualquiera de las dos alternativas. Estela, quien se presenta frente a Pilar fingiendo ser la sirvienta, ofrece argumentos lógicos y coherentes para solicitar el reconocimiento de la que considera su madre, mientras que ésta se mantiene firme en la negación de este hecho. El resultado del *encuentro inesperado* entre estas dos mujeres dueñas de un carácter fuerte y decidido, sin embargo siempre insatisfecho, dejará a una de ellas inamovible pero también fría, indolente, seca, muerta en vida, la más artificial de las dos. La otra quizás encuentre un final feliz.

#### 5.4.3. LECTURA Y ANÁLISIS

Un collage compuesto por fotos, imágenes de archivo, recortes de revistas y afiches de películas de la famosa cantante Pilar Landeros sirve como tapiz de la habitación de Ignacio Torres, un anciano moribundo que en medio de un ataque de tos llama a Estela, su hija, y luego por supuesto a Pilar, su amada. Un maniquí vestido con un traje tradicional color vino funge como fetiche para este viejito que, al quitarle la falda y buscarle el pubis para besarlo, nos demuestra la gran pasión que abriga por Pilar, la mujer que representa ese maniquí. Sin duda estamos frente a un **tema** digno de un buen melodrama: la idolatría de un hombre por una figura pública, en este caso una artista, y la influencia de esta pasión enfermiza en la personalidad y las acciones de la hija del primero. **La bien detallada puesta en escena**, que da muestras de su extracto teatral, estará conformada por diálogos, ricos en clichés sentimentalistas, la existencia de pocos personajes, cuyos protagonistas intercambian los papeles de **bueno** y **malo** dependiendo de la cuestión que están tratando, y el escenario que corresponde a un solo lugar –la casa de Pilar– que sin duda nos hablan de un melodrama en el que la **omnisciencia** no encontrará muchos obstáculos.

En la siguiente escena, Pilar Landeros llega a su casa, por la noche, en un lujoso automóvil manejado por su joven y guapo chofer de nombre Rogelio. Después de un largo viaje, la actriz y cantante se instala en su lujosa y gran mansión para darse un buen descanso. Anselmo, el clásico mayordomo, servicial, acomedido y muy formal, le da un masaje de pies y le prepara un trago. Luego, se retira mientras la señora se queda pensando, meditando, disfrutando su soledad y viéndose al espejo. Sin duda, es una mujer aunque entrada en años, bella y virtuosa; ahora en su madurez (cincuenta y tantos años aproximadamente) aún conserva vestigios de aquel ayer, así como una desenfadada vanidad. Lucha Villa en el personaje de Lucha Villa. Pilar Landeros no es solo una actriz, una cantante, una artista, es una 'estrella', tan brillante como las del firmamento, tan inalcanzable como ellas, tan deslumbrante, tan fuera de este mundo. No parece un ser humano como todos los demás, porque ella es una diva que ni siquiera pierde el estilo glamouroso a la hora de prepararse para dormir. Sentada frente al espejo, abre un cajón del tocador y saca un frasquito donde suponemos que hay polvo. Lo abre y rasca con una cucharita. Ya no hay nada. Pilar Landeros, la estrella, no es perfecta. Es un ser humano -lo cual no acostumbraba develarse en el melodrama tradicional- que también gusta de intoxicarse, sea con cocaína, sea con la idolatría que la gente desconocida le profesa, sea con el trabajo en exceso, sea con la autocontemplación.

El encuentro inesperado inicia con la presencia de Estela, quien se hace pasar por la cocinera para estar junto a la que cree es su madre. El momento en que la muchacha se presenta ante Pilar es emotivo: Estela, conteniendo un llanto que se antoja guardado desde hace mucho tiempo, mezcla de tristeza y coraje, le pregunta si ya no se acuerda de ella y la rodea con argumentos hasta el momento incoherentes que se convierten en diálogos **sentimentalistas**: "¿Cuándo va a desistir de su promesa?", "Está bien, las promesas deben ser inquebrantables" y "Permítame estar un momento junto a usted".

Pasado este momento, Pilar -creyendo que Estela es una fanática, o bien aceptando la compañía- le permite quedarse. Entonces le confiesa una ilusión abrigada desde hace mucho tiempo: que el sistema de seguridad de su casa fallara y la presencia inesperada fuera la de un admirador que quisiera matarla. Relatando el suceso como si se tratara de un diálogo telenoveler, Pilar dice: "El encuentro inesperado debe darse aquí, precisamente en esta recámara. De pronto, lo descubriré (...), entonces me mostraré digna, despreocupada. Él tendrá que arrodillarse a ofrecerme su amor (...). La indiferencia de mi comportamiento surtirá efecto (...). Me exigirá que lo ame (...)", ante su negativa, él la ahorcará con un abrazo: "sentiré que no puedo respirar, caeré rendida, inerte, satisfecha de haber consumado de manera tan perfecta una vida rutinaria (...) ¿no sería maravilloso morir así?". Pilar idealiza todo, hasta su muerte. Pilar vive en el ideal porque su realidad lejos de ser maravillosa es tristemente rutinaria, cansa, abruma, aburre. En cambio, Estela vive en el mundo de lo opuesto. Su

padre, ya viejo y enfermo, es su carga. Es el hombre que intuimos le ha inculcado la idolatría por Pilar, pero que además necesita ser cuidado por esa única pariente que tiene además de Estela, o sea Pilar, su ex mujer. Sin embargo ésta no se acuerda de él, ni del nombre de la muchacha, por lo que Estela le dice, parafraseando la letra de una canción: “Probablemente no te acuerdes de mi nombre porque nunca me quisiste en realidad. En este mundo, nadie es indispensable”. Aquí, como Pilar, logramos sentir pena por la muchacha, cuya falta de una figura materna –sea Pilar o no- es evidentemente un trago muy amargo que debe soportar día con día. La música, como en el melodrama tradicional sucedía, apoya este drama donde las palabras no son suficientes para explicar los sentimientos de la hija sin madre.

Habrán entonces un juego de identificación entre ambos personajes donde Pilar hará confesiones muy personales: un hijo que se le murió y un esposo que tenía el mismo nombre que el padre de Estela; mientras que ésta última relatará algunos momentos importantes de su vida pasada como la ausencia de su madre y la muerte de un hijo. **Ninguno de los dos personajes está delineado desde el maniqueísmo** del melodrama tradicional. En cambio, se antojan profundamente humanos, abrigando sentimientos tan positivos como negativos, lo cual no obstante funciona perfectamente como un dispositivo melodramático para exhibir parlamentos cargados de **sentimentalismo**: “Hay algo muy fuerte aquí, en estas vísceras desgarradas por su olvido que me indican que no estoy equivocada. Que tengo en frente de mí, después de tantos años de incertidumbre, a la madre cuyo egoísmo ha trastornado mi existencia”.

No obstante, el factor **casualidad** del melodrama tradicional aunque existe, **no está dado para resolver el conflicto** dramático de Estela, sino más bien para complicarlo. Por ejemplo, Estela le platica a Pilar que su hermano menor murió muy pequeño de un mal extraño y cuando le dice su nombre (Luis), ésta última recuerda haber tenido un hijo con ese nombre que también murió: “He tratado de hacer memoria y no logro evocar la imagen de mi hijo. Ni siquiera la verdadera causa de su muerte... claro, hablo de mi hijo, no del que tú supones”. Este parlamento pues, deja abierta la posibilidad de que Estela esté en lo cierto y Pilar sea la que esté enferma de olvido (¿qué tipo de madre olvidaría la causa de muerte de un hijo?). Pero cuando estamos a punto de creer ello y vemos la envidia que Estela siente por Pilar: “¿Por qué logra todo lo que se propone?... lo que otras por ningún medio podemos”, comenzamos a pensar que estamos frente a una fanática. En resumen, la ambivalencia de las naturalezas de los personajes y el uso de la casualidad para volver más compleja la historia apelan a la reflexión del espectador, lo cual muy pocas veces se da en el melodrama, convirtiendo la historia en algo más interesante.

Al final, después de una persecución en la que Estela hecha una maraña de desesperación amenaza a Pilar con una pistola, la primera se suicida. “Me cobraría con su vida tantos desprecios. Pero soy yo, mamá, la que carece de razones para vivir” es su último parlamento, rociado de tragedia. Pilar, mirando directo a la cámara, hace un ademán con las manos como diciendo: ‘ni modo’. **Final doble:** bueno para Pilar que conserva su vida y malo para Estela que se prohíbe a sí misma la suya, que no obstante nada tiene que ver con el final doble tradicional porque en el fondo es lo mejor para una mujer que como Estela se ha colocado a sí misma en un callejón sin salida y lo peor para Pilar quien lamenta, como lo expresara unas escenas antes, que ese encuentro no haya sido con su galán soñado.

#### 5.4.4. CRÍTICAS Y OPINIONES DEL PERIODISMO ESCRITO

Muchas de las críticas que hicieron los periodistas mexicanos estuvieron de acuerdo en que esta producción de Hermosillo estaba dentro de los límites del melodrama pero como es de suponerse, para algunos no fue nada fuera de lo común ni la mejor obra que este realizador haya hecho. Para Jorge Ayala Blanco, este filme es un soberbio documental sobre la casa del productor Barbachano, sin embargo, le concede a Hermosillo dotes para llevar a cabo este género, aunque tal vez “está sobrevalorando sus capacidades para partir el melodrama desde adentro”<sup>112</sup> una vez que maneja el estilo ‘ceniciento’, el de una sirvienta que quizás pertenezca a la realeza.

Por su parte, Moisés Viñas reconoce ciertos lugares comunes del melodrama en *Encuentro inesperado*, “espléndido juego de espejos y de referencias cruzadas entre ficción y realidad, el cine de figurones y el realismo cinematográfico”<sup>113</sup>, mas reconoce la existencia de una exageración de tales aspectos. Y finalmente, como en tono cansado de las repeticiones, Nelson Carro afirma “estamos nuevamente en el terreno del melodrama (...). Estamos otra vez ante el poderoso influjo de una Madre (con mayúsculas, como en todo melodrama que se precie de serlo)”<sup>114</sup>.

### 5.5. ÁNGEL DE FUEGO

#### 5.5.1. FICHA TÉCNICA

Dirección: Dana Rotberg

Producción: Leon Constantiner y Dana Rotberg

Casas Productoras: CONACULTA, IMCINE, Producciones Metrópolis S.A. de C.V., Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y Otra Productora Más S.A. de C.V.

Guión: Omar Alain Rodrigo y Dana Rotberg

Dirección de fotografía: Toni Kuhn

<sup>112</sup> Ayala Blanco, Jorge. “Hermosillo y las Mutaciones del estertor” en *El Financiero* de Enero 25, 1993

<sup>113</sup> Viñas, Moisés. “Encuentro inesperado” en *El Universal* de Marzo 10, 1993

<sup>114</sup> Carro, Nelson. “Encuentro inesperado” en *Tiempo libre* de Abril 8 al 14, 1993

Música: Ariel Guzik y Ana Ruiz

Dirección de arte: Anna Sánchez

Actores principales: Evangelina Sosa (Alma), Lilia Aragón (Refugio) y Roberto Sosa (Sacramento)

Montaje: Sigfrido Barjau y Dana Rotberg

Año: 1992

Duración: 90 min.

### 5.5.2. SINOPSIS

En medio de lo sórdido y lo patético que resulta el ambiente de un circo, Alma –el ángel de fuego–, una jovencita que comienza a crecer y a no caber en ese mundo, ni en su traje, ni en ningún lugar, es un ser indefenso e ingenuo que todos ocupan, usan, abusan. Abandonada por la madre, la única forma de amor que conoce es el incesto con el padre, del que resulta un embarazo que la lleva al exilio y la mantiene en un teatro ambulante haciendo múltiples sacrificios con el objetivo de la purificación. Sólo la pérdida del hijo, le abrirá los ojos a la realidad y al podrido mundo que la ha abandonado, por eso se llena de coraje y decide destruir aquello que la hizo dejar de ser un ángel... de fuego, pero al fin y al cabo ángel.

### 5.5.3. LECTURA Y ANÁLISIS

Un circo de mala muerte de nombre Fantasía, establecido en un terreno baldío de un llamado ‘cinturón de miseria’ o ‘ciudad perdida’, es el sórdido contexto en el que nace y crece Alma, una ingenua e inocente joven de 15 años aproximadamente, quien tiene como segunda identidad al Ángel de Fuego, su nombre artístico. La atmósfera, la pobreza, la carencia de dinero, de comida, de vestido, de cariño, es sin duda una fuente inagotable de elementos que invitan al juego melodramático y permiten la constitución de un **enfoque legítimo** sobre un **tema tan serio** como lo es la pobreza. En la mayoría de las ocasiones, la tensión y la angustia que sin duda provoca una carencia (sea material o espiritual) en los hombres, hacen de la pobreza un buen tema para manejarlo en un relato melodramático y utilizarlo como motivo de sufrimiento o burla, según sea el caso.

Sobre un trapecio, sin hacer muchas piruetas y vestida con una capa roja, Alma escupe fuego ante el asombro de unos cuantos pobres espectadores. Entre ellos se encuentra Malena, la madre que la abandonó a su suerte en los brazos de un frustrado padre, Renato. Éste, un decadente payaso, ya viejo, ya enfermo, adora a la hija que procreó con Malena; pero intuimos que sin duda aguarda cierto enojo hacia la madre, puesto que cuando la descubre ahí, sufre. Quizás por la forma en que se dio esta relación, donde está implicado también el deseo de venganza, o por un amor en el que sólo uno se tiene al otro, Renato y Alma cometen incesto. En una escena que se antoja irreal por inusual, Alma se

desviste frente a su padre en claro gesto de seducción y luego, al acercarse a su lecho éste la besa apasionadamente. Al verlos amarse nos parece una pareja de adolescentes que (como su nombre lo dice) adolecen de un código (sea moral o no) que les indique que un acto como éste les acerca más a la muerte que a la vida. Renato y Alma se aman como un hombre y una mujer en lo físico, como un padre y una hija en lo emocional, pero como dioses que todo lo pueden —y todo se les permite, para eso son dioses- en lo simbólico. Mientras tanto en el circo, que por la madrugada funciona como burdel, los músicos interpretan una canción en tono lastimero, ese que tanto ha servido en el melodrama tradicional: “Sin un amor, la vida no se llama vida. Sin un amor, le falta fuerza al corazón. Sin un amor, el alma muere derrotada, desesperada en el dolor, sacrificada sin razón, sin un amor no hay salvación”. Alma, descubierta del vientre que está inflamado, se alumbra con un cerillo para anunciarnos que está embarazada. Su personaje es el de una niña que como mujer defenderá a su hijo como el producto del amor entre ella y su padre. **Ni buena, ni mala.** Pero sí un personaje lleno de matices por los cuales sin duda provoca en el ánimo del espectador diferentes emociones.

Renato muere. Los compañeros de Alma se dan cuenta de su embarazo, así que la hostilizan: “Te va a salir feo, un monstruo”, “si te quedas, te sacas el hijo”, “lo que hicieron fue un pecado muy grande”, etc. Entonces, ella decide partir para hacerse madre pase lo que pase, como protagonista de tragedia que lucha por cambiar su destino.

Así las cosas, Alma se va y (como una metáfora) en la calle lanza fuego para ganarse unos cuantos pesos que le den para comprarse aunque sea una piña. En el camino, se encuentra a Refugio, su hijo Sacramento y su protegido Noe, quienes trabajan manejando túteres para representar pasajes bíblicos y dar nuevas esperanzas a los desposeídos. La música, en la que predominan las percusiones - que siempre hacen vibrar el corazón y son buenos alicientes para el melodrama- y el sonido de una flauta, funciona como un ambientador ideal para aquellas historias que representan en ese teatro ambulante llenas de misticismo, sabiduría y filosofía. Pero lo más atractivo para Alma es la posibilidad de inscribirse en el Libro del Perdón que posee la malhumorada Refugio, con lo que sería absuelta del pecado que ha cometido con su padre y salvar a su hijo; sin percibir que ahí comenzará una historia triste y profundamente melodramática.

Refugio es una mujer madura de edad y fanática religiosa que no solo enseña la Palabra de Dios como una verdad absoluta, sino también prepara a su hijo Sacramento para convertirse en el Elegido, un nuevo Mesías, un profeta, etc. Esta celosa madre, al darse cuenta del peligro en que la muchacha pone la preparación de su muchacho, a quien se le van los ojos con esta juguetona chiquilla, le impone diversas y numerosas penitencias que nada tienen que ver con su preparación para recibir el perdón: “Ahora ya no te mandas sola. El Supremo es tu patrón y por mi voz te dará sus órdenes”.

La omnisciencia de este melodrama nos informará sobre los caminos que cada personaje busca obsesionadamente para conseguir lo que desean. Mientras Refugio tratará de educar a su hijo en ese marco rígido de la religión cristiana, Sacramento buscará cumplir con su madre haciendo grandes esfuerzos para reprimir esa natural atracción que siente por Alma, quien a su vez, pondrá a prueba todas sus fuerzas para salvar a su hijo. **Ninguno de los personajes están delineados desde el maniqueísmo**, ya que el dibujo que hace de ellos la realizadora es bastante humano. No obstante, si algo están cargadas las tintas de bondad, éstas las encontramos en Alma, quien ante la desgracia, aún sonríe, es ingenua, mantiene viva la esperanza, en fin que conserva varias características de los personajes **buenos** de un melodrama.

En cambio, es indudable que de todos ellos, Refugio por maquiavélica es la **malvada** del cuento. No queda claro el motivo por el cual esta mujer está obsesionada con la religión, ni por qué desea hacer de Sacramento un santo, de cualquier forma no es sustancialmente necesario; pero cuales fueran que sean los motivos, la apariencia de salvadora y buena persona que a veces raya en lo exagerado, oculta un ser envidioso, prejuicioso y extremadamente rígido (del cual la autora nos da datos tan solo con la mirada que obtiene de la actriz), que termina por descuidar y luego destruir lo que tendría que proteger de otra forma: el vínculo con su hijo, poniéndolo a este en grave peligro. He aquí el personaje que vendría a representar a los malos del melodrama tradicional dentro de esta película, que sin embargo bien se percibe de carne y hueso, lo cual **deja fuera el factor casualidad**, en tanto que la información presentada, en la que está de por medio la delimitación de los caracteres de cada personaje, nada resulta sorprendente, producto de una coincidencia, ni mucho menos.

Posterior a un inhumano ritual que Refugio lleva a cabo con Alma, la muchacha sufre un aborto. La escena muestra dos aspectos que aunque opuestos no se estorban: mientras que para Refugio es motivo de alegría justificada porque según ella esa es la señal de que Dios aceptó a Sacramento, la pobre muchacha sufre esa pérdida y, sentada en el suelo con las manos entre las piernas, le pide a su hijo: "No te salgas, no te salgas", **sentimentalismo** que no asquea ni desespera.

Al otro día, Alma es encontrada en las inmediaciones del circo. Jose (la administradora del circo) la cuida y le salva la vida. Después, vuelve al decadente espectáculo circense, pero ya no es la misma. El Ángel de Fuego es torpe, carece de gracia, está triste, está ausente: "A ese angelito ya se le quebraron las alas", murmura el mago. Evidentemente está frustrada y una mujer así tomará venganza si es que —como Alma— no sabe crear en medio de lo incierto que parece el futuro. Así, Alma va a la casa de la Patrona, donde encuentra a su amigo Noe y al vulnerable Sacramento, quien trae nopales amarrados al cuerpo en señal de autocastigo. Entonces la chiquilla que más bien habla como mujer, pero una mujer sutilmente enojada, se vale del chantaje melodramático: "Después de que tu mamá me

purificó, me siento muy vacía del cuerpo. Por eso vine” y dando rienda suelta al juego de la seducción, le solicita entre caricias y besos: “¿le vas a pedir a Dios por mí? Por Renato que está en el cielo y también por mi hijo”. Se abrazan y se tiran al suelo. Para evitar la escena, la cámara inteligentemente se desvía a Noe quien los espía desde la puerta. Después de la dulce venganza, Alma se viste y lo acaricia en la cara: “Matar a un ángel es pecado. Tu Dios no perdona a los que pecan”. Entonces sale de la casa y le dice a Noe, con ironía: “¿A poco de veras creías que Sacramento nació limpio?”, luego se encuentra en el camino con Refugio, a quien con una mirada le dice que ha realizado lo que ella más temía. Cuando la Patrona llega a ver a su hijo, éste ya se ha excedido en su autoflagelo: se ha cortado las venas. Refugio queda destrozada. Escena profundamente conmovedora.

De vuelta al circo, en la secuencia de un **final funesto** –no común en el melodrama- Alma abre las rejas de los animales para dejarlos ir, se viste con su traje rojo, se despide de algunos integrantes del elenco del circo que están dormidos procurando no despertarlos y rocía la carpa del Fantasía con gasolina. Luego trepa al trapecio, prende un cerillo y lo deja caer al suelo. Fija su vista en las llamas y finalmente voltea a la cámara como si se enterara de la presencia del espectador. La gente sale de sus camas para observar, con más resignación que sorpresa o tristeza, la destrucción de la farsa que significaba ese circo donde ‘trabajaban’. Un **final feliz** para ellos porque finalmente la fortuna los libera del hastío de vivir en un circo-burdel que no daba para nada productivo.

#### 5.5.4. OPINIONES Y CRÍTICAS DEL PERIODISMO ESCRITO

Si hubo una película que generara opiniones encontradas en este periodo, esa fue *Ángel de fuego*. Paco Ignacio Taibo I se limitó a definirla como “una compleja metáfora sobre la pureza”<sup>115</sup>. Al siguiente mes, cuando se proyectó en Guadalajara, donde obtuvo los premios de Crítica Internacional o Musa del Cine y de la Crítica Nacional o Dicine, comenzó a generar controversia, en especial porque el trabajo anterior de Dana Rotberg, *Intimidad* (1989), no tenía ninguna relación con ésta. Al respecto Rafael Aviña anota: “Dana ha saltado de la comedia a la tragedia”<sup>116</sup>. Pero lo que sucedió ese mismo año en el Festival de Cannes –en el que abrió la Quincena de los Realizadores-, fue el inicio de un cúmulo de opiniones diversas entre las que las extranjeras favorecían más que las nacionales; no obstante, los adjetivos hacia la personalidad de la directora obtenidos a través de la proyección de esta película hicieron que Rotberg declarara: “Yo no soy una perversa: vivo en un país perverso”<sup>117</sup>, reconociendo –con respecto al género de la película- que su objetivo era salir del melodrama para instalarse en la tragedia, puesto que pretendía apuntar hacia la inteligencia del público y “hacerle tomar

<sup>115</sup> Taibo I, Paco Ignacio. “Ángel de fuego” en *El Universal* de Marzo 31, 1992

<sup>116</sup> Aviña, Rafael. “VII Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara” en *Uno más uno* de Abril 5, 1992

<sup>117</sup> “Yo no soy una perversa: vivo en un país perverso” dice Rotberg en Cannes en *El Sol de México* de Mayo 10, 1992

posición sobre algunos puntos esenciales del argumento, como el incesto, el aborto, el abandono de Dios.”<sup>118</sup>

A partir de entonces, los que pudieron acceder a la película lo hicieron a través de festivales puesto que el estreno comercial se realizó hasta el año de 1993 por razones que desconocemos. *Ángel de fuego* fue en ocasiones bien analizada por la crítica nacional: “El ángel se ha revelado a la voluntad del Supremo y ha decidido ‘mandarse solo’ para hacerse justicia”<sup>119</sup> y otras veces, sin alguna explicación coherente, resultó desechada: “pretende ser el discurso de la miseria e ignorancia humanas, pero sin profundizar en ellas”<sup>120</sup> o “película que nació muerta, sin propuestas, una vergüenza más para el *nuevo cine mexicano*”<sup>121</sup>. Lo que sucede es que fue muy comparada con la historia de *Santa Sangre* de Jodorowsky, siendo esta producción de 1989 un filme tan apreciado que *Ángel de fuego* resultaba una ofensa por las deudas conscientes o inconscientes que aseguraban tener con ella.

Dos críticas, una de Nelson Carro y otra de Ysabel Gracida, versan en el tema del filme en cuanto a su realismo y originalidad: “una historia de horror; pero no de un horror fantástico, sino de un horror real, cercano, en cuyo nombre se han cometido y se siguen cometiendo muchos crímenes”<sup>122</sup> y “es una violenta forma de expiación de los pecados reales o imaginados que nos invita a dar una vuelta por ciertos temas que el cine clásico ignora, teme o reprime.”<sup>123</sup>

## 5.6. PRINCIPIO Y FIN

### 5.6.1. FICHA TÉCNICA

Dirección: Arturo Ripstein

Producción: Alfredo Ripstein

Casas Productoras: CONACULTA, IMCINE, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Universidad de Guadalajara y Alameda Films

Distribuidora: UIP

Guión: Paz Alicia Garciadiego (basada en la novela homónima de Naguib Mahfuz)

Fotografía: Claudio Rocha

Música: Lucía Álvarez

Dirección artística: Marisa Pecanins

---

<sup>118</sup> *Ibíd.*

<sup>119</sup> Hussein Ramírez, Juan. “Ángel de fuego” en *El Nacional* de Mayo 30, 1992

<sup>120</sup> Melche, Julia Elena. “Ángel de fuego” en *La Jornada* de Mayo 31, 1992

<sup>121</sup> Bautista, Gabriela. “Ángel de fuego” en *La Jornada* de Junio 28, 1992

<sup>122</sup> Carro, Nelson. “Ángel de fuego” en *Tiempo libre* de Febrero 25 a Marzo 3, 1993

<sup>123</sup> Gracida, Ysabel. “Alma y Lolo: ángeles caídos” en *El Universal* de Octubre 26, 1993

Actores principales: Ernesto Laguardia (Gabriel), Julieta Egurrola (Ignacia), Bruno Bichir (Nicolás), Alberto Estrella (Guama) y Lucía Muñoz (Mireya)

Edición: Rafael Castanedo

Año: 1993

Duración: 185 min.

### 5.6.2. SINOPSIS

En un principio una familia se queda impávida frente a la sorpresiva muerte de la ley que – como sea que fuere- representa el padre. El plan de la madre, ahora cabeza de familia, coloca a los hijos dentro de modelos estereotipados y rígidos que les impide vivir su propia vida. No sólo los hijos han perdido la veleta, sino la madre también. Así el fin llega cuando la cadena de excesos de autoridad en que cae una madre incapaz de amar acerca a todos sus hijos –de alguna u otra forma- a la muerte.

### 5.6.3. LECTURA Y ANÁLISIS

Un día, una familia compuesta por seis integrantes amanece con la noticia de la muerte de uno de ellos. Nada más ni nada menos que el padre. Aún cuando Narciso, curioso nombre del patriarca, no era un hombre modelo –según lo comentan los otros personajes-, la sensación de inseguridad y angustia que reinará en los corazones de la madre Ignacia y los hijos Guama, Mireya, Nicolás y Gabriel, ante la muerte de éste nos indica el lugar preponderante que por costumbre juega la figura del padre en una familia tradicional mexicana. Éste es un **enfoque pesimista (pero legítimo)** sobre los problemas que enfrenta o esquivo una familia como la Botero a raíz de la muerte del padre, su forma de solucionarlos, sus esfuerzos por continuar viviendo y en especial, lo que sucede cuando la madre tiene que hacer un papel doble (además de madre, padre), cuya capacidad o discapacidad será evaluada a través del comportamiento de los hijos. En resumen, el conflicto de una madre sola por guiar a los hijos –aunque este camino no sea el más adecuado para ellos- y la lucha individual de cada hijo por obedecer y/o desobedecer a la madre según sus propias expectativas, serán la estructura de una historia que en su presentación y debido a las posibilidades que ofrece su propia naturaleza, echará mano de muchas de las reglas del melodrama e incluso rozará la tragedia.

Ante la muerte del padre, las reacciones son tan diversas como la versatilidad de las personalidades de los que conforman esta familia y que definitivamente **no están dibujados desde el maniqueísmo**. Todos los hijos se ven vulnerables por este evento, sin embargo Ignacia, fría y tajante, apenas muestra algo de dolor y quizás algo de enojo. En el transcurso de la película veremos cómo esta madre se irá transformando para llegar a ser la **villana** del melodrama, con lo que el hacedor de cine romperá el mito (incluso social) de la bondad e incondicionalidad de la figura materna.

Días después, a pesar del dolor, enojo, indiferencia e incertidumbre, la familia Botero ha de continuar su vida, la cual sin embargo no será nada fácil de vivir. Cuando Ignacia va al antiguo trabajo de su marido para solicitar la pensión, recibe la noticia de que el monto será muy poco. De tal forma, anuncia a sus hijos las medidas que habrá de tomar para salir adelante: tratará de conseguir becas para que los dos más chicos continúen sus estudios, Mireya –como salió ‘chambona’ para la escuela- dejará de estudiar y se dedicará a trabajar como costurera y Guama, si no quiere ‘hacerse cargo’, tendrá que buscar otro lugar donde vivir. La escena, cargada de **diálogos sentimentalistas**, es una de las muchas que habrá a lo largo de toda la película: por la mañana, Guama llega borracho a su casa; Ignacia lo intercepta para anunciarle que no puede entrar así y que debe buscar trabajo ya que: “Aquí no se da cobijo a mantenidos”; entonces, con justa razón, el hijo le pregunta: “¿Y ellos? ¿Por qué ellos sí?”; la otra responde: “Porque ellos sí tienen futuro”. En realidad, Mireya, Nico y Gabriel no solo ‘tienen futuro’, o bien la capacidad para hacerse un proyecto de vida, sino también tienen miedo de la madre, algo que Guama, el favorito, ‘la cosita amorosa de mamá’, no tiene. En un diagnóstico superficial, Guama es el hijo **malo** porque es rebelde, tiende a traspasar las reglas, se sale de la casa, no ayuda a la manutención de la casa y de los hermanos menores; sin embargo, cuando la película nos informa de la interacción entre éste y su madre, donde ella misma reconoce no haber sido en el pasado lo suficientemente determinante con él –y quizás tampoco lo fue el padre-, entendemos que su carácter descomprometido ha sido cuidadosamente labrado por sus progenitores. Guama parte del hogar materno para encontrar trabajo en un antro de mala muerte. Primero como portero, luego como intérprete de boleros (bastante malo) y de óperas cuando está más melancólico, Guama se hace de un nuevo hogar ahí donde la prostituta Chabela, “con su culitito trabajo”, lo cuidará cual madre amorosa y el Polvorón, dueño del antro, lo protegerá e inducirá al negocio del tráfico de drogas cual padre modelo.

Aunque no lo sea en realidad, según Ignacia, Mireya es tonta, burra, ‘chambona’, pero además muy fea. En estas frases, como en otras y muchas escenas más, observamos el odio que Ignacia siente por su única hija. Si bien no hay explicación del motivo de este sentimiento, ni es necesaria, un espectador abusado podrá observar los pocos esfuerzos que Ignacia hace por ocultarlo. Bastantes detalles sobre esta relación serán descritos en la película, provocando en el personaje de la hija que busque ávidamente y a precios insospechados el cariño, confundido con la caricia meramente sexual, superficial, carente de todo afecto, en los brazos del panadero César, el mago-mecánico de coches y luego los clientes que pagan sus servicios sexuales (a veces sí, a veces no). Lo que ésta recibirá entonces a cambio será la ilusión de que es bella y deseada, tanto como no la ha hecho sentir su propia madre.

Mientras tanto, los dos hijos menores, Nicolás y Gabriel, en pugna por el reconocimiento de la madre (la competencia natural de dos hermanos), trasladan el combate al terreno amoroso cuando se debaten a Natalia, hija del Señor Guardiola, para tomarla por novia. Por supuesto, Gabito, más hábil, más seguro de su encanto, más ambicioso, consigue conquistar a la muchacha, ante el dolor y la frustración de su hermano, que comienza a definirse como el tonto de la historia. Mas, sin que esto sea suficiente, Gabriel manipula el destino de Nico, con ayuda de Ignacia, al idear un plan para conseguir patrocinio para sus estudios universitarios, en el que Nico será sacrificado. Nico, el **bueno**, acepta la proposición. Abandona su carrera, viaja a Veracruz para trabajar como inspector de secundaria y ahí se enamora de Julia, la mujer que le arrenda un cuarto en su casa, madre soltera de dos hijos y encargada del cuidado de su padre quien vive conectado a un tanque de oxígeno.

La única posibilidad de darle un giro al destino en toda la película sucede en este viaje. No solo será la oportunidad para este muchacho de enamorarse, romper las ataduras que tiene con una familia disfuncional y tratar de construir una nueva, sino también de cambiar su propio destino, mejorar su vida y dejar de vivirla a través de la de los demás. En general, es el momento coyuntural de la historia de todos, incluyendo al nuevo personaje (la inteligente Julia) porque de la decisión de Nico dependerán las posteriores decisiones de los demás personajes. Pero sumándosele a ello, aquí iniciará una cadena de desventuras, excesos y problemas que conformarán el momento climático gracias al cual se respira la existencia de un definido espíritu melodramático en el ser del autor.

Presionado por la exigencia de su madre, Nico decide regresar a México. Cuando se lo comunica a Julia, le dice que debe cumplir con su compromiso pero que lo peor es que no le pesa ni tantito. La mujer respeta su decisión y aunque dramatiza no alcanza un tono repugnante. Este sería desde mi personal punto de vista, un logro de superación dentro del melodrama moderno puesto que el límite al sentimentalismo está colocado justo ahí donde ya se vuelve falso, clásico, telenovelero, amargo. Julia habla con toda honestidad sobre su dolor: “me calaste hondo” y “dueles, dueles más de lo que necesito”. Entonces Nico le pide que lo espere, a lo que ella contesta: “Sólo tenemos una vida y esa no espera... no espera nunca. Yo necesito un hombre. Tú todavía eres un hijo... peor aún, un hijo pendejo.” Se da la vuelta y lo deja llorando.

En el afán de **detallar bien su puesta en escena** y como ejemplo de la **omnisciencia**, el director ofrecerá los pormenores de las desgracias de cada uno de los hijos de la familia Botero: por qué Mireya se prostituye, por qué Guama debe huir de la ciudad, por qué Nicolás se casa con Natalia que se embaraza de Gabriel, etc.

Finalmente, cuando la **buena fortuna** parece sonreírle a Gabriel al ser nombrado presidente de la sociedad de alumnos, lo cual será una fuerte atenuante para conseguir una beca, gracias al

conocimiento de ópera que hereda de su padre y comparte con el tío de su amigo Javier (importante en el medio escolar), el más pequeño de los Botero recibe la noticia de que su hermana ha sido detenida como presunta responsable de la muerte de un hombre que fue su cliente. Sin embargo, su amigo Javier, quien fue el que le avisó y que por una **coincidencia** de esas que son altamente funcionales en el melodrama trabaja en aquella delegación; Gabriel es informado de que su hermana dio detalles de la relación que guarda con él y hasta el vínculo que tiene con el tío de Javier ante un periodista que se filtró en la escena. Por supuesto, este asunto será un escándalo irreversible para la reputación de Gabriel. Javier le advierte: “Ya la chingaste con mi tío. Él no pasa estas cosas”. Deja salir a Mireya.

Colérico, Gabriel reprende a Mireya, quien sintiéndose profundamente culpable le ofrece hacer lo que quiera para enmendar su error. Sin pensarlo dos veces, Gabito le propone que se suicide –al fin que ya no se va a casar ni a tener hijos, ni nada-, pero que antes escriba en su carta de despedida que estaba loca, locura que la llevaba a prostituirse y andar en esos lugares de mala calaña. Así las cosas, en la que será una secuencia sin ningún corte, acompañada por una música rica en percusiones cuyo ritmo se antoja como el de los latidos del corazón de Gabriel (elemento evidentemente melodramático), el hermano verá cómo Mireya cercena sus venas en lo sórdido de un cuarto de baño público, luego dará vueltas por todas las instalaciones, subiendo y bajando escaleras como tratando de encontrar la salida, aferrado al par de zapatos rojos de su hermana, para por último ascender al cuarto de máquinas, donde rodeado del calor, algo que parece el infierno, también se cortará las venas. Un **final**, sin duda, **funesto, trágico, intenso, inusual en el melodrama tradicional**, pero quizás una nueva alternativa para el melodrama moderno.

#### 5.6.4. CRÍTICAS Y OPINIONES DEL PERIODISMO ESCRITO

Los datos periodísticos nos dicen que en el año de 1993 tuvo lugar el estreno de esta película en el Festival de San Sebastián –en el extranjero- y en la Muestra Internacional y la Reseña de Acapulco –en México-. En el primero, donde se hizo acreedora a la Concha de Oro (premio *ex aequo*), generó críticas en su mayoría favorables a pesar de que en su presentación fueron invertidos los rollos de proyección: “SEGÚN AFP. ‘Ripstein y Paz Alicia Garciadiego han contado a su manera lo que la publicidad califica de *melodrama en la más pura tradición mexicana*’<sup>124</sup>, pero desde entonces ambos personajes comenzaron a destacar el tono de tragedia que alcanza con el final de la misma. Para Tomás Pérez Turrent, representante de la crítica mexicana durante el festival, *Principio y fin* “tiene un muy asumido tono de melodrama, una especie de sublimación del melodrama histórico sobre la madrecita

<sup>124</sup> “Gustó, disgustó, aburrió o fascinó. Principio y fin en San Sebastián” en El Heraldo de Sep. 22, 1993

santa que ha hecho tradicionalmente el cine mexicano, pero en los dos últimos rollos se da un claro y muy sutil desliz a la tragedia”, en pocas palabras: “realmente magistral.”<sup>125</sup>

No obstante, en opinión del recio Jorge Ayala Blanco “Principio y fin o encrémame a tu madre (...) malgasta 3 horas 15 minutos brincando sin gracia en suelo melodramático tan parejo” que además es una “indigesta mezcla de telenovela latinoamericana con melodrama egipcio de los 40s y regresión al cine mexicano que más había detestado y huido (el relato ripsteiniano)”<sup>126</sup>. En la misma línea que Ayala Blanco (la del rechazo), Mauricio Peña arremete contra Ripstein cuando escribe que “de nuevo (...) se mete en terrenos que cree que conoce, exhibiendo el mundo de los desheredados con una frialdad y lejanía que hace inoperante su propuesta estética”<sup>127</sup>; al igual que Rafael Aviña quien la define como una microtelenovela “grotesca, deformada y falsa visión de la sociedad mexicana –de exportación por supuesto-”<sup>128</sup>

Por su parte, Moisés Viñas hace una muy interesante analogía entre el filme y el contexto político en el que se presenta: “estamos ante la cinta cumbre del sexenio salinista, en la más acabada metáfora del Tratado de Libre Comercio, en la que todos los miembros de una familia (la nación mexicana) entierran a su envejecido patriarca (la revolución) y se avoca a los más míseros sacrificios (...) nada más para que el ungido, el hijo predilecto (el estado y sus socios) haga sus negocios con los poderosos, con la única esperanza de que cuando Él triunfe saque a todos del agujero (la prosperidad de solidaridad), aunque quizá tanto esfuerzo no termine más que en un vil zapato roto acariciado por un suicida.”<sup>129</sup>

En fin que esta película, según Nelson Carro “tres horas de sórdido y despiadado melodrama”<sup>130</sup>, es un “recuento de todas las tragedias que el melodrama familiar de nuestro cine nos tiene acostumbrados”<sup>131</sup>, de acuerdo con las palabras de Juan Zapata.

<sup>125</sup> Pérez Turrent, Tomás. “Principio y fin fue todo un desastre” en El Universal de Sep. 23, 1993

<sup>126</sup> Ayala Blanco, Jorge. “Ripstein y la Inanidad Melodramática” en El Financiero de Nov. 10, 1993

<sup>127</sup> Peña, Mauricio. “Principio y fin” en El Heraldo de Nov. 13, 1993

<sup>128</sup> Aviña, Rafael. “Principio y fin, de Arturo Ripstein” en Uno más uno de Agosto 6, 1994

<sup>129</sup> Viñas, Moisés. “Principio y fin” en El Universal de Nov. 14, 1993

<sup>130</sup> Carro, Nelson. “Principio y fin” en Tiempo libre de Agosto 4 a 10, 1994

<sup>131</sup> Zapata, Juan. “Principio y fin: Arturo Ripstein sigue en deuda con el público” en El Nacional de Sep. 11, 1994

## **CONCLUSIONES**

En la actualidad cada película es una mezcla de varios elementos que corresponden a los diferentes géneros nacidos del teatro y la literatura como el melodrama, la tragedia y la comedia, por lo que es difícil ya encontrar géneros puros en el cine, así como en las otras artes. Sin embargo, de acuerdo al momento histórico, la nacionalidad, la cultura social y la personalidad del hacedor de cine, la tendencia en la realización estará o no dirigida hacia un género en específico aún cuando, repito, existan elementos propios de otro género que enriquezcan o rompan la unidad del filme. Hemos aquí analizado seis películas mexicanas a través de una conceptualización del melodrama no porque querramos encasillar a éstas en ese rubro sino, en todo caso, para rescatar la identidad melodramática del cine mexicano que en ellas persiste y que como hemos visto tiene una gran tradición en este quehacer. Pero además, el objetivo perseguido se ha complementado con la posibilidad de hacer una analogía de estas historias melodramáticas que se recrean en el cine con el momento histórico en el que se producen a través de un juego de las apariencias donde falsedades y verdades pueden ser las mismas o bien son susceptibles de sustituirse unas con otras de acuerdo con la voluntad e inteligencia del que ostenta el poder sea el hacedor de cine, en un caso, o el presidente, en el otro. Es de todos sabido que el presidente Carlos Salinas de Gortari hizo de su posición una importante justificación para llevar a cabo acciones que salían de los límites de la ley y lo social o humanamente permitido. Sin embargo, tal como un director de cine, guionista o productor con respecto a una película, el señor Salinas acomodó los elementos que tenía al alcance para hacer parecer sus acciones dentro de aquellos límites, elementos que en ocasiones se antojaban producto de una comedia, otros de una tragedia, pero al fin y al cabo haciéndose contrapeso una de otra para dar como resultado un bien estructurado melodrama de la realidad que se vivía en su sexenio.

En el primer capítulo hicimos un esbozo del concepto de melodrama como género apoyándonos en los horizontes que nos ofrecen dos bellas artes que sin duda enriquecen y alimentan al cine: teatro y literatura. En primera instancia, esta metodología nos sirvió para valorar una vez más la capacidad de síntesis de las otras artes que el cine posee, por lo que un buen hacedor de cine debe tener el conocimiento y la sensibilidad necesarios para echar mano de las otras artes y construir su propia obra. Quizás el hecho de ser el arte más joven le dé al cine este privilegio, pero puede convertirse en un pesar si acaso se estanca en la dependencia de la actividad artística y olvida el aspecto industrial, siendo la sumisión a ésta también contraproducente porque sus leyes en varias ocasiones sacrifican lo artístico por la obtención de una remuneración económica rápida. Y es que al fin y al cabo, el cine también se

erige como un negocio, si no de otra forma tiende a desaparecer. Al que yo he llamado *hacedor de cine* le corresponde observar y comprender estos dos aspectos del cine para continuar dándole vida al mismo. Definitivamente, el cine no sobrevive sin la recreación de los sentimientos, emociones, conceptos, formas de pensar y de vivir a través de una expresión artística, pero tampoco lo hace si no se distribuye, ni se exhibe, es decir, si no se da a conocer a un público numeroso que aplaudiéndolo o criticándolo será la publicidad más efectiva para ser visto por más gente, cuyo pago de boleto le hará recuperar su inversión económica.

Ahora bien, ya que hemos tocado el punto del público, siendo en ocasiones su reacción la preocupación primordial del *hacedor de cine*, hablemos de lo que al estudioso de ciencias de la comunicación más le llama la atención del cine, es decir, su carácter de medio de comunicación masiva y su relación con la sociedad. Reconocemos en él virtudes a la vez que defectos que son inherentes a todo medio: tiene un espacio de acción limitado; genera mensajes en los que están implicadas política, ideología, sociología, psicología, cultura, etc. además de la visión personal del autor; su alcance es masivo en tanto que una película puede ser proyectada en repetidas ocasiones y en diferentes lugares para lograr que considerables cifras de gente la consuman; puede ejercer las funciones de información, opinión o interpretación de una realidad pasada, presente y futura; y posee el valor de documentar para heredar a la posteridad imágenes en movimiento y sonidos. De tal forma, la elección de un modo de narrar historias como lo es el melodrama, se convierte en un interesante y accesible objeto de estudio para descubrir cómo se construye y en qué consiste el mensaje de cada película en particular y el de un conjunto de películas ubicadas en un periodo de tiempo determinado en general.

Al respecto, el segundo capítulo, en su descripción del nacimiento del melodrama dentro del cine mexicano, procura demostrar una preocupación y/o inquietud constante de los *hacedores de cine* de nuestro país por contar historias melodramáticas con lo cual instituyen al melodrama tradicional mexicano como un género reconocido en todo el mundo, distintivo de nuestra cinematografía. El desarrollo de este género en el cine mexicano tiene un fuerte vínculo con nuestra forma de ser, pensar, sentir, decir y actuar. Por supuesto, otras sociedades también tienen las suficientes razones para crear sus propios melodramas; sin embargo, el caso mexicano es peculiar, mucho más por las historias que se cuentan. Por ejemplo, los conflictos de una mujer que después de ser desvirgada y abandonada por su novio y su posterior incursión en el campo de la prostitución, en específico el caso de *Santa*, solo pueden ser recreados una y otra vez en el contexto de una sociedad que a pesar de los años y la evolución o trascendencia histórica continúa cultivando prejuicios morales con respecto a la sexualidad. México es un país de tradiciones --las que funcionan de estructura en un melodrama tradicional--, usos y costumbres que sin embargo poco a poco ha ido perdiendo. No obstante, la necesidad de civilizarse,

industrializarse, globalizarse, hacerse al modo de lo que los poderosos quieren, o simplemente crecer como sociedad, también lo hace aferrarse a lo que sí es suyo, lo que le es propio, lo que lo identifica, a las mismas tradiciones. El melodrama tradicional puede ser uno de esos mecanismos en los que el pueblo mexicano se refugia y reinventa para no perderse, para saber quién es y acordarse de ello; o bien, utilizándolo como un juego egocéntrico, aunque en ciertos momentos empalague tanto que terminemos rechazándolo.

No obstante, tal como observamos en el tercer capítulo, los aires de cambio y remodelación son fuertes, tanto que tambalean todo sistema y aquellos que son sus principales actores tienen diferentes formas de enfrentarlos. La política que enarbolaba el presidente Salinas tendía a la superación de viejos vicios, de ahí su punto de partida ubicado en el neoliberalismo, pero el mismo hombre que representaba su persona, por medio de varios hechos que apuntamos en su momento dejó ver concesiones a la vieja corrupción. Así se confirma que el doble discurso político y la contradicción que había en la acción y la palabra, venían a parecer conflictos de un guión melodramático que sin embargo, a pesar del pesimismo y la visión apocalíptica de quien veía solo el lado negativo de esta situación, funcionó en ciertos aspectos e hizo posibles cosas que hoy son realidad —como una transición de poder hasta el momento pacífica—. Con ello quiero decir pues que no hay mal que por bien no venga y seguramente el plan no era nefasto, pero la práctica del mismo fue desviada en cuanto podía beneficiar a los poderosos, confirmando así como el poder corrompe el alma.

Lo que se dio en llamar nuevo cine mexicano, aunque ciertamente exhibía innovaciones en las formas de narrar, temas, historias, personajes, modos de producción, etc., en gran medida fue un ardid publicitario puesto que, como asentamos con varias muestras de ello en el cuarto capítulo, la industria cinematográfica se mantenía dentro de una dinámica inestable, en las esferas privada y estatal. En todo caso esa novedad era, como lo comenta Nelson Carro en entrevista, el resultado que ya se venía dando desde décadas anteriores. A pesar de los esfuerzos de un grupo de personas y de instituciones estatales de este sexenio salinista con la intención de mejorar la situación, el negocio del cine mexicano es hoy por hoy una empresa no muy redituable económicamente hablando como lo resultaron muchas otras en aquel tiempo, pero además la constancia de los que han trabajado por gusto o encargo en esta actividad ha dejado mucho que desear o bien, por otro lado, ha sido auspiciada individualmente o en pequeños grupos de personas que aunque rescatan el cine de autor, experimental, de arte o independiente, o sea, cine de calidad, no siempre obtienen un buen resultado en la taquilla, lo cual al fin y al cabo es importante para continuar la producción.

Sin duda un buen número de estos hacedores de cine, tienen en común un profundo amor hacia esta actividad, lo cual no les ha impedido que a veces hayan sufrido la imposibilidad de realizar lo

que han deseado, viviendo así su propio melodrama. Sin embargo, a diferencia de por ejemplo los realizadores norteamericanos que pueden vivir una gran limitante debido a que para la mayoría de las compañías productoras no opera el cine de autor, en las producciones de los mexicanos se puede observar que ellos han hecho aquello que han querido filmar de acuerdo a sus obsesiones, preocupaciones, perversiones, etc. En el caso de *Un lugar en el sol*, por ejemplo, el proyecto tardó muchos años en ser filmado por falta de apoyos económicos, sin embargo se filmó y aunque no fue un éxito en la taquilla ni en los festivales porque de hecho no fue promovida así, se deja ver una profunda labor de autor, lo que implica una visión personal de la vida tan importante en una creación artística como en la de un medio de comunicación masiva.

No obstante, no todos han podido continuar su carrera haciendo películas, lo cual es fundamental en este quehacer. En la mayoría de los casos, la filmación entre una y otra película tarda años, o bien algunos como Alberto Bojórquez o José Arturo Velazco no han vuelto a filmar cuando aún tienen mucho que decir ya que se ve en sus trabajos que no habían agotado todas sus posibilidades. Este problema se viene arrastrando desde varias décadas atrás, provocando además lo que algún crítico de quien no recuerdo el nombre opinaba era una pena puesto que un realizador mexicano está haciendo su segundo o tercer largometraje cuando debía estar haciendo su séptimo u octavo, como en otras cinematografías, demostrando así las características de su estilo de dirección.

Las películas que analizamos en el quinto capítulo en ningún caso son ópera prima y para algunos constituyen ya sus últimos filmes por lo que son obras en las que de alguna forma el realizador ha alcanzado madurez y una visión propia del modo de narrar historias\*, en la cual no obstante un rasgo socio-cultural será un común denominador para todos. En este caso, según mi análisis y con la reserva de que existan otros más, el melodrama es este rasgo compartido porque no solo es una estructura narrativa sino también un reflejo del modo de ver y vivir la vida del mexicano. Aún Gabriel Retes, cuya película denuncia la inseguridad en la ciudad a través de un relato hiperviolento y sus mejores películas han sido comedias, el conflicto de pareja que presenta en *La ciudad al desnudo* es un tema susceptible de hacerse melodrama. De igual forma, el caso de Bojórquez, cuya visión y crítica de los personajes femeninos de clase media no es sensiblera, ni lastimera, el trato que hace del problema de los ancianos contiene cierta tendencia a dramatizar su situación desventajosa para colocar a la protagonista como una víctima de las circunstancias cuando en realidad mas bien lo es de su propia falta de visión a futuro. Por su parte, José Arturo Velazco, con todo el estudio previo que llevó a cabo para hacer una presentación objetiva del conflicto de pareja de dos enfermos mentales que andan por la

---

\* El caso de Dana Rotberg resulta una excepción ya que si bien *Ángel de fuego* no es su primer filme, sí resulta ser su primera historia melodramática que contiene mucha carga trágica y que como veremos adelante la acerca a una propuesta más elaborada del melodrama, muy similar a la de Hermsillo y Ripstein.

vida con la bandera de 'normales', sucumbe en la presentación sentimentalista de un final, apoyado por una música sensiblera, donde se separan los amantes, un final que si bien es trágico en el hecho, en la forma es melodramático.

Estas tres realizaciones, sin embargo, no están sustentadas en el melodrama tradicional puesto que son otras cuestiones (la inseguridad en las calles, la falta de instituciones para el cuidado de los ancianos y el mundo paralelo de una pareja conflictiva) las que invitan a herramientas de otros géneros para hacer su tratamiento. Lo curioso es observar que, de acuerdo con el análisis, aunque tonos cómicos o terriblemente trágicos están mezclados en algunas escenas de estos largometrajes, algunas características del melodrama tradicional se encuentran presentes en estos argumentos: **enfoque legítimo de un tema serio, personajes buenos y malos, coincidencia, sentimentalismo y final doble**. Todo lo cual otorga cierta razón al supuesto de que algunos de los argumentos, en tanto que conservan reglas del melodrama tradicional, son una expresión más inconsciente que consciente de lo que sucedía en el terreno político de aquel periodo: a pesar de los cambios en la superficie aún se preservaban reglas del más añejo sistema de gobernar... o narrar en cine.

Los últimos tres largometrajes aunque también rescatan las reglas del melodrama tradicional, mas no en su totalidad ni con la rigidez de una fórmula, sin duda presentan una novedad que no tiene tintes de moda pasajera sino de algo susceptible de trascender. El caso de Dana Rotberg es esperanzador porque estamos hablando de una generación mucho más reciente que la de los otros autores y cuyo resultado percibido en la pantalla nos habla de un paso en la evolución del melodrama muy bien dado; entendiendo por evolución primero la superación de las convenciones de la narrativa tradicional establecida en los 40 y 50, y segundo la utilización de aquellas convenciones con cierto límite para hacer nuevas propuestas o incluso combinarlas con elementos de otros géneros para la obtención de un resultado no solo novedoso sino más completo en la información que ofrece. De la misma forma que Hermsillo y Ripstein lo hacen, Rotberg baraja las cartas del melodrama tradicional para armar su juego sin necesidad de colocarlas de la misma forma que lo hacían los realizadores de hace 40 años. Pero además, en tanto que ofrece elementos para hacer reflexionar al espectador y cuestionarse cosas de la vida (como el incesto, la pobreza, el fanatismo religioso) construye esa propuesta diferente y más completa de hacer cine de la que hablábamos arriba.

Por su parte, los experimentados Jaime Humberto Hermsillo y Arturo Ripstein se muestran como los mejores realizadores de melodrama por lo menos dentro de esta selección de seis y quizás de los que trabajaron en ese periodo. No solo porque al igual que Rotberg hacen su juego con las cartas del melodrama tradicional, sino también porque ofrecen una propuesta cuya solidez es resultado de un trabajo realizado película a película que lleva una continuidad y sin duda deja un vasto campo

melodramático explorado en los temas que ofrece la realidad mexicana. Por supuesto, se aprecia oficio en sus realizaciones y un conocimiento tal de las reglas del melodrama que pueden usarlas de acuerdo a su propio criterio, o bien romperlas para presentar nuevas alternativas. Como sabemos, el de Hermsillo ha sido un cine crítico que similar al de Bojórquez hace un cuestionamiento profundo a los personajes de la clase media a través de la sátira, la ridiculización y la exhibición de sus vicios o formas de vida que a menudo ocultan (como la homosexualidad). En este caso, aunque *Encuentro inesperado* no trata sobre la clase media, sí exhibe los excesos de dos mujeres instaladas en la que es su verdad, su deseo, su querer, lo que constituye una lucha de poderes que les ofrecen sus vicios. Esta historia que - dicho sea de paso- es una adaptación de una obra de teatro no escrita por el hacedor de cine, lo cual sucedió en pocos casos dentro de su filmografía, sin duda contiene un trabajo de autor en el que Hermsillo deja ver su gusto personal por el personaje de Lucha Villa, en el que rescata y reinventa la forma apasionada de ser de las divas del cine mudo y lo gozoso que para él es apoyarse en fragmentos de otras películas, las canciones de Juan Gabriel y los sufrimientos de desamor de un hombre moribundo. Por su parte, la de Arturo Ripstein, *Principio y fin*, una de las mejores creaciones de la bien integrada mancuerna que forma con su guionista Paz Alicia Garciadiego, demuestra una buena y nueva alternativa para el melodrama moderno mexicano. Del mismo modo que *Encuentro inesperado*, este filme es la adaptación pero de una obra literaria; no obstante, una de las cosas que fueron enriquecidas en su paso a la pantalla fue el final que encuentra un gran refuerzo de las emociones en la música y las imágenes y ciertamente se acerca al final funesto de la tragedia. Y además, de la misma forma que las de Rotberg y Hermsillo, la construcción del mensaje invita a la reflexión y al cuestionamiento hacia situaciones muy serias como lo es la supuesta bondad inherente a toda madre.

En la actualidad, el enfoque de un tema serio y la omnisciencia, la división entre personajes buenos y malos, el final doble, el sentimentalismo y la coincidencia han sido heredados por las telenovelas que curiosamente son muy bien vendidas en el extranjero. El cine, en cambio, ha canjeado esas reglas del melodrama para explorar nuevos caminos, sin embargo el proceso es lento y por la misma crisis que aún persiste en la industria, el resultado es variable. No obstante, la mayor aportación de estas películas que en mayor o menor medida son melodramáticas es el uso de algunas de sus características para invitar al espectador -más allá del entretenimiento- a la reflexión sobre la realidad, tarea que no puede ser precisamente producto de una intención consciente. Justamente el análisis del mensaje en cuanto a lo que inconscientemente o sin querer se comunica, nos dice que -en este caso- poco a poco los límites al exceso que representa el melodrama tradicional ofrecen una nueva estructura con la cual cuestionar los pros y los contras de nuestros comportamientos individuales como sociales para modificarlos o vivirlos así sin sentimientos culpígenos o víctimas. Se trata pues de abandonar

como sociedad por ejemplo esa actitud infantil de devaluar o sentir compasión por el personaje de una prostituta que al fin y al cabo forma parte de esta sociedad y cumple una función dentro de la misma, sino simplemente dejarla ser en tanto que sus culpas, sus excesos y sus dolores no son exclusivos de su condición; o bien dejar de hacer responsable al Estado, al gobierno, al presidente o a los funcionarios de todo cuanto nos sucede y muy probablemente nosotros mismos podríamos resolver nuestros problemas con nuestros propios medios.

Cuando hay que llorar de dolor, lloremos entonces; y cuando hay que reír porque una situación nos lo provoca, hay que reír. Sin embargo, no dejemos de pensar, razonar y mirar con la inteligencia de la que cada quien es capaz que todo tiene un límite, todo acaba, pero también todo vuelve a empezar, a iniciarse, a renacer. Ese es un melodrama renovado. Ese es un sentir universal.

**ENTREVISTA CON NELSON CARRO**

Sentados frente a una pequeña mesa, ocupada por dos tazas de café caliente para calmar el frío de una mañana de enero, el crítico y experto en cine mexicano Nelson Carro y una servidora llevamos a cabo la que será una interesante y larga entrevista cuyo tema central es el melodrama de nuestro cine. Para ir esculpiendo la plática cual escultor frente a una piedra amorfa y dura, comienzo tallando lentamente el tema desde afuera para llegar al meollo del mismo, para ello le pregunto cuál es su definición de melodrama, lo cual inmediatamente se dispone a contestar, demostrándome que sabe bien de lo que está hablando:

-En realidad, en sentido estricto, el melodrama es un género teatral mucho más que literario. De hecho, en términos más o menos estrictos... es decir, si analizamos todos los géneros dramáticos, los clásicos, tenemos: tragedia, comedia, la farsa; y entre los nuevos estarían por un lado el melodrama y por el otro la pieza. En ese sentido, el melodrama es un género dramático que nace alrededor del siglo XIX y que originalmente tenía la característica de ser con música –por eso se llama melodrama–, después la música desaparece. Lo que queda del melodrama, en términos dramáticos, es una obra dramática, representable, que tiene determinadas características y que giran alrededor de la virtud y de las amenazas de la virtud.

También me habla de la forma en que el melodrama gira en torno a los sentimientos y anticipa lo que será una pregunta posterior cuando reconoce que desde entonces ha habido cierta apreciación peyorativa con respecto al género. Con la afirmación de que el paso que da éste del teatro al cine es totalmente directo, nace una nueva inquietud: ¿Podría explicármelo más ampliamente?. Entonces, su respuesta se vale del ejemplo que ofrece el trabajo de Griffith, quien establece las convenciones del lenguaje cinematográfico a partir del melodrama con la adaptación de la literatura folletinesca del siglo XIX.

-Toda la puesta en escena de Griffith, la utilización de los primeros planos, tienen la función fundamentalmente melodramática. La concepción de los personajes femeninos que representan la virtud, siempre vestidos de blanco y amenazados, es una idea muy del melodrama del siglo XIX. Y de hecho, creo que es bastante lógico sobre todo por el momento en que nace el cine, que su primera fuente o una de sus principales fuentes fuera el melodrama del siglo XIX.

-Y las obras teatrales- lo invito a comentar más de ello.

comedia; a diferencia del cine hollywoodense cuya diferencia genérica es muy clara, con pocas excepciones como las películas de Chaplin que –curiosamente– son mucho más melodramas que comedias.

-Una característica del melodrama que el cine mexicano en general respeta muy bien es que los melodramas suelen combinar los momentos de angustia y fuerte tensión y llanto con los momentos cómicos que bajan esa tensión. *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947) en ese sentido es un ejemplo clarísimo de melodrama.

Justamente todos los patios cómicos del melodrama de esa película funcionan como desahogo de la tensión que poco a poco va creciendo; pero además, como hemos leído anteriormente, en general la música es un elemento que acentúa ese tono característico del género y sirve como un recurso fundamental para remarcar los estados de ánimo de los personajes o bien rescatar los baches en los que pueda caer la trama. Todos estos elementos sin duda adquieren un equilibrio sin precedente con el trabajo de los directores de la época de oro de nuestro cine, cuyos melodramas para Carro son –por así decirlo– ‘de calidad’.

-La caracterización de melodrama no es necesariamente peyorativa, hay buenos y malos. Hay mucho más malos que buenos pero eso no permite... no justifica que se use el término de una forma peyorativa.

-¿Por qué hay muchos más melodramas malos que buenos?

-Porque hay mucho más cine malo que bueno también en general- con sencillez me explica, pero añade:

-hay mucho cine malo y muchos melodramas malos, pero sobre todo malos pensando no tanto en términos incluso de historia, porque muchas veces las historias son las mismas, sino en cuanto a puesta en escena y cómo se debe filmar un melodrama.

Mientras continuo saboreando el café y haciendo algunas notas, Carro ejemplifica lo que está diciendo con el caso de Fassbinder y Sirk y la forma en que trataron el melodrama en sus largometrajes para ‘trascender el material’. Así me doy cuenta de que no es el melodrama en sí el que se ha hecho de mala o buena fama, sino el modo en que el hacedor de cine se ha acercado a él y lo ha llevado a cabo en alguno o varios de sus filmes. Sin embargo, no pierdo la oportunidad para preguntarle su hipótesis sobre este asunto y una vez más, en sentido práctico, sin que por ello sea falto de reflexión, contesta: el prejuicio sobre el cine que habla de sentimientos.

-*París Texas* es un melodrama, es una de las películas de Wenders que me parecen importantes, finalmente es un melodrama. Es una historia de sentimientos pero que tiene un gran nivel. Yo creo que hay algo también del espectador. Hay tanto cine, tanto melodrama, que finalmente el espectador también es un poco prejuicioso contra el melodrama.

-Y las obras teatrales, digamos. Finalmente, lo que busca... digo, lo que consigue por lo menos Griffith es poder crear un equivalente cinematográfico del melodrama teatral. Finalmente, *El nacimiento de una nación* (1915) es sobre todo un melodrama con una pareja que vive innumerables conflictos durante toda la película. Que esos conflictos tengan una importancia más allá del contexto, que sea la Guerra de Secesión y que eso de alguna manera pasa a primer plano, eso no impide que la historia sea la historia de un amor complicado. Y eso es un poco la idea de casi todos los melodramas: de una u otra forma, los melodramas son historias de amores complicados.

Pronto surge la comparación con el gran clásico que es la tragedia. No niega mi aseveración cuando le comento que para Wright muchas tragedias en cine sucumben ante los efectos especiales, la música y la actuación para convertirse en melodramas. De hecho, afirma que casi no existe este género y que en todo caso el equivalente moderno sería la pieza ya que el hombre actual no manifiesta los comportamientos heroicos de la tragedia griega. En cambio el melodrama, al ocupar una buena parte del cine por ser bastante popular, extiende su poderío en las telenovelas, herederas tanto de los melodramas cinematográficos como de las radionovelas.

Poco a poco me acerco más a lo que estoy buscando y para ello me valgo de las apreciaciones de Carlos Monsiváis:

-Acercándonos más al tema, la idea de la tesis surgió cuando leí un texto de Carlos Monsiváis que se llama "Se sufre, pero se aprende" y él habla ahí de cómo el melodrama nace en Europa, en Francia, pero se vuelve muy popular en Latinoamérica con los folletines que eran historias por entregas porque las historias tienen mucho que ver con la forma de pensar y de sentir de este tipo de sociedades.

-Sí hay algo... Eso, efectivamente puede sonar como despectivo, pero sí hay algo efectivamente que hace que el melodrama tenga una cierta relación más directa con la forma, la idiosincrasia, sobre todo del latino en general. Yo diría que en el caso de México, en particular. Es decir, quizás pueda parecer como lugar común pero uno siente incluso que un comportamiento de un mexicano o de un italiano en la vida son mucho más melodramáticos que de un sueco o de un alemán. Entonces me parece que por ese lado sí hay efectivamente un campo muy propicio para que se desarrolle el melodrama.

-En el caso de la película de *Santa* (Antonio Moreno, 1931) que es la primera película sonora (bueno, con sonorización directa) y que es la adaptación de una novela, es un ejemplo muy claro de esto que usted me está diciendo ¿no le parece?

-Claro. Yo siempre digo que el cine mexicano, prácticamente todo, con muy contadas excepciones, es melodrama. Puede ser melodrama y algo más.

En cuanto a porcentajes, para Nelson el 95% de este cine es melodramático, el que además contiene una enorme variedad de géneros: melodrama histórico, religioso y hasta combinado con la

¿Qué pasa entonces con los cineastas de los 70? ¿Rechazan o abrazan al melodrama? Como sabemos, los cineastas de entonces encontraron una fuerte cerrazón por parte de los que ya estaban dentro de la industria cinematográfica para darles una oportunidad de realizar, lo cual podría sonar como una razón suficiente para que los jóvenes rechazaran las formas (géneros y temáticas) de hacer cine; sin embargo, el entrevistado considera que al presentarse como indispensable un cambio en el cine, que se venía dando desde tiempo atrás en todas las cinematografías, éste sin duda tuvo resonancias en el tratamiento del melodrama. La diferencia con los integrantes de esta nueva generación de directores estriba, por un lado, en su intención al hacer cine y por el otro, su forma de trabajar las características del género.

-La estructura melodramática se puede usar en un sentido que es absolutamente reaccionario, que creo es un poco la idea de partida del melodrama como género, idea de todas las telenovelas: las mujeres si pecan son castigadas, la familia es la base de la sociedad. Hay una serie de valores morales generalmente implícitos en el melodrama, pero también el melodrama puede dar vuelta a esos valores para con la misma estructura decir cosas bastante diferentes- y en ese sentido: -el ejemplo más notable serían las películas de Ripstein que son melodramas, pero son melodramas trabajados de una manera muy diferente. Es que es exactamente visto al revés, sería un poco como seguir el esquema del melodrama que no lleva a la felicidad sino a la destrucción total.

Los trabajos melodramáticos de los realizadores contemporáneos a Ripstein y que sin duda dejaron un importante antecedente para los cineastas posteriores es que su 'pintura', como lo denomina Carro, es social, lo cual ya tenía sus primeros llamados en películas como *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948); de tal forma que al abordar temas como la familia, la juventud, la vida del pueblo y la ciudad y la pareja, entre otros, la gente tendrá mucho qué comentar al término de la película; gente de nuestro país, de diferentes estratos sociales y profesiones pero también gente de otras partes del mundo que estarán interesados en lo extraño o familiar (según sea el caso) que les resulta el mundo mexicano que presentan estos filmes. Y no podría ser de otra forma si en este cine no estamos frente a un melodrama tradicional donde los que siempre triunfan son los valores morales.

-Hay un melodrama tradicional que es: la cantante que logra triunfar después de mil vueltas, la otra es que la que se muere, se muere sacrificándose por su hijo, los dos son positivos. O muere pero se arrepiente de todo el mal que hizo, esos son los mensajes positivos. El melodrama nuevo, digamos el melodrama de Ripstein, no; los personajes se mueren y chocan porque no tienen ninguna posibilidad de ser redimidos, no existe la idea de salvación, y eso es lo que los vuelve interesantes.

-Y cómo se acerca ese final al de una tragedia ¿no?

-El caso de *Principio y fin* es una de las películas mexicanas más próximas a una tragedia, sí, sin duda. Porque finalmente en ese tipo de melodrama social lo que muestra son una serie de conflictos... no se puede hablar de tragedia porque no están los dioses, pero sí hay todo un movimiento de fuerzas sociales enfrentadas.

Al nombrar la película de Ripstein de 1994, damos un salto en el tiempo para instalarnos en el punto nodal de la entrevista: el melodrama del periodo salinista. Lo primero que yo quiero saber es de dónde sale esta necesidad de hacer filmes en un ambiente cerrado, con pocos personajes y en general un muy limitado despliegue de recursos económicos, más allá de los motivos que en sí nos ofrece el panorama de la industria cinematográfica de ese tiempo que venía adelgazándose cada vez más y por lo tanto no presentaba las posibilidades económicas de hacer grandes producciones.

-Lo que pasa es que el melodrama generalmente como género es muy intimista porque finalmente como habla de sentimientos y valores lo que necesita es acercarse fundamentalmente a los rostros de los personajes.

Pero yo insisto, movida por una fuerte sensación de que el motivo tiene que ver con las razones del Estado, quien a través del IMCINE escogía proyectos más baratos que no solo tienen que ver con un criterio de 'lo más sencillo es lo que filmaremos'. Entonces formulo otra pregunta ¿cómo elige el IMCINE lo que se va a filmar o no?

-Creo que IMCINE se ha dedicado a apoyar proyectos de autor y la selección es bastante arbitraria. Hay un Consejo que analiza los proyectos y decide bueno este me parece bien para que se filme o este no me parece bien; hay cierto tiempo, ese Consejo cambia y hay otro que analiza los mismos u otros proyectos. Ese es un poco el funcionamiento.

Entonces llega la oportunidad de hacer la pregunta directa:

-Pero, los criterios que ellos toman ¿son personales nada más?

-Y lo que pasa es que no hay muchos criterios. Claro, hay criterios económicos, lo que te decía, si alguien presenta una superproducción fantástica o de ciencia ficción es obvio que se va a rechazar porque no hay posibilidades. Otras veces también tienen que ver los antecedentes del director, es decir, si es un director debutante y el proyecto no parece muy sólido, no es lo mismo que si es un proyecto no muy sólido con un director de cierta trayectoria. También depende de los apoyos que tenga aparte por fuera ese proyecto. Entonces, te digo, es muy subjetivo.

Y siendo tan subjetivo, mientras la mente del mexicano –como dijo el mismo Carro- y su comportamiento en la vida son melodramáticos, mi hipótesis se refuerza: un proyecto de melodrama sería más atractivo (por lo menos en un plano de gusto personal) para los integrantes de ese Consejo que uno proveniente de otro género, por razones tanto conscientes como inconscientes pero que

tienen que ver con esa forma digamos 'melodramática' de ver la vida. Sin embargo, gracias a que la entrevista fluye ya no como un trabajo lineal y plano, sino como una plática interesante y para estas alturas muy agradable, el entrevistado me informa que esta situación está cambiando, lo cual comentaremos en su momento ya que tenemos pendiente una cuestión referente a la relación del cine con el Estado en los sexenios anteriores al salinista.

Si bien ese Nuevo Cine Mexicano del periodo 1988-1994 en mi opinión resultó un ardid publicitario, Carro considera que es la culminación de un movimiento de renovación que inicia en la década de los 70 con directores como Hermsillo, Ripstein, Leduc, Fons, Bojórquez, entre otros. Cine que dura un sexenio 'apapachado' por el Estado bajo el gobierno de Echeverría y que a la siguiente administración desaparece. Lo que hacen esos directores que se quedan sin la protección del Estado es buscar nuevos productores e instituciones interesadas en apoyarlos, teniendo como resultados películas como *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1983) y *Los motivos de Luz* (Felipe Cazals, 1985), por lo que cuando IMCINE aparece en la escena de la producción lo único que hace es facilitar las cosas. Vuelven a filmar aquellos que lucharon por abrirse camino y aparece una nueva generación, representada por Carrera y Rotberg, con la compañía de un grupo intermedio, entre los que están Pelayo, Diego López y los García Agraz, todo lo cual, en general, hace a Carro afirmar con toda sinceridad:

-Yo siempre he creído que el cine mexicano de los 70 y 90 es el mismo, más allá del relevo generacional, es el mismo, cortado por unos años de ruptura que son fundamentalmente los de López Portillo.

El aquí y el ahora surge como una pregunta irremediable, así como el futuro del melodrama dentro de este contexto. Entonces, Nelson recuerda la debacle económica de 1994 que definitivamente tiene resonancias en el ámbito cinematográfico. El cine mexicano que en gran medida conserva los rasgos de un cine de autor, donde incluso los éxitos taquilleros de *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999) y *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 1999) contienen la visión personal de sus autores, la opción de un producto comercial, vendible y resultado de lo que se cree va a gustar a las masas comienza a ser palpable en las películas de manufactura mexicana.

-Quizás en un futuro próximo y viendo la aparición de Altavista, NuVisión y todo eso pueda haber un cambio. Porque por ejemplo hay una película que es la primer película que yo consideraría como proyecto no personal sino en función del mercado, que es *Todo el poder*. *Todo el poder* me parece que marca un cambio. Es una película, yo lo siento así, que no está hecha porque haya un director al que le preocupe el tema, que tenga algo que decir, que le interese el género, sino más bien creo que responde a hacer una película que toque temas que atraigan al espectador de tal manera que pueda convertirse en un éxito de taquilla y eso entra más dentro de una perspectiva de un cine de características industriales

o de productor. Yo diría que hasta ahora es casi el único caso. La película responde a un, por decirlo de alguna manera, como el cine hollywoodense, estudio de mercado... absolutamente complaciente con el espectador.

Y en ese marco, redondea Carro, el melodrama que no parece un género agotado, 'mexicano por excelencia', a pesar de que hoy en día los géneros ya no se encuentran bien definidos y quizás gracias a que se ha vuelto muy elástico, poniendo como ejemplo una vez más un filme de Ripstein, el más reciente, *Así es la vida* (1999), encuentra nuevos métodos de supervivencia y los hace efectivos... le guste a quien le guste.

**BOJÓRQUEZ, ALBERTO**

Nace el 1 de enero de 1941 en Yucatán. Radicado en la Ciudad de México desde la adolescencia, estudia la carrera de Ciencias Sociales en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, coordinándolas actividades del cineclub hasta su ingreso al CUEC en 1965 donde se especializa en Dirección de Cine. Entre varios trabajos escolares sobresale el mediometraje *A la busca* (1969) con buenos comentarios de la crítica; lo que se repetirá con su primer largometraje rodado de manera independiente *Los meses y los días* (1971), ganando un premio como ópera prima y estableciendo récord de exhibición en el Cine Regis con 32 semanas de permanencia. En 1972 retoma el cortometraje pero de manera industrial con *Fe*, primer episodio de *Fe, esperanza y caridad*, y ya en el cine comercial realiza en 1974 *La lucha con la pantera* según un argumento de José de la Colina. Su cine ha intentado una reflexiva aproximación a los problemas del sector femenino clasemediero con buenos resultados. Además de la realización de largometrajes, y especialmente desde mediados de los 80, desarrolla una prolífica carrera en la dirección y producción de cortometrajes documentales y de programas culturales para la SEP, el Centro de Producción de Cortometraje de Estudios Churubusco, la Unidad de Televisión Educativa y Cultural y el Canal 22. A partir de 1989 realiza para la iniciativa privada cursos de capacitación en video y videoláser así como cápsulas promocionales. En el 2000 dirige el mediometraje documental *Encuentro con Elvia* sobre la yucateca Elvia Carillo Puerto coproducido por el IMCINE, Canal 22, el Instituto de Cultura de Yucatán y Editorial Castillo.

1971	Los meses y los días
1972	Fe, esperanza y caridad (con Jorge Fons y Luis Alcoriza)
1974	La lucha con la pantera
1975	Hermanos del viento
1976	Lo mejor de Teresa
1977	Adriana del Río, actriz
1979	Retrato de una mujer casada
1985	Robachicos
1991	Los años de Greta

\* Fuente: Expedientes de la Cineteca Nacional y Ciuk, Perla. Diccionario de directores, Ed. CONACULTA-CINETECA NACIONAL, 1ª ed., México, D.F.: 2000, 739 p.p. Solo largometrajes de ficción en 35 mm.

## HERMOSILLO, JAIME HUMBERTO

Nace en Aguascalientes el 22 de enero de 1942. A los 17 años se muda a la Ciudad de México donde después de trabajar como contador, colabora esporádicamente en la revista "Cine Avance" para después ingresar en el recién fundado CUEC. Ahí elabora los cortos escolares *Homesick* (1965) y *S.S. Glencairn* (1969) en los que comienzan a ser temas la familia de clase media, la sexualidad y la falsa moral. Su trabajo siguiente, un mediometraje de ficción titulado *Los nuestros* (1969), fue reconocido como obra importante en México y el extranjero. Debuta en la industria cinematográfica con *La verdadera vocación de Magdalena* (1971), a partir de la cual continuará trabajando entre el cine independiente (en ocasiones en formato de video) y el industrial. Ha sido maestro de realización y guión tanto en el CUEC como en el CCC. Radica en Guadalajara desde 1984 donde funda la Escuela de Guión y Apreciación Cinematográfica del Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos (CIEC) de la Universidad de Guadalajara y forma parte del grupo "Cine y Crítica". Uno de sus últimos trabajos fue la realización de la telenovela *La calle de las novias* (2000), producida por ZUBA.

1971	La verdadera vocación de Magdalena
1972	El señor de Osanto
1974	El cumpleaños del perro
1975	La pasión según Berenice
1976	Matinee
1977	Las apariencias engañan
1977	Naufragio
1978	Amor libre
1979	María de mi corazón
1982	Confidencias
1983	El corazón de la noche
1984	Doña Herlinda y su hijo
1988	El verano de la señora Forbes
1989	Intimidades en un cuarto de baño
1990	La tarea
1991	Encuentro inesperado
1992	La tarea prohibida
1996	De noche vienes Esmeralda
En proyecto:	Escrito en el cuerpo de la noche

## RETES, GABRIEL

Hijo del director teatral y actor Ignacio Retes y de la actriz Lucila Balzaretti, nace en la Ciudad de México el 25 de marzo de 1947. Se convierte en actor teatral desde los doce años en piezas originales de Sófocles, Shakespeare y O'Neill, todas auspiciadas por el Seguro Social. Estudia dos años de licenciatura en Letras Españolas en la Universidad Iberoamericana, donde forma con Pilar Campesino, José Ramón Enríquez y Fernando Balzaretti, el primer grupo teatral de esa escuela. De ahí pasa a la actuación cinematográfica bajo las órdenes de Alejandro Galindo, Miguel Littin, Jorge Fons y Sergio Olhovich, entre otros. De manera paralela produce y dirige sus primeros cortometrajes en formato Super 8, algunos dentro de la Cooperativa de Cine Marginal, *Sur* (1970), *El paletero* (1970), *Comunicados de insurgencia obrera* (1971), *Fragmentos* (1971), *El asunto* (1971), *Tribulaciones en el seno de una familia burguesa* (1972), ganadora del II Concurso de Cine Experimental en Super 8 a nivel nacional, y el largometraje en el mismo formato *Los años duros* (1972), premiada en los festivales de Cartagena y Caracas. En 1972 funda la Cooperativa de Cine Marginal que produce y dirige los *Comunicados de Insurgencia Obrera*. Su ópera prima *Chin Chin el teporocho* (1977) gana el Ariel en su categoría y junto con el resto de su filmografía es reconocida y premiada en varios festivales internacionales. El mismo año de producción de esta cinta funda la Cooperativa Río Mixcoac. En 1981 realiza 26 programas televisivos para la SEP. Cinco años más tarde coproduce *La rebelión de los colgados* (Juan Luis Buñuel, 1986), versión filmica para televisión rodada en México para el mercado europeo. En 1989 viaja a E.U. para dirigir *Wild justice/Justicia salvaje*, proyecto filmico que se cancela; sin embargo, incursiona en la industria del 'videohome' tanto en ese país como en México. Retorna al formato de 35 mm con *El bulto* (1991), multipremiada cinta cuyo valor es confirmado con *Bienvenido Welcome* (1993). En 1996 recibe la beca Fundación Guggenheim de New York, para la que escribe los guiones "La esquina del círculo" y "Raza brava". En el 2000 es galardonado con la Medalla de Plata al Mérito del Director que anualmente entrega la Sociedad Mexicana de Directores y Realizadores de Obras Audiovisuales por sus 25 años de actividad cinematográfica.

1975	Chin Chin el teporocho
1976	Nuevo mundo
1977	Flores de papel
1978	Bandera rota
1984	Mujeres salvajes
1985	Los naufragos del Liguria
1985	Naufragos II: Los piratas

1988	La ciudad al desnudo
1991	El bulto
1993	Bienvenido Welcome
1998	Un dulce olor a muerte
En proyecto:	La esquina del círculo
	Raza brava
	El bulto para presidente

## RIPSTEIN, ARTURO

Nace en la Ciudad de México, el 13 de diciembre de 1943. Hijo del afamado productor Alfredo Ripstein Jr., sus primeros contactos con el cine se dan desde la infancia. En su adolescencia es alumno de las Lecciones de Cine de la UNAM, antecedente inmediato del CUEC, y en 1962 asiste a Luis Buñuel en la dirección de *El ángel exterminador*. Ingresa a la Facultad de Derecho en la UNAM, carrera que abandona después de dos años para estudiar Historia durante un año en el Colegio de México, vereda académica que continúa con un par de semestres de Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana, para finalmente regresar a su verdadera vocación: el cine. Logra ser aceptado en el grupo Nuevo Cine un poco antes de desaparecer. En 1965, su padre le produce su ópera prima titulada *Tiempo de Morir*, con guión de Gabriel García Márquez. Los siguientes años participa como actor de cuadro para fundar en 1969, junto con Felipe Cazals, Tomás Pérez Turrent, Rafael Castanedo y Pedro Míret, el grupo Cine Independiente de México con el que filma *La hora de los niños* (1969). Realiza *El naufrago de la calle Providencia* (1971), mediodmetraje documental en torno a la figura de Buñuel que codirige con Rafael Castanedo, y al año siguiente se reincorpora al esquema industrial con *El castillo de la pureza* (1972). A partir de ésta, se inicia la consolidación de una de las filmografías más destacadas e importantes del cine, en la que sobresale *El lugar sin límites* (1977), cinta ganadora del Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de San Sebastián, España, en 1978. En 1985 conoce a la guionista Paz Alicia Garcíadiego, quien adapta una obra de Rulfo con el título *El imperio de la fortuna*, para iniciar así una fructífera relación laboral. Sus filmes, como su trabajo de dirección, han sido reconocidos con diferentes premios, entre los más importantes la Concha de Oro de San Sebastián, el Ariel, la Diosa de Plata y el Premio Nacional de Ciencias y Artes en la categoría de Bellas Artes; además de haber incursionado en trabajos televisivos y la puesta en escena operística de 'Salomé' para el Palacio de Bellas Artes. A finales de 1999 se convierte en el primer realizador latinoamericano que dirige en tecnología de video digital con *Así es la vida*.

1965	Tiempo de morir
------	-----------------

1966	Juego peligroso (con Luis Alcoriza)
1968	Los recuerdos del porvenir
1969	La hora de los niños
1972	El castillo de la pureza
1973	El Santo Oficio
1975	Foxtrot
1976	Lecumberri, el palacio negro
1977	El lugar sin límites
1977	La viuda negra
1969	Cadena perpetua
1979	La tía Alejandra
1979	La ilegal
1979	La seducción
1981	Rastro de muerte
1984	De todo como en botica
1984	El otro
1986	El imperio de la fortuna
1988	Mentiras piadosas
1991	La mujer del puerto
1993	Principio y fin
1993	La reina de la noche
1996	Profundo carmesí
1997	El Evangelio de las maravillas
1999	Así es la vida
2000	La perdición de los hombres

## ROTBERG, DANA

Nacida el 11 de agosto de 1960 en la Ciudad de México. Realiza estudios de flauta trasversal en el Conservatorio Nacional de Música de 1976 a 1978. Ingres a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y cursa Estudios Latinoamericanos. Tras abandonar la carrera se incorpora al Departamento de Investigación en la Cineteca Nacional. Colabora en el área de Cine Científico de la Filmoteca de la UNAM. En 1982 inicia en el CCC estudios de Fotografía. Filma en 16 mm *Juego de pelota*. Es asistente de Gustavo Montiel en el documental *A Renato Leduc* (1984). Al año siguiente codirige con Ana Diez

Díaz el documental *Elvira Luz Cruz: pena máxima*, por el que obtienen el Ariel al Mejor Documental, la Diosa de Plata Francisco Pina y la Bochica de Oro en el Festival de Cartagena. Egresada del CCC en 1985 y asiste a Felipe Cazals en *Los motivos de Luz* (1985) -basado en el caso de Elvira Luz Cruz-, *Las inocentes* (1986), *El tres de copas* (1986), *La furia de un dios* (1987) y la serie televisiva *Cuentos de madrugada*. Su primer largometraje, *Intimidad* (1989) participa en varios festivales y la galardona con El Heraldo a la Mejor Dirección en 1990. En 1993 conoce a Ademir Kenovic, cineasta de Sarajevo, con el motivo del Festival de Cine de San Francisco, para quien produce *El hombre, Dios y el monstruo* (1993) y *El círculo perfecto* (1996). En el 2000 filma *Otilia Rauda*, basada en la novela homónima de Sergio Galindo, producida por Alfredo Ripstein.

1989	Intimidad
1992	Ángel de fuego
2000	Otilia Rauda

## VELAZCO, JOSÉ ARTURO

En 1957 inicia la carrera de Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. De 1958 a 1961 cursa Dirección de Arte Dramático en el INBA. Entre 1961 y 1970 dirige varias obras de teatro y programas de televisión. En 1969 ingresa al CUEC para estudiar cine y concluye en 1972. En 1985 el STPC y el IMCINE convocan al Tercer Concurso de Cine Experimental, al que inscribe su ópera prima *La banda de los panchitos* (1985), que obtiene el tercer lugar. A partir de 1990 se dedica a la realización de videos. Escribe los guiones para los 'videohomes' *Infamia*, dirigido por Carlos Carrera en 1991, *Inventando un crimen*, ambos producidos por Televisine y en 1993 el de la cinta *Fuera ropa* de Rubén Galindo.

1985	La banda de los panchitos
1988	Un lugar en el sol

## **BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA**

Agustín, José. Tragicomedia mexicana 3, Ed. Planeta, 1º ed., México: 1998.

Altman, Rick. "De qué hablamos cuando hablamos de género" traducción de 'What is generally understood by the notion of film genre', Cap. 2., Film/Genre, Londres, British Film Institute, 1999, p.p. 13-19; realizada por Leticia García Urriza y publicada en Revista Estudios Cinematográficos # 19: Géneros Cinematográficos, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, D.F.: junio-octubre, 2000, p.p. 12 a 24

Arredondo, Arturo. "Películas" en La Jornada de Oct. 17, 1989

Aviña, Rafael. "Los años de Greta" en Uno más uno de Agosto 16, 1992

Aviña, Rafael. "Principio y fin, de Arturo Ripstein" en Uno más uno de Agosto 6, 1994

Aviña, Rafael. "VII Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara" en Uno más uno de Abril 5, 1992

Avitia, Antonio. Teatro para principiantes, Ed. Árbol, 2º ed., México: 1996, 224 p.p.

Ayala Blanco, Jorge. Aventura del cine mexicano, Ed. Era, México: 1968.

Ayala Blanco, Jorge. "Bojórquez y las Beatitudes de la Vejez" en El Financiero de Agosto, 1992

Ayala Blanco, Jorge. "Hermosillo y las Mutaciones del estertor" en El Financiero de Enero 25, 1993

Ayala Blanco, Jorge, "Retes o las Excrecencias del Rencor Social" en El Financiero de Oct. 5, 1989

Ayala Blanco, Jorge. "Ripstein y la Inanidad Melodramática" en El Financiero de Nov. 10, 1993

Azar, Héctor. Cómo acercarse al teatro, Ed. Plaza y Valdés, 1ª ed., México: 1988, 114 p.p.

Barriga Chávez, Ezequiel. "Desde la butaca. Ciudad al desnudo" en El Excelsior de Oct. 20, 1989

Barriga Chávez, Ezequiel. "Los Años de Greta" en Excélsior de Agosto 12, 1992

Bautista, Gabriela. "Ángel de fuego" en La Jornada de Junio 28, 1992

Bordwell, David. La narración en el cine de ficción, Ed. Paidós, 1º ed., España: 1996, 364 p.p.

Carro, Nelson. "Ángel de fuego" en Tiempo libre de Febrero 25 a Marzo 3, 1993

Carro, Nelson. "Encuentro inesperado" en Tiempo libre de Abril 8 al 14, 1993

Carro, Nelson. "Principio y fin" en Tiempo libre de Agosto 4 a 10, 1994

Cato, Susana. "Los años de Greta" en Proceso de Agosto 17, 1992

Ciuk, Perla. Diccionario de Directores del Cine Mexicano, Ed. CONACULTA-CINETECA NACIONAL, 1ª ed., México, D.F.: 2000, 739 p.p.

Coria, José Felipe. "Retes y las vísceras urbanas" en Uno más uno de Oct. 21, 1989

Dancyger, Ken. Técnicas de edición en cine y vídeo, Ed. Gedisa, 1º ed., Barcelona, España: 1999, 383 p.p.

Dávalos Orozco, Federico. Conferencia: "Notas sobre el cine mexicano durante el régimen presidencial de Miguel de la Madrid (1982-1988)" presentada en la Segunda Semana de la Comunicación, organizada por el Instituto de Estudios Superiores de Oaxaca, Oax. el 27 de mayo de 1987.

De la Peza, Carmen. Cine, melodrama y cultura de masas: estética de la antiestética. CONACULTA, 1º ed., México: 1998, 61 p.p.

Diccionario de Literatura 1. Versión y adaptación por Jorge Sagredo, Ed. EDIPLESA, México: 1985, 298 p.p.

Diccionario de Literatura Universal. Ediciones Distein, España: 1977, 531 p.p.

Diccionario Océano Uno Color, Ed. Océano, 1º ed., España: 1997, p. 1161

Espinasa, José María. "Los años de Greta" en La Jornada de Agosto 23, 1992

Fernández Violante, Marcela. "El melodrama, orígenes y tradición" en Revista Estudios Cinematográficos#19: Géneros cinematográficos, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, D.F. : junio-octubre, 2000, p.p. 32 a 37

García, Gustavo y José Felipe Coria. Nuevo cine mexicano, 1º ed., Ed. Clío, México: 1997, 85 p.p.

García, Gustavo. "¿Una metáfora del cine mexicano?" en Uno más uno de Octubre 20, 1989

García Riera, Emilio. Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997, Ed. Mapa, 1º ed., México: 1998, 466 p.p.

Gracida, Ysabel. "Alma y Lolo: ángeles caídos" en El Universal de Octubre 26, 1993

"Gustó, disgustó, aburrió o fascinó. Principio y fin en San Sebastián" en El Heraldo de Sep. 22, 1993

Hussein Ramírez, Juan. "Ángel de fuego" en El Nacional de Mayo 30, 1992

Kracauer, Siegfried. De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán, Ed. Piados, 1º reimpresión, España: 1995, 350 p.p.

Linares, Marco Julio. El guión. Elementos, formatos y estructuras, Ed. Alhambra Mexicana, 5º ed., México: 1995, 302 p.p.

Leal, Alejandro. "*Un lugar en el sol*, bodrio del Fondo de Fomento" en El Nacional de Febrero 30, 1990

Master. Enciclopedia Temática. Literatura, Ed. Norma, Colombia: 1997, 502 p.p.

Medrano Platas, Alejandro. Quince directores de cine mexicano, Ed. Plaza y Valdés, 1º ed., México: marzo, 1999, 321 p.p.

Melche, Julia Elena. "Ángel de fuego" en La Jornada de Mayo 31, 1992

Méndez-Leite von Haff, Fernando. El cine, su técnica y su historia, Ed. Ramón Sopena, España: 1984, 549 p.p.

Monsiváis, Carlos. "Se sufre, pero se aprende" en A través del espejo. El cine mexicano y su público, Ed. Milagro, IMCINE, 1º ed., México: 1994, 230 p.p.

Peña, Mauricio. "Principio y fin" en El Herald de Nov. 13, 1993

Pérez Turrent, Tomás. "Principio y fin fue todo un desastre" en El Universal de Sep. 23, 1993

Poloniato, Alicia. Cine y comunicación, Ed. Trillas, 1º ed., México: julio, 1980, 66 p.p.

Quiroz y Sánchez, Gustavo. La estructura de significación del melodrama comercial, Tesis de Licenciatura en Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México: 1980, 89 p.p.

Ríos Gascón, Iván. "Los años de Greta" en Excélsior de Agosto 30, 1992

Rojas Soriano, Raúl. Guía para realizar investigaciones sociales, Ed. Plaza y Valdés, 16º ed., México: 1995.

Ruiz Lugo Marcela y Ariel Contreras. Glosario de términos del arte teatral, Ed. Trillas, Temas Básicos, Área: Lengua y Literatura 3, 2ª ed., México: enero 1983, 254 p.p.

Ruy Sánchez, Alberto. Mitología de un cine en crisis, Premia Editorial, México: 1981

Sadoul, Georges. Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días, Ed. Siglo XXI, México: 1980, 601 p.p.

Sadoul, Georges. Las maravillas del cine, Ed. F. C. E., 8º reimpresión, México: 1998, 274 p.p.

Salvat Editores, S.A. 1999 CD ROM

Taibo I, Paco Ignacio. "Ángel de fuego" en El Universal de Marzo 31, 1992

Thomasseau, Jean-Marie. El melodrama, Ed. F. C. E., 1º ed., México: 1989, 158 p.p.

Viñas, Moisés. "Encuentro inesperado" en El Universal de Marzo 10, 1993

Viñas, Moises. "Los Años de Greta" en El Universal de Agosto 20, 1992

Viñas, Moisés. "Principio y fin" en El Universal de Nov. 14, 1993

Wright, Edward A. Para comprender el teatro actual, Ed. F.C.E., 3º reimp., 1995, 378 p.p.

"Yo no soy una perversa: vivo en un país perverso" dice Rotberg en Cannes en El Sol de México de Mayo 10, 1992

Zapata, Juan. "Principio y fin: Arturo Ripstein sigue en deuda con el público" en El Nacional de Sep. 11, 1994