

108  
21



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

JORGE FONZ: EL CINE COMO CRONICA  
URBANA, POPULAR.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA  
C O M U N I C A C I O N

P R E S E N T A

JUAN MANUEL MIRANDA PAZ

ASESOR: LICENCIADO GERARDO SALCEDO ROMERO



MEXICO, D. F.

258298

1998.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

A Amelia y Juan, mis padres.  
Con todo mi amor.

A María Gracia , Mónica, Naghieli, Norma,  
Martha Patricia, Reyna, Ana Laura, Liliana  
y Miriam, mis a veces insoportables, pero  
siempre queridas hermanas.

A Yolanda, con todo mi cariño  
(aunque ella no me haya dedicado su tesis).

A quien pronto llegará y me colmará de dicha y  
obligaciones.

*At last, but not least*, con todo mi aprecio a Selene Feria cuya intención era  
realizar este trabajo juntos.

## Agradecimientos

Para la realización de esta investigación, se contó con la ayuda y complicidades de las siguientes personas: Tere Anaya Zamora, Adela Álvarez Hernández, Iraís Montes Ibáñez, Enriqueta Gorostieta Moreno, e Ismael Castillo López, todos de la Cineteca Nacional. Bety Salas Buendía y Lic. Alberto Pérez, ambos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Lic. Estrella Medina. Daniel Birman Ripstein, de Alameda Films.

Cabe destacar el interés de Jesús Flores del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y de Juan Jiménez Patiño de la Fílmoteca de la UNAM.

A Jorge Fons por su accesibilidad y cortesía durante las entrevistas y, sobre todo, por su obra, motivo de esta tesis.

Mención aparte merece el Lic. Gerardo Salcedo Romero: maestro, exjefe y amigo por su paciencia y dedicación en la asesoría de este trabajo. Mi gratitud eterna.

*¿Qué he hecho? No, no tengo ni idea.*

Charles Bukowski, *Lo que más me gusta  
es rascarme los sobacos.*

## ÍNDICE

Introducción.....	1
<b>CAPÍTULO I LA CULTURA POPULAR.....</b>	<b>1</b>
1.1. Definición de cultura popular.....	1
1.2. El papel del cine en el retrato de las culturas populares.....	9
1.3. Hacia una definición de la cultura popular urbana mexicana.....	24
<b>CAPÍTULO II LA CINEMATOGRAFÍA EN MÉXICO DE 1960 A 1976.....</b>	<b>32</b>
2.1. Fundación del CUEC y primera generación de egresados..	32
2.2. La industria cinematográfica en el periodo de Luis Echeverría Álvarez.....	47
<b>CAPÍTULO III ELEMENTOS DE ANÁLISIS EN TORNO A LA OBRA DE JORGE FONS.....</b>	<b>70</b>
3.1. Breve semblanza biográfica.....	70
3.2. Estancia en el CUEC y trabajos escolares.....	71
3.3. Los temas en su filmografía de ficción.....	72
3.4. La literatura en su obra.....	75
3.5. Cintas documentales.....	83

CAPÍTULO IV FILMOGRAFÍA DE FICCIÓN DE JORGE FONSS (1968-1994).....	85
4.1. <i>LA SORPRESA</i> .....	85
4.1.1. Sinopsis argumental.....	86
4.1.2. Documentación de la película.....	86
4.1.3. Análisis de la cinta.....	89
4.2. <i>EL QUELITE</i> .....	91
4.2.1. Sinopsis argumental.....	91
4.2.2. Documentación de la película.....	93
4.2.3. Análisis de la cinta.....	101
4.3. <i>NOSOTROS</i> .....	104
4.3.1. Sinopsis argumental.....	104
4.3.1. Documentación de la película.....	105
4.3.2. Análisis de la cinta.....	108
4.4. <i>LOS CACHORROS</i> .....	110
4.4.1. Sinopsis argumental.....	110
4.4.2. Documentación de la película.....	112
4.4.3. Análisis de la cinta.....	114
4.5. <i>JORY</i> .....	115
4.5.1. Sinopsis argumental.....	115
4.5.1. Documentación de la película.....	118
4.5.2. Análisis de la cinta.....	121
4.6. <i>5 000 DÓLARES DE RECOMPENSA</i> .....	122
4.6.1. Sinopsis argumental.....	122
4.6.2. Documentación de la película.....	124
4.6.3. Análisis de la cinta.....	126

4.7. <i>CARIDAD</i> .....	127
4.7.1. Sinopsis argumental.....	127
4.7.2. Documentación de la película.....	128
4.7.3. Análisis de la cinta.....	133
4.8. <i>LOS ALBAÑILES</i> .....	135
4.8.1. Sinopsis argumental.....	135
4.8.2. Documentación de la película.....	139
4.8.3. Análisis de la cinta.....	144
4.9. <i>ROJO AMANECER</i> .....	148
4.9.1. Sinopsis argumental.....	148
4.9.2. Documentación de la película.....	152
4.9.3. Análisis de la cinta.....	166
4.10. <i>EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS</i> .....	173
4.10.1. Sinopsis argumental.....	173
4.10.2. Documentación de la película.....	178
4.10.3. Análisis de la cinta.....	184
- Conclusiones.....	187
- Filmografía.....	189
- Bibliografía.....	194
- Tesis.....	197
- Hemerografía.....	198
- Programas mensuales de la Cineteca Nacional.....	203

## Introducción

Al egresar de la Universidad y entrar al campo de trabajo profesional, en mi caso en la Cineteca Nacional, he tenido la fortuna de conocer la obra filmica de varios directores mexicanos; sin embargo, la de uno en particular me llamó a tal grado la atención, que después de revisar su filmografía, he sentido que no ha sido del todo valorada en la inteligencia de que no hay un registro documentado de su obra. Es decir, no existe un libro, ensayo o tesis referente a las películas de Jorge Fons.

Eso también se evidencia cuando al revisar la programación de los circuitos de exhibición culturales llámese Filmoteca de la UNAM o Cineteca Nacional, no se ha organizado un ciclo o retrospectiva alusivo (a) a su filmografía.

Considero que la obra filmica de Fons es importante porque se inicia en un marco muy especial del cine nacional: finales del decenio de los 60, y adquiere relevancia durante el periodo de Luis Echeverría Álvarez en la presidencia de México (1970-1976), último periodo de suma importancia en la historia del cine mexicano.

Fons fue uno de los jóvenes directores a la que las incipientes productoras cinematográficas, simpatizantes del régimen político echeverrista y abocadas en producir cine de calidad y dar oportunidad a los nuevos valores, le confían la inauguración de un nuevo experimento de producción con base en hacer tres episodios, dirigidos por otros tantos directores, para formar un largometraje, una formula muy utilizada en aquellos años.

Jorge Fons fue, también, miembro de la primera generación de egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Como miembro de ese primer grupo de egresados de la entonces única escuela de cine en México, llamó la atención de la crítica especializada desde el momento de su debut en la industria con el episodio *La sorpresa* que conforma el largometraje *Trampas de amor* (1968). Desde ese momento los especialistas vieron en Fons al más hábil, con mayor oficio y sentido cinematográfico de todos los demás integrantes de ese primer grupo de cineastas, augurándole un futuro destacado dentro de la industria.

En la mayor parte de su filmografía, Jorge Fons tiene como constante la visión y la crítica de lo popular en el medio urbano. Por otra parte, la relación de su cine con la literatura está más que demostrada ya que el 50 por ciento de sus películas se basan en obras literarias.

Este estudio pretende ser un análisis de su obra de ficción, por lo que se inicia por intentar dar un acercamiento a lo que es cultura popular; el papel que han jugado algunas películas mexicanas en el retrato de las culturas populares urbanas que son el antecedente más representativo de la obra fílmica de Fons.

Por lo que se analizan seis películas enmarcadas en su contexto, de dos directores mexicanos: *Campeón sin corona* (1945), *¡Esquina bajan!* y *Hay lugar para...dos* (ambas de 1948), de Alejandro Galindo, y *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952) de Ismael Rodríguez.

En el segundo capítulo se mencionan las condiciones de la cinematografía mexicana de 1960 a 1976. La Nueva Ola francesa y sus repercusiones en el medio cinematográfico nacional, sobre todo en el grupo de escritores y críticos denominado Grupo Nuevo Cine, que buscaban eso: un nuevo cine mexicano, enfocarlo hacia una nueva tendencia.

La fundación de la primera escuela de cine en el país por conducto de la Universidad Nacional Autónoma de México. También se hace mención a los sucesos fílmicos que fueron de suma importancia para nuestro cine como el I y II Concursos de Cine Experimental, por la participación entusiasta de nuevos cineastas, productores y renombrados escritores. Se hace mención al Movimiento Estudiantil de 1968 y el papel del CUEC en los registros fílmicos de ese sangriento suceso.

Todo esto como antecedente al sexenio de Luis Echeverría Álvarez, donde la industria fílmica nacional adquiere un auge tal que para muchos fue la auténtica Época de Oro del cine mexicano. En ese periodo, llamado de "apertura", Fons tuvo una participación muy importante.

De ahí nos vamos directamente, como parte del tercer apartado, a una breve semblanza biográfica; la estancia de Fons en el CUEC y su único trabajo escolar; se abordan, además, los elementos y temas que prevalecen en su obra de ficción como son su sentir y visión de lo popular, y la presencia de la literatura en su obra fílmica.

Finalmente sólo se mencionan los títulos de sus cintas documentales, ya que el interés primordial de este trabajo únicamente versa sobre su obra de ficción.

Para terminar, en el cuarto capítulo, se analizan todos sus filmes (10) de ficción. Se ofrece una sinopsis argumental de todas y cada una de sus cintas; se transcriben algunos puntos de vista de los críticos cinematográficos y algunos aspectos generales en torno a cada filme; para finalizar se hace un análisis de los mismos por parte del autor de este trabajo, apoyados por observaciones de los especialistas y por comentarios de Jorge Fons vertidos durante dos entrevistas concedidas al tesista.

Cabe aclarar que para la revisión de las cintas se investigó su localización tanto en la bóvedas de la Cineteca Nacional como en las de la Filmoteca de la UNAM, desafortunadamente no fue posible ver las películas *La sorpresa*, *Nosotros* y *Jory*, por lo que la totalidad de sus tres apartados respectivos son fragmentos de las notas de los críticos aparecidas en el momento de su exhibición

Por lo que respecta al resto de las películas: *El quelite*, *Los cachorros*, *5 000 dólares de recompensa*, *Caridad*, *Los albañiles*, *Rojo amanecer* y *El callejón de los milagros*, se pudieron revisar en video gracias al apoyo de la videoteca de la Cineteca Nacional.

Finalmente cabe mencionar que para casi todo el trabajo, pero sobre todo para este último capítulo, se tomaron como apoyo y referencias los escritos de los dos más importantes críticos de cine en México; Jorge Ayala Blanco y Emilio García Riera. La razón, sus radicales, uno del otro, puntos de vista sobre el cine mexicano en particular.

## CAPÍTULO I LA CULTURA POPULAR

### 1.1. DEFINICIÓN DE CULTURA POPULAR

Al realizar un análisis previo de la obra de ficción del director mexicano Jorge Fons, he llegado a la conclusión de que los elementos que giran en torno a su filmografía son el retrato de lo popular en el medio urbano mexicano y su intención de trasladar obras literarias a la pantalla.

En este primer capítulo daré algunas definiciones de lo que se entiende por cultura popular. Sus adaptaciones literarias serán analizadas en el capítulo IV de este trabajo.

¿Qué es cultura? Hablar de cultura es entrar a uno de los campos más controvertidos y polémicos dentro de las ciencias sociales; cada disciplina emplea un lenguaje diferente para conceptualizarla; ni aún dentro de la propia antropología social -disciplina que más se ha dedicado a su estudio- podemos encontrar una definición uniforme.

El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* precisa que cultura "es el resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos o de afinar, por medio del ejercicio, las facultades intelectuales del hombre".

La filosofía señala que cultura, en palabras de Kant, es "la producción, en un ser racional, de la capacidad de escoger los propios fines en general (y por lo tanto de ser libre)... la cultura puede ser el último fin que la naturaleza ha tenido razón de poner al género humano".<sup>1</sup>

Hegel decía que : "Un pueblo hace progresos en sí, tiene su destino y su destinación. Lo que más que nada se encuentra aquí es la categoría de la cultura, su exageración y su degeneración; esta última es para un pueblo producto o fuente de la ruina."<sup>2</sup>

bien: "expresión sociohistórica de un pueblo que lo identifica a sí mismo entre los demás".

Karl Mannheim en su *Ensayo de Sociología de la Cultura*, señala: "la sociología del espíritu (o cultura) es el estudio de las funciones mentales en el contexto de la acción (...) Se concibe como una visión íntegra de la acción social y del proceso mental, y no como una mera filosofía de la historia".<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Emmanuel Kant, *Crítica del juicio*. Citado por Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1974, p. 278

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.43

<sup>3</sup> Karl Mannheim, *Ensayo de la Sociología de la Cultura*, España, Aguilar, 1963, pp. 42-43.

Por su parte, la teoría funcional antropológica de la cultura encabezada por el polaco Bronislaw Malinowski, dice que cultura: "es el conjunto integral constituido y los bienes de los consumidores, por el cuerpo de normas que rige los diversos grupos sociales, por las ideas y artesanías, creencias y costumbres, es el vasto aparato, en parte material y en parte espiritual con el que el hombre es capaz de superar los conceptos surgidos de varias necesidades orgánicas, de vivir en un ambiente natural".<sup>4</sup>

Etimológicamente, cultura proviene del latín *Cultura-ae* empleado como sinónimo de cultivo en la agricultura, es decir, como acción y efecto de cultivar, y fue posteriormente cuando se le asoció al cultivo del conocimiento. Se decía que una persona era "culto" si poseía ciertas cualidades artísticas: tocar el piano, asistir a conciertos, obras de teatro, etcétera.

"Para lo griegos la cultura o *PAIDEIA* era la educación del hombre como tal, a las 'buenas' artes se les reconocía el valor esencial para lo que el hombre es y debe ser; es decir, el hombre no puede realizarse como tal sino a través del conocimiento de sí mismo y de su mundo mediante la búsqueda de la verdad en todos los dominios que le interesan."<sup>5</sup>

Con Bacon la palabra cultura adquiere ya un sentido más determinado, es la "geórgica del alma", así la llama él, y se le empieza a asociar con el espíritu, con la estética, con las costumbres, formas de vida, etcétera.

En la Edad Media la cultura, ayudada por la filosofía, empieza a reivindicar un campo específico de investigación propio aunque subordinado al carácter aristocrático e idealista que le confería la religión: como la preparación y fin último del alma. Sin embargo, el Renacimiento retoma el ideal clásico de la cultura como la formación integrante del hombre en su mundo; aunque mantiene el carácter aristocrático del feudalismo, pues cultura era sinónimo de "sabiduría" y *status*.

No obstante, la Ilustración y con ella la Enciclopedia propone anular este carácter universalizándola y secularizándola. Ser culto ya no significaba poseer el conocimiento sobre las bellas artes, sino el conocimiento de todas las esferas del saber, incorporando de esta manera un nuevo elemento: la razón.

"En la Ilustración se da un primer intento serio de realizar una verdadera filosofía de la cultura para constituirse en un campo especializado y autónomo, valorado en sí mismo y para sí mismo, independientemente de toda función

<sup>4</sup> Bronislaw Malinowski, *Una teoría científica de la cultura y otros ensayos*, Buenos Aires, 1970, p.49.

<sup>5</sup> Nicola Abbagnano, *op cit* P. 278.

práctica y social: se reconoce entonces que el hombre es un animal cuyo primer elemento es producir cultura.”<sup>6</sup>

En el siglo XIX el concepto toma una nueva dimensión en manos de la filosofía alemana, adquiriendo la acepción moderna de *kultur* de acción espiritual, intelectual y de progreso de las sociedades. Simmel la definía como la “provisión de espiritualidad objetivada por la especie humana en el curso de la historia”.<sup>7</sup>

Para Herder significaba: “un ideal de vida colectivo que abarcaba la totalidad de las acciones humanas”, o bien, según Fichte: “un vasto conjunto de rasgos históricos-sociales que caracteriza a una nación y garantiza la identidad colectiva de los pueblos”.<sup>8</sup>

En la definición de Fichte ya encontramos un acercamiento con los antropólogos y sociólogos del siglo XX. Primero, no sólo se acepta a la cultura como una totalidad de la acción humana, sino también -ahí lo importante- como los rasgos que identifican a los pueblos como únicos (identidad).

A principios de este siglo, primero los antropólogos y después los sociólogos, rompen con la idea espiritualista, idealista y elitista de la cultura: le dan una connotación más universal al término.

Como se mencionó anteriormente, en la Edad Media y en la etapa precapitalista, la aristocracia y la burguesía ven en el concepto como la “expresión más alta del pensamiento” teniendo acceso a la cultura unos cuantos “individuos cultos”, justificando el goce y el consumo como legítimos; aunque, como señala Ralph Linton, toda persona es culta en el sentido de que adquiere y trasmite una cultura.

Para Edward Burnett Taylor cultura es “todo complejo que incluye conocimiento, creencias, arte, ley, moral, costumbres y cualesquier otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad”.<sup>9</sup>

Frecuentemente se relaciona el concepto cultura con el de forma de vida, incluyendo hábitos, lenguaje, etcétera. Todo ello en relación con el medio ambiente. Desde este punto de vista la cultura es para Mario Margulis: “conjunto de respuestas colectivas a las necesidades vitales.

<sup>6</sup> *Antología de Textos para la Reunión sobre Promoción Cultural y Educación Artística*. No. 13, México, 1981, p.18.

<sup>7</sup> Lucio Mendieta y Nuñez, *Breve ensayo sociológico sobre la cultura*, en *Revista Mexicana de Cultura*, vol. I, año I, México, enero-junio de 1978, p. 22.

<sup>8</sup> *Antología de Textos...*, op. cit. p.27.

<sup>9</sup> Edward Burnett Taylor, , citado por Gerardo Salcedo Romero y Mario Ocampo Rosales, en su tesis, *El video rock, antecedentes, orígenes y evolución*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1988, p.67.

Estas respuestas que tienen una estructuración interna, son las soluciones acumuladas de un grupo humano frente a las condiciones del ambiente natural y social: el medio geográfico, el clima, la historia. Todas las sociedades desarrollan una cultura, esta supone *uno* entre los diversos sistemas de respuestas posibles. La cultura implica un lenguaje, sistemas valorativos y sistemas compartidos de recepción y organización del mundo de la conciencia de los hombres que hacen posible la comunicación".<sup>10</sup>

También se dice que a partir del trabajo y la creatividad que ejerce el hombre sobre ese medio ambiente y la actitud que asume ante éste, se da forma a la cultura: "El hombre es evidentemente un ser creador que al enfrentarse a su medio ambiente trata siempre de transformarlo, y hemos convenido en llamar cultura a aquella parte del medio ambiente modificada por el esfuerzo humano (...) El hombre natural no es más que un mito, ya que todo hombre, todo pueblo, asume cierta actitud ante los problemas que su circunstancia le plantea y es justo esa actitud ante la vida lo que se llama cultura. El ambiente natural es un desafío al hombre y no ha habido un sólo grupo humano que no haya respondido a este desafío de una manera o de otra. Se puede decir, por lo tanto, que la cultura es una experiencia humana".<sup>11</sup>

Estas definiciones dan a entender a la cultura como un fenómeno cuyo origen está en la dirección que el hombre le da a la supervivencia a partir del trabajo, en su relación con el medio ambiente y que viene a objetivarse en una forma de vida concreta, en unos hábitos y en una lengua particular, determinado por la forma en que el hombre se relaciona. Para Antonio Gramsci la cultura no consiste en el afán enciclopédico de acumular datos y nociones particulares. Es por sobre todo, "organización, disciplina del propio yo interior, es toma de posesión de la propia personalidad, es conquista de una conciencia superior, por lo cual se lleva a comprender el propio valor histórico, la propia función de la vida, los propios deberes y derechos (...) Conocerse a sí mismo, distinguirse, salir del caos, ser un elemento de orden, pero del propio orden, y de la propia disciplina en torno a un ideal."<sup>12</sup>

En su tesis de licenciatura, María Angélica Enciso sostiene que: "La cultura es considerada como un producto humano único que adquiere una variedad de formas en las cuales se objetiva. Esta objetivación varía de acuerdo a las condiciones geográficas, físicas, sociales, políticas y económicas de cada sociedad. La cultura se da como consecuencia de la interacción entre los hombres con el medio ambiente, y como resultado de las relaciones sociales.

<sup>10</sup> Mario Margulis, *La cultura popular*, en *La cultura popular*, México, Premia Editora, 1981, p.67

<sup>11</sup> Elsa Cecilia Frost, *Las categorías de la cultura mexicana*, México, UNAM, 1972, p. 30.

<sup>12</sup> Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel I. Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre el Estado Moderno*, México, Juan Pablos, 1975, p. 48.

Con la cultura, el hombre da respuesta a sus necesidades materiales (bienes culturales como la ciencia y el arte, así mismo las costumbres, tradiciones, forma de vida) y espirituales (valores culturales, verdad, justicia, belleza, moral)

Siguiendo esta concepción no es posible considerar que exista una cultura, lo que se da son diferentes formas de expresión de ésta. Entre ellas está la cultura popular."<sup>13</sup>

Se concluye que cultura es:

- el conjunto de respuestas a las necesidades vitales que se objetivan en la forma de vida (hábitos, lenguaje, etcétera)
- la parte del medio ambiente que es modificada por el hombre en su enfrentamiento con él a través del trabajo.
- un acto consciente del individuo que le permitirá salir de la alienación.
- la producción de fenómenos que van a contribuir a reproducir el sistema social.
- producto de las condiciones sociales concretas.

---

<sup>13</sup> María Angélica Enciso Landero, Tesis, *Estudio crítico de la cultura popular y de la cultura de masas*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1990, p 16

De lo popular hay varias interpretaciones sin llegar a darse un acuerdo unánime acerca de lo que se entiende cuando de ello se habla, sin embargo, lo que se observa son ciertos prejuicios en lo que generalmente pueden caer los analistas. Lo popular abarca aspectos que van desde lo que se opone a lo culto, hasta la cultura de pobres; costumbres y tradiciones, y la cultura nacional.

Para Nestor García Canclini, es cultura de los dominados pero dice que se debe tomar en cuenta que: "Para que un hecho o un objeto sean populares no importa tanto su lugar de nacimiento (una comunidad indígena o una escuela de música), ni la presencia o ausencia de signos folklóricos (la rusticidad o la imagen de un Dios precolombino), sino la utilización que los sectores populares hacen de ellos. Digámoslo paradójicamente; la loza de Tlaquepaque, en Guadalajara, producida por artesanos jaliscienses a partir de diseños arcaicos, pero en los talleres de empresarios norteamericanos, sometándose a sus adaptaciones estilísticas y perdiendo en la venta a turistas el control económico y simbólico del producto, no es arte popular. En cambio una obra de Goya, trabajada por los campesinos indígenas y mestizos de Aranda, en Michoacán, con el apoyo de artistas del Taller de Investigación Plástica de Morelia, para realizar un mural que plantea problemas de la comunidad desde una perspectiva, sí lo es."<sup>14</sup> Para este autor, la cultura popular se coloca en el nivel de las relaciones que se establecen.

Por su parte, Bejar Navarro divide lo popular en cuatro apartados:

- "a) Designa a todo lo que se refiere al pueblo como conjunto de habitantes de un estado. Popular se identifica dentro de esa acepción con la población y con la cultura nacional como la expresión de una voluntad política que unifica a todos.
- b) Afírmase de aquello que trata de las costumbres arraigadas en un pueblo y que se transmite de generación en generación conformando con lo que se llama la tradición y en determinadas condiciones el folklore.
- c) Refiérese a aquello que se opone a lo culto, en cuanto que lo culto es producto de lo aprendido metódicamente así como intelectualmente y que rebasa el mundo social inmediato del individuo en su hábitat.
- d) Dícese del amplio sector de la población que por su situación económica y social, contrasta con los grupos minoritarios que detentan el poder y la riqueza. Tal contraste genera por una parte a los sectores elitistas, 'aristocráticos', y por la otra 'lo relativo a la plebe (...)'.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Nestor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1986, p.56.

<sup>15</sup> Bejar Navarro, *Una visión de la cultura en México y Cultura Nacional y cultura popular*, en *El mexicano*, México, UNAM, 1987, pp. 123-145.

Gran parte de las concepciones de la cultura popular parten de remitir el carácter popular a las creaciones de los sectores subalternos -cultura de pobres-. La cultura popular se refiere: "A los procesos de creación cultural emanados directamente de las clases populares, de sus tradiciones propias y locales, de su genio creador cotidiano, en gran medida la cultura popular es cultura de clases, es la cultura de las clases subalternas; es con frecuencia la raíz en la que se inspira el nacionalismo cultural de grupos étnicos minoritarios. La cultura popular incluye aspectos tan diversos como las lenguas minoritarias, en sociedades nacionales en que la lengua oficial es otra (...)."<sup>16</sup>

Para Rodolfo Stavenhagen la cultura popular es: "cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos, carente de medios técnicos, Son productores y consumidores, son ellos mismos. Sus productores y consumidor son los mismos individuos: crean y ejercen su cultura. No es la cultura para ser vendida sino para ser usada. Responde a las necesidades de los grupos sociales".<sup>17</sup>

Según Margulis: "A las culturas subalternas se les impide todo desarrollo autónomo o alternativo, se reordenan su producción y su consumo, su estructura social y su lenguaje, para adaptarlos al desarrollo capitalista (...) A veces se consiente que subsistan fiestas tradicionales, pero su carácter de celebración comunal es diluido en la organización mercantil del ocio turístico (...) El avance capitalista no siempre requiere eliminar a las fuerzas productivas y culturales que no sirven directamente a su desarrollo si esas fuerzas cohesionan a un sector numeroso, si aún satisfacen sus necesidades o las de una reproducción equilibrada del sistema."<sup>18</sup>

La cultura popular viene a ser una forma de asumir la realidad por parte del grupo que la desarrolla y una posición ante los sectores dominantes.

En las concepciones de cultura popular que se han mencionado se observan los siguientes planteamientos:

- se da como un acto de resistencia ante la dominación.
- los individuos son los creadores y consumidores directos de los objetos culturales.
- es colocada al margen de las relaciones que establece la sociedad capitalista.
- es cultura de clase: de los sectores subalternos, de las clases desposeídas.

Según Carlos Monsiváis, cronista y analista de la cultura en México, las generaciones futuras van a depender menos de las costumbres, tradiciones y mitos nacionales ya que la cultura urbana será la que prevalecerá con todas las contradicciones que esta sociedad determina: sobrepoblación, desempleo, escasez de vivienda, etcétera.

<sup>16</sup> *Ibid*, p 202.

<sup>17</sup> Rodolfo Stavenhagen, *La cultura popular y la creación intelectual en Cultura popular*, México, Premia Editora, 1981, p.65.

<sup>18</sup> Mario Margulis, *op. cit* p. 96.

“A la cultura urbana se le define, grosso modo, como el espacio generado entre los modos operativos de la ciudad capitalista y las respuestas mayoritarias a tal poder de sujeción. Es un resultado del choque entre la modernización social y la capacidad individual para adecuarse a su ritmo, entre la oferta (las apetencias) y la demanda (las carencias). Es una cultura, en el sentido de modo de vida o comprensión generalizada y no discutida de la realidad que emerge a partir de la conversión de la sociedad tradicional en sociedad de masas y que, por lo tanto, implica el sometimiento y la reducción de las claves populares, la ofensiva ideológica de los medios masivos, el muy rentable caos del crecimiento capitalista.”<sup>19</sup>

El autor considera que la cultura popular será desplazada por lo que denomina cultura urbana, que transformará la cotidianidad de los individuos y dará un cambio en el carácter de la cultura.

A partir de estas definiciones se puede concluir que:

- la cultura popular comprende la tradiciones, costumbres, formas de vida que caracterizan a una sociedad y constituyen el espacio de creación y recreación del individuo.
- se manifiesta en la cotidianidad de los individuos y es lo que la sustenta.
- en la cotidianidad -que constituye su ambiente inmediato- el individuo se guía por los elementos de cultura popular: la alimentación, las creencias y todo aquello que le rodea, que en su origen fueron creaciones populares.
- por cuestiones de “la modernidad” tiende a desaparecer como cultura popular en sí, para convertirse en cultura urbana.

---

<sup>19</sup> Carlos Monsiváis, *Cultura urbana y creación intelectual. El caso mexicano*, en Pablo González Casanova, *Cultura y creación intelectual en América Latina*, México, Siglo XXI, 1984, citado por Enciso Landeros, *op. cit.* p.89.

## 1.2. EL PAPEL DEL CINE EN EL RETRATO DE LAS CULTURAS POPULARES.

La Segunda Guerra Mundial había terminado, el mundo intentaba levantarse después de tan cruel y devastadora etapa. Por lo contrario, la cinematografía mexicana vivía su “época de oro” debido a que los países en conflicto suspendieron sus actividades en la producción de películas, y en el caso concreto de Los Estados Unidos, esta industria dejaba a las cintas mexicanas como dominadoras de casi la totalidad de las salas de Latinoamérica, sólo teniendo como adversario a la industria argentina.

Al terminar la guerra, poco a poco los países productores de cine intentaban recuperar terreno. Las cinematografías de vanguardia (Italia y Estados Unidos, sobre todo), se abocaron en hacer películas sobre la ciudad, que mostraran la vida real. De esta manera nació el fenómeno cinematográfico más importante de la posguerra: el neorrealismo italiano. Llamado así por Umberto Barbaro. Sus teorías habían sido elaboradas por los colaboradores antifascistas de la revista *Cinema*. Giuseppe de Santis, a la postre director de cine, era el más combativo de aquellos críticos, luchaba por un cine italiano realista, nacional, popular. De Santis fue asistente de Luchino Visconti en la realización de una de las primeras obras maestras de esta corriente *Obsesión* (1942), cinta prohibida por la censura italiana pues dejaba retratar a un tipo de vida de cierto sector italiano, en la pantalla sólo se mostraba la realidad imperante de aquellos años: sus calles, sus muchedumbres populares, sus fiestas, sus dramas y tragedias, en suma su vida cotidiana.

### ANTECEDENTES

En México, antes de la Segunda Guerra Mundial, la temática de las películas estaba dirigida en su mayor parte a la provincia. La comedia ranchera y el melodrama pueblerino abarcaban casi todas las historias. Los productores encontraron en *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936) una mina de oro. El siguiente paso consistió en explorar esa mina produciendo cintas con distintos títulos pero con la trama casi idéntica. De esta manera las pantallas de cine en México se llenaron con la historia del capataz y del patrón en lucha por una belleza lugareña. Así, la cartelera se colmó con títulos como: *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes, 1937), *La Zandunga*, *Las cuatro milpas* (Ramón Perea, 1937), *Adiós Nicanor* (Rafael E. Portas, 1937), *Jalisco nunca pierde* (Chano Ureta, 1937), *Amapola del camino* (Juan Bustillo Oro, 1937), *A la orilla de un palmar* (Raphael J. Sevilla, 1937), *Allá en el rancho chico* (Rene Cardona, 1937) y una veintena más.

Tito Guizar pero sobre todo Jorge Negrete se convirtieron en los ídolos e ideales masculinos no sólo del público nacional, sino también del de Latinoamérica.

Pasó el tiempo, los públicos se empezaron a cansar de ver siempre la misma historia con diferente título y actores; el pueblo necesitaba identificarse con otro héroe, Jorge Negrete por su forma de ser, altanero y prepotente, no le llegaba a la inmensa mayoría, la gente pedía a alguien sin sombrero y traje de charro, a un personaje de los sectores bajos, pero de buen corazón, alguien con quien identificarse: no tardaría en llegar. La veta de oro estaba ya agotada. Los productores y directores tenían que mirar hacia otro lado.

Al término de la Segunda Guerra Mundial, México no se podía quedar atrás en cuanto a la nueva corriente cinematográfica que estaba causando furor en toda Europa, el ya mencionado neorrealismo italiano.

## ALEJANDRO GALINDO

En 1945 hace su aparición una cinta que sería vital en la nueva temática cinematográfica y futuro género filmico mexicano. Es decir, películas ambientadas en la ciudad cuyos dramas cotidianos se desarrollan en un determinado ambiente y les suceden a un sector muy en especial, convirtiéndose en películas de crónicas de costumbres urbanas populares. Nos referimos a *Campeón sin corona*, de Alejandro Galindo.

En palabras de Jorge Ayala Blanco: “el drama psicológico de *Campeón...(...)* debe mucho de su fuerza a la autenticidad con que refleja la vida diaria en la ciudad de México. Debe mucho a la plebe iracunda que alborota en una diminuta arena de boxeo; a la accesoria de vecindad donde viven el futuro boxeador y su madre, cuya recámara común se divide con un sarape corredizo suspendido de las paredes; a los tacos, al tepache y la nieve que expenden los protagonistas; al salón Smyrna Club donde la pareja baila señorialmente un danzón ‘dedicado al boxeador mexicano que nos visita ¡Kid Terranova! Y a la dama que lo acompaña’. Debe mucho al había popular de la dueña de la taquería y a su novio el nevero metido a boxeador, que se oye por vez primera en el cine mexicano. Todos los elementos descriptivos de *Campeón...* servirán de ejemplo al que hará irrupción después de 1947”.<sup>20</sup>

La historia de *Campeón sin corona* es la de un nevero de La Lagunilla, Roberto Terranova (David Silva). En una ocasión, durante un pleito callejero llama la atención de un manager de boxeo, el tío Rosas (Carlos López Moctezuma), que se propone hacer del nevero un gran boxeador. Con el apodo del *Kid*, muy en boga por aquellos años y que su abuso culminara con una prohibición para usarlo por parte de las autoridades boxísticas de aquel entonces; Terranova gana pelea tras pelea hasta que es derrotado por el pocho Joe Ronda (Víctor Parra). A partir de ese momento el *Kid* pierde confianza en sí mismo, descuida su carrera y se enamora de una mujer de muy distinta clase social a la de él.

<sup>20</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1993, p.95.

El *Kid* se siente desairado por ella y provoca un escándalo en el departamento de su amante, por lo que va a dar a la penitenciaría. El Tío Rosas decide dejarlo ahí hasta que pelee nuevamente con Joe Ronda. Por fin el *Kid* logra vencerlo, pero esa victoria significa su perdición. Cae en un mundo de juergas y termina siendo un guiñapo humano alcohólico. En esas condiciones lo encuentran su madre (María Gentil Arcos) y su novia Lupita (Amanda del Llano), al lado de ellas el *Kid* se dispone a rehacer su vida y volver a su antiguo oficio de nevero.

La importancia de una cinta como *Campeón sin corona* en la cinematografía nacional, radica en el hecho de ser una visión de la vida ciudadina de aquellos años, el retrato del sector popular y hacer una crónica de su cotidianidad. Es la recreación más lograda de los personajes y el habla populares de la ciudad.

En su tesis de licenciatura, Francisco Martín Peredo dice: "A la sofisticación de Julio Bracho, a los indios hieráticos mirando en lontananza de (Emilio) Fernández, al preciosismo de (Roberto) Gavaldón, Galindo opuso la frescura y espontaneidad de la ciudad y sus personajes barriobajeros: Con *Campeón*...Galindo se inscribía de una vez por todas dentro de ese cine que no era para exportación, que no pretendía impresionar a los públicos extranjeros. Pero era ciertamente el más cercano a los espectadores mexicanos, sobre todo aquellos sectores de las masas urbanas que para los años cuarenta configuraban ya una fisonomía de la ciudad que los cineastas no podían ignorar más."<sup>21</sup>

Emilio García Riera dice al respecto: "Alejandro Galindo recordó a todos que ese cine se producía en una ciudad y que su primer público, el compuesto por los habitantes de la ciudad, podía ser también su protagonista (...) Galindo llevó su cámara a las barriadas populosas donde miríadas de seres vivían su drama de desposeídos. Esa masa anónima era, con todo, la que sostenía básicamente al cine mexicano. Galindo entendió -y entendió bien- que de ella podía sustraerse una fuerza que alimentara al propio cine que sistemáticamente la desconocía."<sup>22</sup>

La película está basada en la vida del popular boxeador Rodolfo *el Chango* Casanova. Es la historia de su triunfo, de su gloria y de su fatal caída. Es el drama de uno de los miles de desposeídos.

Para Carlos Monsiváis *el Chango* era: "un boxeador de su momento, un efímero, inmensas facultades que se desperdiciaron de campeón a vendedor de aguas frescas a interno del manicomio, un derrotado, un símbolo: el happening

<sup>21</sup> Francisco Martín Peredo Castro, tesis, *Alejandro Galindo en el cine mexicano*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1990, p.145.

<sup>22</sup> Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, tomo 3, México, ERA, 1978, p.113.

del triunfo, la constancia en el fracaso, el símbolo y la síntesis del peladito mexicano en su avidez de gloria. Para un indio zapoteca, lo esencial es llegar a ser Presidente de la República. Para un joven habitante de las colonias proletarias, lo importante es figurar en la Selección Nacional de Fútbol o llegar a campeón mundial de box. *El Chango Casanova* triunfó, se encumbró y cayó, cayó para abismarse, dejó de ser a causa de lo que ustedes quieran: el alcoholismo o los cuates del barrio o una pasión funesta o la impreparación. ¿De qué sirven los motivos si aquí todo sigue igual? En dado caso, lo que cuenta es este terror de un mexicano pobre frente al éxito, terror que se traduce siempre o en su abandono trágico o en la voraz y terca usurpación, en la tiranía. *El Chango* fue en este sentido el anti-Don Porfirio, el hombre que no tuvo treinta años sino trece meses de poder; quien surgiendo de la nada regresó a ella en breves instantes. Rey por un día, ilustración amarga de todas las prédicas moralizantes.

"Casanova es importante en nuestro precario mapa de emblemas porque significa la legalización del pesimismo, la canonización del desastre; el héroe mexicano es vulnerable, puede ser derribado, puede conocer a partir del lúcido esclarecedor contacto con la lona, todas las graduaciones de la impotencia. Casanova encarna hasta lo definitivo el concepto: el *born loser*, el nacido para perder, el coleccionista del desastre; el mexicano típico, manito, ese merodio. En un pueblo de vencidos-mientras-viven y vencedores a-partir-de-su-muerte, (ese relato de las reivindicaciones póstumas que va de Hidalgo y Guerrero a Pino Suárez, de Santos Degollado y Melchor Ocampo a Felipe Angeles y Usted tiene el Nombre en la Punta de la Lengua), en un pueblo donde el éxito se vincula con la explotación y la perdurabilidad con la traición, hacía falta alguien que no conociera más sentido final que la continuidad de la derrota. Visión cruel, lacerada, agónica, suplicante, del mexicano que ya se enteró de que todo triunfo es limitado y todo fracaso inabarcable, *el Chango Casanova* nos pertenece como ser emblemático."<sup>23</sup>

Ese era *el Chango Casanova*. Personaje de estudio psicossociológico por antonomasia. El que se derrumbaba cuando su oponente, el pocho Joe Conde (Joe Ronda en la película) le hablaba en inglés, su complejo de inferioridad era tal que al escuchar palabras anglosajonas todo lo practicado en el gimnasio se esfumaba como por arte de magia, su intención era vencerlo pero algo en su interior se lo impedía, y cuando al final lo logró, esa victoria fue, paradójicamente, su mayor derrota: "no supo asimilar el éxito, se asustó al tenerlo en sus manos. Cualquiera que haya sido el motivo, *el Chango* regresó de donde había salido. Es la incapacidad del mexicano para superar un ancestral complejo de inferioridad cuyo origen se supone en la conquista española, en siglos de sufrimiento y explotación durante la colonia, y en la imposibilidad de asimilarse como descendiente de españoles e indígenas.

<sup>23</sup> Carlos Monsiváis, *Días de guardar*, México, ERA, 1973, pp.280-281.

La incapacidad del personaje central para asumir el éxito y manejarlo derivarían no sólo de este conflicto interno sino de la inferioridad real e histórica: el subdesarrollo, la ignorancia, la lucha contra el hambre, la educación deficiente.”<sup>24</sup>

En su estudio sobre la idiosincrasia del mexicano, Octavio Paz dice que el mexicano considera la vida como lucha y que su hombría se mide por la invulnerabilidad ante las armas enemigas o ante los impactos del mundo exterior: “El estoicismo es la más alta de nuestras virtudes guerreras y políticas. Nuestra historia está llena de frases y episodios que revelan la indiferencia de nuestros héroes ante el dolor o el peligro. Desde niños nos enseñan a sufrir con dignidad las derrotas, concepción que no carece de grandeza. Y si no todos somos estoicos o impasibles -como Juárez y Cuauhtémoc- al menos procuramos ser resignados, pacientes y sufridos. La resignación es una de nuestras virtudes populares. Más que el brillo de la victoria nos conmueve la grandeza ante la adversidad.”<sup>25</sup>

En la película, el final de *Kid Terranova* es muy distinto al que en la vida real sufrió el *Chango Casanova*. En la cinta de Galindo el *Kid Terranova* “encuentra la posibilidad de redención en su madre y su noviecita de barrio, en la realidad *el Chango Casanova* sufrió recaída tras recaída en el vicio hasta la hospitalización definitiva.

La cinta creó todo un sistema de representaciones y ambientes que inauguraban un género; el de barriada. Anticipándose al dios tutelar del género, Ismael Rodríguez, Galindo intuye las características fundamentales del arrabal y sus habitantes, sus contradicciones y limitaciones (...) *Campeón sin corona* dio origen a una situación (no llegó a ser género), la del boxeador, que se incrustó en el melodrama arrabalerero.”<sup>26</sup> (Pepe el Toro, por ejemplo, que más adelante mencionaremos).

La observación de Galindo hacia los ambientes urbanos populares, sus personajes, idiosincrasia, demostrada en *Campeón...*, se repetirá más adelante en cintas como *¡Esquina baja!* y *Hay lugar para... dos* (ambas de 1948).

En estas películas su personaje central no es un boxeador, pero sí un ser del barrio cuyo empleo se desarrolla en las calles de la ciudad. El tema y el personaje de ambas cintas, hablan de la creciente urbanización y advenimiento en el cine mexicano de un sector que hasta entonces había permanecido al margen: los trabajadores.

<sup>24</sup> Ayala Blanco, *op. cit.* p.178

<sup>25</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, F.C.E., 1990, p. 28.

<sup>26</sup> Gustavo García Gutiérrez, tesis, *El cine biográfico mexicano*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1978, p.69.

Caso concreto, un chofer de autobús de línea y su boletero. Las cintas plantean problemas sindicales y resoluciones muy distintas comparadas con la situación real de los trabajadores de aquellos años (el sexenio alemanista 1947-1952).

En *¡Esquina bajan!* el chofer de un autobús de línea, Gregorio (David Silva) y su cobrador *Regalito* (Fernando Soto *Mantequilla*) se enfrentan a las vicisitudes de su trabajo y tienen que soportar desde el trío que entona una canción que satiriza a los camioneros, un choque sin consecuencias, hasta un pasajero agresivo. Gregorio se enamora de una pasajera y se ofrece llevarla hasta su casa con las consabidas protestas de los demás usuarios.

Sin sospechar que esa pasajera, Cholita (Olga Jiménez), trabaja para Langarica (Víctor Parra) presidente de una línea camionera rival y cuya consigna es provocar, con ayuda de otros, a los choferes de la línea a la que pertenece Gregorio.

Debido a sus ímpetus, la comisión de honor y justicia del sindicato despide a Gregorio y a *Regalito*. Gregorio va a pedirle ayuda a don Octavio (Salvador Quiróz), presidente de la línea, éste le hace un encargo secreto. Gregorio y *Regalito* se dedican a investigar y a desenmascarar al provocador Langarica ante las autoridades. Cholita se arrepiente de trabajar para el provocador y le confiesa su amor a Gregorio. Se casan, los mismo hacen *Regalito* y la mesera *La Bicha*. La línea restituye a Gregorio y le ofrece un banquete.

La cinta que completa este díptico de Galindo es *Hay lugar para...dos*. Continuación de *¡Esquina bajan!* y cuyos personajes y empleos son casi los mismos.

En el comienzo de esta secuela, Galindo prolonga la euforia del final de *¡Esquina...* Durante un partido de béisbol, Gregorio conecta un jonrón y le da el triunfo al equipo de la línea. Se convierte en el héroe y le ofrecen una fiesta; en el transcurso de la misma le es presentada la coqueta Kitty (Katy Jurado). Gregorio se mete con ella en un camión, pero su compañero *Regalito* le advierte que su esposa Cholita ha visto todo y está muy enojada. Al día siguiente, Gregorio se da cuenta que su esposa se ha ido a vivir con *Regalito* y su mujer *La Bicha*.

El sistema innovador de las cajas recolectoras en los camiones deja sin empleo a los cobradores. *Regalito* y *La Bicha* ponen un negocio de tacos para mantenerse. Mientras tanto, Gregorio vive con Kitty, y Cholita da a luz bajo el amparo del sindicato. Al saberlo, Gregorio va a visitar a su esposa al sanatorio pero ella se niega a recibirlo.

Gregorio continua con su trabajo, cierto día es azuzado por Kitty a adelantarse a un tranvía con consecuencias trágicas. Kitty queda desfigurada del rostro, otra persona muere, un niño está en riesgo de perder sus manos. Gregorio va a dar a la cárcel, pero sale libre gracias a que el sindicato paga la fianza. Al final se reconcilia con su esposa Cholita quien junto con *Regalito* y *La Bicha*, han progresado en el negocio de los tacos.

Si en *Campeón sin corona* Galindo describió al barrio capitalino y a uno de sus muchos personajes -el boxeador-, en *¡Esquina bajan!* y su continuación *Hay lugar para... dos*, el director de la crónica urbana pobló en la pantalla, en el mismo ambiente arrabalero, personajes ignorados en el cine nacional: los trabajadores sindicalizados. Mucho tuvo que ver la realidad de aquellos días ya que la lucha de los trabajadores alcanzaba niveles muy especiales durante el sexenio alemanista.

Los personajes centrales son distintos, pero el ambiente y las situaciones cotidianas son casi las mismas. En *¡Esquina bajan!* se narra la vida de soltero del chofer del autobús, su infaltable madrecita y por su puesto su novia; tampoco podía faltar su mejor amigo. La cinta trata sobre la lucha por su fuente laboral, lucha incansable desde su condición de desprotegido, pero cuyo desenlace es feliz.

En la continuación *Hay lugar para... dos*, para muchos superior en varios aspectos a *¡Esquina bajan!*, vemos a un Gregorio ya casado y cuya esposa está embarazada, convertido en un héroe por sus compañeros de trabajo debido a sus dotes de beisbolista, la vida parece sonreírle; sin embargo, en la celebración que sus compañeros le brindan en su honor paradójicamente, otra vez, es el comienzo de su peor pesadilla. Al igual que el *Kid* Terranova de *Campeón...*, Gregorio es incapaz de soportar el éxito. Es víctima de una pasión que lo hace olvidar a su esposa ya próxima a ser madre. La fatalidad parece ir de la mano de los desamparados, su único momento de dicha que tienen es efímero. Al intentar complacer a una pasión que será funesta, comienza una cascada de adversidades para el protagonista, pero su redención, pues después de todo siempre debe de haber una esperanza, la encontrará, otra vez, en su abnegada esposa.

Para Emilio García Riera: "La misma sabiduría verbal de *¡Esquina bajan!*, los mismos aciertos en el retrato de su ambiente y en el manejo de sus personajes populares, dan su valor a *Hay lugar para... dos*, pero en esta película todo sirve mucho más que a la otra a la entrevisión de un trasfondo trágico en la conducta del mexicano pobre que Galindo iniciara en *Campeón sin corona*. Que al final de la cinta todo desemboque en situaciones dramáticas no tendría mayor mérito y podría verse como simple recurrencia al melodrama de no ser porque el director ha puesto de relieve desde un principio las contradicciones que harán inevitable el conflicto.

Al revés de lo que puede suceder en el melodrama, no hay una complacencia en los momentos iniciales de felicidad y euforias para usarlas a efectos de contraste con los de desgracia. Lo que hay es una preocupación dialéctica por aclarar que es la felicidad misma la que resulta dramática para el personaje (...) Jamás llegó el costumbrismo populista a tanto en el cine nacional(...).<sup>27</sup>

A partir de *Campeón sin corona* el cine de Galindo intenta reflejar la vida de la gran ciudad y particularmente la de la gente de barrio. El éxito fue inmediato, ya que como dice Monsiváis, "la gente va al cine a verse".

Cuenta don Alejandro Galindo que: "El público recibió *Campeón sin corona*, *¡Esquina bajan!*, *Hay lugar para...dos* y *Una familia de tantas* con enorme agradecimiento: si muestras a esa gente en la pantalla, en primer lugar creo que ellos piensan: -se han acordado de nosotros-; y si luego los pintas en sus aspectos, sentimientos, gestos y actitudes que mueven a la simpatía, no porque sus acciones sean, vamos a decir constructivas, sino reveladoras de que son entre humanos, lo agradecen enormemente (...) Cuando el público popular se ha visto reflejado en la pantalla, responde como no imaginas; es conmovedor. Gran parte del éxito de estos filmes se debe al empleo del lenguaje propio del pueblo que conozco bien (...) Entre cierta gente de la ciudad hay dos maneras de expresarse que la generalidad acostumbra a confundir: el 'caló' es una deformación del lenguaje que emplea el hampón; y el 'caliche' lo emplea la gente del barrio, la gente -vamos a llamarla- de cierto nivel que se mueve en estratos que casi podríamos fijarlos por barrios."<sup>28</sup>

Por la forma de abordar a esos personajes y la manera de retratar el barrio de la ciudad, con sus puestos de tacos, sus cantinas y billares, sus clubes de baile, etcétera, Galindo es considerado, según Ayala Blanco, el único director neorrealista en el cine mexicano.

## ISMAEL RODRÍGUEZ

Gustavo García dice que Ismael Rodríguez es el dios tutelar del género arrabalero. La trilogía que a continuación estudiaremos, *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952) junto con las tres cintas de Galindo mencionadas anteriormente, sientan las bases de dicha corriente. Corriente que, como es costumbre, será muy explotada posteriormente en la cinematografía nacional.

<sup>27</sup> García Riera, *op cit.* Tomo 5 p. 336.

<sup>28</sup> Entrevista a Alejandro Galindo, *Cuadernos de la Cinéteca Nacional* # 1, México, 1979, p. 126.

El punto medular de este trabajo no es la comparación entre las trilogías de Rodríguez y Galindo, sin embargo considero importante detallar ciertos elementos entre ambas que las hacen ser tan distintas en cuanto al tratamiento de los personajes, que a pesar de ser ambientadas en escenarios similares, el punto de vista y de sentir de ambos directores es diferente.

El tríptico de Ismael Rodríguez narra los conflictos familiares, amorosos, económicos, clasistas y judiciales del carpintero Pepe *el Toro*. En *Nosotros los pobres*, Pepe *el Toro* (Pedro Infante), vive en una vecindad con su madre paralítica (María Gentil Arcos) y su hija *Chachita* (Evita Muñoz). Está enamorado de Celia, apodada *La Chorreada* (Blanca Estela Pavón) cuyo padre don Pilar (Miguel Inclán) es mariguano. *Chachita* siempre ha creído que su madre está muerta, pero un día descubre que en el panteón no existe la tumba de su progenitora. Celia y *Chachita* ven cómo una prostituta borracha y tísica abraza a Pepe. Este le cuenta a Celia que esa mujer es su hermana y es, también, la causante de la parálisis de su madre. El licenciado Montes (Rafael Alcayde) le pide un trabajo a Pepe y le adelanta dinero. Don Pilar roba el dinero ante la mirada de impotencia de la paralítica. Debido a ello, Pepe no puede cumplir con el trabajo, además es acusado de un crimen que no cometió, se le envía a la penitenciaría por el asesinato de una usurera. Por maniobras del licenciado Montes, todas sus pertenencias le son embargadas. Don Pilar se ofrece cuidar a *Chachita* y a la paralítica pero por interés. En su delirio de mariguano, don Pilar se siente perseguido por la mirada de la inválida, golpea a la mujer y la manda al hospital. Pepe escapa de la penitenciaría para ir a ver a su madre. Al llegar *Chachita* está insultando a la tísica. Pepe le cuenta la verdad: es hija de ella. Mientras tanto, Pepe abraza el cuerpo de su madre que acaba de morir. La tísica también muere. Pepe es apresado nuevamente. Ya de vuelta en la penitenciaría, descubre al verdadero asesino de la usurera y lo obliga a confesar su crimen. Pepe sale libre, se casa con *la Chorreada* y tienen un hijo.

En la segunda parte *Ustedes los ricos*, Pepe *el Toro* tiene una cooperativa a su cargo. Vive feliz con su esposa *la Chorreada*, su hijo *el Torito* y *Chachita*. Accidentalmente Pepe *el Toro*, acompañado de su socio el exbracero (Fernando Soto *Mantequilla*), choca su camión con el auto de un rico llamado Manuel. Este fue el causante de la vida que llevó la hermana de Pepe. Por esa razón el carpintero le pega a Manuel, quien además es el verdadero padre de *Chachita*. Manuel trata de hacerse querer por ella ofreciéndole dinero. Al principio *Chachita* lo rechaza pero finalmente accede debido al hostigamiento de sus compañeras del colegio. Ahí conoce a un chico de su edad, *el atarantado* (Freddy Fernández), que la protege. *Chachita* se va a vivir con su abuela doña Charito (Mimí Derba) y demás parientes ricos, para evitar que Pepe sea encarcelado, pero vuelve con él cuando éste la busca muy enfadado

*El tuerto* (Jorge Arriaga), asesino de la usurera, ha escapado de la cárcel y busca vengarse de Pepe junto con otros hampones. El plan es escuchado por el billetero jorobado (*el camello*), quien corre a advertirle a Pepe, pero en su camino es atropellado y muere sin cumplir su propósito.

*El tuerto* provoca una explosión en la vecindad. *Chachita* está a punto de morir, pero Manuel la salva aún a costa de su propia vida. *El Torito* muere entre las llamas y es encontrado por su padre. Durante el velorio de Manuel, sus amistades ricas se comportan frívolamente y son corridas por doña Charito, sólo *Chachita* se queda a consolarla. La venganza del tuerto no tiene límites, por medio de su hermano le tiende una trampa a Pepe. En la azotea de un alto edificio, Pepe lucha contra tres hombres (*el Tuerto*, su hermano y otro). Al final, Pepe logra derrotarlos.

Pasa el tiempo, Pepe y su esposa han tenido gemelos; celebran el cumpleaños de *Chachita*. A la celebración llega doña Charito que se siente muy sola y los pobres la reciben con afecto.

En la última parte del tríptico, *Chachita* se vuelve millonaria debido a la herencia que le dejó su abuela. En un accidente de autobús mueren *la Chorreada* y sus gemelos. *Chachita* y Pepe *el Toro* vuelven a quedarse pobres debido a que ella no puede probar su parentesco con su abuela y los otros parientes se quedan con el dinero. Pepe ha adquirido muchas deudas y es acosado por sus acreedores, le pega a uno de ellos y en lugar de ser detenido le recomienda que se convierta en boxeador. Pepe decide seguir el consejo, pero Lalo (Joaquín Cordero) un amigo de él, también boxeador, intenta disuadirlo y se ofrece a ser su socio en la carpintería. Sin embargo, los acreedores de Pepe cierran el local y se apropian de la nueva maquinaria. Pepe, ahora más que nunca, necesita dinero y comienza a boxear con mucho éxito.

*Chachita* y *el Atarantado* se casan. La carrera boxística de Pepe va en aumento y en su camino se enfrenta a Lalo. Éste muere en el ring, producto de esa pelea. La esposa de Lalo, Amalia (Amanda del Llano), al principio no perdona a Pepe. Pero finalmente lo hace por mediación de Lucha (Irma Dorantes), enamorada de Pepe. Éste pelea por el campeonato contra el antipático Bobby Galeana (Wolf Ruvinskis), que ha acosado a Amalia. La presencia de ésta en la arena motiva a Pepe, quien ha sufrido un dolorosa cabezazo, al final termina noqueando al Bobby.

A raíz de éste tríptico, el pueblo se entusiasmó y aceptó el retrato que de él Rodríguez hacía. Porque como ya se dijo anteriormente, "la gente va al cine a verse".

El arrabal con toda su gama de personajes (cargadores, borrachas, artesanos pobres, exbraceros, etcétera) era plasmado con todo y su lenguaje *cantadito*; sus alegrías, tristezas y tragedias, pero sobre todo, su condición para asumir está últimas.

Según García Riera: "el pobre encontrará fuerza únicamente en sus propias habilidades para enfrentar o eludir una fatalidad que actúa sin relación con los avatares de la lucha de clases: la fatalidad de la vida misma, que el pobre debe soportar con la única conciencia de que tuvo la desgracia de ser pobre".<sup>29</sup>

En una entrevista concedida a Ignacio Solares para *El Heraldo*, Ismael Rodríguez comentó lo siguiente: "Cuando hice esa película (*Nosotros los pobres*) estaba de moda el cine neorrealista. Entonces con nuestros personajes y nuestros ambientes, traté de hacer una película de ese género, ensayando además lo que en aquella época llamaba el claroscuro dramático: la mezcla de las lágrimas y las carcajadas (...)."<sup>30</sup>

Claroscuro dramático, la gente iba al cine a ver al simpático y galán Pedro Infante, a escuchar sus canciones, cantadas o silbadas, que le dedicaba a su enamorada; los romances entre adolescentes, las ocurrencias de un bracero, pero también fue a sufrir o a gozar (para el caso es lo mismo), las fatalidades que les sucedían a esos desprotegidos, hijos de la mala suerte, los olvidados del destino, aunque ellos no se sintieran así, porque la religión, muy importante en sus vidas, dice que: "Bienaventurados los que sufren que de ellos será el reino del Señor."

Para Jorge Ayala Blanco: "A Rodríguez le importaba poco la autenticidad extracinematográfica. No quiere analizar científicamente a la chusma sino individualizarla en lo que tiene de pintoresca. El director populachero por excelencia sabe que su público le exige la elaboración de una mitología que corresponde a la vida cotidiana. Desea proyectarse sobre el prototipo idealizado. Hay que edificar nuevos semidioses, ahora con pantalones de mezclilla y vestidos de percal. El público de barrio ansiaba reconocer su sensibilidad y sus padecimientos en imágenes virtuales simpáticas sin dejar de ser magníficas, elementales pero brillantes, inmediatas pero tenazmente inalcanzables. Sólo observando superficialmente, *Nosotros...*, es un desfile de tipos pobres. Desde *Nosotros...*, el desenfado del tono, la desenvoltura y la animación del ingenio serán los nuevos absolutos artísticos del cine mexicano.

<sup>29</sup> García Riera, *op. cit.*, Tomo 5, p. 218.

<sup>30</sup> Ignacio Solares, "Ismael Rodríguez", en *El Heraldo*, 23 de febrero de 1969.

En su obra maestra populachera (...) Rodríguez filma con el admirable concurso de su conocimiento de la manera de sentir y hablar de la plebe (...) *Nosotros los pobres* rescata y compromete la sensibilidad popular en una etapa de su devenir.<sup>31</sup>

Debido al enorme éxito de su primera cinta de esta trilogía, Ismael Rodríguez realizó una continuación, pero ahora incluyó a los personajes opuestos, a los tocados por la diosa fortuna, a los ricos. Sin embargo, son unos ricos pobres. Pobres de espíritu ya que con todo y su fortuna son incapaces de ser felices. Los pobres son los que sienten, los que sufren y tienen placeres; a los ricos les conceden un dolor: no poder gozar de las dichas del pobre, y un placer, el de ser admitidos por la palomilla de la vecindad. "La pobreza no es ya una simple situación económica: es un privilegio moral y social."<sup>32</sup>

En su extenso análisis, Jorge Ayala Blanco dice que: "Inquieto por las cuestiones públicas, el director advierte que en la ciudad hay curiosas y fotografiables diferencias sociales. Induce a que ello obedece a que un sector de la población transita en Cadillac y otro a pie, a que uno viste traje de casimir y el otro usa overol, a que uno vive en residencias y el otro en vecindades. Descubre, dejando exhaustas las meninges, que existen pobres y ricos. Alborozado y conmovido por su audacia intelectual, elabora los guiones de *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, verdaderos paraísos de la sociología barata.

Como a los sustantivos ricos y pobre les hace falta adjetivos y verbos que le den existencia cinematográfica, dibuja un croquis tajante y maniqueo. Los pobres son buenos y los ricos son malos (aunque estos últimos a veces se dejan ganar por la compasión). Además, los pobres saben divertirse; se nota que son felices, alegres, dicharacheros, dignos, trabajadores, unidos, cumplidos, generosos, amables y devotos. El derroche de sus cualidades compensa cualquier forma de la pobreza. Los ricos son todo lo contrario: egoístas, hipócritas, tristes y solitarios. Rodríguez y con él todos sus congéneres, nunca opone de manera violenta a estos dos grupos rudimentarios antagonicos. Las relaciones de clase se equilibran con dos apoyos firmes: los pobres deben aceptar estoicamente la humillación y no envidiar a los ricos. Por supuesto que los pobres, esos admirables esclavos, pueden permitir que los ricos les rueguen compartir su alegría en las fiestas, para todos alcanza. A la clase media le gusta jugar a las escondidas. La interpretación primaria de Rodríguez, que incurría en otros errores -como el de confundir el bajo artesanado con el *lumpen* proletario-, dio pie para que a partir de su esquema se explicara fácilmente cualquier conflicto urbano. Históricamente la culpa de todos los dramas recae en la fatalidad."<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Ayala Blanco, *op. cit.*, pp. 96-101.

<sup>32</sup> García Riera, *op. cit.*, p. 298.

<sup>33</sup> Ayala Blanco, *op. cit.*, pp. 125, 126.

Al paso del tiempo el personaje de *Pepe el Toro* se le agotó a Ismael Rodríguez. Todas las tragedias de sus dos primeras cintas le servían como vínculo para conocer a más amigos de su protagonista: ahora lo ayudaban un delegado, un licenciado y hasta un boxeador, a quien por esas cosas de la fatalidad, Pepe mataría sin querer. Pero al final, *Pepe el Toro* triunfará en algo, en el boxeo. El boxeo como medio único de "desarrollo" para los desprotegidos, los incultos, los impreparados.

"*En Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el Toro*, lo que hicimos Pedro de Urdimalas y yo fue buscar personajes en las vecindades y la historia fue saliendo sola prácticamente. En el caso de la última de estas películas, Pedro Infante fue el que me impulsó a que metiéramos el box. Yo deseaba darle gusto, pero no sabía nada de ese deporte y tuve que meterme seis meses, de función en función para aprender. Y me gustó muchísimo. Inclusive gané unos guantes de oro, chiquitos, por la mejor pelea hecha en cine.

Me gustó mucho esa serie; toda la tragedia, la gente llorando. Muchos dicen que el éxito que tuvieron esas cintas se debió a que el público se identificaba con los personajes y las situaciones, pero yo creo que agradaron porque estaban expuestas con sinceridad y, no sé, llegaban al corazón con sus escenas de truculencias, de vaciada."<sup>34</sup>

En opinión de García Riera: "Los pobres de Ismael Rodríguez estaban condenados a la impotencia solitaria porque su idea de la solidaridad no rebasaba los estrechos límites del sentimentalismo, y porque su secreta aspiración era de la convertirse en pequeñoburgueses."<sup>35</sup>

Pero el director Rodríguez tenía otra visión: "los pobres tenían su condición como muy honrosa y estaban a gusto con ella a pesar de los sinsabores que sufrían. Era muy difícil hacerse rico y ni siquiera lo intentaban."<sup>36</sup>

Para Rodríguez los pobres no tenían aspiraciones económicas, no las necesitaban, así como estaban eran muy felices. Cuando heredan una fortuna - *Chachita*-, compran regalos para todos los amigos y se llenan de deudas. No saben manejar la riqueza económica porque no es esa su condición. La riqueza monetaria sólo les traerá más tragedias.

Un análisis más detallado lo hace Carlos Monsiváis: "la pobreza sobrellevada con honradez, la desgracia asumida como pobreza. La razón generativa del éxito (de las películas) fue estructura vital; en el cine este público vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados

<sup>34</sup> Entrevista a Ismael Rodríguez, *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, # 6, p.139.

<sup>35</sup> García Riera, *op. cit.*, p.298.

<sup>36</sup> Beatriz Reyes Nevares, *Trece directores del cine mexicano*, México, SEP, 1974, p. 63

(y dramatizados con las voces que les gustaría tener y oír) códigos de costumbres. No se acudió al cine a soñar: se fue a aprender. A través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda, el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó y se resignó y se encumbró secretamente. Esto, decisivo en la capital, donde una clase media en ascenso y en expansión usaba al cine como elemento proveedor y armonizante (la reconciliación con lo típico y con lo pintoresco que podían subrayar demasiado los modestos orígenes), en la provincia, donde el cine de Hollywood -por razones de capacitación y comprensión culturales- no constituía poder determinante, fue definitivo. Tal sujeción al modelo cinematográfico alcanza su esplendor en el personaje y la serie de Pedro Infante. Serán sus encuentros con Ismael Rodríguez y su interpretación del carpintero Pepe *el Toro* los hechos que lo sitúen y sacralicen. A este cine enfebrecido, de mal gusto, lacrimógeno, divertido, visceral y sangrante (el naturalismo que se cree neorrealismo o la comedia sin pretensiones, alternativamente) le correspondió el proceso de un acto, que en el filo de la navaja entre la cursilería y el carisma, se convirtió en una tremenda fuerza social.

Cosmovisión de la tragicomedia en *Nosotros los pobres*: la anciana sobre cuya silla de ruedas se ciernen el ladrón, el joven pobre acusado vilmente de asesinato, el amigo tonto y fiel, la candorosa y tímida pareja de adolescentes, la vecindad desbordada de furia de estrépito, el chisme y la bondad de las comadres, las léperas de corazón de oro, la carpintería como símbolo de pureza, el idilio cantado y silbado, la abnegada mujercita, chismes y dramas entremezclados. Nada faltó: ni canciones pegajosas ni embriaguez de nota roja ni el dueto ideal del populismo, ni el contrapunto con la insolencia y la frialdad de los 'aristócratas'. Eficacia de los aparatos de control: las masas se alegran y se conmueven ante esa alegría mezquina y triste del oprobio y la represión de sus vidas (...) Y también la exigencia de mitos, de seres que representen y coliguen a una caótica y dispersa colectividad. La popularidad indeclinable de Pedro Infante sigue siendo un comentario exhaustivo sobre la credibilidad de nuestras fuerzas culturales."<sup>37</sup>

En resumen, para Jorge Ayala Blanco: "La comedia populista de Galindo, llámese *Campeón sin corona* o *Hay lugar para...dos*, dicen más sobre el hombre de la calle de los cuarenta nacionales, que las 'filosofías de lo mexicano' (o nuestras producciones valiosas de esa época). Humor, habla popular, mentalidad media, mitos masivos, sobreentendidos morales y sociales, nos hablan desde esas cintas con una sagacidad desenvuelta que envidiaría el más acucioso cronista de la ciudad, historiador o lingüista (...) Galindo muestra la mejor expresión de la verba popular. Pero a diferencia de cineastas como Ismael Rodríguez, no se complace con lo folklórico; se dedica a elaborar acuciosos cuadros de costumbres.

<sup>37</sup> Carlos Monsiváis, *Historia General de México*, tomo 2, México, El Colegio de México, 1986, pp.1518-1526.

Por el reconocimiento de las fronteras de lo verdaderamente popular, por la autenticidad del drama cotidiano, por la reproducción fiel del lenguaje vernáculo, por el gusto del mundo social estrecho, por el llamado a la generosidad del espectador, por todas esas cualidades y por cierto tono lánguido en su obra, al único director mexicano que puede dársele el crédito de neorrealista es a Alejandro Galindo.<sup>38</sup>

Para García Riera: "mientras Galindo intentaba por su parte un verdadero conocimiento del pueblo, Ismael Rodríguez sustituyó ese conocimiento por un empleo de las fantasías que el propio pueblo gustaba de imaginar reales (...) Rodríguez hablaba de los pobres mientras Galindo lo hacía de los trabajadores".<sup>39</sup>

Galindo y Rodríguez son los iniciadores de instaurar en el centro del cine mexicano a la barriada. Centro que pertenecerá, sin lugar a dudas, a la ya casi extinta subcultura del barrio, que en los años subsecuentes tendría muchos imitadores, pero nadie ha podido igualarlos. Son los antecesores en el retrato de los marginales. Influencias que se notarán en varios directores posteriores a ellos, por ejemplo Jorge Fons cuyas temáticas, arquetipos, estereotipos, ambientes, etcétera, formarán la parte medular de sus cintas como: *La sorpresa*, *Caridad*, *Los albañiles* y *El callejón de los milagros*, cuyo estudio ampliaremos en el capítulo correspondiente.

---

<sup>38</sup> Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, tomo 1, México, UNAM, 1974, p. 41.

<sup>39</sup> García Riera, *op cit* p. 203.

### 1.3.HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA CULTURA POPULAR URBANA MEXICANA.

En este último punto del primer capítulo, no se pretende dar una definición de la cultura popular urbana mexicana definitoria, ya que es necesario una investigación más amplia que abarque tanto estudios sociológicos como psicológicos. Este no es el objetivo principal del trabajo, tan sólo se intenta dar una noción de dicha cultura popular como antecedente de las cintas mexicanas que iniciaron toda una corriente (la de barriada) y que fueron la base para su posterior explotación, cuya temática había sido ignorada por el cine mexicano porque, como ya se dijo antes, la comedia ranchera ocupaba la mayoría de las historias de la películas.

Como el tema principal de esta investigación es la obra de ficción de Jorge Fons, se ha considerado importante y necesario elaborar un antecedente a su obra. Un tema muy importante en su filmografía es su visión de lo popular en el medio urbano mexicano. De esta manera se intenta hacer un breve estudio de la cultura nacional posrevolucionaria, que conformó un sector social y a una sociedad muy especial, fue inspiración de directores como Galindo y Rodríguez y posteriormente de directores como José Estrada y el propio Fons, cuyas cintas fueron ubicadas dentro de la llamada corriente neopopulista.

### LA CULTURA POPULAR EN LOS AÑOS VEINTE.

Como rector de la Universidad Nacional y Secretario de Educación, entre 1920 y 1924, José Vasconcelos organizó la nueva herencia nacionalista del siglo y creó una mística cultural de redención a la patria. La idea criolla de la nacionalidad, para enfrentar a España, primero; Estados Unidos, después y luego Francia, con una conciencia política de un "nosotros". Un "nosotros" geográfico, lingüístico, religioso, costumbrista, cuyos rasgos serían la ambición de una patria contra los imperios y los indios. Era también la ambición a una civilización moderna y una vida legal, y la participación irreversible de los mestizos en la esencia política de la nacionalidad.

La creación de un nacionalismo iberoamericano general, ya establecido originalmente por Bolívar. En el aspecto filosófico y literario, el positivismo prevalecía en los intelectuales mexicanos. Sin embargo, la nueva visión del pueblo que ofrecía la literatura rusa a través de Dostoyevski, Tolstoi, Gorki y Lunatcharski fue una nueva fuente para Vasconcelos en su programa de educación. De esta manera el nacionalismo mexicano surge de las obras de Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, Dostoyevski, Ruskin, Bergson, Croce, Gorki, Lunatcharski y Roman Rolland; el positivismo mexicano se debía a Renan, Taine,

Spencer, Darwin, Comte, etcétera. De repente un país atrasado se veía oficialmente colocado a la vanguardia de la cultura mundial.

Sin Nietzsche no habría justificación cultural a las salvajes artes prehistóricas; sin la admiración por la Grecia prearistotélica y la moda vanguardista de adorar a China y a Japón, no se habría podido defender el derecho mexicano a una cultura propia y no europea; sin el descubrimiento ruso del pueblo como realidad y no como mero rito romántico, el populismo cultural no habría tenido origen.

La intención de Vasconcelos era redimir la crueldad del México revolucionario, mediante su educación artística; en su obra filosófica decía que la energía humana se puede medir con un termómetro cuyo punto alto es el arte y el bajo la matanza, su misión era elevar al pueblo al punto más alto, hacerlo creador y no destructor.

La experiencia de Vasconcelos respecto a la revolución era que ésta no había beneficiado al pueblo sino a los astutos y perversos caudillos. Para Vasconcelos las masas no eran ciudadanos más que en potencia, lo serían cuando dejaran de ser ignorantes por medio de la educación, mientras ésta y el mestizaje no se realizaran, las masas serían botín de caudillos y norteamericanos. De ahí que su programa cultural y educativo sea un proyecto político de "redención" popular en el sentido de extraer al pueblo de la miseria, la crueldad militar y de su propio carácter de "pueblo" para convertirlo en una especie de clase media secundaria. Vasconcelos ve a México como una utopía insinuada en la clase media que debe luchar contra indios, norteamericanos, oligarcas, y caudillos coludidos. México sería una realidad futura si la clase media, el verdadero México lograra integrar al pueblo a esa clase media, mediante las reformas económicas y sociales (educación); construir una amplia clase civilizada y nacionalista y crear una nueva armonía; el mestizaje y la unidad nacional. No se trataba principalmente de aculturar y hasta europeizar al indio, cosa que ya habían intentado los liberales, sino también que el blanco asimilara gran parte de lo indígena. A partir de estos elementos, Vasconcelos organizó una campaña educativa que consistió en cinco acciones coordinadas: escuela, bibliotecas, bellas artes, alfabetización y educación indígena.

Las campañas de alfabetización estaban inspiradas en lo que Vasconcelos había visto en sus destierros en los Estados Unidos por organizaciones filantrópicas durante los años anteriores a la primera guerra mundial; pero en México fracasó debido a la oposición racional de la clase media culta con las masas, Vasconcelos modificó su proyecto e hizo que los propios alumnos pobres se convirtieran en alfabetizadores en cuanto aprendieran lo elemental (el ejército de los niños).

El sistema de las bibliotecas se calcó de la organización de las bibliotecas Carnegie, sustituyendo en el catálogo básico los clásicos sajones y protestantes por católicos y latinos; se respetó el catálogo de libros técnicos y científicos y el sistema de bibliotecas urbanas, elementales escolares, suburbanas y escolares y bibliotecas ambulantes.

En las bellas artes se tuvo como origen las propias teorías de Vasconcelos sobre la fuerza dionisiaca de América que crearía un nuevo mundo, las corrientes antipositivistas de Europa y sobre todo la influencia de los grandes novelistas rusos que configuraban artísticamente al pueblo. Sin embargo, debido a la propia formación de los artistas, se identificó más que con las tendencias mencionadas, con la explosión de las vanguardias artísticas europeas que, al romper con el orden estético clásico y promover lo salvaje, permitieron el ingreso el arte popular y el prehispánico como cultura natural y radicalmente vanguardista.

La finalidad del proyecto educativo de Vasconcelos era doble: lograr una unidad nacional que aboliera diferencias radicales y regionales (el indio y el blanco debían desaparecer como entidades en la corriente general del mestizaje) y elevar a la población, económica y culturalmente a una situación que permitiera la democracia. Mantener al indio como entidad, significaba para Vasconcelos, quebrantar ese proyecto de unidad y someter al indio a la condición marginal de mexicano secundario, explotado e indefenso, aislado como una reservación de la vida nacional. Vasconcelos establecía tres herramientas para su obra: el maestro, el arte y el libro.

El cardenismo dio otra mística a la educación, pero a partir de Avila Camacho el proyecto de Vasconcelos de construir un país de clase media, con el mayor juego democrático posible y una "esencia" nacional, se aplicó finalmente pero con forma burocrática que llegó a construir el reverso de la utopía de Vasconcelos. Su programa político y su proyecto educativo se cierran en los años veinte, como el mejor momento de la clase media mexicana que trató, con todo el genio y la generosidad de que fue capaz de realizar una nación menos injusta y menos tiránica que la que había conocido en el porfirato.

1934 y 1950 son fechas importantes para el mejor entendimiento de la cultura nacional, según escribe Carlos Monsiváis: "En 1934 el filósofo Samuel Ramos publica un libro definitorio en la historia de ideas y creencias en torno a la cultura nacional, *El perfil del hombre y la cultura en México*. Para Ramos, la cultura nacional ('el carácter mexicano') es de 'nosotros', susceptible de un psicoanálisis adleriano, que le descubre un sentimiento inconsciente de inferioridad. El origen del trauma:

Me parece que el sentimiento de inferioridad en nuestra raza tiene un origen histórico que debe buscarse en la Conquista y Colonización. Pero no se manifiesta ostensiblemente sino a partir de la Independencia,

cuando el país tiene que buscar por sí solo una fisonomía nacional propia. Siendo todavía un país joven, quiso de un salto, ponerse a la altura de la vieja civilización europea, y entonces estalló el conflicto entre lo que se quiere y lo que se puede. La solución consistió en imitar a Europa, sus ideas, sus instituciones, creando así ciertas ficciones colectivas que, al ser tomadas por un hecho, han resuelto el conflicto psicológico de un modo artificial.

“En los treinta, se ve en la cultura de minorías al resultado de una voluntad colectiva personalizada, para Ramos la salida es un nuevo Humanismo (...) No hay *originalidad* posible, el nacionalismo mexicano es una idea francesa, la imitación explica los fracasos. No se ha tenido tiempo creativo para ser original: el sentimiento de inferioridad y el caos permanente lo han impedido. Se vive de imágenes. El nacionalismo es una máscara. La conclusión implícita de Ramos: no tenemos nación porque la gente preparada y original no gobierna, porque no hay verdaderas razones constitutivas del espíritu colectivo. Lo impuesto (la idea europea de nación) es lo ilícito y lo clandestino (...) Conclusión circular, el ‘error’ sentimental de pretender ser nacionales en el sentido europeo ha impedido la cultura nacional. Hay que destruir la imitación para llegar a la eficiencia creadora. Pero si la imitación es una segunda naturaleza, se impone una suerte de ‘revolución cultural’: remodelar la psique del mexicano (...)

“A partir del sexenio de Manuel Avila Camacho (1941-1946), el proyecto oficial de cultura nacional se va distribuyendo (voluntaria e involuntariamente) en los resquicios de las efemérides, la verbomanía septembrina y el aprovechamiento comercial. Ya en los cuarenta, las mayores y más intensas ‘concesiones educativas’, le corresponden al cine, a la radio, a la industria consolidada del disco, que le extraen al nacionalismo cualquier contenido político, dejándolo en desfile regocijante (...) Se trata no de la defensa sino del reclamo oportunista, a cargo de los medios masivos, dicho patrimonio.

“Un primer ejemplo: en cine, la comedia ranchera (*Allá en el rancho grande*, Fernando de Fuentes, 1936, su logro más conmovedor y deprimente) surge parcialmente con el ánimo de oponerle a los efectos de la reforma agraria, ensañaciones campiranas y jubileos de la hacienda porfirista. Desde el sexenio avilacamachista, la comedia ranchera sin abandonar su reaccionarismo, se dedica a explotar, reclamándolos de chovinismo, los filones temáticos más redituables del melodrama del XIX.

“El nacionalismo cultural amanece convertido en : a) objeto de exportación de los sitios de habla hispánica; b) elemento de distracción popular; c) catálogo de lo que desaparecerá sin remedio (...) El cine que deambula prolongadamente de las películas de Jorge Negrete (canciones adjunto de Esperón y Cortázar) a -

ya los setentas- *Mecánica nacional*, de Luis Alcoriza y México, *México, ra ra ra*, de Gustavo Alatríste. Sin un centro político que active y le otorgue formas significativas a las diversas experiencias nacionales, este nacionalismo cultural languidece y se reduce al estereotipo (el macho, la sufrida mujer mexicana, si-me-han-de-matar-mañana, etcétera), el repertorio profesionalmente nostálgico de radio, televisión y discos y las explosiones de los días festivos (...).

“En 1950 Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad*. El libro es pronto clásico de la tendencia que indaga en la especificidad de lo mexicano (...) *El laberinto de la soledad* ha confirmado múltiplemente su *status*: una obra clásica en la comprensión de la cultura nacional (...) Estas serían algunas de sus tesis centrales:

- a) El país o el pueblo son entidades homogéneas ('el mexicano') cuyo ser es aprehensible y abarcable. Lejos de sí, del mundo y de los demás, el mexicano termina disolviéndose, convirtiéndose en sombra y fantasma.
- b) *El laberinto*...es código mitológico, una de las interpretaciones de la realidad nacional más hermosamente descritas y una vía de acceso - sobre todo para extranjeros- a la realidad interna de una sociedad finalmente bastante restringida como lo declara el propio Paz:

No toda la población que habita nuestro país es objeto de mis reflexiones, sino un grupo concreto, constituido por esos que por razones diversas, tienen conciencia de ser un tanto mexicanos...

- c) La actitud del mexicano 'ante la vida no está condicionada por los hechos históricos' (...) '¿Para qué buscar en la historia una respuesta que sólo *nosotros* podemos dar?' Es el mito entonces, la contestación que se mezcla, negando la historia o dejándose negar por ella, '¡Viva México, hijos de la chingada!', es expresión de la voluntad mexicana de vivir, cerrados al exterior, sí, pero sobre todo cerrados al origen (...) Al repudiar a la Malinche (...) 'el mexicano rompe sus ligas con el pasado, reniega de su origen y se adentra sólo en la vida histórica'. De paso y en consecuencia *condena en bloque toda su tradición*, lo que se traduce en ciertos momentos en una 'encarnizada voluntad de desarraigo'. 'Es pasmoso que un país con un pasado tan vivo, profundamente tradicional, atado a sus raíces, rico en antigüedad legendaria sea pobre en historia moderna, sólo se concibe como negación de su origen'.
- d) Durante los años profundamente despolitizados que van (aproximadamente) de 1946 a 1968, las clases medias y de algún modo, también la cultura oficial se acogen a una versión mítica de su proceso histórico, bastante más persuasiva que la oficial. Paz aclara: La Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser. De su fondo y entraña extrae, casi a ciegas, los fundamentos del nuevo estado

(. .) La Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a 'la madre', y por eso, también es una fiesta de las balas, para emplear una expresión de Martín Luis Guzmán. Como las fiestas populares, la Revolución es un exceso y un gasto, un llegar a los extremos, un estallido de alegría y desamparo, un grito de orfandad y de júbilo, de suicidio y de vida, todo mezclado (...) ¿Y con quién comulga México en esa sangrienta fiesta? Consigo mismo, con su propio ser. México se atreve a ser. La explosión revolucionaria es una portentosa fiesta en la que el mexicano borracho de sí mismo, conoce al fin, en abrazo mortal, a otro mexicano.

"Las clases medias le toman la palabra demasiado literalmente a esta idea. Mistificada, la Revolución se despoja entre sus ojos de sus diversos y contradictorios contenidos, políticos e ideológicos y se muestra como una fiesta."<sup>40</sup>

En los años treinta y cuarenta, la etapa del nacionalismo cultural es avasalladora: teniendo el antecedente e inspiración del programa vasconcelista, se hace sentir en la literatura, música, pintura, danza, arquitectura, artesanías, teatro, y como ya se mencionó, cine.

El impulso cardenista, el paso de Sergei Eisenstein por México y su gran herencia, cuyo mejor ejemplo es Gabriel Figueroa, también influenciado por el muralismo, y cuya obra será única en el retrato del México indígena, hacen que el país requiera de bases comunes, de lazos colectivos. El cine y la radio (la XEW inicia sus transmisiones en 1930) se anticipan a la televisión con el otorgamiento de esos vínculos. El cine y la radio van distribuyendo los reflejos condicionados. Al fin el pueblo se vio reflejado. El cine se dedicó a reflejar los patrones del sector popular y el populacho se guió bajo los parámetros que le mostraba el cine. El primer rasgo de identidad moderna se dio vía el cine.

En el número 7 de la revista de cine *Intolerancia*, José Felipe Coria hace un extenso y detallado análisis de los antecedentes del cine popular, y lo que ha sido hasta el decenio de los ochenta. He aquí una parte:

"Las raíces de la imagen cinematográfica de México están en la pintura mural. Ambas expresiones artísticas perfeccionan una función que ya era evidente para Gregorio el Grande en el siglo VI: 'lo que la escritura es para los

<sup>40</sup> Carlos Monsiváis et al, *En torno a la cultura popular*, México, ERA, 1975, pp. 196-217.

que saben leer, es la pintura para los que tienen ojos, porque, sin importar lo ignorantes que sean, ven su obligación en una pintura, y en ella, ellos leen; de ahí que especialmente en el caso del pueblo, las pinturas ocupen el lugar de la literatura'. Las pinturas y el cine fueron en el pasado reciente los rasgos más evidentes de la cultura mexicana que siempre ha sido extraordinariamente visual. Su esencia se encuentra en el impulso prehispánico de los códices, murales y frisos de pirámides y lugares ceremoniales que narraban con imágenes hechos y sucedidos; en la fuerza épica e íntima de la hagiografía y la tradición católica, y en la mestiza cultura novohispana que en un artista como Luis Lagarto, aparece unido lo paradisiaco con lo terrenal, el humor con lo divino: lo popular con lo culto. Los moralistas perfeccionan la imagen nacional como estética, enseñanza, historia y una suma de tradiciones y visiones de lo mexicano. Gracias a la influencia decisiva de un creador ejemplar: José Guadalupe Posada.

“José Clemente Orozco es el primero en advertir el legado de Posada, en palabras de Carlos Monsiváis: ‘esa concepción gozosa de lo popular que cifra su persuasión en la cantidad y la variedad y ya no depende de imitar con retraso el gusto de las clases dominantes porque Posada es, de modo entrañable, la inesperada estética de lo popular que utiliza las condiciones desventajosas del trabajo (al grabador se le exige rapidez, ubicuidad temática, indiferencia entre su condición anónima, renovación formal al margen de todo reconocimiento) y los estímulos al alcance: la imaginería religiosa, el impulso acumulado de la caricatura, las ilustraciones de libros históricos, la vitalidad de la calle, la contaminación inaugural del cinematógrafo. Con estos elementos, Posada produce sentimientos y visiones originales que expresan - y sobre todo - anticipan las zonas de encuentro entre el arte popular y el arte culto, entre la espontaneidad y el refinamiento’ (...) La imagen nacional cobró rasgos distintivos en Posada, los muralistas cimentaron sus alcances culturales y estéticos y Gabriel Figueroa la plasmó de manera irreplicable, al conjurar en la pantalla - ese gran mural en movimiento - un arte popular (el grabado) con un arte culto (la pintura mural) (...) De la minucia cotidiana de Posada, se pasó a la histórica y al melodrama y la tragedia notables del mejor *Indio* Fernández. En él la densidad física y espiritual (igualmente no hay que olvidar a quienes al lado del *Indio* solidificaron con maestría insuperable la imagen de lo nacional en la especificidad de lo cinematográfico. Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Fernando de Fuentes, Arcady Boytler, Julio Bracho, y los cómicos fuera de serie: *Tin Tan*, *Pardavé* y *Cantinflas* en quienes lo urbano, lo rural, lo cómico, lo trágico, lo histórico, lo concreto, lo cotidiano, asume rasgos intensa y definitivamente mexicanos.”<sup>41</sup>

En su libro *A ustedes les consta*, Monsiváis abunda: “la crónica, recuperación de la esencia (...) Se traslada al comic. Allí, el genial Gabriel Vargas (*Los supermachos*, *Don Jilemón*, *La familia Burrón*) mantiene tradiciones

<sup>41</sup> José Felipe Coria, “Un cine popular mexicano. El progreso de un libertino”, en *Intolerancia*, núm. 7, México, noviembre-diciembre, 1990, pp. 54-56.

profundas de la crónica con la inventiva verbal y humorística (...) La fuerza de sus crónicas radica en : a) la inventiva humorística, la elaboración de una picaresca donde la pobreza quiere dejar de serlo con ingenio, y b) la creación verbal que usa el insulto como extensión del cariño, y que se moderniza constantemente (...) Con todo, pese a repeticiones inevitables, la de Gabriel Vargas es la mejor crónica popular en varias décadas.

La crónica como espejo/prisión del comportamiento se traslada al cine de barriada. Con tal de redimir el melodrama, los directores Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo, Juan Bustillo Oro y Julio Bracho reproducen con la finalidad que les es posible (el molde bien aventurado de la pequeña burguesía) los ámbitos familiares del pasado y del presente (...) En la prensa, la crónica se engolosina en seres 'excéntricos' o vencidos y en el anacronismo que desdeña a la ciudad que se expande: el cine 'realista', para complacer a su clientela mayoritaria (y obligado por la censura) se despoja de violencias visuales o verbales, transforma rencor social con autocompasión y se infesta de *arquetipos* que son lujo-de-la-pobreza: el peladito (*Cantinflas*), el cinturita o gígolo (Victor Parra o Rodolfo Acosta), el chofer de camión (David Silva), la noviecita santa (Amanda del Llano o Blanca Estela Pavón), la prostituta de corazón de oro (Ninón Sevilla o Meche Barba), el cobrador o el taquero (Fernando Soto *Mantequilla*), el artesano viril y generoso (Pedro Infante), los teporochos (*Resortes*, Amalia Wilhelmy). Los valores de la clase media se universalizan y sólo flotan las virtudes y el sometimiento. Durante dos décadas el fílmico es el moide indiscutible. Desde mediados de los cincuenta, las costumbres declaradas 'eternas' (así es el pueblo) ya no se promueven o se inventan en el cine, que aletarga o esfuma sus hallazgos reales o imaginarios."<sup>42</sup>

José Felipe Coria secunda las aseveraciones de Monsiváis y agrega: "Esto funciona en el cine de barriada de los cuarenta y cincuenta. Lo verbal era una forma contundente (véase si no los personajes interpretados por *el chicote* e *Isunza* en Flor Silvestre una pareja sumamente expoliada por todo el cine posterior (...)) y era el condimento de las películas. Gracias al juego verbal surge una presencia como *Cantinflas*, los delirantes monólogos del hipervisual *Tin Tan*, el chiste rebuscado en el acento exageradamente indígena de la *India María*."<sup>43</sup>

Grosso modo, el cine mexicano se ha visto influenciado por los elementos antes descritos. Los antecedentes en las artes (el muralismo sobre todo), los planes educativos y proyectos políticos, entre otras cosas, han formado una imagen nacional muy específica que ha sido retratada por el cine y cuya máxima gloria se dio en el decenio de los cuarenta.

<sup>42</sup> Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta*, México, ERA, 1985, pp. 60-62.

<sup>43</sup> Felipe Coria, *op. cit.*, p. 57.

## CAPÍTULO II LA CINEMATOGRAFÍA EN MÉXICO DE 1960 A 1976.

*Todo esto no tendría que durar, pero durará siempre...  
Y luego será distinto, pero peor.*

G. Tomasi de Lampedusa

### 2.1. FUNDACIÓN DEL CUEC Y PRIMERA GENERACIÓN DE EGRESADOS.

En este segundo capítulo se estudiarán dos acontecimientos de vital importancia en nuestra cinematografía y sus aspectos más importantes que los enmarcaron.

En el punto 2.1. el tema central es la fundación de la primera escuela de cine en México, ya debidamente estructurada y con objetivos definidos, sus antecedentes, la importancia de un grupo de críticos llamados grupo Nuevo Cine y su órgano de información: la revista Nuevo Cine, la corriente que inspiró a los miembros del citado grupo: la Nueva Ola francesa y aspectos generales del primer grupo de egresados de esa primera escuela y su grupo de profesores.

En el punto 2.2. se verá el último gran movimiento cinematográfico en nuestro país, el periodo que abarca el sexenio de Luis Echeverría Álvarez en la presidencia de México (1970-1976), su política cinematográfica llamada de "apertura", la situación de la industria filmica nacional a los años anteriores a su sexenio, los concursos de cine experimental (1965/1967), el movimiento estudiantil de 1968, y ya en pleno auge echeverrista, su política cinematográfica, las empresas encargadas de la producción y difusión de las películas producidas por el Estado, la reinstauración del premio *Ariel* y la fundación de la Cineteca Nacional.

¿Por qué es importante el estudio de los dos puntos antes citados en la elaboración de esta tesis?

Jorge Fons fue miembro de la primera generación de egresados del CUEC y entre los logros de ese primer grupo está el hecho de formarse de manera casi autodidacta, a pesar de contar con un reconocido cuerpo de profesores, de ser los cimientos de una nueva generación de directores que darían un nuevo aire a la cinematografía mexicana, que en aquel entonces -decenio de los 60- vivía uno

de sus peores momentos debido, en parte, a la política de puertas cerradas que imperaba en la sección de directores del sindicato encabezada por Alejandro Galindo, que impedían el ingreso de cualquier nuevo director a la industria.

Durante el sexenio de Echeverría su hermano mayor Rodolfo, fue el director del Banco Nacional Cinematográfico, organismo de suma importancia para la producción de las películas hechas por el Estado. Entre su política de administración destacaba el impulso a las nuevas casas productoras y a los nuevos directores. Es en ese sexenio (1970-1976), cuando Jorge Fons realiza la mitad de su filmografía hasta la fecha. En cuanto a la cantidad de cintas dirigidas por él, el periodo echeverrista ha sido el mejor de su carrera.

### La Nueva Ola francesa

El 30 de marzo de 1948, en el número 144 de la revista francesa *L'Ecran Francais*, Alexandre Astruc (París 1923), crítico de cine y novelista, llamó la atención con un artículo titulado "Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: La Caméra-Style". Allí anunciaba una "nueva era" cinematográfica, viendo al cine como un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito. En él Astruc escribía: "Es imposible dejar de ver que en el cine está a punto de ocurrir algo. Corremos el peligro de quedarnos ciegos ante esta producción habitual que perpetúa año tras año un rostro inmóvil en el que lo insólito carece de espacio. Ahora bien, en la actualidad el cine se está construyendo una nueva cara. ¿En qué se nota? (...) ¿Cuáles son las obras por donde pasa esta nueva belleza? Precisamente las que la crítica ha ignorado. No es casualidad si de *La regla del juego* (Jean Renoir, 1939) a los filmes de Orson Welles pasando por *Les Dames de Bois de Boulogne* (Robert Bresson, 1944), todo lo que traza las líneas de un nuevo futuro escapa a una crítica a la que, en cualquier caso, no podía dejar de escapar."<sup>44</sup>

Para Alexandre Astruc estas obras tenían un carácter innovador, por dicho motivo hablaba de vanguardia: "Precisemos. El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en un lenguaje. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o la novela. Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la *Caméra-style*. Esta imagen tiene un sentido muy preciso.

<sup>44</sup> Joaquim Romaguera y Homero Alsina Therenet, *Fuentes y documentos de cine*, España, Gustavo Gili, 1980, pp.207-211.

Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tal sutil como el lenguaje escrito (...) Maurice Nadeau decía en un artículo de *Combat*: 'si Descartes viviera hoy, escribiría una novela'. Que me disculpe Nadeau, pero en la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16 mm, película y escribiría el discurso del método sobre la película, pues su *Discurso del Método* sería actualmente de tal índole que sólo el cine podría expresarlo de manera conveniente."<sup>45</sup>

Astruc, además de ser un notable crítico y novelista se convirtió en un visionario. Sus apuntes que a continuación se mencionarán se hicieron realidad casi treinta años después: "Hay que entender que hasta ahora el cine sólo ha sido un espectáculo, cosa que obedece exactamente al hecho de que todos los films se proyectan en una sala. Pero con el desarrollo del 16 mm y de la televisión, se acerca el día en que cada cual tendrá en su casa unos aparatos de proyección e irá a alquilar al librero de la esquina unos filmes escritos sobre cualquier tema y sobre cualquier forma, tanto crítica literaria como novela o ensayo sobre las matemáticas, historia, divulgación, etcétera. Entonces ya no podremos hablar de *un* cine, al igual que la literatura, antes de ser un arte especial, es un lenguaje que puede expresar cualquier sector del pensamiento (...) El cine está a punto de encontrar una forma en la que se convertirá en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película, sin tener que pasar por las toscas asociaciones de imágenes que ha constituido las delicias del cine mudo.

"El acontecimiento fundamental de estos últimos años es la toma de conciencia, que está a punto de producirse, del carácter dinámico, o sea, significativo, de la imagen cinematográfica. Cualquier film, por ser en primer lugar un film en movimiento, es decir, desarrollándose en el tiempo, es un teorema. Es el lugar de paso de una lógica implacable, que va de un extremo a otro de sí mismo, o mejor aún, de una dialéctica.

"Examinemos ahora las concesiones a las falsas necesidades del cine. Los guionistas que adaptan a Balzac o Dostoevsky se disculpan del insensato tratamiento que hacen sufrir a las obras a partir de las cuales construyen sus guiones, alegando determinadas imposibilidades del cine para descubrir los trasfondos psicológicos o metafísicos (...) Ahora bien, estas incapacidades son fruto exclusivo de la pereza mental y de la falta de imaginación. El cine actual es capaz de describir cualquier tipo de realidad. Lo que hoy nos interesa del cine es la creación de este lenguaje (...) Entre el cine mudo de los años veinte y el teatro filmado, sigue habiendo lugar para un cine libre.

---

<sup>45</sup> *idem*

“Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus films. Mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica *escritura*. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. ¿Cómo es posible que en este arte donde una cinta visual y sonora se despliega desarrollando con ello una cierta anécdota (o ninguna, eso carece de importancia), se siga estableciendo una diferencia entre la persona que ha concebido ésta y la que ha escrito? ¿Cabe imaginar una novela de Faulkner escrita por otra persona que Faulkner? ¿Y *El ciudadano Kane* tendría algún sentido en otra forma que la que le dio Orson Welles? (...)

“Bien, no se trata de una escuela, ni siquiera de un movimiento, tal vez simplemente de una tendencia. De una forma de conciencia, de una cierta transformación del cine, de un cierto futuro posible y del deseo que sentimos de acelerarlo. Claro está que ninguna tendencia puede manifestarse sin obras. Estas obras aparecerán, verán la luz. Las dificultades económicas y materiales del cine crean la sorprendente paradoja de que sea posible hablar de lo que todavía no existe, pues si bien sabemos lo que queremos, no sabemos cuándo y cómo realizarlo. Pero es posible que este cine no se desarrolle. Este arte no puede vivir con los ojos vueltos hacia el pasado, rumiando los recuerdos, las nostalgias de una época consumida. Su rostro ya se dirige hacia el futuro y, en el cine como en las demás cosas, no existe otra preocupación posible que la del futuro.”<sup>46</sup>

Astruc postulaba la tesis del cine de autor, es decir el director como responsable directo de la propuesta estética, estilista de la película. No estaba errado, a finales del decenio de los 50 fue invocado como uno de los preceptos teóricos que impulsaron al movimiento cinematográfico en Francia, cuya resonancia sería mundial, llamado *La Nouvelle Vague* (*La Nueva Ola*).

Tres de los más destacados miembros de este movimiento, Francois Truffaut, Jean-Luc Godard y Jacques Rivette hicieron amistad durante sus reiterados encuentros en la Cinemateca francesa en los inicios de los 50. Más tarde se les unieron Claude Chabrol y Eric Rohmer. Todos ellos se reunían con un fin en particular: disfrutar el cine. Sus reuniones eran presididas por el crítico Andre Bazin y el fundador y director de la Cinemateca Henri Langlois; como consecuencia de estas reuniones el grupo empezó a escribir en la revista *Cahiers du Cinéma* (fundada en abril de 1951 por Bazin y Jacques Doniol-Valeroze), sin duda la revista cinematográfica más famosa del mundo. Buena parte de lo que se escribía en la revista se basaba en los gustos personales y por los impulsos juveniles, pero su mérito fue la espontaneidad, su amor por el cine, la revisión de todo tipo de films en la Cinemateca, aunado a la mayor cultura y orientación de Bazin. Producto de su impetuosa juventud, los escritos contenían una gran dosis de rebeldía.

---

<sup>46</sup> *idem*.

Ante todo condujo a una revalorización del cine popular de Hollywood, apreciando su estilo vital y su habilidad narrativa en Howard Hawks y en Alfred Hitchcock sobre todo.

El cine francés estaba en ese momento orientado a lo que se dio en llamar la "tradición de calidad", configurada en buena medida por grandes temas literarios o reconstrucciones históricas, y en el peso de una actuación ya clásica que hacía del habla francés su elemento primordial. El mayor ataque contra esa "tradición de calidad" se dio en enero de 1954, en el número 31 de *Cahiers* por un Truffaut de sólo 22 años de edad. Ese texto que habría de alcanzar gran fama y repercusión en la cinematografía gala y en el mundo se tituló Una cierta tendencia del cine francés.

"En su trascendental artículo Truffaut decía que el cine debe ser para un director tan personal como una confesión o un diario íntimo. Su escrito les daría a él mismo y a sus demás colaboradores de la revista el punto de unión, la declaración de principios que iba a regir su desempeño como críticos y el oficio de cineastas de varios de ellos. Ese artículo atacaba violentamente la llamada 'tradición de calidad' del cine francés, en favor de un cine que fuera tan personal como la escritura. Proponía como directores ejemplares de Francia a los tres Jean - Vigo, Renoir y Cocteau - y a Robert Bresson; del extranjero revaloraban el trabajo de Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Howard Hawks y de tantos otros autores considerados hasta entonces como simples artesanos por la industria hollywoodense (el cine norteamericano de presupuesto 'B' tendría gran influencia en ellos)."<sup>47</sup>

En su mencionado artículo una de las tesis más fervientemente expuesta por Truffaut, haciendo eco de Astruc, era la del cine de autor: "conviene precisar que los directores son y se consideran responsables de los guiones y de los diálogos que ilustran".<sup>48</sup>

Truffaut arremete contra la dominante literaria que invadía ese momento al cine francés, cineastas como René Clément, Claude Autant Lara, Yves Allégret y Jean Delannoy, fueron objeto de su vituperio. Aparte de los ya mencionados anteriormente, Truffaut valoraba a directores como Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati y Roger Leenhardt: "se trata de cineastas franceses y se encuentra - curiosa coincidencia - que son autores que escriben sus diálogos con frecuencia y algunos inventan por sí mismos las historias que llevan al cine".<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Leonardo García Tsao, *Francois Truffaut*, México, U de G, 1987, pp.9-10.

<sup>48</sup> Romaguera y Alsina, *op. cit.*, p.215.

<sup>49</sup> *ibid.*, p. 217.

En su artículo Truffaut remataba: "¿Pero por qué - se me dirá -, por qué no se puede conceder la misma admiración a todos los directores que se esfuerzan por trabajar en el seno de esta 'tradición de calidad' que usted desprecia con tanta ligereza? ¿Por qué no admirar por igual a Yves Allégret que a Becker, a Delannoy tanto como a Bresson, a Autant Lara tanto como a Renoir? Y bien, yo no puedo creer en la coexistencia pacífica de la Tradición de Calidad y de un Cine de Autor. En el fondo, Yves Allégret, Delannoy, no son más que las caricaturas de Clouzot, de Bresson."<sup>50</sup>

Ese artículo de Truffaut, como otros suyos y de Godard, Rohmer, Rivette o Chabrol, ocasionó una inevitable controversia. Durante siete u ocho años, el grupo de jóvenes fue combatido por el sector oficial del cine francés. Pero suscitó a su vez la adhesión de otros jóvenes, ensanchando al equipo de redactores de *Cahiers* y dando a esta revista un peso en la opinión pública. Pero sus postulados tenían que ser llevados a la práctica, casi todos esos jóvenes se pusieron a hacer cine, con un marcado acento personal y desligándose de compromisos con la industria establecida. Mediante el financiamiento personal o familiar y los préstamos, fue como el movimiento denominado *Nouvelle Vague*, bautizado de esta manera por la periodista Françoise Giroud en las páginas de *L'Express* en diciembre de 1957, dio inicio. Los primeros títulos notorios correspondieron justamente a Truffaut (*Los cuatrocientos golpes*), Chabrol (*El bello Sergio*) y Godard (*Sin aliento*). Les siguieron obras de varios colaboradores de *Cahiers* como: Jacques Doniol-Valeroze, Jacques Rivette, Pierre Kast, Eric Rohmer y también quienes eran ajenos a la revista como: Alexandre Astruc, Agnès Varda, Rogar Vadim, Luis Malle y Alain Resnais.

En los inicios del movimiento influyó una nueva actitud desafiante contra la moralidad sexual admitida en el cine, como influyó así mismo, el apoyo teórico en un cine que estaría concebido por un autor y no por una industria, como Astruc lo concebía en su premonitorio artículo sobre la *caméra-stylo*.

Los rasgos comunes en los filmes de la *Nouvelle Vague* fueron la utilización de equipos ligeros de filmación, que en esos momentos eran más ágiles y también más baratos; la inclinación a narrar historias personales, amorios y aventuras con deliberada indiferencia antes los grandes problemas sociales y grandes temas literarios; cierta arbitrariedad de narración y de montaje. La libertad del autor, sin intermediarios, sin condicionantes, sería el reclamo básico de estos cineastas franceses. La *Nouvelle Vague* vivió su mejor época en los albores de la década de los 60.

---

<sup>50</sup> *idem*

## INFLUENCIA EN MÉXICO

Las inquietudes representadas por esa corriente cinematográfica pronto llegaron a nuestro país. Un grupo de jóvenes cinéfilos también empezó a mostrar su inconformidad y sus inquietudes, realizaron reuniones a lo largo de 1960, se denominaron grupo Nuevo Cine: "La formalización definitiva se da en abril de 1961 con la aparición del primer número de la revista *Nuevo Cine*. El comité de redacción lo integraron José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomi García-Ascot, Carlos Monsiváis y Emilio García Riera; como parte del grupo, ya sea de manera continua o eventual fueron: Luis Vicens, José Luis González de León, Rafael Corkidi, Heriberto Lanfranchi, Gabriel Ramírez, Paul Leduc, Manuel Michel, Armando Bertra, Eduardo Elizondo, Manuel González Casanova, Julio Pliego, José María Sbert, Tomás Pérez Turrent, Nancy Cárdenas, José Báez Esponda, Leonardo Chagoya, Fernando Macotela, Sergio Martínez Cano, Juan Manuel Torres, Ismael García Llaca, Salomón Láiter, Ludwik Margules y Jorge Ayala Blanco."<sup>51</sup>

En el número 1 de la revista *Nuevo Cine*, el grupo publicó el siguiente manifiesto:

"Al construir el grupo Nuevo Cine, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de cine-clubes, declaramos que nuestros objetivos son los siguientes:

1.- La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza. Todo plan de renovación del cine que no tenga en cuenta tal problema está, necesariamente, destinado al fracaso.

2.- Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto nos opondremos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión en el cine.

<sup>51</sup> Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano, tomo VIII, México, ERA, p.11*

3.- La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas. De igual manera, abogaremos porque el cortometraje y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al gran público en condiciones justas.

4.- El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes renglones:

- a) Por la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas.
- b) Para que se dé apoyo y estímulo al movimiento de cine-clubes tanto en el Distrito Federal como en la provincia.
- c) Por la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables.
- d) Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine. En el cumplimiento de tal fin, los firmantes se proponen publicar en breve la revista mensual Nuevo Cine.
- e) Por el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine mexicano.
- f) Porque se dé apoyo a los grupos de cine experimental.

5.- La superación de la torpeza que rige el criterio selectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos ha impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman, Antonioni, Mizoguchi, etc., obras que incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países.

6.- La defensa de la Reseña de Festivales por todo lo que favorece al contacto, a través de los films y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial, y el ataque a los defectos que han impedido a las reseñas celebradas cumplir cabalmente su cometido. Tales objetivos se complementan y condicionan unos a otros. Para su logro, el grupo Nuevo Cine espera contar con el apoyo del público cinematográfico consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el

cine no sólo un medio de entretenimiento sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.

México, enero de 1961.

El grupo Nuevo Cine: José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J.M. García-Ascot, Emilio García Riera, J.L. González de León, Heriberto Lanfranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens.<sup>52</sup>

Es precisamente uno de los más importantes protagonistas del grupo Nuevo Cine quien escribió sobre la importancia de ese grupo de jóvenes en la historia de la cinematografía mexicana:

"Cuando la situación del cine mexicano se vuelve intolerable, los jóvenes descubren que el cine puede ser un arte respetable, de proporciones insospechadas, que expresa inmejorablemente su rebeldía social y su inconformidad estética. Surge un nuevo tipo de escritor: el crítico de cine que quiere investigar a fondo el significado de una película, sus resonancias sociológicas, su ubicación dentro de las corrientes estéticas del cine y el sentido que adquieren al referirla a la trayectoria personal del realizador. Los jóvenes críticos son casi todos de formación universitaria, algunos de ellos tienen prestigio como ensayistas y narradores, otros son eruditos recopiladores de datos, varios han sido militantes en organizaciones políticas de izquierda, pero todos son adoradores del cine norteamericano. Saber inglés y sobre todo francés resulta indispensable: se nutren en revistas especializadas (*Cinema 60, Cahiers du Cinéma, Positif, Film Culture, Sight and Sound, Films and Filming*, etcétera) que leen con avidez, discuten y tratan de descifrar y asimilar. Sus primeros artículos aparecen en las páginas de los suplementos culturales y de las revistas literarias. Asisten a los cineclubes que empiezan a formarse (al del Instituto Francés de América Latina, sobre todo), combaten los falsos prestigios nacionales e internacionales, toman como ejemplo la nueva ola francesa, persiguen películas en cines de segunda, memorizan filmografías de directores famosos, rinden culto al 'autor' cinematográfico y hasta cambian de orden catálogos monumentales que se complementan.

"Los jóvenes cobrarán fuerza cultural cuando se reúnan finalmente con el nombre de Grupo Nuevo Cine. Es la etapa adolescente y heroica desorbitada y romántica de la cultura cinematográfica mexicana (...) Para dejar bien planteadas sus diferencias con el medio periodístico que los rodea editan una revista, *Nuevo Cine*, que constituye la plataforma de sus ideas y se convierte en el breviario del conocedor cinematográfico a nivel mexicano (...) Se crea un nuevo tipo de lector: el que ya no busca la orientación sino la coincidencia o la disidencia de altura. Se crea un nuevo tipo de espectador: el que frecuenta asiduamente los cineclubes y

<sup>52</sup> Revista *Nuevo Cine*, México, abril de 1961.

forma largas colas ante las taquillas de la Reseña o de las semanas de preestreno. Se crea un nuevo tipo de *snob*: el que descubre el cine en cada película de Fellini, Antonioni y Lester, cree que el cine es el séptimo arte, que nació ayer en Europa y que puede reducirse a dos o tres nombres. Se crea un nuevo tipo de joven intelectual: el que cuenta al cine entre sus raíces culturales y lo reconoce como una vivencia definitiva. Se crea un nuevo tipo de detractor acérrimo: el periodista mediocre que al sentirse agredido acusa a los críticos de 'cultos' de 'pedantes' de 'enemigos gratuitos del cine mexicano' y de 'repetidores de Cahiers du Cinéma' (...)

"Después de siete números de publicación irregular y azarosa (uno de ellos doble dedicado a Buñuel, excelente), la revista desaparece. El grupo empieza a disgregarse, a dispersarse, a disolverse. Sus redactores crecen, evolucionan, cambian de actividad artística, aceptan becas para estudiar en el extranjero, emigran, se arrepienten de haber gustado alguna vez del cine de Resnais. Algunos sobreviven como francotiradores o se absorben a un medio menos sucio. Surge el boletín filmográfico *La Semana en el Cine* editado por García Riera y Ramírez: es el rescoldo de Nuevo Cine.

"Pero la influencia del grupo permanece, fermenta, cataliza múltiples procesos. Su espíritu para bien, y a veces para mal (al generalizarse, sus opiniones se degradan, se convierten en clichés, en antintelectualismo para semianalfabetas, en neocursilería culta, en filosofema de lujo o en vaguedad seudosignificativa), se deja sentir hasta el momento presente, aunque superado. Algo es seguro: quedaron fincadas las bases de un tipo de crítica que enlaza la especulación estética bien documentada con el ensayo sociológico, que puede asimilar las nuevas posiciones críticas del extranjero y que es capaz de normar el criterio de los jóvenes cinéfilos y cineastas por medio de la discusión (...) El grupo Nuevo Cine es el origen del renacimiento."<sup>53</sup>

Al igual que los integrantes de la Nueva Ola francesa, los miembros del grupo Nuevo Cine intentaron llevar a la práctica sus postulados al realizar la primera película mexicana experimental de largometraje: *En el balcón vacío*. El director y guionista fue Jomi García-Ascot; Emilio García Riera fungió como asistente de director y coguionista. La cinta obtuvo dos premios internacionales, el premio de la FRIPESCI en Locarno 1962 y el *Jano de Oro* en Sestri Levante, 1963.

Ayala Blanco escribía: "El filme-manifiesto del grupo Nuevo Cine, hecho para demostrar que se puede hacer buen cine a un costo mínimo, queda terminado a mediados de 1962."<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1993, pp.209-211.

<sup>54</sup> *idem*

A finales del decenio de los 60 el grupo sufre una determinante fractura, nacen dos sectores. Después de ser feroces críticos a la producción nacional, unos se convierten en aduladores, otros se radicalizan. La comunión entre ellos ya no es posible. Entre los primeros se coloca a la cabeza Emilio García Riera, y entre los segundos Jorge Ayala Blanco.

En el prólogo de su libro *La búsqueda del cine mexicano*, 1974, Ayala Blanco lo reafirmaba: "Las seguridades que nos amparaban en nuestro anterior libro sobre el tema, *La aventura del cine mexicano* (ERA), publicado precisamente en 1968, se han alterado y desmoronado. Ahora nuestro camino, como diría Machado, se hace al andar. Han cambiado ineludiblemente y con numerosos tropiezos, nuestros hábitos mentales, nuestras estructuras de relación con la realidad cotidiana e histórica, nuestro entusiasmo por lo nuevo y la 'modernidad', nuestra capacidad de cuestionamiento y nuestro sentido de responsabilidad acaso (...) De ahí procede, creemos, la violencia, la pasión y el 'fondo bestial del entusiasmo' (Cioran) de muchas de las siguientes páginas."<sup>55</sup>

Fue precisamente en el sexenio de Luis Echeverría cuando se remarcaron estos dos sectores de la crítica mexicana, que aún existen hasta nuestros días. Al paso del tiempo cada sector ha ido engrosando sus filas. Los ataques mutuos han sido pan de casi todos los días. Unos son acusados de "oficialistas", otros de "eternos inconformes" o de "biliosos ayatolas". Para bien o para mal existen. Queda en el lector decidir a su (s) preferido (s).

## INICIOS DEL CUEC

En el manifiesto del grupo Nuevo Cine, se planteaba la necesidad de crear un lugar para la enseñanza y formación de nuevos cineastas (punto 4, inciso a). A lo largo del decenio de los 60 y como consecuencia del grupo Nuevo Cine, nace la crítica que alienta al cine de autor; se crean cineclubes, hay un movimiento a favor de la cultura cinematográfica, y en medio de toda esa inquietud nace, en el ámbito universitario, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en 1963.

"Fue un interés personal el que me llevó a crear el CUEC, el deseo de proporcionar a los jóvenes la posibilidad que yo no había podido tener ya que no se enseñaba en forma sistemática en el país."<sup>56</sup>; palabras de Manuel González Casanova, fundador del CUEC.

<sup>55</sup> \_\_\_\_\_, *La búsqueda del cine mexicano*, México, UNAM, 1974, pp.13-14.

<sup>56</sup> *Anuario del CUEC 1980*, México, UNAM, p.15.

Marcela Fernández Violante, una de las primeras egresadas del Centro, hace una remembranza de aquellos primeros años: "Correspondió a la UNAM asumir esa tarea, tanto en lo cultural como en lo académico. En 1959 se funda la sección de Actividades Cinematográficas, y a partir de esa fecha, emprende una serie de labores relacionadas con el cine, entre las que destacan la creación de cineclubes infantiles, la publicación de folletos filmicos, la edición de una colección de cuadernos de Cine, la fundación de la Filmoteca (1960) y, lo más sobresaliente, la producción de películas.

"Cuatro años más tarde habría de nacer el Centro Universitario de estudios Cinematográficos (CUEC) (1963), que dependía, asimismo, de la Dirección General de Difusión Cultural, logrando su independencia administrativa como Centro de Extensión Universitaria, a partir de 1970.

"La escuela de cine, al igual que las demás escuelas de teatro, danza, pintura, música, surge de una necesidad histórica. La constante evolución del lenguaje cinematográfico requiere de un conocimiento sistematizado y de un análisis cuidadoso que permita desentrañar las diversas teorías, corrientes y escuelas que la han nutrido y enriquecido desde sus primeros balbuceos, porque el cine como todo medio creativo, es una arte en vías de consecución.

"Desde sus inicios, el Centro se planteó la necesidad de vincular al futuro cineasta con la realidad social del país, inculcándole el espíritu de investigación, el sentido crítico, la búsqueda de la innovación temática y formal, y la conciencia de la responsabilidad social en el manejo de ese instrumento. Se fomentó asimismo el trabajo colectivo, en el que concurren todas las actividades del quehacer filmico, eliminando la idea de un creador único.

"El profesional de cine, egresado de la Universidad, contrae la obligación de emplear este maravilloso invento como una herramienta que le permita el reencuentro con los patrones culturales de su comunidad. En suma, debe buscar una vinculación estrecha, activa y recíproca con la realidad en que el hecho cinematográfico se desarrolla.

"Los primeros años del CUEC fueron difíciles. Se contaba con pocos recursos tanto en lo material como en la docencia para la formación teórica y práctica de los futuros realizadores. Gradualmente surgieron de sus propias aulas los primeros profesores. Todos ellos, cabe decirlo aquí, representaron una primera generación de pioneros en la enseñanza del cine, que superando las carencias de un aprendizaje deficiente, a base de la investigación y el estudio lograron dar sentido y coherencia a esta tarea académica."<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Marcela Fernández Violante, "El cine universitario", en *Hojas de Cine*, vol II, México, SEP-UAM, 1988, pp.83-87.

En 1971 el CUEC editó un folleto donde cuenta sus antecedentes:

"La Universidad Nacional Autónoma de México ha participado de una o de otra forma en todos los intentos de desarrollar la cultura cinematográfica en el país, desde la fundación del primer cineclub en 1931, hasta la fecha. Dentro de la Universidad el movimiento cinematográfico se inició en 1954 cuando un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Arquitectura y de la Escuela Nacional de Economía organizaron el primer cineclub universitario. Luego de la formación de otros cineclubes y de la Federación Mexicana de Cine Clubes, en 1957 se funda la Asociación Mexicana de Cine Clubes. Como algunos de estos grupos perseguían fines mercantiles y políticos en su organización las autoridades universitarias, por medio de la Dirección de Difusión Cultural, crearon en 1959 el Departamento de Actividades Cinematográficas de la Universidad, designándose jefe de la sección a Manuel González Casanova. El Departamento de Actividades Cinematográficas realiza a partir de esa fecha una serie de actividades, entre las que se cuenta la fundación del Cine Club de la Universidad (1959), el Cine Debate Popular (1961) y la coordinación de Cine Clubes Estudiantiles, Cine Club Infantil y Cine Club de Directores de Escuelas y Facultades; la fundación de la Cinemateca de la UNAM (1960); la realización de folletos cinematográficos (1961); la colección Cuadernos de Cine (1962), hoy con veinte títulos; la colección Anuarios Cinematográficos (1962); la colección Textos de Cine (1965); programas en Radio Universidad,; producción de filmes, etcétera. El Departamento de Actividades Cinematográficas dedicó especial importancia a la enseñanza del cine desde su iniciación. En esa época hacía ya algún tiempo que en la Escuela Nacional Preparatoria se venía impartiendo la clase de Cine Club dentro del programa de materias estéticas. En 1960 se organiza el primer intento de enseñanza sistemática del cine en la Universidad; se trata de las '50 lecciones de cine' en las que se analizan los procesos que llevan a la realización de una película, vistos en cada una de sus partes por especialistas en la materia, impartándose además como complemento, un curso sobre la historia del cine. En 1962 se intentó una nueva modalidad para la enseñanza del cine: las

'lecciones de Análisis Cinematográficas', en las que se exhibía una película y después era analizada en una varias sesiones por uno de los realizadores, director o guionista. Todos los intentos fructificaron con la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos , fundado por Manuel González Casanova en 1963, formando parte en un principio del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad, pero teniendo a partir de 1971 independencia administrativa y calidad de Centro de Extensión Universitaria."<sup>58</sup>

Entre los objetivos del Centro destacan los siguientes:

"La formación de cineastas y expertos en televisión, así como de técnicos en las especialidades de estas ramas promoviendo y desarrollando al máximo de sus posibilidades las investigaciones relativas al cine y televisión proporcionando una estructura docente y un medio adecuado para que el estudiante encuentre las mayores posibilidades en su forma creativa y humana."<sup>59</sup>

Y entre sus funciones sobresalían:

- 1.- Desarrollar los planes y programas que específicamente se han determinado e implantado con el objeto de formar técnicos con un nivel universitario para hacer cine y televisión.
- 2.- Actualizar y promover el desarrollo pedagógico del personal académico.
- 3.- Proporcionar becas a los alumnos egresados y profesores del Centro para realizar estudios dentro y fuera de la institución, en el país o en el extranjero, y contribuir en esa forma al desarrollo y formación de profesores.
- 4.- Preparar conferencias, seminarios y cursos especiales así como organizar o colaborar en congresos nacionales e internacionales para incrementar los conocimientos adquiridos a través de la cátedra.
- 5.- Realizar las investigaciones necesarias para un mayor conocimiento del cine y la televisión en sus aspectos sociales, históricos, estéticos y técnicos.
- 6.- Fomentar las relaciones académicas con otras instituciones afines.

<sup>58</sup> Folleto de Información sobre el CUEC, México, UNAM, 1971, pp.3-5.

<sup>59</sup> Javier Castañeda Cervantes, *Tres momentos de la enseñanza del cine en México. Una revisión histórica a través de sus protagonistas*, Tesis, Universidad Iberoamericana, México, 1987, p. 167.

- 7.- Buscar la colaboración de los especialistas en los diferentes aspectos técnicos del cine y la televisión así como de escritores, músicos, periodistas, intelectuales, etcétera que se interesen y compartan las finalidades del Centro.
- 8.- Establecer los nexos necesarios con las demás dependencias universitarias.
- 9.- Analizar e investigar todas las manifestaciones del arte cinematográfico y televisivo.
- 10.- Participar en la elaboración de filmes y programas de televisión de carácter cultural.<sup>60</sup>

Los alumnos del Centro que integraron la primera generación (1963-1967) y que lograron egresar fueron los siguientes: "José Arias Chávez, José Luis Canedo Abascal, Carlos Caram Mafud, Rodolfo Clemente Cadena, José González Anión, Juan Guerrero Sánchez, Raúl Kamffer Cardoso, José Maya Sandovál, Flavia Miguelina Espinosa, Esther Morales Gálvez, José Roviroa Macías, Germán Santana Salcedo, Andrés Sosa Quezada, Maximiliano Vega Tato y Jorge Fons Pérez."<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.168-169.

<sup>61</sup> Folleto CUEC, *op cit* , p.5

## 2.2 LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN EL PERIODO DE LUIS ECHEVERRÍA ÁLVAREZ.

### I CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL

A manera de antecedente al estudio de la cinematografía nacional durante el periodo de Luis Echeverría Álvarez en la presidencia de México (1970-1976), se mencionarán eventos de suma importancia para el cine mexicano en la mitad del decenio de los 60 y cuyos efectos se manifestarán, precisamente, en el periodo echeverrista.

Como ya se mencionó en el anterior punto de este mismo capítulo, los comienzos de los 60 se caracterizaron por el fortalecimiento de la crítica cinematográfica, cuyo órgano de difusión fue la revista *Nuevo Cine*, que "alentaría las vocaciones de la que sería una nueva generación de cineastas mexicanos, lo que, combinado con el descontento de técnicos y manuales propiciaría todo un acontecimiento (...) el primer concurso de Cine Experimental, que se convocaría en 1964."<sup>62</sup>

En aquellos años, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), mantenía una política de "puertas cerradas", es decir, se prohibía el acceso a todo aquel que deseaba ingresar sobre todo a las dos secciones más importantes: la de técnicos y manuales y a la de directores: "Es la lucha por la supervivencia: si al año hay 50 películas y son 65 directores, no vamos a permitir que algún otro, por más ilusiones, preparación, entusiasmo que tenga, venga a quitarnos nuestro *modus vivendi*, que ya de por sí es difícil entre nosotros. Y más aún, cuando las leyes nos han dado una situación de privilegio, protegiéndonos."<sup>63</sup> De esta manera se justificaba Alejandro Galindo, entonces Secretario General de la sección de directores. Esta absurda política, aunada a un monopolista sistema de producción dieron como resultado una tremenda baja en la producción y el consecuente deterioro, aun más, del cine mexicano.

Ante esta situación, en el mes de agosto de 1964, la Sección de Técnicos y Manuales del STPC, por conducto de su Secretario General Jorge Durán Chávez y de Ícaro Cisneros, convoca al I Concurso de Cine Experimental de largo metraje. La palabra experimental tenía una connotación ambigua, ya que en realidad debió llamarse Independiente, ya que: "Todos los aspirantes a camarógrafos, argumentistas, actores, músicos y directores que rehusaban entrar a la industria cinematográfica o que habían sido rechazados por ella, se constituyeron en equipo y buscaron financiamiento en sus ahorros, amigos y

<sup>62</sup> García Riera, *op. cit.*, tomo IX, p. 154.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 157.

particulares o en productores independientes. Se recibieron más de treinta inscripciones.

“Al concluir el plazo fijado para el Concurso fueron entregados a Técnicos y Manuales doce películas, en el orden siguiente: *El día comenzó ayer*, de Ícaro Cisneros; *La tierna infancia*, de Felipe Palomino; *Amelia*, de Juan Guerrero; *El viento distante* (formado de tres cuentos: *El parque hondo*, *Tarde de agosto* y *Encuentro*) de Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio Vejar, respectivamente; *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac; *Mis manos*, de Julio Caheno; *Llanto por Juan Indio*, de Rogelio González Garza; *El juicio de Arcadio*, de Carlos Taboada; *Una próxima luna*, de Carlos Nakatani; *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez; *Los tres farsantes* (formada por tres episodios: *El ladrón*, *El erudito* y *El héroe*), de Antonio Fernández; *Amor, amor, amor* (formada por cinco episodios: *Tajimara*, *Un alma pura*, *Las dos Elenas*, *Lola de mi vida* y *La Sunamita*), de Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Miguel Barbachano Ponce y Héctor Mendoza, respectivamente.”<sup>64</sup>

El jurado del Concurso quedó compuesto por: Efraín Huerta (por PECIME), Francisco P. Cabrera (por el Banco Cinematográfico), Jorge Ayala Blanco (por Técnicos y Manuales), Luis Spota (por la Sociedad de Escritores), José de la Colina (por la UNAM), Adolfo Torres Portillo (por Autores y Adaptadores), Rolando Aguilar (por Directores), Manuel Esperón (por Compositores), Huberto Batis (por el INBA), Fernando Macotela (por la Dirección General de Cinematografía), Carla Estrada Lang (por la Ampec) y Andrés Soler (por la ANDA), este último fungió como presidente del jurado.

Jorge Ayala Blanco divide en dos grandes grupos el lote de películas presentadas en el Concurso:

“1.- Las películas presentadas por cineastas de formación universitaria, dedicados hasta entonces a la literatura, al teatro experimental, a la crítica de cine o a otras disciplinas artísticas (Guerrero, Láiter, Michel, Isaac, los dos Ibáñez, Barbachano Ponce, Mendoza, Gurrola).

2.- Las películas de los escritores y directores de radio y televisión (González Garza, Taboada, Fernández), de los técnicos profesionales de la industria filmica (Cisneros, Palomino, Caheno, Gámez) y de los aficionados (Nakatani).

Los premios oficiales se dividían también en dos categorías: cuatro premios principales, otorgados a las mejores películas participantes y dieciocho premios individuales para elementos artísticos y técnicos. Los cuatro premios principales consistían en un permiso de exhibición comercial sin necesidad de pagar desplazamientos (sueldo y participaciones a cada una de las secciones del STPC), y recayeron casi en su totalidad en las películas realizadas por el primer

<sup>64</sup> Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1994, pp. 217-218.

grupo arriba mencionado. Los filmes del segundo grupo regresivos, siguiendo los lineamientos del cine comercial o demasiado ambiciosos, carecen de interés (...)<sup>65</sup>

Por su parte, Emilio García Riera añade: "El Concurso intentó contribuir a modificar una situación conformista: la temática y el estilo de la industria filmica estaban anquilosados y tarde o temprano acarrearían su muerte. El Concurso tendría muchas ventajas, tres de ellas nos parecen obvias: a) La renovación de los cuadros de dirección, adaptación, interpretación, fotografía y todo cuanto integra un equipo; b) Ante el decaimiento de la producción industrial, el Concurso ayudaría a aliviar la carencia de trabajo de miembros del *staff*; c) Los resultados podían estimular a los productores a renovar sus métodos de trabajo y sus temas.

"Quizá por eso para la mayor parte de los concursantes su idea, expresa o tácita, era la de poner al día la temática y el estilo de nuestro cine, en todos sus aspectos (adaptación, fotografía, actuación, montaje...) e iniciar, aunque en forma modesta y casi siempre con escasos medios, una camino diferente. (...) Se trataba justamente de propiciar la revuelta contra las convenciones, contra lo ya visto mil veces, contra lo escuchado hasta la saciedad (...).

"¿Logró sus objetivos el Concurso? Es evidente que sí, e incluso más allá de lo que sus organizadores estaban esperando. Por lo pronto hay que pensar en que los dieciocho directores concursantes hay algunos que demostraron capacidad y talento, y cuya primera obra es promesa firme de un cine nuevo, vigoroso, imaginativo, sincero, depurado, de un cine que por fin inicia su ingreso a la cultura de nuestro país."<sup>66</sup>

Sin embargo, estas últimas observaciones de García Riera fallaron. Puede uno decir mil y un motivos: la nunca total apertura de puertas por parte del Sindicato, la falta de continuidad en este tipo de concursos - a pesar de que dos años más tarde se convocó a otro pero con resultados radicalmente distintos-etcétera.

La desilusión no tardó en llegar para los directores participantes: Juan José Gurrola renunció a seguir en el cine debido a la pésima distribución y difusión de su cinta *Tajimara*; Rubén Gámez tardó veintiséis años para filmar su primer largo metraje de ficción (*Tequila*); Miguel Barbachano Ponce no ha vuelto a dirigir cintas de ficción desde entonces, y así por el estilo. Sólo Alberto Isaac haría carrera como director dentro de la industria.

Aunque hay que destacar la importancia que tuvo el Concurso como un ejemplo de que se podía hacer un cine diferente y no sólo bajo los parámetros de la industria ya establecida. Además fue tal el entusiasmo provocado, que grandes

<sup>65</sup> *idem*

<sup>66</sup> García Riera, *op. cit.*, tomo IX, p.154.

escritores participaron, un hecho excepcional en la historia del cine mexicano: Juan Rulfo, Jaime Sabines, Gabriel García Márquez, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Juan de la Cabada, Juan García Ponce y Sergio Magaña.

La premiación de las películas fue la siguiente: "Primer premio *La fórmula secreta*; segundo premio: *En este pueblo no hay ladrones*; tercer premio: *Amor, amor, amor*; cuarto premio: *Viento distante*; Mejor dirección y edición: Rubén Gámez por *La fórmula secreta*; mejor adaptación musical: *La fórmula secreta*; *En este pueblo...*, obtuvo los siguientes premios: mejor actuación masculina (Julián Pastor), mejor actuación femenina (Rocío Sagaón), mejor sonido, mejor adaptación (Alberto Isaac y Emilio García Riera), mejor tema musical (Nacho Méndez), mejor fotografía (Carlos Carbajal), mención de actuación a Gabriela Enríquez; mejor música original: *Amelia* (Manuel Enríquez); revelación femenina: Claudia Millán por *La Sunamita*; revelación masculina: Sadi Dupeyrón por *Mis manos*; revelación infantil: Rodolfo Magaña por *Tarde de agosto*; mención de honor a Pxie Hopkin por *Tajimara*.<sup>67</sup>

## I CONCURSO NACIONAL DE ARGUMENTOS Y GUIONES CINEMATOGRAFICOS

Los buenos resultados del Concurso alentaron a convocar a otro. 1965 parecía ser un año muy importante para la cinematografía nacional. Después de la realización del I Concurso de Cine Experimental se intentaba seguir patrocinando el surgimiento de un nuevo cine y de verdadera calidad, de continuar despertando la inquietud en las nuevas generaciones de escritores y cineastas.

A mediados de ese año, tres de las principales dependencias cinematográficas del país - Banco Nacional Cinematográfico, La Dirección General de Cinematografía y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas - convocaron al I Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos.

La participación no estaba condicionada por ninguna limitación temática o literaria. Se recibieron 229 argumentos y guiones originales.

Estos fueron los triunfadores: Primer premio: Los caifanes, de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez; segundo premio: Ciudad y mundo, de Mario Martini y Salvador Peniche; tercer premio: Pueblo fantasma, de Juan Tovar, Parménides García Saldaña y Ricardo Vinós.

---

<sup>67</sup> *idem*

El jurado estuvo compuesto por: Fernando Macotella, Salvador Novo y Juan José Ortega, además recomendó la filmación de once argumentos participantes: Mariana, de Inés Arredondo y Juan Guerrero; La fiesta del mulato, de Luis Moreno Nava; La verdad, de Carlos Lozano y Luciana de Cabarga; Rodolfo, Fito y Fitito, de Carlos H. Cantú y Cantú; El sol secreto, de Manuel Michel; El calacas, de María Teresa Cárdenas y Beatriz Bueno; A orillas del Papaloapan, de Angel y Luis Moya Sarmiento; El negro Mauro, de Gabriel Fernández Ledesma; El ruido, de José Agustín y La senda de ANNDK (seudónimo).

El Banco Cinematográfico ofreció facilidades económicas especiales a los productores para filmar los argumentos ganadores. Pero éstos no quisieron hacerlo. De los guiones ganadores sólo se filmaron *Los caifanes* y *Mariana*, con capital personal y al margen de la industria.

Ayala Blanco dice al respecto: "La industria filmica volvió a traicionar la crédula confianza del gobierno. Los argumentos premiados, de alta calidad literaria y algunos de enorme atractivo comercial, fueron ignorados o rechazados por la Asociación de Productores considerados 'riesgosos' o de 'lenta' recuperación."<sup>68</sup>

Esta indiferencia por parte de la industria y la consecuente desilusión por parte de los cineastas y escritores se reflejó dos años más tarde.

## II CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL

En su *Crónica Antisolemne del Cine Mexicano*, Francisco Sánchez escribió: "La sección sindical que había realizado el certamen realizaría entre 1966 y 1967 su secuela: El II Concurso de Cine Experimental. Esta vez no hubo suerte, en primer lugar por la escasa participación y en segundo por la ineptitud del jurado incapaz de reconocer las virtudes cinematográficas de una de las obras participantes, una de las más interesantes de toda nuestra historia filmica: *Juego de mentiras*, de Archibaldo Burns, tal ceguera hizo que se declarara desierto el primer lugar, concediéndose el segundo a *El mes más cruel*, de Carlos Lozano Dana. También película desdeñada por el inepto jurado fue *La otra ciudad*, de Sergio Vejar."<sup>69</sup> *Juego de mentiras* ocupó el tercer lugar.

<sup>68</sup> Ayala Blanco, *op. cit.*, pp. 262-263.

<sup>69</sup> Francisco Sánchez, *Crónica Antisolemne del Cine Mexicano*, México, Universidad Veracruzana, 1989, p.87.

grabaciones que se habían efectuado, se hallaban, estratégicamente protegidos.<sup>70</sup>

Durante una asamblea se discutió el uso que se le tenía que dar a todo el material filmico. Por méritos propios fue elegido Leobardo como coordinador de dicho material. López Aretche acababa de salir de prisión: "En medio de la mayor discreción, asistido en la dirección por el alumno Alfredo Joskowicz, en la edición por el maestro Ramón Aupart, y en el sonido por el técnico de Radio Universidad Rodolfo Sánchez Alvarado, López Aretche trabajó durante más de un año en la elaboración de *El grito* (México, 1968), en condiciones económicas precarias, pero con total libertad de concepción, la confianza de los 'dueños' de los materiales reunidos y el apoyo de las autoridades del CUEC y de Difusión Cultural de la UNAM. *El grito* es pues la síntesis de la participación estudiantil dentro del Movimiento.

*El grito* es también la única memoria objetiva que existe de algún movimiento popular ocurrido en los últimos treinta años de la vida nacional (...) *El grito* es por último, el testimonio filmico más completo y coherente que existe del Movimiento (...) La película fue planeada muy seriamente como una reconstrucción en forma de cronología, una simple relación de los hechos, dividida en cuatro partes que correspondieron a los meses principales del Movimiento (julio/agosto/septiembre/octubre).<sup>71</sup>

1968 será recordado como una año de contrastes en la vida nacional. Por un lado los acontecimientos trágicos del 2 de octubre que pusieron fin al Movimiento Estudiantil y que marcaría a los habitantes de este país por muchos años; por otro lado, diez días después, se inauguró la olimpiada más calurosa, en cuanto a calor humano se refiere, de las que se han registrado hasta la fecha. La Ciudad de México fue el escenario donde se implantaron récords que durarían por muchos años. El pueblo mexicano pareció olvidar muy pronto los acontecimientos.

1968 fue, también, el año del debut como director de Jorge Fons. El capítulo *La sorpresa* del largo metraje *Trampas de amor* fue el inicio de Fons en la industria filmica. Pero de ésto se hablará más ampliamente en el último capítulo.

---

<sup>70</sup> Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, México, UNAM, 1974, pp. 337-340.

<sup>71</sup> *Idem*

## BANCO NACIONAL CINEMATográfico Y RODOLFO ECHEVERRÍA ÁLVAREZ

Una de las dependencias más importantes de la industria fílmica nacional fue el Banco Nacional Cinematográfico como coordinador de las diversas etapas del proceso fílmico: financiamiento, distribución, promoción y exhibición.

En 1939 hubo una importante baja de producción de películas, varios sectores de la industria solicitaron al Estado la formación de un Banco para la implementación de recursos, exclusivamente para el cine. El 24 de noviembre de 1941 se creó un Banco como empresa privada, pero el 21 de agosto de 1947 se consolidó como institución nacional de crédito bajo el nombre de Banco Nacional Cinematográfico. La investigadora italiana Paola Costa señala: "(...) Este organismo tenía la función de prestar dinero a los productores mediante el establecimiento de un contrato de fideicomiso, por el cual la propiedad fiduciaria de la película pasaba a poder del Banco."<sup>72</sup>

Durante el sexenio echeverrista el Banco fue de suma importancia para llevar a cabo la política cinematográfica impuesta por el presidente Luis Echeverría Álvarez, mediante su hermano mayor Rodolfo, alguna vez actor bajo el nombre de Rodolfo Landa, como director del mencionado Banco.

A Rodolfo Echeverría no lo nombró director del Banco su hermano, sino el presidente saliente Gustavo Díaz Ordaz, según cuenta a Paola Costa: "Un buen día, el licenciado Díaz Ordaz, en el mes de septiembre de 1970 me llamó a su oficina y me dijo lo siguiente: el director del Banco Nacional Cinematográfico, Lic. Emilio Rabasa, ha sido designado embajador en Washington; el embajador en Washington, Lic. Margáin, viene a ocupar la cartera de Hacienda que dejó vacante el Lic. Ortiz Mena que ha renunciado; está vacante el Banco Nacional Cinematográfico y hemos pensado en usted para robarle un poco de su tiempo, para invitarlo a que asuma la dirección del Banco. ¿Acepta usted? -Dije: ¿Cuándo comienzo, señor?-, -Dijo: no coma ansias-. A la semana ocupaba el puesto. El 1 de diciembre de 1970, Luis Echeverría asume la presidencia de la República. Comenta Rodolfo Echeverría con humor: no tuvo más remedio que ratificarme. El nombramiento a la Dirección del Banco fue una gran emoción porque eso era la culminación -si bien modesta- para una vida de muchos años dedicados a la cinematografía en México."<sup>73</sup>

<sup>72</sup> Paola Costa, *La "apertura" cinematográfica. México 1970-1976*, México, Universidad de Puebla, p. 50.

<sup>73</sup> *Ibid*

## CONDICIONES DEL SISTEMA POLÍTICO MEXICANO EN 1970

Después de los sangrientos acontecimientos del 2 de octubre de 1968, el gobierno se encontraba en el mayor desprestigio y deterioro: aunado a ésto, la nación se hallaba en una más de sus crisis económicas debido al fracaso del llamado "desarrollo estabilizador" posalemanista.

La plataforma política tenía que cambiar para intentar recuperar parte de la credibilidad perdida. Para el sexenio de 1970-76, fue electo a la presidencia de la República Luis Echeverría Álvarez. De entrada, como lo escribió Luis Suárez: "Echeverría se presentó como un crítico de los últimos cinco regímenes de la revolución mexicana, afirmando que con él se volvía a tomar el camino revolucionario."<sup>74</sup>

Durante su campaña presidencial, se creó una estrategia para convencer al pueblo de que se daría una mayor ampliación en los márgenes democráticos y cuyo objetivo sería recuperar el prestigio y autoridad presidenciales. "El candidato recupera el estilo populista y reivindica los principios nacionalistas; llega en su campaña a los lugares más remotos de la República - recordando en ese aspecto los frecuentes desplazamientos del general Cárdenas en la suya - y aborda con locuacidad los problemas nacionales. Ya en el poder, sigue buscando el contacto con diversos sectores sociales, incluyendo grupos de oposición; dice desear redescubrir la verdad de México a través del diálogo con sus gentes."<sup>75</sup>

Ya como presidente, Echeverría incita a la gente a opinar, conmina a sus colaboradores al "diálogo", a la "crítica" y a la "autocrítica"; su intención es introducir un "espíritu democrático", "una apertura". El sexenio echeverrista se guiará bajo esos aspectos político, en el marco de "la apertura democrática". Esa línea política tenía como objetivo recuperar para el sistema a los principales afectados de 1968: las clases medias, estudiantes, profesores e intelectuales. "Era una operación polivalente: se buscaba y se conseguía cerrar la brecha abierta entre intelectuales y gobierno después del movimiento estudiantil de 1968 asimilando algunas de las banderas culturales menos conflictivas, en este caso, el mejoramiento del cine mexicano. La maniobra 'propagandística' fue enormemente instrumentada por el hermano del presidente, el actor Rodolfo Echeverría ( o Landa) que había sido líder de la Asociación Nacional de Actores y de un día para otro amaneció como director del Banco Cinematográfico."<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Luis Suárez, *Echeverría rompe el silencio*, México, Grijalbo, 1979, p. 183, citado por Paola Costa, *op. cit.*, p. 33.

<sup>75</sup> Daniel Cosío Villegas, *El estilo personal de gobernar*, México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 123, citado por Paola Costa, *Ibid.*

<sup>76</sup> Gustavo García, "El cine de gobierno. La muerte de un burócrata", en *Intolerancia*, Núm. 7, México, nov-dic, 1990, p. 18.

Al nuevo presidente no le quedó más remedio y tuvo que negociar con los intelectuales y tratar de disminuir las tensiones sociales. Llevó a cabo una amnistía de presos políticos y se liberaron a los estudiantes, profesores e intelectuales que participaron en el movimiento del 68.

## POLÍTICA CINEMATOGRÁFICA

Por la situación imperante en la industria cinematográfica, por la relación Estado-Cultura y la llamada "apertura democrática", se ideó un plan para reestructurar a la industria y donde todos sus miembros debían de participar. El 21 de enero de 1971 se dio a conocer El Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica, cuyos puntos esenciales eran:

- 1) La designación al Banco Nacional Cinematográfico como un organismo generador de crédito y rector (en el aspecto económico) de todas las actividades cinematográficas, así como una reestructuración financiera, administrativa y jurídica junto con sus filiales.
- 2) Financiar cintas comerciales que la industria exige; promover películas de calidad artística; estimular al cine experimental y otorgar créditos a los productores de este tipo de cine; conservar y extender mercados de exhibición nacional y extranjeros; lograr (en la producción) equilibrio económico entre costos y rendimientos de explotación.
- 3) Reorganizar en los Estudios Churubusco-Azteca los sistemas administrativos y contables; renovar y ampliar el equipo de los estudios y laboratorios; formular y aplicar un programa de producción de cortometrajes; crear el Centro de Capacitación Cinematográfica; construir la Cineteca Nacional; formular y aplicar un programa de filmación de las películas del Estado; promover la producción de cintas extranjeras en los estudios y laboratorios.
- 4) Formular y aplicar un plan de rehabilitación económica y comercial en las distribuidoras, Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cimex; revisar los locales de renta y exhibición para elevar los rendimientos económicos por película y territorio; elevar las funciones, salarios y prestaciones del personal de las oficinas centrales y filiales; formular manuales de organización y procedimientos para cada una de ellas dentro y fuera del país; visita de los funcionarios del Banco a todas las oficinas que tienen las distribuidoras, tanto en el país como en el extranjero.

- 5) Mejorar la programación en la Compañía Operadora de Teatros en cuanto a las películas nacionales, abrir todas las salas para nuestro producto, construir un mayor número de salas y mejorar las existentes.
- 6) Aplicar nuevos métodos efectivos de publicidad en Procinemex; obtener mayores recursos para financiar su operaciones; coordinar sus actividades con todas las agencias de publicidad del sistema, realizar investigaciones de mercado.
- 7) Reimplantar el premio Ariel; otorgar premios en metálico para la mejor producción nacional; restablecer el festival cinematográfico anual y organizar conmemoraciones del aniversario del cine mexicano; participar y organizar en muestras de nuestro cine dentro y fuera del país en festivales internacionales, culturales o competitivos.

El proyecto básico de este plan era modernizar a la industria que estaba sumida en una de sus peores crisis. Se dio un apoyo económico sin precedentes para las mejoras en equipo, laboratorios, estudios, canales de distribución y exhibición. Con esto, se intentaba demostrar que las administraciones anteriores eran las culpables del estado que guardaba el cine mexicano.

Desde luego, todo el apoyo anunciado no sólo obedecía a una obligación por parte del gobierno sino que tenía su trasfondo político. Por medio del cine, el gobierno divulgaba su ya citada política de apertura, su imagen, su nacionalismo, su antiimperialismo y su tan en boga tercermundismo. "Los directores recibían apoyo financiero antes impensable para experimentar en la superproducción. Pero el trato también incluía la presencia del gobierno como un patrón maquiavélico: si el presidente decretaba que 1972 era el año de Juárez, se asignaba recursos sin precedente para filmar una hagiografía tendenciosa de la intervención francesa, donde Benito Juárez declamaba frases del presidente Echeverría ('El imperialismo cambiará de rostro, pero nunca de fines') en *Aquellos años* (Felipe Cazals); si se ordenaba que el siguiente año se homenajeara nacionalmente al poeta Ramón López Velarde, el director de CONACITE, Rubén Broido, filmaba *Vals sin fin* (los momentos oficiales del poeta como evocaciones proustianas); si el presidente de la República se solidarizaba con los exiliados chilenos tras el golpe de Estado, Miguel Littin recibía cifras nunca precisadas en millones de pesos para filmar *Actas de Marusia*, cuyos inexistentes ingresos de taquilla, se destinarían a la Casa de Chile en México."<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> *Ibid*

## ESTATIZACIÓN DE LA INDUSTRIA FÍLMICA

El objetivo perseguido por el gobierno en cuanto al cine se consiguió en 1975. En ese año el gobierno prácticamente estatizó la industria. En una ceremonia celebrada en los jardines de los Pinos con motivo de la entrega del premio *Ariel*, el Presidente virtualmente corrió a los productores privados: "Yo no he visto en los señores productores cinematográficos una reacción positiva. Es decir, han intervenido, creo que desde siempre en el negocio cinematográfico como en una fábrica de cualesquiera productos o como negocio bancario, sin tener sensibilidad para los intereses culturales o de orden general, sin pensar realmente en la preservación o en la multiplicación de la fuente de trabajo para todos los trabajadores (...) Si como ha venido ocurriendo durante muchos lustros, la iniciativa privada que participa en el cine no tiene interés por la cultura, por el mejoramiento de los trabajadores, por producir con temas acordes con la independencia de México; si encausa la producción hacia mera imitación de modelos extranjeros, cualesquiera que estos sean, supriman del cine a la iniciativa privada. Encontremos el medio (...) A los responsables de la industria cinematográfica debemos pedirles todos: el Estado - la Presidencia de la República lo hace en estos momentos - y todos los sectores de trabajadores, que se unan más y que substituyan a los señores productores cinematográficos (...) Yo invito a los trabajadores, formalmente, en este momento, a unirse al Estado, a producir los grandes temas humanos, los de la Revolución Mexicana; a hacer crítica social; a señalar con autocrítica: Yo los invito, aquí y ahora, a que les den las gracias a los productores; a ver qué hacemos financieramente - aquí están las autoridades hacendarias y sin temores hagamos una afirmación revolucionaria y nacionalista, porque los señores productores privados simplemente no entienden (...) Que las autoridades hacendarias y cinematográficas se decidan a dar el paso: que lo hagan valientemente, como nosotros estamos dando esta orientación, y que haya un espíritu de colaboración y sacrificio en todos los sectores. Queremos dar un paso adelante para no halagar bajas inclinaciones porque el pueblo debe ser educado."<sup>78</sup>

El pueblo debe ser educado. Una vez más el gobierno se erigía como tutor, ha sido una tradición, como Monsiváis lo señala: "La cultura mexicana ha sido por antonomasia un fenómeno ligado al desarrollo del poder. En la Independencia y la Reforma, los escritores vieron la oportunidad de construir como empresa política y cultural con un fundamento: la educación. A tal fe obstinada en la enseñanza, los escritores de la República Restaurada le agregaron una obsesión: el credo nacionalista que le dará un fuero más significativo (dirección, sentido, razón de ser) a los programas pedagógicos. El porfirismo interrumpe de tajo la efervescencia, esta especie de acción intelectual y voluntad política que se recuperará - para no volverse a dar - con el breve periodo de Vasconcelos en (la Secretaría de) Educación Pública. Al maximato le interesa imponer ya la división de trabajo, incorporar a los intelectuales sólo en

<sup>78</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Imágenes #5*, México, 1980, p.44.

tareas ancilares y/o decorativas. El Estado es el verdadero eje cultural e incluso muchos movimientos izquierdistas sólo desean fortalecerlo al agregarle recursos verbales a la tradición o lucha socialista (los intelectuales del cardenismo, la retórica del tercer mundo).<sup>79</sup>

Ese ha sido siempre el objetivo del Estado, por lo que resultaba contradictorio el discurso pronunciado por Rodolfo Echeverría el 11 de agosto de 1972: "Nadie y mucho menos el Estado podría constituirse en el ejecutor de una política estética destinada a conformar gustos o a dirigir el curso de la imaginación. El milagro de la creación no puede tener más fuentes ni origen que la angustia y el talento de cada creador. Fuera de este ámbito hermético, el artista puede ver signos, señales, llamadas, pero nada más. Su arte es el resultado de un incesante juego dialéctico donde susceptibilidad y realidad predominan alternativamente."<sup>80</sup>

La realidad demostraría lo contrario. Parte de las películas producidas por el Estado durante la gestión de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico, serían un medio para la difusión de la política gubernamental, tanto interna como externa.

Un poco más adelante se ahondará más en este sentido.

## LAS COMPAÑÍAS CINEMATOGRÁFICAS GUBERNAMENTALES

Para conseguir el objetivo propuesto por el Plan de Reestructuración, el Estado creó compañías productoras, aglutinó a las compañías productoras ya existentes que comulgaban con la política estatal, apoyó la creación de nuevas productoras mediante el Banco Cinematográfico y fortaleció y reestructuró las empresas encargadas de la difusión, publicidad y exhibición de las cintas.

En 1974 se funda CONACINE S.A de C. V. (Corporación Nacional Cinematográfica), que se ocuparía de películas producidas directamente por los Estudios Churubusco, o de las coproducciones con empresas trabajadoras o con el extranjero. En 1975 se crearon CONACINE I y CONACITE II (Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado) que se encargarían de producir largo metrajes. La primera con miembros del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (SPTC), y la segunda por el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), reduciendo a los estudios Churubusco - Azteca, antes casa productora, al terreno de servicios. Con la creación de estas empresas los trabajadores se convirtieron en coproductores.

<sup>79</sup> Carlos Monsiváis, "La dependencia y la cultura mexicana de los sesenta", en *Cambio* Núm. 4, p. 47, citado por Rubén García en *Política Estatal Cinematográfica Mexicana del Periodo 1970-1976*, Tesis, F.C.P. y S., México, UNAM, 1992, p. 57.

<sup>80</sup> Discurso citado por Francisco Sánchez, *op. cit.*, p. 99.

A este tipo de producción se le llamó "paquete". El acuerdo era el siguiente: el trabajador invertía el 20 por ciento de su salario y recibiría el 50 por ciento de las ganancias. Una vez recuperado el costo de la película, los trabajadores eran los primeros en recuperar su inversión. A primera impresión, este tipo de producción resultaba ideal, pues parecía beneficiar a todos los trabajadores, sin embargo tuvo graves problemas porque la mayor parte de las cintas no obtenían ganancias; ante el temor de no recuperar lo invertido, muchos de los trabajadores se negaban a participar. Aunado a esto, había una gran corrupción y muchas pugnas en el interior del Sindicato, lo que conllevó a la desaparición de este tipo de producciones.

La promoción de las películas corría a cargo de PROCINEMEX, empresa fundada en 1968 encargada de la difusión del cine en la radio, la televisión y en la prensa. La distribución se hacía por medio de Películas Nacionales (PelNal) fundada en 1965 y que fungía como intermediaria entre el Banco y los productores privados para el otorgamiento de los créditos; su función se limitaba en el país. Para la distribución en el extranjero se había creado Cinematográfica Mexicana Exportadora (CIMEX) en 1954 y Películas Mexicanas (Pel Mex) en 1945. Debido a sus malas administraciones y consecuentes pérdidas económicas, en 1975 se fusionó con PelNal quedando su denominación como Películas Mexicanas S.A. de C.V. De esta manera su campo de acción abarcaba salas en Estados Unidos, Centro y Sudamérica, Europa y Asia. La exhibición continuaba en la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) cuya adquisición por medio del Estado se dio en 1960 como una medida para eliminar el monopolio privado, de esta manera el Estado tenía un control casi total de la exhibición. Esto se reflejó en la asignación de importantes salas como el Latino, Chapultepec y Diana, antes sólo destinadas a la producción extranjera, para las cintas producidas durante el sexenio.

## COMPAÑÍAS PRODUCTORAS PRIVADAS

Por añadidura el Estado alienta a la creación de nuevas empresas productoras privadas, privilegiándolas con otorgarles atractivos préstamos por medio del Banco Cinematográfico con el fin de convertirse, junto con el Estado, en promotores de la nueva generación de cineastas y del llamado "nuevo cine mexicano".

Entre esas empresas destacaron : Escorpión, con capital de Ramiro Meléndez, Luis Alcoriza y Fabiola Falcón; Cesar Film, de Cesar Santos Galindo; Marte, de Mauricio Walerstein y Fernando Pérez Gavilán; Cima Films, de Gregorio Walerstein; Marco Polo, de Leopoldo y Marco Silva; Alpha Centaury, de Guillermo Aguilar Álvarez y Víctor Moya.

Las productoras Marte, Cima Films, Marco Polo y Escorpión, serían de vital importancia en el inicio de la carrera fílmica de Jorge Fons. La documentación al respecto se hará más adelante.

#### LA CINETECA NACIONAL

En 1974 se fundó la Cineteca Nacional. A pesar de que la Ley Cinematográfica promulgada en 1949 contemplaba la construcción de una Cinemateca Nacional, no fue sino hasta 1965 cuando el entonces director de Cinematografía Mario Moya Palencia, inicia la creación de un archivo fílmico. En un local del centro de la ciudad se instaló una pequeña oficina, con una moviola y se comenzó a investigar los mejores procedimientos para la conservación y preservación de las películas. En aquella época no existían en el país las salas de arte, poco tiempo después se designa como tal al malogrado cine Regis.

Al continuar la política sexenal cinematográfica en cuanto a difusión y promoción de las películas hechas por el Estado, finalmente el 17 de enero de 1974, a un lado de los Estudios Churubusco, se inaugura la Cineteca Nacional. La Dirección General de Cinematografía se hizo cargo de su funcionamiento, acrecentando el control del Estado, ya no sólo en la producción y exhibición, sino ahora también en la difusión y conservación del material fílmico. El control absoluto de la industria quedaba en manos de la Secretaría de Gobernación.

#### CENTRO DE CAPACITACIÓN CINEMATOGRÁFICA (CCC)

Por si lo anterior fuera poco, en 1975 se edificó el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), también por medio del Banco Nacional Cinematográfico en los terrenos de los Estudios Churubusco - Azteca. Su objetivo era la formación de las nuevas generaciones de cineastas. Su primer director fue Carlos Velo.

#### PREMIO ARIEL

Pero se necesitaba algo más para estimular a la industria, y como corolario a esta política el Estado reimplantó la entrega de los premios *Ariel* en 1972. Dicha ceremonia tuvo sus orígenes en 1946 y se llevó a cabo de manera ininterrumpida hasta 1958. Y fue hasta 1972 cuando el gobierno resucitó a la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, cuyos fines eran entre otros aglutinar a los diferentes sectores de la industria y estimular, así como reconocer los trabajos sobresalientes de las cintas nacionales. Pero el objetivo principal de esta reimplantación de premios, era estimularse a sí mismos en ceremonias efectuadas en la residencia oficial donde el mismísimo Presidente de la República otorgaba los premios y aprovechaba la ocasión para emitir sus discursos políticos.

Nunca antes el Estado había tenido tanto control sobre la industria fílmica nacional. Como se ha señalado anteriormente, la producción, la difusión, la exhibición, la divulgación y preservación, la formación de nuevos cineastas y hasta la (auto) premiación, estaban en manos del Estado.

### LA PRODUCCIÓN ESTATAL DEL SEXENIO

Durante el régimen echeverrista se produjeron un total de 318 largo metrajes, según el Cine Informe de 1976 del Banco Nacional Cinematográfico:

AÑO	PELÍCULAS	MILLONES DE PESOS
1970	23	22.300
1971	72	70.300
1972	61	84.300
1973	46	77.100
1974	57	73.000
1975	29	149.300
1976	30	160.000
	318	636.300

"Financiamiento en el lapso 1970-1976: 318 películas de largo metraje con monto total de crédito de \$ 636.3 millones de pesos, de los cuales se recuperaron 401 millones. Además se financiaron 156 cortometrajes y 56 cineminutos."<sup>81</sup>

Para muchos, todos los acontecimientos mencionados con anterioridad sólo demostraban una cosa: se estaba viviendo una segunda "época de oro" del cine mexicano. Nunca antes las condiciones habían estado tan propicias en la industria. Por ejemplo: en 1971 debutaron trece directores, hecho que no ocurría desde 1944. Se permitía cierta autocrítica y libertad de expresión (siempre y cuando fueran funcionarios y líderes de menor jerarquía o de administraciones pasadas), por citar dos ejemplos: *Ante el cadáver de un líder*, de Alejandro Galindo o *Calzonzín Inspector*, de Alfonso Arau; como cine de denuncia a instituciones y que al mismo tiempo demostraban la explotación a las clases marginales se encuentran: *El apando* y *Las poquiánchis*, de Felipe Cazals y *Los albañiles* de Jorge Fons.

<sup>81</sup> *Cine Informe General*, Dirección General de Cinematografía, México, 1976, p. 12.

## FRENTE NACIONAL DE CINEMATOGRAFISTAS

En 1974 se funda DASA (Directores Asociados S.A.), compañía productora propiedad de varios cineastas, identificada con la política gubernamental. En 1975 los miembros de DASA, junto con otros, forman el Frente Nacional de Cinematografistas, también afín a la política del Estado. Los miembros de este Frente, animados por la situación que imperaba en ese entonces en la industria, emiten un manifiesto donde reconocen la labor del Estado en la industria filmica y además dan a conocer sus postulados:

## FRENTE NACIONAL DE CINEMATOGRAFISTAS

### CONSIDERANDO:

Que el cine mexicano ha sido hasta hace poco tiempo uno de los soportes ideológicos principales de un orden social injusto y dependiente.

Que ha sido un activo agente del colonialismo cultural explotando la ignorancia, el analfabetismo y al hambre del país y del continente.

Que impone a través de productores enajenantes, valores ideológicos y patrios de conducta que nada tienen que ver con la esencia misma del hombre mexicano y latinoamericano.

Que ante la incapacidad del Estado de dictar una política cinematográfica coherente a las necesidades populares, el cine fue sistemáticamente entregado como un botín a productores privados quienes consciente e inconscientemente elaboraron un producto cinematográfico deleznable distrayendo al pueblo de su verdadera problemática y enajenándolo de su raíz nacional.

### RECONOCIENDO:

Que en los últimos seis años se ha iniciado una dinámica de cambio que se manifiesta principalmente en que el Estado ha asumido la responsabilidad integral de la producción.

Que el Estado ha establecido una asociación con los trabajadores a través del sistema denominado "paquetes" que ofrece, en perspectiva, la posibilidad que el trabajador participe de la utilidades aunque en proporciones mínimas, de lo que produce.

Que el Estado ha propiciado una apertura en relación a la temática.

Que el Estado ha manifestado una voluntad de cambio al incorporar una nueva generación de directores y que esta actitud dinamizada sobre todo en los últimos tres años nos permite caracterizar el periodo actual, como una época de transición hacia la creación de un auténtico arte cinematográfico nacional

comprometido con el destino histórico y las necesidades de las grandes mayorías.

Tenemos claro que para que estos cambios sean irreversibles es necesario profundizar en ellos y desarrollarlos. Por ello hemos decidido generar la constitución de un movimiento activo similar al que en otras coyunturas históricas conformaron la música clásica, la pintura mural, la novela mexicana de la Revolución y la danza moderna, tomando en cuenta que reconocemos en estos movimientos, a los verdaderos creadores del arte nacional.

#### MANIFESTAMOS:

1.- Que no podemos soslayar que América Latina es un continente donde existe en 32 % de analfabetismo, un 40 % de mortalidad infantil, un desempleo creciente y un sojuzgamiento de las masas trabajadoras quienes hacen posible la riqueza que se concentra en las manos de una minoría de explotadores. Un altísimo porcentaje de desnutrición provocado por la explotación sistemática de los pueblos por parte de las dictaduras sostenidas por el imperialismo de nuestro continente.

2.- Que ante esa realidad, el cine no puede ni debe permanecer ajeno y muy por el contrario nuestro compromiso, como cineastas y como individuos es luchar por transformar la sociedad creando un cine mexicano ligado a los intereses del tercer mundo y de América Latina, cine que surgirá de la investigación y del análisis de la realidad continental.

3.- Que estamos conscientes que para que se desarrollen estos postulados es imprescindible que el creador cinematográfico tenga injerencia directa en las decisiones relativas al aspecto económico, temático y organizativo de los filmes.

4.- Que rechazamos todo mecanismo de censura que impida la libre expresión de la creación cinematográfica, entendiéndolo que esta censura no solamente puede ser ejercida desde la Dirección General de Cinematografía, sino en cada uno de los pasos subsecuentes que debe seguir cada proyecto ya sea en los renglones de financiamiento, producción, distribución, promoción y exhibición.

5.- Que nos proponemos estrechar relaciones con las cinematografías afines del continente, entendiéndolo que es una tarea impostergable recuperar a los millones de espectadores de habla hispana que constituyen el mercado natural de nuestras cinematografías.

6.- Que el cine, como una actividad del hombre social, no podrá cambiar sino en la medida en que la estructura social se modifique.

7.- Que los abajo firmantes en consecuencia a lo antes expuesto, nos constituimos en un Frente de lucha por la consolidación de

un verdadero arte cinematográfico mexicano, asumiendo la vanguardia del Movimiento y convocando a todos los sectores cinematográficos del país a manifestar su apoyo y solidaridad combativa a estos postulados.

México, D.F., noviembre 19 de 1975

Paul Leduc, Raúl Araiza, Felipe Cazals, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor, Juan Manuel Torres, Salomón Láiter y Jorge Fons.<sup>82</sup>

Los propios cineastas reconocían que la época que se estaba viviendo era histórica en muchos aspectos: apoyo financiero antes impensable, difusión y publicidad de la cintas, no sólo en nuestro país, oportunidad a nuevos directores, libertad de expresión y reconocimiento a las obras realizadas.

Los integrantes del Frente fueron acusados de organizarse no con el fin de impulsar y mejorar el cine, sino como un grupo para apoyar a Mario Moya Palencia a la Presidencia de la República; sus deseos no se hicieron realidad, pues como se sabe fue José López Portillo el candidato electo por el PRI y posterior Presidente de México. Ruy Sánchez escribió al respecto: "Era claramente un Manifiesto que buscaba una permanencia, no un cambio; intentaron en vano de conservar su posición privilegiada en la industria pero al terminar el proceso en el que participaron y fueron instrumentos, ya no eran indispensables."<sup>83</sup>

### PUNTOS DE VISTA DE LOS ESPECIALISTAS

Del total de la producción filmica durante el sexenio de Echeverría cabe destacar, entre otras: *Mecánica nacional*, de Luis Alcoriza; *El principio*, de Gonzalo Martínez; *El castillo de la pureza*, de Arturo Ripstein; *El rincón de las vírgenes*, de Alberto Isaac; *La otra virginidad*, de Juan Manuel Torres; *El apando*, de Felipe Cazals; *Los albañiles*, de Jorge Fons; *Chin chin el teporocho*, de Gabriel Retes; el documental *Etnocidio: notas sobre el Mezquital*, de Paul Leduc, pero sobre todo, según los especialistas, las cintas representativas de esa época fueron: *La pasión según Berenice*, de Jaime Humberto Hermosillo; *Cascabel*, de Raúl Araiza; *Actas de Marusia*, de Miguel Littin y sobre todo *Canoa*, de Felipe Cazals. Estas películas globalizan lo que fue la política sexenal en cuanto al cine, de 1970 a 1976.

<sup>82</sup> Publicado en la revista *Otrocine*, Núm. 3, año I, México, julio-septiembre de 1975.

<sup>83</sup> Alberto Ruy Sánchez, "Cine mexicano, producción social de una estética", *op. cit.*

En *La pasión según Berenice* se da un tratamiento diferente a la provincia y a la mujer con relación a la anteriores cintas mexicanas. La mujer ya no más como estereotipo de las películas del *Indio* Fernández, por ejemplo; y la provincia ya no como una oposición a la ciudad. Es el retrato de una clase media, no importa si es provinciana o ciudadana. Es la clase media, sector que le interesaba profundamente al Estado.

*Cascabel es*, según Paola Costa: “la única película que se ubica declaradamente en el sexenio de Luis Echeverría, y cuya razón de ser es la apertura misma.”<sup>84</sup> En el comienzo de la cinta se escucha el discurso implícito: “la verdad ahora sí se puede decir la verdad”, le dice un alto funcionario a un productor de cine; éste le pregunta no muy convencido: “¿sin ocultar nada?”, el político responde: “Los respalda el Presidente. Para eso son los medios de comunicación, para informar al pueblo con la verdad, ahora que se puede”. Durante la película se verá lo contrario.

Paola Costa concluye de esta manera: “Esta película es fascinante porque está diciendo, por un lado, que no hay libertad de expresión, pero al mismo tiempo está demostrando que hay suficiente libertad como para decir y reconocer que no la hay. Es una perfecta imagen de la trampa de la apertura; se tiene la impresión de que se pueden decir cosas, pero esto es cierto sólo en la medida en que las verdades que se digan no estorben a nadie realmente.”<sup>85</sup>

Con su peculiar estilo, Jorge Ayala Blanco escribía: “Y todo para decir que no se puede decir lo que se está fingiendo decir que se quería decir, pero no se tiene la capacidad de decir. Y todo para venir retrospectivamente, ya en los últimos meses de la apertura, con la sandez de que el tema más revolucionario de la apertura, filmicamente hablando, era la apertura misma. Y la negación sofisticadamente dialéctica de su cerrazón. Con lo cual el cascabel se pica solo, enredándose con vigor emponzoñando en un perfecto círculo vicioso: la apertura que nunca existió y sin embargo se movía.”<sup>86</sup>

*Actas de Marusia* fue un ejemplo de la política exterior del Presidente Echeverría. Fue un acto de solidaridad con los exiliados chilenos y de autopromoción internacional, enmarcado en el contexto tercermundista que el gobierno mexicano pregonaba. Fue tal el apoyo dado al director de la cinta, el chileno Miguel Littin, que no encontró mayor obstáculo en la cerrada sección de directores del STPC. La cinta trata sobre la represión a los trabajadores por parte del ejército. La acción se sitúa en Marusia, Chile, pero puede suceder en cualquier parte de Latinoamérica, “o también en México antes de 1910”<sup>87</sup>, decía Rodolfo Echeverría.

<sup>84</sup> Paola Costa, *op. cit.*, p. 128.

<sup>85</sup> *Ibid*

<sup>86</sup> Jorge Ayala Blanco, en *Siempre*, Núm. 1265, México, septiembre de 1977, p. 15.

<sup>87</sup> Paola Costa, *op. cit.*, p. 121.

Para muchos la película más importante y representativa del periodo de la "apertura" fue *Canoa*, de Felipe Cazals. Se decía que por el hecho de tratar un tema muy relacionado al movimiento estudiantil del 68 de verdad había libertad de expresión y que además era una cinta de denuncia. *Canoa* intenta ser una alegoría a los acontecimientos de Tlatelolco, a la sangre derramada por los estudiantes aquel aciago 2 de octubre, era lo nunca antes mostrado. Francisco Sánchez decía: "*Canoa* es terreno ganado. Ya no se puede dar marcha atrás (...) Luis Echeverría debe estar orgulloso de esta película. Ella dice más que mil discursos (...) Evidentemente, la renovación de nuestra industria filmica, después de todo, no ha sido una llamada de petate. *Canoa* es la prueba."<sup>88</sup>

Sin embargo, la acción del filme demuestra lo contrario. El villano de la película es el cura, ser omnipotente en el pueblo; los asesinos son los campesinos semianalfabetas, y los salvadores son las fuerzas del orden, en este caso la policía. Es, como dice Paola Costa, una película al revés.

De las 318 cintas producidas por el Estado durante el echeverrismo, estas últimas cuatro son las más importantes según los conocedores. Para algunos eran una muestra de los límites nunca antes alcanzados, para otros sólo era una acción tramposa.

Dos de los más afanosos defensores del periodo dieron sus puntos de vista con respecto a la política cinematográfica de este sexenio, Francisco Sánchez escribió: "Para mí lo más cercano a una verdadera época de oro del cine mexicano se da con Rodolfo Echeverría (1970-1976). No sólo porque en dicha etapa se hayan abierto las tradicionalmente puertas cerradas por el sindicalismo mal entendido, lo que permitió un alentador debut profesional de muy numerosos directores, ni porque en ella se hayan inaugurado la escuela de cine (CCC) y la Cineteca Nacional, ni tampoco por el caudal de filmes interesantes surgidos en aquel entonces, sino por el conjunto de una política sustentada, lejos del decretismo, en el apoyo concreto a una producción de signo creativo autoral."<sup>89</sup>

Por su parte, Emilio García Riera escribía: "El cine mexicano vivió su mejor época, su momento culminante en la década pasada. Digase lo que se diga la gestión de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional, de 1971 a 1976, con su virtual - y forzada, en buena medida, estatización del cine - se tradujo en el mayor grado de libertad y de respeto a la iniciativa creadora de que hayan disfrutado en este país los cineastas, aunque una derecha y una izquierda hipotéticas, para decirlo con eufemismos, hayan coincidido con denigrarla. No ha habido, en toda la historia del cine mexicano una generación más brillante que la representada por Ripstein, Cazals, Leduc, Hermosillo y Fons, para citar a los más dotados, en mi opinión. No sólo se demostraron esos directores más aptos en lo

<sup>88</sup> Francisco Sánchez, *op. cit.*, pp. 118-119.

<sup>89</sup> *idem*

formal que sus autodidactas predecesores, sino que se opusieron de frente a la mayor tara del cine mexicano tradicional, o sea, su vena melodramática, su espíritu conservador, moralista e hipócrita. Su capacidad de reflejar su ambigüedad de lo real les permitió lograr imágenes contrarias a las de la madre inmarcesible, el padre inobjetable, la juventud regañable, el sacerdote canonizable, la pecadora tan sublime como sermoneable. Hicieron asomar en la pantalla el rostro de una verdadera realidad mexicana.”<sup>90</sup>

Los miembros más notables de la contraparte fueron Jorge Ayala Blanco, Alberto Ruy Sánchez y Paola Costa, cuyas obras donde plasmarían su forma de pensar con respecto a ese sexenio son: *La búsqueda del cine mexicano*, *Cine mexicano: producción social de una estética* y *La “apertura” cinematográfica*, respectivamente.

Según Francisco Sánchez: “Para Ayala Blanco su radicalismo comenzó después del 68. No concibió que los jóvenes cineastas, declarados de izquierda colaboraran en proyectos fílmicos del gobierno, recientemente represor. No pudo asimilar que los productores independientes trabajaran junto con el Estado. A partir de entonces cinta que salía de las compañías productoras del Estado, sin importar el director, cinta que era presa de sus estigmatizantes críticas.”<sup>91</sup> Ayala Blanco fue el más acérrimo crítico de la llamada “apertura”, en sus escritos argumentaba que no había tal, que sólo era un ardid político.

Para Alberto Ruy Sánchez su oposición al cine del sexenio echeverrista comenzó a formularse cuando, según él: “los cineastas mexicanos se lanzaron en una campaña de autoelogio y búsqueda de situaciones burocráticas favorables para ellos en los años siguientes (...)”<sup>92</sup>

En su ensayo previamente citado y después convertido en tesis de Doctorado titulado *Mitología de un cine en crisis*, Ruy Sánchez más que analizar las cintas del sexenio echeverrista se dedica a desmitificar el discurso de Rodolfo Echeverría con respecto a su administración y a cuestionar las actitudes de los cineastas más activos de ese periodo. Con respecto a éstos abunda: “Desde 1974 se podía observar un esfuerzo por adecuarse cinematográficamente a la retórica oficial (...) Son inútiles los esfuerzos de los cineastas por intentar presentarse como autónomos de los intereses estatales.”<sup>93</sup> Concluye que el proyecto fílmico echeverrista fue un completo fracaso.

<sup>90</sup> Emilio García Riera, en *La jornada*, octubre 16 de 1984, p. 45.

<sup>91</sup> Francisco Sánchez, *op cit*, p. 124.

<sup>92</sup> Ruy Sánchez, *op. cit.*, p. 56.

<sup>93</sup> *Idem*

Por otra parte, la italiana Paola Costa : “lo primero que cuestiona es que un cineasta aspire a filmar; es el gran pecado, ya que el infiel lo hace por puros motivos personales, esto es, por egoísmo; lo segundo que objeta es que ese mismo cineasta no tenga ‘proyecto e ideología definidos’; tercero, que crea que una nueva cultura pueda nacer en un ente estatal; cuarto, que no se dé cuenta que al filmar se está siendo utilizado por el sistema; y quinto (una reclamación): la gran obra no nació.”<sup>94</sup> Según escribe Francisco Sánchez.

Hasta hoy en día, los especialistas del cine no se han puesto de acuerdo con respecto a la política cinematográfica del sexenio echeverrista. Es evidente que nunca lo harán, ya que cineastas, críticos y políticos tienen una perspectiva muy diferente unos de otros, según el sitio que ocuparon dentro de ese periodo.

La política cinematográfica de ese sexenio aquí estudiada fue una pequeña muestra del retrato que Echeverría intentó hacer de su gestión. Nunca hubo tal libertad de expresión, recuérdese el golpe a *Excelsior* de Julio Scherer; tampoco hubo tal apertura democrática, recuérdese la sangrienta represión, por parte del grupo paramilitar “los halcones”, a los estudiantes el 10 de junio de 1971. Su sexenio terminó en el caos económico total: un impresionante aumento de la deuda pública y una fuerte devaluación del peso.

El objetivo principal de este capítulo es dar un panorama de lo que fue el sexenio de 1970 a 1976, ya que la política impuesta en ese entonces permitió el ingreso de nuevos cineastas a la industria, por medio también del apoyo de las productoras privadas; dentro de ese grupo de directores se encontraba Jorge Fons. Las obras realizadas por él durante el echeverrismo se documentarán más ampliamente en el IV capítulo.

---

<sup>94</sup> Francisco Sánchez, *op. cit.*, p. 132.

## CAPÍTULO III: ELEMENTOS DE ANÁLISIS EN TORNO A LA OBRA DE JORGE FONS

*...esto del cine es padre.*

Alejandro Galindo  
durante su homenaje en  
la Cineteca Nacional,  
mayo de 1996.

### 3.1. BREVE SEMBLANZA BIOGRÁFICA

Jorge Fons nació el 23 de abril de 1934 en Tuxpan, Veracruz. Vivió algunos años en Tehuacán, Puebla. Posteriormente realizó sus estudios de primaria, secundaria y preparatoria en Tlanepantla, Estado de México. Cursó durante seis meses la carrera de Derecho.

Es en Tlanepantla donde con otros amigos forman un grupo de teatro, que al paso del tiempo se quedó ya establecido como El Grupo de Teatro de Tlanepantla. Su función abarcaba todos los aspectos del teatro, desde la dirección pasando por la actuación, la escenografía, la musicalización, en fin, aprendió todas las actividades de la experiencia escénica. El teatro fue su primera pasión, al grado de ingresar como alumno de Seki Sano en 1957. Estudió con él actuación escénica aunque su mayor interés siempre estuvo puesto en la dirección.

Ya en la capital, trabajó con varios grupos de teatro y con uno de ellos ganó un concurso en un aniversario de Lope de Vega; el premio consistió en montar seis obras durante el siguiente año en el canal 11 de teatro clásico español. Ahí nació su interés por los siglos de Oro. Eso lo llevó a estudiar con José Luis Ibáñez, pero éste lo invitó a que en lugar de estudiar actuación, lo asistiera y fue así como a partir de 1962, Fons fungió como su asistente.

Desde esa fecha y hasta 1967, Fons vivía sólo para el teatro, asistió a Ibáñez en obras como: *El diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo de Cota; *Mudarse para quedarse*, *Gatomaquia*, de Lope de Vega. A su vez dirigió una obra de Héctor Azar, *El corrido de Pedro Damián*, y la ópera *Orfeo*, de Monteverdi al estilo de la capella antica. Asistió también a las Marionetas de Estocolmo en *El mago de Oz* y *La ópera de los tres centavos*.

Su inquietud por el arte lo llevó a cursar, en 1962, los *sábados cinematográficos* que se impartían en la UNAM, previos a la fundación del CUEC. Dichos cursos se llevaron a cabo por la iniciativa de Manuel González Casanova.

### 3.2. ESTANCIA EN EL CUEC Y TRABAJOS ESCOLARES

Después de aquellos *sábados cinematográficos*, se creó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Jorge Fons formó parte de la primera generación de alumnos (los nombres de los maestros y alumnos se mencionan en el capítulo II). En una entrevista concedida al autor, Fons rememora aquellos años:

“Estábamos en un lugar prestado que era el auditorio de Radio Universidad, en CU. No teníamos equipo, ni lo conocíamos. En Radio Universidad sólo estuvimos un semestre, luego nos mudamos a la Facultad de Ciencias, donde nos prestaron una aula. Todavía no teníamos equipo, por lo consiguiente ni prácticas; nuestras clases se reducían a unas pláticas muy amenas entre gente interesada en aprender cine y gente interesada en comunicarlo. Maestros que habían tenido cierta experiencia desde el punto de vista de la crítica o del quehacer cinematográfico, nuestros maestros eran : Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Pepe Revueltas, Giancarlo Zagni, Emilio García, Salvador Elizondo, José de la Colina, Manuel Michel, Walter Reuter, Gloria Schoeman, Pascual Aragonés, Cervantes, un cuadro de maestros muy interesante. Pero había que participar de manera directa en el cine, había que practicar, así que yo le solicité al maestro Reuter trabajar con él, como su asistente -gratis-, estuve con él dos años. A mí me interesaba aprender la fotografía, la edición y la asistencia de dirección. El manejo de actores ya lo conocía de alguna manera, con cierto grado de profundidad. En eso les llevaba una gran ventaja a mis compañeros; pero me interesaba dominar la imagen, manejar el corte y la dirección desde el punto de vista de la asistencia; conocer todas las vertientes que necesita un director. Junto con Reuter era más que nada foto fija; aprendí todos los manejos del revelado, gráficas en papel sensitivo, en fin.

En 1964 realizamos el primer trabajo escolar llamado *Pulquería la Rosita*, dirigida por Esther Morales. De hecho todos participamos en la cinta, era nuestro primer trabajo. Pero en lo particular yo estuve más cerca porque Esther era mi esposa. Fungí como asistente de director, coguionista y coeditor. Esther fue la primera del grupo en organizar su trabajo y la primera que pudo realizarlo, fue la primera en ‘soltarse el pelo’, aunque de alguna manera, todos participamos en el corto”.<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Entrevista concedida al autor.

En ese primer y único trabajo escolar, Fons ya manifestaba su interés en lo popular. La sinopsis del corto es la siguiente: Un niño habita en una ciudad perdida, se enfrenta a la violencia cotidiana con sus padres y el medio marginal. La policía se lleva al padre borracho por lo que el niño se va a trabajar con un viejito, dueño de una jaula de pajaritos amaestrados. El anciano enferma y el niño escapa con la jaula. Al correr tropieza, se queda acurrucado en un rincón sintiéndose agredido por todos, hasta que encuentra unos niños lumpen quienes se refugian en una bodega y fuman marihuana. Con ellos el niño se siente seguro y en sus manos vemos una navaja.

Debido a las condiciones que en esos años imperaban en el CUEC, *Pulquería la Rosita* fue el único trabajo escolar de la primera generación de la escuela de cine.

### 3.3. LOS TEMAS EN SU FILMOGRAFÍA DE FICCIÓN

Después de haber realizado una revisión a lo largo de su obra de ficción, se puede dividir su filmografía de la siguiente manera: Dos western: *Jory* (1971) y *5 000 dólares de recompensa* (1973); dos comedias: *El quehite* (1969) y *La sorpresa* (1968); el resto de su filmografía oscila en el melodrama; en el resto de sus obras su inquietud es hacer un retrato de lo popular en el medio urbano mexicano. Tanto en la ya citada cinta *La sorpresa* como en *Caridad* (1973), *Los albañiles* (1976) y *El callejón de los milagros* (1994), Fons vuelve a mostrarnos algunos aspectos del cine mexicano de los 40 y 50, del cine de Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo, sobre todo pero ahora, además del tono melodramático y con sus respectivos finales trágicos, Fons incluye el albur y las groserías ya entonces permitidas por la censura.

Carlos Monsiváis escribe al respecto: “En los cuarentas, en una película como *Charros contra gánsters*, el jefe de la banda Juan Orol, avisado del fracaso de un asalto, podía decir ‘me lleva la ...’ para verse interrumpido por una voz temperante: ‘cálmese jefe, no llegue a esos extremos’. Todavía *Viento negro* (1965) de Servando González aturdió y sorprendió con un ‘carajo’ que resonaba triunfal y aplastante, del mismo modo que aparecía casi blasfema la frase de María Félix -Dior en la línea de fuego- en *La cucaracha* (9158): ‘échales mentadas que también duelen’.

Luego, el cambio súbito. ¿Por qué la misma censura que en la década de los sesentas aun no consentía dos seres desnudos en la misma cama, se fue ampliando hasta admitir los argumentos (antes ni siquiera oídos) de la conveniencia de un diálogo y un lenguaje que le correspondiese orgánicamente a

los protagonistas? Además de la necesidad apuntada de contribuir a la modernización política, se permite también la prodigalidad en la 'grosería' y las 'procacidades' por una exigencia comercial que es un ánimo retentivo: lo que sujeta ahora al público en sus butacas (interrumpido desde hace décadas el diálogo inclemente del teatro frívolo) es la felicidad con que se reconoce clásicamente ya no en las situaciones melodramáticas sino en el lenguaje y las apetencias.

Curioso tránsito de una colectividad reprimida: hoy el espejo nacionalista y naturalista no es un patio mugroso de la vecindad sino el término 'hijos de la chingada', al que ilusamente los cineastas populistas, han pensado 'propiedad exclusiva de los humildes'. La hegemonía cultural de la pequeña burguesía dicta el camino: que los últimos signos folklóricos y costumbristas sean los del habla.

Todas han contribuido: *El quehite, La Martina, El principio, La venida del Rey Olmos, México, México ra ra ra, Zona roja, El apando, Chin chin el teporocho, Las fuerzas vivas, Las poquiachis, Los albañiles* (por citar unas cuantas películas, ya el idioma virulento es exigencia obligada de la apertura echeverrista, ratificación oral del cambio de los tiempos (...)) Todavía la convención dicta que los emisores de 'majaderías' deban ser, de preferencia, muy populares".<sup>96</sup>

En los casos concretos de las cintas *Caridad* y *Los albañiles*, Fons hace una crítica social directa hacia la burocracia y la injusticia social. En *Caridad*, después del asesinato del marido, el drama individual de la esposa se transforma en un drama social. La muerte de su esposo pasa a segundo término, lo indigno es no poder recoger el cadáver porque no se cuenta con los medios, porque el aparato burocrático es monstruoso y porque el sistema es incapaz de darle solución.

En *Los albañiles* la crítica es también hacia ese sistema; la muerte del velador sirve sólo como catalizador de las injusticias sociales hacia los desprotegidos, hacia los ignorantes.

El marco social de la mayoría de las cintas de Fons está muy bien definido: el medio popular. Fons explica esta inquietud al autor de este trabajo: "Me interesa ese medio porque es la mayoría, porque es lo que mejor conozco, porque es aquello de lo que mejor puedo hablar, porque me es más cercano, porque mis intereses están puestos en esa clase, porque al fin y al cabo es donde ha existido y persiste el motor de la sociedad: una clase que produce pero no vive de lo que produce, una clase que está frustrada de antemano, una clase a la que no se le reconoce más que como mano de obra y que por otro lado es la clase que genera más dramática en la sociedad".<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, México 1990, Era, pp. 329-330.

<sup>97</sup> Entrevista concedida al autor

Jorge Fons toma la estafeta de los directores del cine popular de los cuarenta y cincuenta, es el exponente más destacado de la corriente que en los setenta la llamaron neopopular.

Debido a su formación, la literatura no puede ser ajena en su obra fílmica. El cincuenta por ciento de sus cintas se basan en obras literarias. Fons marca el inicio de su cine con la literatura a partir de *Los cachorros*, basada en la novela homónima de Mario Vargas Llosa; después vienen *Jory*, sobre la novela *A child named death* de Milton R. Bass; *5 000 dólares de recompensa*, de la novela homónima de Ralph Barby; *Los albañiles* sobre la novela homónima y pieza teatral de Vicente Leñero, y finalmente *El callejón de los milagros*, basada en la novela del mismo nombre del premio Nobel Naguib Mahfuz.

Se puede decir de manera global, que su cine no es pretencioso, busca llegar a los grandes públicos, a pesar de que la mitad de su obra se basa en textos literarios, los temas de sus películas y la manufactura narrativa no son para un especial sector del público.

En una entrevista para *La jornada*, Fons resume de esta manera su sentir por el cine en general y sobre todo por el suyo en particular: "Para mí es más importante que tus emociones salgan en la sala y después te quedes toda tu vida pensando. No me gusta hacer películas para pensar sino para sentir, si de veras sientes profunda, íntimamente, te conmueves ante un hecho o una historia, podrás razonar sobre ella toda tu vida. En la sala debes emocionarte con un drama humano y ya saliendo puedes empezar a decir, pensar, cambiarle y completarle: participar intelectualmente en ella, pero con el alma y la emoción en la butaca. Por eso creo que siempre tiene problemas el cine intelectual, porque no es para eso. No es como un libro que puedes regresar la página y volver a leer, en el cine no tienes esa chance. No puedes ponerle un acertijo intelectual al espectador porque se te escapa, como las emociones se escapan."<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Raquel Peguero, *op. cit.*

### 3.4. LA LITERATURA EN SU OBRA

En los inicios del cine, hace más de un siglo, las películas carecían de un argumento. Eran pequeños fragmentos de la vida cotidiana, se trataba de captar algunas situaciones comunes del diario acontecer. Ejemplo de ello son los primeros filmes (vistas) de los hermanos Lumière como: *La salida de la fábrica Lumière en Lyon* (1895) o *La llegada de un tren a la estación de la Ciotat* (1896). Sin embargo, no pasarían muchos años para que las primeras cintas tomaran sus historias de lo que se convertiría, al paso del tiempo, en su materia prima: la literatura.

De esta manera la relación cine-literatura se dio casi desde los albores del cine.

Hay escritores y cineastas que han manifestado sus puntos de vista cuando la obra literaria es adaptada al cine. Por ejemplo, el cineasta italiano Pier Paolo Pasolini decía: "la diferencia entre el cine y la literatura radica en que ésta es fundamentalmente metafórica. En el cine las cosas, los rostros, los objetos, los paisajes, los movimientos son tal y como nos los propone la película y no tal y como nosotros los hayamos elaborado en la mente".<sup>99</sup>

Por su parte León Tolstói antepone al cine de la literatura: "pero la verdad es que me gusta. Estos rápidos cambios de escena, esta mezcla de emoción y sensaciones es mucho mejor que los compactos y prolongados párrafos literarios a los que estamos acostumbrados. Está más cerca de la vida. También en la vida los cambios y transiciones centellean ante nuestros ojos, y las emociones del alma como huracanes".<sup>100</sup>

No obstante, muchos no comparten la idea de las adaptaciones literarias al cine. Sobre todo los escritores, prefieren que sus obras no sean llevadas a la pantalla grande; prefieren que cada lector tenga para siempre su muy particular lectura de la obra, dejando a su imaginación los ambientes y los personajes.

Algunos escritores, empero, prefieren que sus obras sean adaptadas pero de una manera libre, es decir, no hacer una cinta basada fielmente en la obra escrita. Por ejemplo Álvaro Mutis escribió lo siguiente con respecto a la película de Sergio Cabrera *Ilona llega con la lluvia*, inspirada libremente en su novela homónima: "Es frecuente escuchar la queja de quienes han visto una película basada en una obra literaria, en el sentido de que aquella poco tiene que ver o nada refleja de lo que es la novela. Para quien exija tal fidelidad existe el riesgo

<sup>99</sup> Eduardo García Aguilar, *García Márquez. la tentación cinematográfica*, p. 11.

<sup>100</sup> W. Woolf, et al, *Los escritores frente al cine*, p. 24.

de que jamás se entere de cómo era de verdad la película y cuáles sus probables méritos como tal.

Al mismo tiempo, la obra que los inspiró perderá también, en ese forzado proceso, su verdadero sentido y se esfumarán sus valores esencialmente vinculados al ámbito de la letra escrita.

Siempre he creído que el verdadero y pleno logro de un cineasta que se inspire en una novela para crear su película, consistirá en trasladar al cine su muy personal visión de la lectura que hizo del libro, dejando a un lado todo intento de interpretación literaria y limitándose rigurosamente a hacer cine y nada más que cine (...) Es decir, a tratar en imágenes lo que su muy personal lectura del libro le inspiró, sin intentar en ningún momento la innecesaria y estorbosa fidelidad a las posibles y secretas intenciones del actor".<sup>101</sup>

En su tesis de licenciatura, Carlos Ernesto Arias Avaca cita el ejemplo del autor brasileño Jorge Amado refiriéndose a la adaptación realizada para la televisión brasileña de su novela *Gabriela, clavo y canela*: "Toda adaptación es una violencia contra el autor. Gabriela tuvo un éxito mundial. Ahora está en un país de Asia (...) Cuando la telenovela empezó a salir al aire, yo recibí muchas cartas de los lectores, donde me decían que Sonia Braga no era Gabriela. Porque cada lector tiene a su Gabriela como el autor también. Pero a partir de cierto tiempo, todo mundo consideraba que Sonia sí era Gabriela. Los medios de comunicación son diferentes. Una cosa es escribir un libro, usted solo, la máquina de escribir, papel y se acabó. Puramente artesanal. Otra cosa es una telenovela que involucra director, adaptador, todo un proceso industrial. Lo mismo ocurre con el cine. Entonces usted no puede querer que el libro sea la misma cosa que una adaptación, pero esta es muy importante, porque cuando se hizo la adaptación de Gabriela, en 1974, se habían vendido unos 600 mil ejemplares; pues bien, durante la telenovela fueron vendidos por la editorial Récord otros 80 mil ejemplares más, y hubo dos ediciones piratas -nadie descubrió quien las hizo-. La telenovela fue vista por 25 millones de personas. Entre ellos, ¿cuántos analfabetas que nunca tuvieron acceso al libro? Entonces la tv es válida, y por más que la adaptación se entrometa en el trabajo, siempre guarda algunas de las ideas que usted quiso transmitir".<sup>102</sup>

En una de las entrevistas realizadas por el autor a Jorge Fons, el cineasta pensaba lo siguiente en cuanto a las adaptaciones se refiere:

"-Hay quien dice que toda adaptación es una violencia hacia el autor de la novela, ¿qué piensa usted al respecto?"

<sup>101</sup> Álvaro Mutis, "Ilona llega con el cine", en *El Búho* núm. 586, suplemento cultural de *Excélsior*, 11 de diciembre de 1996.

<sup>102</sup> "Jorge Amado total", entrevista de Flavio Aquino y Loreo Falcão, en *Manchette*, núm. 1809, Rio de Janeiro, 20 de diciembre de 1986, p. 35, citado por Carlos Arias Avaca en su tesis de licenciatura *La novela y el cine: los problemas de la adaptación cinematográfica*, FCPyS, UNAM, México 1991.

-No tiene nada que ver, no se puede violentar algo que no puede sufrir violencia, porque la obra literaria se cumple en el momento en que sale a cumplir su cometido, que es que sea leída. Es decir, si yo ahorita leo *Macbeth*, para mí está expresada literalmente ahí, luego voy a la escena, y la interpretación va a tener elementos propios de cada uno, del director, de los intérpretes, etcétera y va a tener una violencia en contra del texto original; y después si de ahí la hacen cine, igualmente va a sufrir. Pero bueno, estoy hablando de una obra de teatro pero igual por ejemplo, el *Ulises* de Joyce, si lo llevamos al cine no le va a pasar absolutamente nada, porque el libro se seguirá viendo, leyendo de aquí a la eternidad tal como lo concibió Joyce, y lo que él perseguía a través de ese fenómeno entre los ojos y esas letras, ahí va a seguir perpetuados y va a seguir respetándose entre su obra y los hombres y eso no lo podrá alterar alguien, ni un cerillo porque quedará un libro por ahí, y si alguien viene muy audaz y dice: la obra de Ulises se reduce a la página 140, eso no importa, de la obra se pueden hacer un millón de versiones.

“Es más, yo considero que es más sencillo hacer cine a partir de una idea original que de un escrito ya realizado, porque un escrito realizado ya conjuntó todo un cielo de posibilidades y lo vació en un contenido específico. Y eso a uno lo reduce porque ese cielo imaginativo ya no existe, ya está plasmado; en cambio, yo de una palabra, de una idea, de una noticia periodística o de una duda de lo que está pasando en mi realidad, a mí se me abre todo un horizonte de posibilidades para ir en cualquier dirección, en cambio en la obra ya escrita, ya no me puedo ir en cualquier dirección, hay un delimitado espacio en donde yo me tengo que mover, que es este mundo que me ha creado este autor primigenio (...) Un texto preestablecido es un cinturón demasiado riguroso para que uno se inspire en él (...) Si yo parto de una idea original, yo tengo todo el universo de posibilidades para irme, si yo parto de una obra establecida por mucho que me la dispere, yo tengo un marco de referencia, siempre tengo límites, estoy coartado. Una obra ya establecida tiene otras posibilidades de expresión, no es que cambien las que tiene, es que inspira otras. En ese sentido debe verse. Cuando oigo a un autor que dice: no me echen a perder mi obra; seguramente no le van a echar a perder nada porque no tiene nada que le echen a perder; no, las obras que le echan a perder son aquellas que tienen mucho de echarle a perder. Por ejemplo, cuántas versiones vemos de *Otelo*, *Romeo y Julieta* o de *Macbeth*, infinidad, porque inspiran (...) creo que cuando un cineasta, concretamente, se aboca a una obra literaria para sacar de ahí un guión, desde luego que se enamora de determinados elementos, ya sea que esos elementos quieran decir la totalidad de la obra o una parcialidad de la misma.

“Aunque hay algunas obras que pienso no deben ser llevadas al cine, por ejemplo *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, algún día la van a llevar se lo he dicho a Gabriel, tal vez cuando se muera y no haya que pedirle permiso. Algún grosero la va hacer y cuando lo haga vamos a ver en el cine de una sola forma, todo aquel millón de formas que nos sugiere cada renglón de la

familia Buendía; ahí sí diría: por favor, no mancillen esa imagen que yo tengo de *Cien años...*

-¿Usted piensa que se debe ser fiel cuando se hace una adaptación?

- Lo que hay que ser es honesto, es decir, hay que ser fiel al espíritu de lo que se está diciendo. Una película es una obra independiente, aunque esté inspirada en otro obra determinada. No hay que ser infiel a la vida, por ejemplo no hay que ser infiel al humanismo. Pero el respeto no es una cualidad, si tú quieres ser irrespetuoso, pero vas a transformar, vas a conseguir algo, vas a perseguir con honestidad algo de esa obra, a demostrar que esa obra es más rica, es tan rica que puede conseguir anexos, hijos, vertientes, herencia, viéndola así a esa obra ya no se le puede hacer nada; al *Ulises* de Joyce ya no se le puede hacer nada, porque es una experiencia humana y cuando ese libro está ante los ojos de un autor, eso no puede ser transformado por nada.

Con respecto a su obra, Fons hace un breve análisis de las adaptaciones que ha llevado a la pantalla: En *Los cachorros* (la cinta), el medio y los personajes son los mismos que en la novela: clase alta. Lo que cambié fue el final, en la novela el final es poco dramático y a mí me interesaba más constatar la castración familiar; es decir, la muerte en el seno de la familia, no en el desierto de los leones, en su coche matándose en sus locuras en la velocidad; no, que se mate en el seno de su madre, la involución que se dé hasta la última consecuencia, que es eso, una involución la que sufre *pichula* Cuéllar; no en desarrollo hacia afuera, el desarrollo hacia adentro, en un encierro progresivo que lo lleva al suicidio. Pero en la alcoba de su madre.<sup>103</sup>

En unas declaraciones a Beatriz Reyes Nevares para su libro *Trece directores del cine mexicano*, Fons dice lo siguiente en torno a *Los cachorros*: “-Hubo quien le reprochara la falta de fidelidad de este filme al cuento de Vargas Llosa.

-Pues mire usted, es una falta de fidelidad bastante relativa. Yo creo que la obra literaria, como la pictórica o la teatral, tiene la facultad de despertar toda una serie de ideas, y que exponer esas ideas no equivale a traicionarla. La obra hecha es un punto de llegada, porque en ella culminan los esfuerzos de su creador, pero también es un punto de partida: de esa obra pueden surgir muchas incitaciones y muchas inquietudes en quienes las conozcan. Lo mismo pasa con cualquier objeto de nuestra experiencia. Si delante de nosotros se produce una escena cualquiera de la vida real tenemos el derecho de tomarla para nuestros propios fines.

-¿Pero no hay una especie de falta de respeto cuando lo que se toma es un producto literario y lo modula uno a su arbitrio?

<sup>103</sup> Entrevista concedida al autor.

-Yo creo que no. Insisto en que el arte no se agota en una sola de sus manifestaciones. Yo mismo le he dicho a Vargas Llosa, hace mucho tiempo, que *Los cachorros* podrían dar lugar a un número indefinido de películas. Entre todos los caminos que abre esa narración yo elegí uno. Hay una primera selección, que es la que nos dirige precisamente a una historia y no a ninguna otra. Después también seleccionamos el tratamiento, el punto de vista que más se acomoda a nuestra sensibilidad y a lo queremos expresar.

-¿Está usted contento con la película?

-Creo que no. Han pasado demasiadas cosas alrededor de ella; y no a raíz de su exhibición sino desde siempre, desde que se inició como un proyecto."<sup>104</sup>

Por lo que toca a *Jory Fons* dice lo siguiente: "No tuve tiempo de leer la novela (*A child named death*), pues fue una emergencia total; *Jory* fue una idea de productor, pero como yo agarré el guión y la producción ya avanzados, lo que tuve que hacer fue un ejercicio de praxis cinematográfico porque era un trabajo que ya estaba avanzado y lo que tuve que hacer fue una especie de puente para llevarlo a la otra orilla. Así que no puedo decir nada sobre el texto original y la película. Lo que sí puedo decir, según el guión, es que se llevó de manera literal. Porque así trabajan los gringos, muy esquematizados.

"En lo que se refiere a *5 000 dólares de recompensa*, ahí sí le cambié mucho; recuerdo que Arturo Ripstein llegaba y me decía: ya no le cambies tanto cabrón. Pero a mí se me hacía que con todos esos cambios era más divertida, más chistosa porque al fin y al cabo era un *western* mexicano, después de todo a mí no me entra en la cabeza lo que es un *western* mexicano. Creo que los hermanos Almada, los Mariscal, se han acercado después de hacerlo con tanta necesidad, se deben de haber acercado de alguna manera para poder hacer un sincretismo semejante de ese género y nuestras posibilidades reales cinematográficas.

"Para mí, me era igual si los habitantes usaban trajes por ejemplo, lo que más me interesaba eran cosas como cuando vemos por primera vez a Jorge Luke, llega a un cuarto polvoroso, ve una bandera de Los Estados Unidos y comienza a llorar frente a ella. Cosas como esa eran para mí interesantes a nivel de divertimento; porque tampoco creo que sea un momento demasiado crítico, es crítico porque tiene una cierta burla; como también la última escena cuando se muere todo el pueblo y él se queda sólo, bajo la bandera de Los Estados Unidos, es más creo que es una escena premonitrice porque creo que así va a ser el final de nuestro planeta. La cinta me divertía, era un proyecto *sui generis*, Arturo nunca me puso trabas respecto a su guión. Por otro lado, uno siempre está en formación, en experimentación.

<sup>104</sup> Beatriz Reyes Nevares, *Trece directores de cine en México*, México 1974, SEP, p. 134.

"Yo nunca me acordé del autor, era un folletito donde hablaba del Oeste, yo nunca me detuve para ver si había lastimado o no al señor Barby (autor), pero yo pienso que no.

"En *Los albañiles* trabajé seis meses con Leñero, luego seis meses más con Carrión (coguionista), le cambié cosas y Leñero me decía: está bien perfecto. Porque él a su vez cuando hace la obra de teatro, traiciona algunos elementos de su obra original o los aborda a segundo término o priorizando algunos otros, pero él tiene que armar su 'pastel' como obra de teatro, la hace de otra manera, con otro lenguaje, con otros recursos. Y cuando la vamos a hacer en cine, ya tengo que despejarme de aquello primero y de aquello segundo y hacer algo que la identifique como cine: agrego personajes, hago subrayados en otras cosas que no tienen nada que ver con la novela, inclusive hay partes de la novela que dejé fuera como por ejemplo, los años de don Jesús cuando era joven (con Nacho y Ana Martín). Durante todo el proceso, mientras trabajaba con Leñero o con Carrión yo nunca pensaba si traicionaba o no. Porque para mí no pasa por mi cabeza traicionar, tanto la estructura de la novela como la de mi película es muy similar. Hay recursos cinematográficos, por ejemplo nosotros comenzamos con la escena del crimen: vemos como matan a don Jesús, lo que no sabemos es quien lo hace, respetamos el tiempo; no vamos a la mañana siguiente, entra la gente a la obra, sube el niño, descubre el cadáver en un piso alto donde ya están instalados cajas eléctricas, algunos vidrios y el niño comienza a bajar el edificio en pisos menos trabajados, va la obra en descenso; si aquí había aplanados, allá no hay casi nada, hay cimbra y cuando comienza la cimbra se cae y regresa la cámara y casi no hay edificio. Eso casi nadie lo ve, eso es cine. Con un descenso nos remonta a meses antes.

"Y *El callejón de los milagros*, por principio de cuentas es una novela bella. Habla de El Cairo, suda El Cairo, no puede ser más que El Cairo, más que el centro viejo de El Cairo, luego la época, la presencia inglesa en Egipto, muy determinante en aquellos años, el Islam por ejemplo. Aquí en México no tenemos cafés donde un poeta nos lea sus poemas como parte del pasar un buen rato. Aquí en el barrio no hay cafés, hay cantinas, billar, paletería, nevería, pero al café hay que ir hasta la colonia.

"El trabajo fue ese, trasladar el mundo islámico a la capital, al barrio. A una cantina donde haya gente que se dedique al pequeño comercio, que pueda perder un poco de su tiempo, que viva en una vecindad por caerse y que le diga a la casera que no tiene para pagar la renta, que los espere cuatro meses. Todo eso fue un proceso muy largo, se hicieron cuatro versiones del guión con Leñero, aún más, antes que con Leñero trabajé con Juan Tovar y fracasamos, porque con Tovar el guión tendía a ser poético, pero iba a ser muy grande, además la narración era lineal, no avanzaba, no levantaba.

“Antes de ser cineasta soy cinéfilo y la película no levantaba. Así, la gente no iba a ver la película y el chiste es que la gente vaya a verla.

“Con Leñero al principio se siguieron los mismo patrones que con Tovar y la cinta nos duraba cinco horas. No funcionaba el asunto, llegó un momento en que Vicente se rindió y dio las gracias, sin embargo yo le solicité un último intento. Decidimos parcializar la historia, la curva temática levantó y creó un arco”.<sup>105</sup>

En una entrevista para la revista *Dicine*, Fons abunda al respecto: “Es muy larga (la novela) en tiempo, con muchos personajes. Lo difícil era mantener la historia con la ausencia del peluquero, que se va a trabajar con los ingleses, porque tendía a diluirse. Entonces vimos que había que subdividir las historias, localizar un punto que nos permitiera trazar coordenadas hacia una historia y luego regresar y desarrollar otra. Yo le dije a Vicente que no se rindiera y que intentara con esa idea. Muy pronto empezó a dar resultados. Ahora, había una contradicción, porque si nuestro problema era quitar, cómo nos atrevíamos a aumentar; el regreso es un aumento de alguna manera. ¿Sabes lo que sucede estructuralmente? Que al regresar a ese punto, podíamos despachar una historia, y sobre todo, avanzar en la relación con Alma y el peluquero que es al fin y al cabo, la columna vertebral de toda la estructura. Así podíamos, sin tocar la historia de Alma, ver cosas de ella y el peluquero en la historia de Rutilio; luego al regresar con Alma, contábamos otra parte y aunque eran las mismas cosas en apariencia, nos permitía familiarizarnos más con la relación y dar por supuestas otras cosas entre ellos: si te fijas, en la tercera parte, la de Susanita, seguimos trabajando la historia de Alma y Abel, con lo que sigue presente en tu ánimo. Para mí lo importante -debo decirte entre paréntesis- es conmover en el cine. Que los espectadores piensen lo que quieran y, de preferencia, después de ver la película, no en la sala. Entonces, me era primordial que la emoción no decayera y que lo que significaba la creación de esa relación no se olvidara, ni pasara a segundo término aunque estuviéramos contando otras historias.

Con ese vaivén en el juego de dominó dimos con la estructura. Y luego usamos el regreso de Abel para la parte final, el desenlace. Por eso nos salió una película muy larga”.<sup>106</sup>

Por su parte Javier González Rubio, también de *Dicine*, hace una descripción más detallada de los personajes de la novela y los de la cinta: “*El callejón de los milagros* es auténticamente una adaptación: se trasladan tiempos, se transforman lugares, se recrean personajes y un microcosmos de El Cairo en los años cuarenta, en plena guerra mundial, se transforma, por el arte de Leñero,

<sup>105</sup> Entrevista concedida al autor

<sup>106</sup> Entrevista de Leonardo García Tsao, “Jorge Fons, la posibilidad de conmover”, en *Dicine*, núm. 62, p. 19.

en un microcosmos de la Ciudad de México en los años noventa. Metafóricamente podríamos hablar de una reencarnación budista de los personajes de Mahfuz en los personajes de Leñero.

Los fumadores de hachís en el café de Kirsha son jugadores de dominó en la cantina de Rutilio. El callejón de Midaq es el callejón de los Milagros en la colonia Morelos. Kirsha es Rutilio; la rentista Saniya es Susanita; la deseada Hamida es Alma; el barbero Abbas es Abel; quienes en la novela se enrolan en el ejército británico para buscar fortuna, en la película emigran 'al otro lado'.

La adaptación se adecua como sí, además, echara manos de ciertos lazos históricos: nuestro barrio es herencia española, como el español tiene su origen en el árabe. Los rentistas, el bazar, la tienda de dulces, el café, el barbero, la joven ambiciosa y deseada del barrio cairota, no tienen ningún problema para trasladarse al centro histórico de la Ciudad de México, menos aún si van de la mano de un director y un guionista plenamente compenetrados con la realidad popular urbana de México".<sup>107</sup>

Fons resume su forma de pensar con respecto a las adaptaciones: "Cuando tú trabajas una idea original tienes todo un espectro amplísimo; pero si dices: voy a trabajar sobre esta novela inmediatamente sientes un parámetro donde no puedes hablar de otra cosa más que de ella y si tienes momentos inspirados para hacerle cambios, ajustes, alteraciones son de otra naturaleza a ese hecho que estás trabajando".<sup>108</sup>

Para finalizar este punto, considero importante el punto de vista de uno de los directores más importantes no sólo de la cinematografía alemana sino mundial, Rainer Werner Fassbinder:

"La adaptación de una obra literaria al cine, al contrario de lo que suele opinarse, no debe pretender una traducción conciliatoria de un medio (la literatura) en otro (el cine). Por lo tanto, su sentido no es lograr la mejor realización fílmica posible de las imágenes que la obra literaria haya producido en el lector.

Tal pretensión de suyo sería absurda, puesto que cada lector de un libro dado lo lee a partir de su propia realidad personal. Así, cada libro provoca tantas fantasías e imágenes diferentes como lectores tenga.

Ninguna obra literaria expresa su sola realidad imparcial y definitiva. La intención de una película basada en la literatura no debe ser la de plasmar la imagería de un autor, en cuanto sincronización absoluta de tales fantasías.

<sup>107</sup> Javier González Rubio, "El callejón de los milagros", en *Dicine*, núm. 62, p. 22.

<sup>108</sup> Entrevista concedida al autor.

"De esta manera, el intento de hacer cine como sustituto de una obra literaria resultaría el más pequeño común denominador de la imaginación. Inevitablemente, el producto sería torpe y mediocre.

Al enfrentarse con la literatura y el lenguaje, una película tiene que hacerlo de manera explícita, clara y transparente. En ningún momento debe permitirse que la propia fantasía se imponga. Cada frase habrá de ser reconocida como un posible enfrentamiento con el arte ya formulado. Sólo de esta manera -con la clara intención de cuestionar a la literatura y al lenguaje, analizar los contenidos y las actitudes de un autor y aportar una imaginación personal independiente a la obra literaria- se justifica su adaptación al cine".<sup>109</sup>

### 3.5. CINTAS DOCUMENTALES

Después de realizar *Los albañiles* (1976), Jorge Fons no volvió a dirigir películas de ficción sino hasta 1989 con *Rojo amanecer*. El motivo: al tomar posesión de la presidencia de la República, José López Portillo nombró como titular de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) a su hermana Margarita. Como ya se mencionó en el capítulo II, Fons formaba parte del Frente Nacional de Cinematografistas y en la primera reunión con la titular de RTC se dieron cuenta de que no simpatizaban, que tenían proyectos distintos y eso se tradujo en el no trabajo de varios directores, entre ellos Jorge Fons.

Al explicar su ausencia en los sets durante ese sexenio (1976-1982), Fons comenta: "Al analizar ahora esa etapa de mi vida, he pensado que tuvieron que ver muchas cosas para dejar de filmar: el hecho de pertenecer al Frente, algunas posiciones políticas que uno va asumiendo en la vida, la manera de pensar y de reaccionar ante las cosas. Que Margarita López Portillo asumiera la dirección de RTC significó para mí y para otros el retiro. La señora creía que el talento sólo lo tenían Fellini, Carlos Saura, Sergei Bondarchuk y Hall Bartlet y que en México no había capacidad para grandes proyectos. Eso dio al traste con el cine en México, lo llevó a un hoyo profundo. No acabó con él nada más porque Dios es grande, pero hasta la Cineteca explotó.

Se interrumpió el proceso de la generación de cuadros iniciados con el nacimiento del CUEC y con otros elementos conjuntados, y que empujaban hacia la creación de un cine nuevo, que ya se estaba dando. En esos catorce años de historia, el cine mexicano ya tenía por lo menos otras perspectivas.

<sup>109</sup> R. W. Fassbinder, "La literatura y el cine", en *La jornada semanal*, suplemento de *La jornada*, 24 de junio de 1990, p. 18.

“La etapa de Margarita dejó una secuela de doce años, porque los siguientes seis fueron muy blandos precisamente porque se vivía el despertar de ese traumatismo en el cual lo hundió. Nos quitó el presente del cine y con el incendio de la Cineteca nos quitó el ayer.

“En el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988), yo estuve a punto de filmar cuando entró Alberto Isaac pero no me fue posible. Yo estuve trabajando el proyecto de *Astucia* que finalmente dirigió Mario Hernández, participé en los dos tratamientos del guión y en la preproducción. Tuve una pequeña diferencia con Isaac, aunque no impidió que siguiera llevando mis proyectos. Había, además, muy bajos presupuestos, finalmente no me fue posible levantar ese proyecto.

“Otro proyecto que tampoco pude levantar, a pesar de que en dos ocasiones me lo compró CONACINE, fue *El hombre mono*. Con guión de Juan Tovar, Luis Carrión y mío. Ese era un proyecto bastante personal, porque a partir de un mito colonialista como lo es Tazán en África, la propuesta era: qué hace Tazán ahora viejo y corrido por la fuerzas de liberación en África en una metrópoli como México D.F. Era una propuesta muy muy loca, donde lo primero que vamos a conocer con Tazán es la cárcel y luego el manicomio; a partir de ahí, sale para convertirse en un lumpen. Era una película donde también retrataba todos los estratos de la sociedad.

“Era un proyecto loquísimo, ganador de menciones aquí por medio de la SOGEM, en la Habana; lo conoció también Burt Lancaster, para ver si lo hacía y también Mastroianni, finalmente nunca se hizo. En la actualidad Retes quiere hacerlo, yo le he dicho que el guión está a su disposición. De mi parte no. Las obras son como los amores, son cosas del presente. Son preocupaciones de instante. Esa es una idea un poco vieja que ha perdido su pasión.”<sup>110</sup>

Sin embargo durante esos dos sexenios Fons no estuvo completamente alejado del cine. Realizó documentales tanto en 35 mm como en 16 mm y video. Dado que el interés primordial de este trabajo es su obra de ficción, sólo mencionaré los títulos de los documentales realizados por el cineasta: *La E.T.A.* (1974), sobre la Escuela Tecnológica Agropecuaria de San José de Gracia Michoacán; *Templo Mayor* (1978); *Así es Vietnam (Vietnam hoy)* (1979); *Indira Gandhi* (1982) y *Diego Rivera* (1986).

---

<sup>110</sup> Entrevista concedida al autor.

## CAPÍTULO IV FILMOGRAFÍA DE FICCIÓN DE JORGE FONTS (1968-1994)

*Estaba escrito que yo debería serle  
leal a la pesadilla de mi elección.*

Joseph Conrad  
*El corazón de las tinieblas*

### 4.1. LA SORPRESA

Antes de entrar de lleno a la obra cinematográfica de ficción de Jorge Fons, creo necesario mencionar los trabajos previos a su debut en la industria como director.

Durante los acontecimientos fílmicos nacionales celebrados en 1965, 1966 y 1967, ya mencionados en el capítulo anterior, Fons ya formaba parte activa de esos sucesos.

Durante el I Concurso de Cine Experimental (1965), Fons fungió como asistente de dirección de Juan y José Luis Ibáñez en las cintas *Un alma pura* y *Las dos Elenas*, respectivamente.

En 1967 nace la compañía productora Marte, muy importante a partir de esa fecha y durante el echeverrismo para los nuevos directores que buscaban debutar en la, en esos momentos, inaccesible industria. En ese año, la incipiente productora apoya la realización de la cinta *Los caifanes*, argumento ganador del I Concurso Nacional de Guiones y Argumentos celebrado el año anterior (1965). Dicha cinta fue encomendada a Juan Ibáñez, que volvió a ser asistido por Jorge Fons.

Al año siguiente, 1968, la productora Marte levanta su segundo proyecto, decide financiar la cinta *Trampas de amor*; largometraje formado a partir de tres episodios. Continuando con sus propósitos iniciales, Marte deseaba hacer debutar a la mayor cantidad posible de directores, en esa ocasión los elegidos fueron: Tito Novaro (*El dilema*), Manuel Michel (*Ivonne*) y Jorge Fons (*La sorpresa*).

#### 4.1.1. SINOPSIS ARGUMENTAL

"Una vez cumplidos sus deberes piadosos, la rica y caritativa Ingrid (Beatriz Baz), llama con un pañuelo desde una ventana al mecánico Mauricio (Héctor Suárez) para acostarse con él. Mauricio emplea el dinero que Ingrid le da por eso para ayudar a sus compañeros del taller, un mudo (Alfredo Rosas), Ballesteros (Ernesto Gómez Cruz) y *El gordo* (Mauricio García González), cargados los tres de hijos. Ingrid concede unas vacaciones a Mauricio y le regala un reloj que él esconde, por consejo de sus amigos, en el colchón de su cuartucho, que una tía recién muerta le ha dejado. Así, podrá hacer creer a su esposa María Eugenia (Norma Lazareno) que ha recibido el reloj en herencia. Mauricio, después de ir al fútbol con sus amigos, se lleva un gran disgusto al no encontrar el reloj en el colchón y sospecha de sus compañeros, pero se reconcilia después con ellos. Mientras todos ven los toros por tv, Ballesteros hace que Mauricio se meta con un vecino boxeador cuyas fiestas de cumbias los traen locos. Los mecánicos se hacen amigos del boxeador y van a seguir viendo los toros, cuando aparece el lechero con el reloj en su muñeca. Una mirada de Mauricio a María Eugenia indica que él ha entendido todo."<sup>111</sup>

#### 4.1.2. DOCUMENTACIÓN DE LA PELÍCULA

Filmada a partir del 22 de julio de 1968 en los Estudios América y en locaciones de Cuautla Morelos. Se estrenó el 13 de noviembre de 1968 en los cines Variedades y Carrusel.

En su debut en la industria, Fons tuvo buena acogida por parte de la crítica; su episodio fue considerado el mejor de los tres. Rafael García, en un estudio sobre los primeros trabajos de algunos nuevos directores mexicanos, escribió para *El Heraldo Cultural* lo siguiente: "*La sorpresa* no sólo es el resultado de conjugar un buen director, buenos técnicos y un buen reparto en el que destacan Beatriz Baz y Héctor Suárez, sino también una extraordinaria cristalización de cada movimiento y de cada una de las acciones posibles, aspecto este último que sólo se logra cuando existe un buen guión como en el caso de esta historia."<sup>112</sup>

<sup>111</sup> Tomado del tomo 14 de la 2ª edición de la *Historia Documental del Cine Mexicano*, de Emilio García Riera.

<sup>112</sup> Rafael García, en *El Heraldo Cultural*, suplemento de *El Heraldo*, 14 de diciembre de 1968, p. 3.

Mejores elogios no pudo haber tenido un director en su debut, contrario a su costumbre, Jorge Ayala Blanco hace una alabadora crítica sobre el episodio de Fons: "Jorge Fons pareció revelarse como el más hábil, con mayor oficio y sentido cinematográfico, de los siete primeros embriones de cineastas que recibieron la oportunidad de efectuar sus iniciales experimentos industriales dentro del marco de 'las comedias de costumbres modernas' producidas entre 1967 y 1969 por Cinematográfica Marte, la ambiciosa incubadora que lanzó en ese periodo a Juan Ibáñez (*Los caifanes*), Manuel Michel (*Patsy mi amor*), a Tito Novaro y el mencionado Fons en *Trampas de amor*, y al actor Guillermo Murray, a José Estrada y al propio copropietario de Marte, Mauricio Walerstein (...). La cinta inicial de Fons fue una historia corta de cuarenta minutos, *La sorpresa*, concebida en colaboración con el novelista Gustavo Sainz e incluida como parte final del muy flojo largometraje *Trampas de amor* (1968), cuya premisa básica había sido que las tres historias que lo integraban fueran 'comedias de líos amorosos con final sorpresivo', o sea copias espurias del cine de sketches italiano (...). Lastrado desde su origen y no obstante en desbordar su molde el cuento de Fons tardó en ser valorado, salvo por ciertos productores que vieron en el joven cineasta un posible continuador del ya casi desaparecido cine populachero (...). Al contrario de sus acompañantes, Fons había decidido filmar de cara al público y jugar de frente con la vulgaridad, así fuera complaciéndose con el redescubrimiento auténtico de ella, y asumiéndose como el primer director de comedia popular en el afligido panorama del cine industrial con ambiciones(...)

"Al resumir *La sorpresa* tal parece que estuviésemos elaborando una especie de antología redíviva con las mejores escenas del cine populachero del pasado, para gozo indecible de sus intoxicados congénitos y nostálgicos. Una mistificación, puesta jubilosamente al día, de aquel cine de barrio bajo, gestado en ambientes y mentalidades de vecindad, que hizo la gloria de Pedrito carpintero-atribulado-optimista (...) y de todas las comedias menores de tremebundo Ismael (...) Pero más allá de la grosería, del trazo caricaturesco, de las tipificaciones toscas de las clases sociales, de la sátira fácil en primera instancia, de la dispareja dosificación de los chispeantes diálogos de Gustavo Sainz; más allá de las brillantes actuaciones, conducidas deliberadamente con brocha gorda, y de la prodigalidad de guiños de ojo para arrancar carcajadas al espectador ingenuo que no percibe el verdadero nivel del discurso; más allá de referencias a los *sketches* de los teatros frívolos (...); más allá de la arbitraria estructura y de un desarrollo que avanza a empujones, a fuerza de hilvanar escenas chuscas sobreactuadas y de hacer que se pierda el rastro del deleznable cuento verde.

"Más allá de cierto virtuosismo en el rodaje de tomas largas, se descubre la humilde verdad y el máximo valor de *La sorpresa*: la ironía (...) La ironía de Fons para resonar con la servicial desapacible de la antropología de la pobreza de los hijos de Sánchez. No lo consigue, pero a las agudas y viejas descripciones del viejo cine mexicano, añade una conciencia de varón domado. Permite atisbar un cine neopopular en el explorador y vital sentido del término (...) Pero en la visión neopopulista que inaugura *La sorpresa* aparece una complicidad irónica jamás consistentemente crítica hacia los valores alineados de los personajes: una engañifa que no existía en los populistas anteriores."<sup>113</sup>

Al final de la documentación de cada cinta, se dará el punto de vista del director sobre cada una de sus películas. Las declaraciones se tomaron de la revista *Imágenes* y de entrevistas con Fons por el autor de este trabajo. "El requisito de la productora Marte era hacer comedia; era un intento de trabajar con un género muy popular. Tenía, además, que ser un producto para verse. La productora iba a hacer una labor mesiánica, un trabajo de apoyo a los nuevos cineastas, pero para poder subsistir había que hacer un producto que tuviera posibilidades de ser visto y tener una recuperación (...) Ese primer ensayo significó, para mí, poner en práctica todos aquellos conocimientos como un egresado de la primera generación de la escuela de cine; intentar demostrar que estábamos capacitados para hacer un cine a la altura de las exigencias que se planteaban, y también pretendíamos darle un nuevo aliento temático y nuevas formas de tratamiento a esos géneros. Había una serie de preocupaciones en ese primer trabajo."<sup>114</sup>

En la revista *Imágenes* Fons declaró: "Todas mis películas han sido de formación. He tenido que ir dominando el aspecto técnico-expresivo y a la vez haciendo un trabajo a fondo conmigo mismo para un mejor entendimiento de las cosas que digo y de la sociedad en que vivo. Soy consciente del grado de inmadurez que en ambos aspectos está reflejada en mi obra. Aspiro a encontrar un mayor dominio de los elementos que manejo y una más amplia comprensión de los temas que trato.

*La sorpresa* significó la posibilidad de enfrentarme a la experiencia industrial. Se trataba de debutar lo menos indignantemente posible. Una película muy floja, que estaba basada en una cierta gracia en la crítica del personaje cínico y lamentablemente por la mujer rica aquella. Allí se ve un escalón muy elemental de mi camino."<sup>115</sup>

<sup>113</sup> Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, 2 tomos, México, UNAM, 1974, pp. 159-164.

<sup>114</sup> Entrevista con el autor.

<sup>115</sup> Nelson Carro, "Jorge Fons, filmografía completa", en *Imágenes*, núm. 2, México, noviembre de 1979.

### 4.1.3. ANÁLISIS DE LA CINTA

Después de la correspondiente investigación para ubicar una copia de la cinta, la única institución que cuenta con una en su acervo es la Filmoteca de la UNAM; desgraciadamente (para mí), en estos momentos se encuentra trasladando y ordenando su material filmico a sus nuevas y modernas bóvedas ubicadas en CU, por lo que fue materialmente imposible, ya no de facilitarme una copia en VHS como me fue prometido en un principio, sino de exhibírmela en función privada, como era la otra opción.

El propio Jorge Fons, también interesado en obtener copias de sus cintas, intentó ayudarme para conseguir una por medio de Fernando Pérez Gavilán, copropietario de Marte; desgraciadamente tampoco fue posible.

Por lo tanto, para el análisis de esta primera cinta, que debería ser propio y sólo apoyado por algunos fragmentos de las críticas al respecto, se tomaron los testimonios de Jorge Ayala Blanco y de Emilio García Riera.

"Para Fons, la historia de su argumento fue un mero pretexto para intentar el retrato de unos personajes populares que si utilizaban un lenguaje parecido al de *Los caifanes* de Juan Ibáñez no se veían, por fortuna, constreñidos como éstos ha hacerlo en mal acuerdo con excesos fellinistas. El personaje interpretado por Héctor Suárez (muy bien, por cierto) vive la humillación y el rencor en su relación con dos mujeres: la rica (Beatriz Baz) que lo usa de dócil garañón (tímido ante ella, él la llama Ingir -por Ingrid- y luce desvalido en calzoncillos; la mujer por su parte lo llama 'monstruo' con ironía) y su humilde esposa, (Norma Lazareno), con quien está casado 'desde el año olímpico' y que se venga al final del machismo con un triunfal empinamiento de nalgas (...) Aparte de una buena técnica y de un notable sentido de lo narrativo, Fons probó una aguda sensibilidad de lo popular."<sup>116</sup>

Por su parte, después de hacer una pormenorizada sinopsis de la cinta, Ayala Blanco escribió: "La arrogante entrada al estadio del neopelado Héctor Suárez, girando su cadenita y adueñándose de los asientos reservados para la porra atlantista y sus matracas, o la reconciliación venturosamente homosexualoide del mecánico con el boxeador de la vivienda de enfrente, son testimonios de la persistencia de un apenas viable enfoque del espíritu popular.

*La sorpresa* desolemniza a los albures de *Los caifanes* para devolver al cine nacional el regusto por los tipos callejeros, sus efusiones sentimentalistas, sus enredos de amistad bufa. Renacen el cantadito, los manazos de a mentiras, el sobe a los cuates y el papel preponderante del ingenio verbal: los albures

<sup>116</sup> García Riera, *op. cit.*, tomo 14, pp. 17-18.

valorados como lenguaje cifrado, al servicio de la complicidad masculina, instrumento a la vez agresivo y orgullosamente perdonavidas, me entierras y te escupo, comunicación sin ánimo insultante ni trasunto erótico explícito pero siempre sexista; la palabra como duelo secreto y empantamiento del significado por encima de los soez y lo femenino, el ritmo de la subjetividad elemental, vivo reflejo de la violencia cotidiana, gracia juguetona que es leperada disuelta, que es fuego de artificio (...) En justicia, quizá el enfoque de la vida citadina de Galindo fue más entrañable, el de Rodríguez más voraz, el de *El suavecito* de Fernando Méndez más sobriamente mitológico, el de *El rey del barrio* de Martínez Solares más gracioso, el de los despojos sentimentales más románticamente atribulario, y el de las cabareteras de Gout más cruelmente destructivo (...)

En rigor, el entusiasmo de Fons quiere recapturar esa agitación incesante de caricaturas vivientes que pululan a su alrededor. Su ritmo inaprehensible y explosivo, arraigadamente mexicano al cabo del rodeo por un populismo italiano, se finca sobre una verba perspicaz y descompuesta. Sus excesos son un equivalente a esas pequeñas iniquidades excedidas, autoexitadas y sin venganza, que conforman el marco de las relaciones interpersonales en las colonias suburbanas. Su humor reflejo se sitúa en la débil línea que divide, a nivel de psicología social, a la plebe absurda de la autoconciencia popular. La franja del humor lumpen en que se desenvuelve *La sorpresa* es también una tensa atadura que liga a los mitos masivos con las jerarquías corruptas de nuestra ciudad.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Ayala Blanco, *op. cit.* tomo 2, pp. 163-164.

## 4.2. EL QUELITE

### 4.2.1. SINOPSIS ARGUMENTAL

En el revolucionario año de 1913, una gavilla de bandoleros encabezada por Agapito Rentería (Manuel López Ochoa), cruza el paisaje árido llevando consigo a un grupo de mujeres en fila india y cubiertas con costales las partes superiores de sus cuerpos. Agapito reparte entre sus hombres a las mujeres, se queda con las mejores y a las restantes las suelta para que sus hombres las persigan y alcancen por el campo.

El jefe de los gavilleros quiere tomar el cercano pueblo de Ayocotes y envía una avanzada.

En el pueblo se realiza una asamblea femenina presidida por doña Madronia (Susana Cabrera), donde las mujeres se quejan de que sus maridos ya no responden en la cama. Al exponer todas sus tristes casos, se llega a la conclusión de que los hombres del pueblo son víctimas de una epidemia. Doña Madronia propone una solución: la táctica de la autosugestión que consiste en ir al río, tirar tres piedras y gritar *kikirikiki* y de esa manera, cree, los hombres recuperarán su poderío viril. Los esposos cumplen con el ritual y además consultan con el boticario (Fernando Soto *Mantequilla*) para que les den otros remedios para su mal, es ahí donde la avanzada de Agapito se entera de lo que pasa en el pueblo y regresa a informárselo.

Mientras tanto, doña Madronia quiere casar a su hija Lucha (Lucha Villa), en contra de la voluntad de ésta, con el poeta Próculo (Germán Valdés *Tin-Tán*); de esta manera la hermana menor de Lucha, Porfiria (Lupita Lara), podrá casarse con su ansioso novio Filandro (Héctor Suárez).

Llegan Agapito y su banda al pueblo, derrotan a los hombres del *Marshal* Celerino (José Chávez). Los gavilleros se apoderan del lugar y lo primero que hacen es repartirse a las mujeres.

Doña Madronia, su esposo Rucasto (Alejandro Reyna) y sus hijas Lucha y Porfiria se dirigen a la iglesia; en el camino son descubiertos por Agapito quien al ver a Lucha se enamora de ella. Manda a uno de sus hombres a informar a los padres de Lucha que lo esperen a cenar esa misma noche y de paso, se llevará a Lucha.

Ya en casa de la muchacha, Agapito se muestra altanero: le exige a Lucha que se vaya con él, doña Madronia le informa que sólo saldrá su hija de su hogar casada. Agapito no pone ningún inconveniente y pide, en ese mismo momento, la presencia de una cura para llevar a cabo el casamiento, pero su futura suegra le dice que debe ser en la iglesia. Lucha no se opone a su inesperada boda pero exige como condición que Agapito se bañe. Al oír ésto, el jefe de los gavilleros ya no desea casarse pero ahora es obligado por doña Madronia y la propia Lucha a cumplir su palabra.

Agapito es bañado por sus propios hombres en una tina, éstos son obligados por él a hacer lo mismo. Después del baño, los cambios en sus aspectos son radicales.

Se celebra la boda, el poeta Próculo al sentirse despechado intenta en vano suicidarse.

En su noche de bodas, Agapito que es todo un "tiro" en cuestiones de amor se dispone a desvirgar a Lucha. Al tratar de amenizar la estancia de los recién casados, el hotelero pone el disco de "El quelite" y ¡oh! sorpresa, Agapito sufre un *shock* y pierde todo apasionamiento y fuerza viril. Aquella melodía trastorna al recién casado, le hace evocar su infancia y a su madre que lo arrullaba con esa melodía.

Al regreso de su frustrada noche de bodas, todo el pueblo se entera del trauma de Agapito. Es una buena oportunidad para Próculo, que ahora conocedor de la debilidad de su rival de amores, se hace de los medios más inverosímiles para acercarse a la pareja en los momentos íntimos y le toca "El quelite", de esa manera evita el acto supremo.

La desesperación hace presa a Lucha y a Agapito pero la familia, previsoramente y con deseos de ayudar a la pareja, recurre a la experta y sensual Dalila (Soledad Acosta), que en los buenos tiempos de los hombres del pueblo regenteaba una casa alegre. Por sus grandes conocimientos en esas lides, doña Madronia la lleva ante Lucha para que le enseñe el arte de seducir y atraer, ya que supone la señora que su hija no sabe hacer cosas malas en los momentos buenos.

Agapito, al borde de la locura, recurre a sus hombres y los obliga a que le toquen día y noche la susodicha melodía para superar el trauma y curarse. Y sucede el milagro. Con desbordante euforia llega a los brazos de su desilusionada esposa; pero ahora, para lograr su objetivo necesita escuchar "El quelite".

Próculo, aún creyendo que la melodía surtía efectos negativos en Agapito, se hace acompañar de un grupo de monaguillos y frente a la casa de los recién casados entona la famosa pieza. Y por fin, sin desearlo, facilita el ardiente y esperado acto. El acontecimiento es celebrado por la familia y el pueblo entero. Agapito ordena a dos de sus hombres a obligar a Próculo a seguir cantando la melodía, "hasta que se muera", para deleite de Lucha y suyo.

#### 4.2.2. DOCUMENTACIÓN DE LA PELÍCULA

*El quelite* marcaba el debut en el terreno de los largometrajes de Jorge Fons. La cinta fue producida por otra de las empresas productoras que entre sus objetivos estaba dar oportunidad a los nuevos directores: Cima Films. Su rodaje fue del 27 de octubre al 25 de noviembre de 1969, en locaciones de Cuautla, el Distrito Federal y en los Estudios América. Se estrenó el 10 de diciembre de 1970.

En un reportaje de Rubén Torres para la sección de espectáculos de *El Heraldillo* escribió lo siguiente: "El susto no era como para festejarlo. Eso sintió el joven realizador Jorge Fons cuando lo llamaron para dirigir *El quelite*, proyecto fílmico que se estaba levantando sobre un vodevil-musical-ranchero de Alonso Anaya que había tenido enorme éxito taquillero en larga temporada en el teatro Insurgentes. Fons comenta: 'yo nunca me imaginé dirigiendo una farsa ranchera. Tal vez por temor a los antecedentes en el cine mexicano, que ha tratado mucho este género, y sobre todo porque mis ideas y mis proyectos respecto al cine eran totalmente otros.

"Sin embargo, cuando reconsidero la proposición de Cima Films y leí la historia, encontré muchos puntos de apoyo sobre los cuales podría crear algo muy cinematográfico. Creo que el punto de partida fue mi descubrimiento de que tenía una barrera mental frente a la farsa ranchera, y esto fue precisamente lo que me motivó a derribarla.

"La historia se desarrolla en 1913. Esta fecha que pretende reflejar el huertismo en su época inicial, no significa aparentemente nada, ya que ni siquiera se determina en la película. Sin embargo había que situar la acción de la película por medio del vestuario. El vestuario utilizado es heterogéneo, estrafalario y caótico porque los personajes de la gavilla son así. Al personaje central, Agapito Rentería, lo rodeo de su gente, que forma un <coro> de machos en torno al <macho> principal.

"El pueblo a donde llega la gavilla está habitado por hombres que son la antítesis de los gavilleros. Si a éstos les sobra la potencia sexual, a los del pueblo les falta del todo, por lo que las mujeres son presa fácil de los extraños, creándose así un elemento dramático conflictivo del cual brota fácilmente la sátira'.

"En esta película se advierte, íntimamente ligada a la historia, una posición real del cine nacional, la de dos generaciones de actores perfectamente definidas: aquella que desde hace tiempo trabaja en el cine y otra, novísima, en la que hay muchos debutantes y algunos actores que se iniciaron con los nuevos o más o menos nuevos directores cinematográficos.

"Representantes de los primeros son los que viven en el pueblo: Lucha Villa, Héctor Suárez, Tin-Tán, Susana Cabrera, el Tío Plácido, José Chávez, Mantequilla, Agustín Isunza y Lupita Lara, joven-vieja loba de la televisión. Entre los gavilleros encontramos a Ernesto Gómez Cruz y Eduardo López Rojas, ambos debutantes en *Los caifanes* y diecisiete actores más (Patricio Castilla, Adam Guevara, etc.), casi todos surgidos del teatro universitario. En la gavilla, el único actor que no pertenece a esta generación y no tiene ninguna relación con ella es Manuel López Ochoa. Así que en *El quelite* encontramos perfectamente diferenciadas dos generaciones, una establecida y la otra luchando por establecerse.

"Para Jorge Fons esta película es, como dijo antes, una sátira del macho mexicano, ese ser tan particular cuyo universo mental exploran sicólogos y siquiatras en busca de razones profundas que justifiquen o por lo menos expliquen su comportamiento.

'Creo que el macho mexicano es un personaje muy vulnerable -dice Fons- porque lleva a flor de piel los aspectos de carácter más fácilmente satirizables. Si yo hubiese tratado la película en serio, en tono de melodrama, por ejemplo, seguramente el tema se hubiera delimitado mucho. Pero afortunadamente Gustavo Sainz y yo, que fuimos los adaptadores encontramos la forma más adecuada. Le dimos un clima caótico porque encontramos que el temperamento de esta gente es un caos total. Hubo necesidad de incluir tres canciones en la película. Yo traté de hacer esto de la mejor manera posible. Rubén Fuentes es la persona encargada de la parte musical'.<sup>118</sup>

Para la documentación de la película se rescatan, además, las críticas aparecidas durante el estreno de la misma. Se toman los testimonios del ya mencionado Rubén Torres así como de Arturo Gardenia, Jorge Ayala Blanco, José de la Colina, Tomás Pérez Turrent y Claire Clouzot.

<sup>118</sup> Rubén Torres, "Una sátira del macho mexicano", en *El Heraldo*, México, 8 de noviembre de 1970, p. 6.

Después de la entrevista realizada por Torres, transcrita anteriormente, el crítico da unas consideraciones al margen y dice: "Entre líneas, el director deja ver dos curiosas tendencias encontradas: una, a adornarse un poco y otra a justificarse. Dice que por ejemplo que él y su colaborador Gustavo Saiz pudieron haber tratado la historia 'en serio', incluso de melodrama. Mentiría blanca y un tanto inocente porque, lo sabemos de buena fuente, intentaron una adaptación muy personal de la obra de Anaya, de ninguna manera melodramática, que fue rechazada por obvias razones: se trataba de recrear el éxito taquillero que la gente vio en escena; o sea "El quelite" en todo su esplendor. Ante lo cual Fons no tuvo más remedio que filmarlo. Pero juzgamos innecesaria su preocupación por ponerse a salvo. El talento de este director -el mejor de su generación- se hace evidente no por su historia, sino a pesar de ella. Y así, *El quelite*, que en otras manos hubiera sido una astracanada ranchera en toda su original vulgaridad, resulta una farsa sumamente divertida, brillante en todo lo que le queda de prosaico, bellísima visualmente en muchas secuencias completas, inteligente e ingeniosa, con frecuencia insólita y perfectamente unificada en ritmo, interpretación y tono. Jorge Fons ha hecho una muy buena película mexicanísima en esencia, nada mexicanísima en su originalidad, y puede dormir tranquilo. Hasta los inevitables 'números musicales' son fuera de serie."<sup>119</sup>

Tomás Pérez Turrent escribió: "Queda claro que *El quelite* es una película donde reina, afortunadamente el 'mal gusto'. Es un mal gusto consciente, empleado de manera sistemática y llevado más allá de los límites de la caricatura. Está presente en los mejores momentos del filme hasta en el último rincón de la imagen, es el mejor acompañante de ese tono desmesurado que lleva al autor a las últimas consecuencias de su postulado. Es un mal gusto que se emplea abiertamente como tal y que en este nivel tiene tanto derecho a la autonomía cómica que el humor o la ironía, y lo sentimos por los paladares exquisitos. Por otra parte, al llevar las cosas al límite de la caricatura, la enormidad del trazo o del rasgo va borrando poco a poco la vulgaridad aceptada de principio hasta llevarla a otra categoría: la sátira agresiva. En todo caso, la risa no tiene nada que ver con la risa sola que provoca el sobreentendido de nuestra comedia 'mauriciogarcésca' y es al contrario una risa franca, rabelaisiana, es como una patada en el trasero, un puñetazo en plena jeta (...)"<sup>120</sup>

En la revista *Cinema 71*, Claire Clouzot escribió lo siguiente: "(...) comedia folklórica bien hecha. Cuando Fons haya salido de la banalidad, podrá -toda proporción guardada- convertirse en el Chabrol del cine mexicano."<sup>121</sup>

<sup>119</sup> *ibid*

<sup>120</sup> Tomás Pérez Turrent, en *Sucesos para todos*, México, enero 16 de 1971, p. 18.

<sup>121</sup> Claire Clouzot, *Cinéma 71*, Francia, junio de 1971,

En su crítica, José de la Colina escribió lo siguiente: "(...) Sí, *El quelite*, es uno de los filmes más vulgares y groseros de todo el cine mexicano, que no es poco decir. Aparece en el panorama actual del cine 'humorístico' mexicano (tan esforzado de dejar atrás sus fantochadas léperas mediante un aprendizaje de la comedia erótica dizque fina, al 'modo italiano' y al 'modo francés', y en sustituir los capulinasos por las garcesadas) como el canto del cisne, o más bien como el último regüeldo, del mal gusto carpero. El 'buen gusto', como se sabe, es siempre una manifestación de las sociedades que se consideran desarrolladas: es la 'cultura' tal como la entienden la pequeña burguesía y la clase media.

"En otras palabras: el rechazo de la necesidad biológica, de los extremos vitales, del ruido de tripas del ser humano. De lo cual habría que inferir que, mientras un vodevil de Nadia Haro Oliva representa una alta representación del espíritu ¿no dieron a Nadia la Legión de Honor francesa o algo por el estilo?), un sketch de Harapos manifiesta lo más bajo y sucio que pueda exponerse en un tablado (...) *El quelite*, el film, toma ese humor carpero en bruto, su grosería y su vulgaridad, y no pretende disfrazar un material 'innoble' introduciendo matices o guiños hacia el 'culto público'. Por lo contrario, Fons, partiendo de la deleznable astrancada del inefable Lic., lleva ese material a su extrema densidad, vulgariza lo vulgar y engrosa lo grosero, de modo que, como muy bien ha señalado Tomás Pérez Turrent, logra una dialéctica negación, o sea que la vulgaridad y la grosería se anulen por su propio exceso, se sublimen hasta llegar a ser lo contrario y se conviertan en calidades de finura, dicho sea sin comillas.

"Fons exagera tanto y caricaturiza tan manifiesta e intensamente que sobrepasa la materia prima de *El quelite*, la hace estallar y la pulveriza, volviéndola casi abstracta, conceptual, elevándola a la auténtica gracia y dejando atrás la gracejada. Todo, en el film, pierde espesor.

"Esta voluntaria negación del espesor tiene también una estrecha relación con el modo en que *El quelite* ha sido filmado. En lugar de intentar que se olvide el origen escénico, teatral, de la obra que le han encomendado (pues no se trata de un film de encargo), Fons muestra honestamente que ese universo filmado es nada más que una convención, un mundo de dos dimensiones. Un mundo sin espesor, precisamente, donde Tepoztlán (filmado por enésima vez en el cine mexicano) aparece sólo como un telón de fondo y es propuesto como tal y donde los personajes que actúan la precaria trama del Lic. Anaya no tratan de desmentir su presencia también bidimensional, como figuras recortadas en papel y movidas por los vaivenes de un rejuego verbal.

"En ciertos momentos se diría que Fons sólo ha querido hacernos pasar al reverso del decorado folklórico de la comedia ranchera, mostrarnos ese mundo 'tras bambalinas'. Así, es un gran error el reprochar a *El quelite* su falta de contexto realista, pues el argumento del film no se desempeña en ninguna parte

concreta de México, sino en ese 'en alguna parte de...' que es todas las partes y no es ninguna, es decir en el México de guardarropía que ha ido construyendo, convención sobre convención, el cine folklórico nacional.

"En cierto modo, *El quelite*, es la construcción de todo un género (¿cinematográfico?) basado en la ilusión de que por allá, en algún sitio indeterminado, sobrevive la 'suave patria' con sus 'ranchos grandes', sus 'ranchos alegres', sus caporales de buena voz y sus dulces muchachitas pudorosas con 'la falda bajada hasta el huesito'.

"*El quelite* no pretende suceder en México, sino en ese México tal como en el México mismo quiso convertirlo el cine mexicano. Es una comedia anti-ranchera, antifolklórica y anti-'México de cinito', y eso sin tomar un serio aire de pretenderlo, afortunadamente. En última instancia, y sobre todo gracias a la presencia de excelentes y sabrosamente vulgares cómicos carperos (o con estilo carpero), es un homenaje al viejo teatro de revista, al teatrillo de carpa, tanto más bello cuanto más desvanecido.

"Se puede esperar mucho de Fons. Por lo pronto, hay que agradecerle que entre un chiste 'fino' y un retruécano soez prefiera el segundo; que entre el 'buen gusto' burguesito, asimilable por culta señora gorda, y el 'mal gusto' populachero, violento y liberador como una trompetilla, se decida por ese 'mal gusto'. La buena arquitectura no oculta sus materiales".<sup>122</sup>

Sin embargo, y como era de esperarse, para otros la cinta resultó ser muy mala. Arturo Gardenia comentó: "El género al que pertenece (la cinta) ha muerto desde hace más de una década. La comedia ranchera, que desde sus orígenes registró acuciosamente vicisitudes campiranas en oposición a los progresos urbanísticos, carece de fundamento al desaparecer las peculiaridades de cada medio, unificadas por el desarrollo regional. Por lo tanto, guionista y director han debido afrontar el problema enfocándolo desde otro ángulo. El de la reconstrucción histórica. De ahí que la cinta comience situándose en un impreciso momento revolucionario (...) Todo queda reducido a una serie de situaciones tibiamente procaces, realizadas con pésimo gusto. La cámara de Fons marca pasos inciertos y vacilantes cuando es operada a mano libre; aplana la imagen cuando se emplaza en lo alto; nunca consigue empalmar correctamente una secuencia y cuando registra una escena que evidentemente ha sido más preparada (la 'batalla' a golpes de montaje, inspirada en la serie de televisión *Los Monkees*; la escena erótica en el desierto o la 'catarsis' de héroe, de inspiración felliniana) el pastiche resulta lamentable. Esta falta de una visión adecuada del problema termina por confundir tema y realización en la película.

<sup>122</sup> José de la Colina, en *El Heraldo Cultural*, suplemento de *El Heraldo*, México, julio 2 de 1971.

Si los problemas sexuales que aborda satíricamente nunca rebasan el nivel del chiste, y si el director los acoge complaciente, *El quelite* viene a resultar un albur que no osa decir su nombre, una vulgaridad sin trascendencia".<sup>123</sup>

Por su parte, y siguiendo su costumbre, Jorge Ayala Blanco reseñó: "El segundo filme y segundo largometraje de Jorge Fons, acaso el más dotado para el cine popular de los veinte nuevos realizadores que han debutado en el cine industrial mexicano entre 1969-1970, se basa en un material deleznable como pocos: el 'primer' vodevil musical-ranchero que sube a una escena teatral en la posolímica ciudad de México, pieza original de un político Alfonso Anaya, repleta de chistes de obvio doble sentido, albures archisobados, situaciones de estruendosa vulgaridad, 'diálogos' de sintético cuento colorado y canciones equívocas. Una inicial adaptación, ultrasatírica y caótica, redactada por el propio director y el escritor Gustavo Saiz, se vio rechazada por el zar cuesta abajo de la producción mexicana, Gregorio Walerstein. Dóciles al gusto supremo, los adaptadores hicieron un nuevo tratamiento, más apegado al espíritu astracanesco de la pieza, el cual sirvió de base al filme (...) Eructos, sombrerozcos, vociferaciones, balazos a las patas, mugre, morbo verbal, cubetadas de agua fría a los subalternos, canciones que *son* el complejo de Edipo, trompetillas para bien morir, sermones contra la lujuria en un pueblo donde ningún hombre dispara el cañón; confabulación de damas lustrosas en abstinencia forzada, gruñidos, caída de pantalones levantamiento de naguas, prostitutas rompoperas que platican sopesando huevos, mi cuñada está rebuenota y mil temas de secreto en voz alta, todos ellos servidores del mejor mal gusto carpero (heredado en exclusiva por los *sketches* de los teatros de revista y adocenados por las 'ensaladas de locos' de la tv metropolitana). Todos ellos constituyendo la inapelable evidencia, la alta denuncia y la expresión excesiva de esa autoconciencia de la comedia ranchera (...) Pero quizá lo más importante es que a fin de cuentas, Fons es incapaz de sostener su tono de franca leperada, de villanía provocadora. Sólo en dos excelentes secuencias -el baño del bandolero que defiende su autoridad viril con tamaños pistolones, la gavilla astrosa que toca durante días 'El quelite' ante el indecible tormento del jefe en estado delirante, se recupera el vigor desafiante y desintegrado del arranque del filme- (...) En el diálogo entre el principio explosivo del placer y el principio represivo de la realidad, Fons se ha quedado, a pesar de todo, en el indeciso término medio. Sin darse cuenta que, como nos recuerda Octavio Paz en *Conjunciones y disyunciones*, los objetivos del chiste y del arte son opuestos: el chiste busca disiparse, el arte tiende a concentrarse. Por eso las invectivas léperas de *El quelite* se reúnen en un estruendoso fuego de artificio que dura el tiempo de una llamarada de petate, una pirotecnia de albures y humor grueso que parece no haber tenido otra finalidad que hacer resplandecer nuevamente el machismo satisfecho de la comedia ranchera.

<sup>123</sup> Arturo Gardenia, en *Esto*, México, diciembre 19 de 1970.

"Hoy jugando a burlarse de sus apariencias y explicaciones psicoanalíticas más burdas, pero, después de haberse afirmado mediante la negación de su negación, más inquebrantable que nunca."<sup>124</sup>

En otra crítica, Ayala Blanco es aún más puntilloso: "Si el director Fons, auxiliado por su adaptador Sainz, se propusieron fabricar un manifiesto prodesprestigio de los nuevos cineastas industriales, pueden cantar victoria. Históricamente, *El quelite* y su anormal complacencia en lo soez y lo mal filmado, inauguran una tercera etapa de la comedia ranchera: la comedia ranchera putain (en francés pues se trata de una narración del peor gusto fareseo pero autoconciente de sus altas pretensiones neocenvilecedoras).

Las características notables de esta nueva etapa derivan de una generación que se prostituye sin remedio, hace un mamarracho queriendo pasarse de listo, ha perdido por completo la inocencia de la vieja comedia ranchera, se inventa con máxima falta de gracia, un arraigo postizo y se presta una falsa convicción en los artificios mistificados del pintoresquismo, creyendo ilusamente que declarar que se va a hacer una parodia contra el machismo, justifica el caos de la vulgaridad o invierte la bajeza de los materiales. Nunca creímos que el sentido del humor de un egresado del CUEC descendiera a tanto. Habrá quien añore el mísero oficio rutinario de Julián Soler de *Me gustan valentones* o de Jaime Salvador en *Agarrando parejo* o bien invoque como divino redentor al analfabetismo de Ismael Rodríguez. En este caso más vale abstenerse de juzgar: nuestra escala de valores descendente no alcanza a determinados límites."<sup>125</sup>

En una entrevista concedida al autor, Fons cuenta la historia de la cinta: "después de los proyectos realizados por Cinematográfica Marte, que no habían marchado muy bien en taquilla -como me lo platicaba Mauricio Walerstein- recibían mucho apoyo de don Gregorio, su padre. Así, para salir adelante en su nueva productora (Marte), les propuso el negocio de *El quelite* en las manos, para ser dirigido por alguno de los jóvenes debutantes. Era un poco el pagar por parte de los jóvenes productores, Mauricio y Pérez Gavilán a su padrino, don Gregorio. Entonces había que responderle. Me propusieron el trabajo, y yo al principio me opuse. Pero había que hacer el trabajo para que ésto permitiera la subsistencia de Cinematográfica Marte y se continuara con esa idea de meter gente al cine.

"Pedí como requisito que se me dejara adaptar con Gustavo Sainz (con quien ya había trabajado en *La sorpresa*). *El quelite* había sido una comedia teatral que había tenido mucho éxito en el teatro Insurgentes; yo recuerdo cuando pasaba de regreso de CU por el teatro decía: cómo es posible que en el

<sup>124</sup> Ayala Blanco, en *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, enero 7 de 1971

<sup>125</sup> \_\_\_\_\_, en *La cultura en México*, de *Siempre*, diciembre 30 de 1970, p. 21.

Insurgentes pasaran ese bodrio, sin haberla visto. Quién iba a decir que tiempo después me la estaban ofreciendo con carácter de urgente y...y la tuve que hacer.

“De la pieza original, Sainz y yo hicimos una locura. Un sábado fuimos a la casa de don Gregorio a leerle el guión, estaban también Mauricio y Pérez Gavilán. Leí nuestra versión de 'El quelite' y cuando terminé, se hizo un silencio eterno y finalmente don Gregorio dijo: 'muy bien, ahora vamos a leer *El quelite*'. Le respondí: 'don Gregorio, éste es *El quelite*'. No Fons -respondió- 'El quelite era un fenómeno teatral que verdaderamente arrancaba las carcajadas del público, respondía de una manera enorme a las propuestas de la obra, en tu guión no hay nada de eso'. Le dije: pues precisamente, para que el público de cine ahora responda de la misma manera debemos efectuar todos estos cambios que usted ha escuchado, en el cine tiene que ser así. Don Gregorio se negó. En él prevalecía el recuerdo de la obra teatral. Nos recomendó que mediáramos, participó el autor de la obra Alfonso Anaya, hicimos un híbrido que no quedó ni chicha ni limonada, quedó una cosa media que no expresó esas ideas demoledoras que planteábamos en el primer guión, ni quedó aquella gracia teatral que contaba don Gregorio. *El quelite* pudo haber sido una grosería, verdadera grosería cinematográfica.

Lamento que don Gregorio no hay creído en ella, lamento que ese primer guión -de Sainz y mío- no se haya creído. Porque realmente hubiera sido una película lapidaria contra las costumbres que estaban muy canalizadas en ese cine de comedia ranchera tradicional en el cine mexicano, y sí había crueles intenciones de darle un cañonazo fuerte. Sin embargo, para mí fue una oportunidad muy interesante de trabajar varias cuestiones: hacer una farsa grosera, muy desparpajada, muy altisonante, casi grandiloñesca, mezclando actores de toda índole, desde gentes del medio de la canción y el cine comercial, como Manuel López Ochoa y Lucha Villa, con jóvenes del teatro universitario, y a la vez gente de la carpa como Mantequilla, Isunza, Tin-Tán, Lucha Palacios, en fin, para mí fue muy trascendente trabajar con actores de muy diversa naturaleza, muy diverso estilo, fue un enorme ensayo que me permitió introducirme en diferentes problemas del cine.”<sup>126</sup>

En su entrevista con Rubén Torres, Fons sintetizó esa primera experiencia en largometrajes en el aspecto técnico: "Cuando filmé *La sorpresa*, manéjé a muy pocos actores. Por tanto, ya sabía lo que era una película de producción sencilla. Pero aquí, adquirí la experiencia de los conjuntos grandes, y sobre la marcha tuve que inventar y poner sobre en práctica una técnica para dirigir la actuación de mucha gente a la vez.

---

<sup>126</sup> Entrevista con el autor.

También encontré que es necesario improvisar secuencias no previstas en el guión. Me lo demostraron con razones y creo que todo ese material encontró acomodo enriqueciendo la historia. Es una manera de cambiar secuencias enteras en diversas formas que antes ni siquiera había soñado.<sup>127</sup>

#### 4.2.3. ANÁLISIS DE LA CINTA

En el comienzo de la cinta y al ver las primeras secuencias, se puede pensar que estamos ante una película más de machos muy mexicanos. Las mujeres son conducidas en fila, amarradas y cubiertas con costales, mientras la banda de gavilleros va cómodamente montada en sus caballos. Sin embargo, un *gag* nos demostrará -cuando una de las mujeres capturadas por los bandidos, le pica el trasero a uno de ellos con un cuchillo- que también estamos ante una comedia. Las acciones siguientes nos confirmarán que estamos ante una parodia de uno de los géneros más socorridos del cine mexicano.

El jefe de la gavilla, Agapito Rentería -que en su nombre lleva la fama- es el clásico macho que las puede todas y en cuestiones de amor, es único. Basta oír los diálogos entre éste y sus hombres al momento de repartirse a las mujeres: "no jefe, a nosotros siempre nos tocan puras de segunda división"; al ser dada una mujer muy delgada a uno de sus hombres, éste se queja: "ésta parece que camina con los pies", "tiene cuerpo de bicicleta". Los aires de todopoderoso por parte de Agapito no se hacen esperar: "caray jefe, a poco se va a quedar con las seis", "es que no quiero agotarme más de la cuenta para pasado mañana".

El contraste se da en el cercano pueblo de Ayocotes, donde los hombres han perdido toda capacidad amorosa, lo que provoca una reunión por parte de las mujeres encabezada por la autoritaria y golpeadora de futuros yernos, doña Madronia.

La reunión también es buena ocasión para el desahogo: "nuestros maridos están exprimidos", "nuestros maridos ya no...", "moriremos de pura aburrición", "el pueblo va a desaparecer por falta de natalidad", "son más fríos que el hielo", "mi marido tiene mucho que no dispara el cañón." De esta manera, la cinta nos plantea los dos aspectos que conformarán su trama.

Al llegar al pueblo de Ayocotes, Agapito conoce a Lucha y se casa con ella; en la noche de bodas sufre un trauma producto de una melodía que le cantaba su mamá cuando era pequeño.

<sup>127</sup> Rubén Torres, *op. cit.*, p. 6.

De esta manera, la memoria de su madre llega en esos momentos y le impide cumplir con su obligación en tan especial noche. Como por arte de magia se derrumba el mito del gran macho mexicano, su reputación se desvanece y es víctima de los irónicos comentarios del pueblo entero.

Es aquí cuando la película toma por completo su carácter de parodia de las tradicionales cintas de machos. Una simple canción, la que lleva por título el filme, es suficiente para derrumbar al gran semental y confinarlo al estado más caricaturesco.

De la misma manera que en la psicoterapia se combaten las fobias y los traumas, Agapito -en plena desesperación- obliga a sus hombres a que le toquen la desgraciada melodía con el fin de superar su trauma. El plan da resultado y se revierte, ahora para cumplirle a su esposa necesita que le toquen "El quelite".

La cinta tiene un final feliz, felicidad que es compartida por todo el pueblo a excepción del poeta Próculo, otrora pretendiente de Lucha, y cuyos intentos por impedir la consumación de amor entre Agapito y ella, resultaron vanos y contraproducentes.

Para algunos críticos citados anteriormente, la cinta constituye una de las más vulgares y groseras de todo el cine mexicano. 1969, año de producción de la cinta, era todavía una fecha donde el lenguaje empleado en las películas mexicanas no era del todo soez. Tuvo que llegar la ya mencionada "apertura democrática" para incluir diálogos en un lenguaje picaresco. Sin duda, la total apertura en cuanto al uso de albures y groserías se refiere, se dio en el sexenio de José López Portillo (1976-1982), donde las cintas de encueradas y albureros se erigieron como las reinas de la taquilla. *El quelite* se sonrojaría frente a una cinta producida en ese periodo. Para entender el significado del texto ya citado de de la Colina, hay que situarnos en el año de producción. Su lenguaje (el de la cinta) es de tal inocencia comparado con las películas de el güero Castro, por ejemplo.

Al comentar esa opinión con Fons, aclara: "pero yo no hablo de esa grosería. Yo hablo de groserías realmente al sistema, a la estructura del pensamiento tradicional burgués. No si el güero Castro sabe desarrollar mejor el mundo del albur mexicano, no. Yo hablo de la grosería del alma, es decir, remover el alma de un mexicano conformista.

*-En la cinta ya no se menciona, pero ¿finalmente hubo remedio para los hombres del pueblo?*

*-No, entre más pasa el tiempo, nos damos cuenta que no (risas)".<sup>128</sup>*

---

<sup>128</sup> Entrevista con el autor.

En general, el consenso fue positivo para Fons. Su debut en el campo del largometraje fue prometedor, confirmó su línea populista, sin embargo la crítica esperaba aún más de él.

### 4.3. NOSOTROS

#### 4.3.1. SINOPSIS ARGUMENTAL

El título completo de este largometraje es *Tú, yo, nosotros*. Puesto que los personajes son los mismos en los tres episodios y las dos primeras historias tienen su desenlace en el episodio final, a diferencia de *Trampas de amor*, es necesario dar la sinopsis del largometraje total.

**TÚ.-** Silvia (Rita Macedo), mujer de 38 años, madre de una chica de 19, Nadia (Julissa) y de un muchacho de 17, Carlitos (Juan Balzaretti) se casó muy joven con Carlos (Carlos Ancira), posiblemente guiada por el interés y por presiones familiares. El recuerdo constante de un joven pintor de futuro incierto al que despreció en su juventud a cambio de la supuesta estabilidad que debía encontrar con Carlos, llega a obsesionarla y hacerla sentir que esa es la causa principal de sus conflictos. Intenta la comunicación que no puede lograr con sus hijos, a través de aventuras fortuitas para obtener placer sexual y en el amor abstracto de un joven estudiante. Carlos llega a extremos patológicos en su relación con ella y sus celos toman un giro inesperado: logra concertar una cita entre Silvia y su antiguo pretendiente que es ahora un pintor de relativo éxito económico. Nada ocurre entre los dos ex-novios. Nada tienen ya que decirse. Sin embargo, la entrevista es el pretexto para precipitar la desintegración familiar. Nadia abandona el hogar y la misma Silvia emprende la huida en busca de una aventura que ella misma no sabe a donde puede conducirla. Quedan en la casa Carlos y su hijo el que, como detalle final, deja entrever tendencias peligrosas a los ojos de su padre.

**YO.-** Julián (Sergio Jiménez), joven piloto fumigador, llega a México después de recibir la noticia de la muerte de su madre y de sufrir un accidente en su avioneta. Pasa la primera noche en el departamento de Nadia, su ex-novia y al día siguiente va a ver a su padre, que lo recibe cariñosamente, pero que le hace reproches por la forma en que vive y por haber abandonado sus estudios, y lo culpa por ello, de la muerte de su madre. El padre le asegura que el dinero que Julián le enviaba jamás se ha tocado y que está guardado para cuando él decida continuar sus estudios. Julián hace una brevísima visita al cementerio y después se encuentra con Nadia y su novio el que también le reprocha no haber terminado sus estudios. Julián, con cualidades para diversas actividades, es un hombre apático. En la Universidad pregunta por los requisitos para continuar sus estudios. En una fiesta de unos ex-condiscípulos al expresar su desprecio por ellos es golpeado brutalmente. Exige a su padre el dinero para comprar una avioneta y regresar a fumigar. El padre se lo niega. Enloquecido saca la silla de ruedas de su padre al balcón y le ata un pararrayos. La noche es tormentosa. Va por Nadia y ésta al descubrir lo que ha hecho le reprocha su brutalidad.

Julián pide perdón a su padre pero éste, a partir de ese momento, no vuelve a expresar emoción alguna. Pide a Nadia que se casen pero ésta responde negativamente. Julián, más abatido que nunca, descubre unos billetes en las manos de su padre.

**NOSOTROS.**-En la boda de Nadia se encuentran Julián y Silvia. Julián acompaña a Silvia a su departamento y le confiesa su amor ocultado por años. Se inicia un romance sobre bases inciertas, enfermizas. Silvia se ha convertido en una dipsómana y Julián intenta sacar a su padre del mutismo y la inmovilidad en que cayó. Se ha convertido en su esclavo. En un esfuerzo desesperado por hacerlo reaccionar, Julián hace el amor con Silvia frente a su padre. A partir de entonces hay un cambio: Julián empieza a pintar y arrepentido, es más cariñoso con su amante. Sorpresivamente aparece Carlos que pretende llevarse a Silvia, Julián interviene y Carlos lo mata. El padre baja de su silla de ruedas, llora y habla. Silvia sustituye a Julián en el cuidado de su padre."<sup>129</sup>

#### 4.3.2. DOCUMENTACIÓN DE LA PELÍCULA

Filmada a partir del 23 de noviembre de 1970 en los Estudios Churubusco y en locaciones del D.F. (Dínamos de Contreras, una casona de Coyoacán y otras). Estrenada el 17 de febrero de 1972 en el cine Variedades (cuatro semanas).

*Tú, yo, nosotros* fue la primera cinta producida por Cinematográfica Marco Polo, de Leopoldo y Marco Silva. Marco Polo fue, también, una de las productoras que acudieron al llamado de Rodolfo Echeverría, como ya se vio en el capítulo anterior, y se unió a las demás productoras en su intención de dar un nuevo impulso a la cinematografía nacional por medio de nuevos directores.

Al igual que en su debut cinematográfico, el episodio dirigido por Fons fue el mejor de los tres según la crítica especializada. Emilio García Riera escribió lo siguiente: "*Tú, yo, nosotros*, que en resumidas cuentas es una muy buena película, pudo haber sido muchísimo mejor de encargarse enteramente de ella a Jorge Fons o Juan Manuel Torres, dos de sus tres directores."<sup>130</sup>

Después de contarnos la película, García Riera remataba: "Obra lacerante, verdadero cuadro de relaciones muy sintomáticas del drama de la clase media, *Tú, yo, nosotros* anuncia pues con toda contundencia, la presencia de los jóvenes directores del cine nacional excepcionalmente dotados: Fons y Torres. Ojalá a ninguno de los dos se le ocurra volver a filmar una película en condominio."<sup>131</sup>

<sup>129</sup> Tomada de García Riera, *op. cit.*, tomo 15, p. 67.

<sup>130</sup> García Riera, en *Excélsior*, febrero 22 de 1972.

<sup>131</sup> *Idem*

Pues a Fons sí se le ocurrió volver a hacerlo; tres años más tarde dirigió *Caridad*, en mi opinión, su obra maestra.

Por su parte Ayala Blanco escribió: "*Tú, yo, nosotros* era una mala idea desde su gestación (...) Peor aun si analizamos que (...) Martínez (Gonzalo) sitúa la construcción dramática de su historia en un nivel discursivo que está por debajo de la radionovela de las 12 y jamás consigue transmitir su interesante idea de la descomposición conyugal. Peor aún si (...) Torres, con una corrección atildada y desangelada, cree estar haciendo un ejercicio de estilo con ideas de cinéfilo de 1959, paralíticos a la intemperie, cancioncitas cursilonas, resortes elementales y una fotografía lechosa. Peor aún si Jorge Fons da señales de un cine vigoroso, adulto y enormemente inventivo, poniéndose al servicio de un bodrio ya echado a perder de antemano como todos lo que le han tocado en su carrera; una vez más burlándose inteligentemente de todo lo que supuestamente debió tomar en serio, obteniendo escenas de un tremendismo doméstico de crueldad delirante, aunque en última instancia no tenga idea de lo que es una mujer destruida con necesidad de autocastigo como la Rita Macedo que termina dando la papilla al paralítico."<sup>132</sup>

Francisco Sánchez escribió sendas críticas sobre cada uno de los episodios. Sobre *Nosotros* escribió: "La crítica social corrosiva se limita en su tercio de la historia a la esquematización burlesca del personaje interpretado por Carlos Cortés. Además, la travesura con la que pretende dinamitar el andamiaje de su relato queda en realidad sólo como una ruptura simbólica, posiblemente necesaria, con las cantidades irracionales de sus filmes anteriores (...) la apabullante destreza con que Fons va construyendo las escenas hace por un momento pensar en la frialdad o en el academismo. Ilusión de óptica que pronto es puesta en evidencia, a más de otras razones, por la sola forma en que la cámara aprehende la mirada de los personajes. Hay en la manera un estremecimiento, un pudor, un relato que denuncian pronto al hombre sensitivo.

El espectador agradece también que entre tanta perfección formal, el realizador haya dejado una secuencia a rienda suelta, asumiendo su derecho a equivocarse. Cuando Carlos Ancira irrumpie en la escena final, rompiendo con su presencia el equilibrio dramático de la historia, Fons permite que se rompa además el aplomo narrativo, que se disloque la armonía caligráfica. Fons no es complaciente ni con su propia habilidad (...)." <sup>133</sup>

Fernando Celín a su vez comentó: "No resisto las ganas de reproducir el comentario sobre la película *Tú, yo, nosotros*, aparecido en un semanario dedicado a quehaceres de toros y toreros 'la cinta está bien hecha, de acuerdo

<sup>132</sup> Ayala Blanco, en *Diorama de la cultura de Excélsior*, noviembre 14 de 1971.

<sup>133</sup> Francisco Sánchez, en *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El Nacional*, diciembre 5 de 1972, p. 6.

con el moderno concepto fílmico de hacer las cosas a lo real (sic) y tiene momentos afortunados, pero en general resulta desagradable para el público bien nacido (sic).

Desde el principio hasta el final, no pasan en la pantalla más que cosas que producen pena, lástima y a veces hasta náuseas (...) Preferimos el lenguaje decente al lépero, lo bonito (sic) a lo feo, las buenas costumbres al desenfreno.' pero ya dejemos a ese Ayala Blanco del siglo XVIII (...) Martínez no se atreve a salir del tono del cine mexicano habitual: actores mal dirigidos (Carlos Ancira, insoportable), registro de melodramón no voluntario, encuadres poco afortunados, ritmo desfalleciente. Lo mejor del cuento es su relativa brevedad (...) Juan Manuel Torres le da a la historia una riqueza y una complejidad poco usuales. Simplemente logra una cosa que de tan sencilla se habrá logrado unas diez veces en cuarenta años de cine mexicano: crea verdaderos personajes, con relaciones reales, dadas de manera realmente cinematográfica, sin diálogos explicativos, sin pleonasmos (...) Fons es, como dicen los franceses, una verdadera *bête de cinéma* (bestia del cine), formula curiosa con la cual se quiere decir que alguien lleva el cine en la sangre (...) El cuento de Fons es uno de los momentos más bellos de todo el cine mexicano, un homenaje (inmerecido), una reflexión (inmerecida) sobre cuarenta años de melodrama (...)."<sup>134</sup>

En las entrevistas al autor, Fons rememora: "*Tú, yo, nosotros* ya se realiza dentro del STPC. A esas alturas ya había 12 o 17 directores con una o dos películas que habíamos trabajado en los Estudios América. Entonces ya la presión era realmente grande para la sección de Directores y tuvo que abrir las puertas. El requisito era tener a un productor que se animara con nosotros. Llega Echeverría e invita a varios nuevos productores que van creando nuevas instancias de producción como Marco Polo, Alpha Centaury, Escorpión, etc., con Marco Polo se continuó con la idea de hacer películas de historias, para que también pudiéramos entrar varios directores a la vez. Esta cinta fue una idea de Juan Manuel Torres, sugirió que un director hiciera la historia sobre un joven, otro director que hiciera la historia de una muchacha y un tercero que intentara unirlos. Nos pareció interesante, arriesgada, difícil, pero a todos nos interesó. Juan Manuel hizo la historia del muchacho, Gonzalo de la muchacha y yo traté de unirlos."<sup>135</sup>

Para la revista *Imágenes* Fons declaró lo siguiente: "*Tú, yo, nosotros* fue también un buen experimento formal, para ver cómo dramáticamente podían tener cabida dos personajes tan disímbolos."<sup>136</sup>

<sup>134</sup> Fernando Cellín, en *El Día*, marzo 3 de 1972.

<sup>135</sup> Entrevista con el autor.

<sup>136</sup> Nelson Carro, *op. cit.*

### 4.3.3. ANÁLISIS DE LA CINTA

Al igual que la cinta *Trampas de amor*, esta película se encuentra en el acervo de la Filmoteca de la UNAM; por los motivos antes expuestos, tampoco fue posible para su revisión para que el análisis fuera elaborado por el autor de este trabajo. Otra vez se tuvo que recurrir al testimonio de varios críticos para elaborar este punto.

En su crítica, ya citada anteriormente, García Riera abunda al respecto: "Es una fortuna que sea la primera y olvidable parte de la cinta la dirigida por Gonzalo Martínez, aunque eso provoque una exposición defectuosa de los antecedentes de la trama. De la viciada relación que une a un matrimonio de mediana edad (...) Martínez no deduce sino una sucesión de desahogos melodramáticos en un espacio constreñido por la torpeza del director y con un fondo sonoro infame. Hasta ahí, el melodrama no se redime ni nada, pero empieza la segunda parte, la de Torres, y todo cambia con la aparición de un ácido joven (Sergio Jiménez) en cuyo retrato prueba el director buenas capacidades de ironía amorosa y dolorosa. Con notable sentido de la elipse, Torres presenta ágilmente a sus personajes, les hace decir diálogos vivos, auténticos, y apuntan que los problemas de 'integración' de su protagonista resultan de la falta de respuesta a su capacidad de amor (...) Más maduro, más asentado que Torres, Fons se apoya en su excelente sentido del encuadre para ir al fondo de las cosas, como es obligado por el propio desarrollo de la historia: Tú, la madre y amante frustrada, y yo, el hijo rabioso y desplazado, encuentran al final el amor entre sí y forman el *nosotros*, pero eso no se traduce en un final feliz, sino en un desenlace tierno, conmovedor, muy emotivo y desesperado (...) En Fons, la ironía dolorosa parece lo más natural del mundo".<sup>137</sup>

Después de haber analizado el episodio de Martínez y Torres, Tomás Pérez Turrent hace lo propio del episodio dirigido por Fons: "En los márgenes de la convención, Fons propone la presencia real y carnal de verdaderos personajes, de objetos reales, con verdaderas relaciones, en el interior de cada plano. El mundo forjado a partir de esas convenciones adquiere consistencia en lugar de desvanecerse, para la plenitud de cada una de las imágenes es desmentida - quiero decir llevado a su verdadero plano, el de la práctica cinematográfica evitando toda confusión: cine igual a mundo real- por la estructura de un relato cuyas elipsis, a nivel de encuadre y de lenguaje, alcanzan el máximo grado de intensidad".<sup>138</sup>

<sup>137</sup> García Riera, *op cit*.

<sup>138</sup> Tomás Pérez Turrent, en *El Día*, marzo 15 de 1972.

En su crítica, después de vapulear los dos primeros episodios, Ayala Blanco comenta lo siguiente sobre el de Fons: "Nosotros no se escuda tras barreras literarias y juega abiertamente el juego del lenguaje fílmico, desatando la más feroz, monstruosa y cínica dialéctica del melodrama mexicano consciente. Consciente de los tremendismos y truculencias de la idiosincrasia nacional, consciente de los atavismos inconscientes del odio al padre, consciente de una misoginia históricamente predeterminada, consciente del abuso dentro de la regla. Fons consigue el prodigio de casi redimir invertir, exasperar, evidenciar lo gratuito de los episodios anteriores. La película entonces se convierte en una denuncia de sus premisas, una crítica desorbitada de sí misma. Pero la redención dura poco, *Nosotros* en las últimas secuencias termina, solemnizando corrosivamente su sentido del humor y, en vez de danza dionisiaca del melodrama mexicano, se vuelve doblegamiento a un tema que no se había desarrollado en todo el filme: la necesidad de autocastigo de la mujer. El retorno a la psicología tradicional al cabo de un gran rodeo (que valía más que ella, por supuesto) se termina descubriendo que el rey estaba desnudo y que Fons tampoco tenía una idea muy coherente de lo que significa una mujer destruida y cómo respetarla".<sup>139</sup>

En esta su tercera cinta, la crítica todavía esperaba más de Fons, le auguraban una destacada trayectoria en el cine, Ricardo Torres escribía lo siguiente: "Si la vocación del cine mexicano es el melodrama, a Jorge Fons corresponderá en poco tiempo una posición relevante dentro de la industria. Instintivo y mesurado, posee una fuerza inusitada para crear un ambiente de malestar profundamente denso; siendo capaz de alcanzar un nivel de violencia a la altura del mejor Ismael Rodríguez (y es éste el mayor elogio que podemos darle). Mas no se crea que queremos limitar a Fons al ámbito del melodrama, pues es evidente que posee una gran capacidad narrativa (gusto por el encuadre, sensibilidad en el corte, etc.) que hablan de una gran aptitud para la creación cinematográfica".<sup>140</sup>

<sup>139</sup> Ayala Blanco, en *La cultura en México de Siempre!*, marzo 15 de 1972.

<sup>140</sup> Rubén Torres, *op. cit*

## 4.4. LOS CACHORROS

### 4.4.1. SINOPSIS ARGUMENTAL

El niño Cuéllar (Alejandro Rojo de la Vega) ingresa a un exclusivo colegio para varones, aunque el curso ya ha comenzado, rápidamente se adapta al grupo de nuevos compañeros debido a que es un buen estudiante, no es presumido, a todos ayuda e invita por los menos un refresco. Debido a esta simpatía natural, le permiten formar parte del equipo de fútbol. Fue precisamente al finalizar un partido cuando sucedió la desgracia.

Cuéllar decide tomar una ducha y es seguido por varios de sus compañeros. Al pasar éstos junto a la jaula del agresivo perro judas, comienzan a molestarlo provocando el enojo del animal que intenta atacarlos, uno de ellos al querer espantar al perro estrelló una carretilla contra la puerta de la jaula y ésta se abre. Al sentirse libre, judas escapa y va tras los inquietos niños que corren rumbo a los vestidores donde ya se está bañando Cuéllar; ellos logran ponerse a salvo pero el perro descubre a Cuéllar, que al tener la cara cubierta de jabón, no puede hacer nada y es fácil víctima del agresivo canino. En la embestida, el niño es emasculado por el animal; demasiado tarde llegan el conserje de la escuela y el director, asustados por los gritos de Cuéllar y los demás niños.

La víctima es trasladada a un hospital donde logran detener la hemorragia pero no salvarle sus genitales.

Cuéllar convalece en su casa y es visitado por sus amigos más cercanos quienes al no ver heridas en su cara, le preguntan dónde exactamente le mordió el perro. Apenado, Cuéllar les dice dónde y les pide prometer que guarden el secreto. Cuéllar regresa al colegio y el secreto es revelado, su antipático compañero Gumucio lo empieza a llamar pinguita y es secundado por el resto de la clase. Al principio Cuéllar se lía a golpes con ellos, rompe los vidrios del salón de clases, pero al final termina por aceptar el mote y aún a reírse de él.

Pasa el tiempo, Cuéllar (José Alonso) es ahora un joven veinteañero, hijo único que vive en una lujosa casa y con carro propio. Sigue conservando a los mismos amigos de la infancia, que lo visitan a menudo en su hogar. Juegan cartas, ven televisión, miran revistas pornográficas y son atendidos por la guapa criada.

Los amigos de Cuéllar empiezan a salir con chicas y a tener novias, éste les hace vulgares y mórbidas preguntas sobre sus intimidades sexuales. Llega a convertirse en insoportable. Para entonces todos sus amigos comprenden la magnitud de su tragedia y hacen todo lo posible por soportarlo. Sin embargo, se alejan cada vez más de él.

Cuéllar siente curiosidad, tal vez deseos de estar con una mujer pero sabedor de su carencia evita todo contacto con ellas. Durante una fiesta en su casa, conoce a Tere (Helena Rojo), se enamora de ella al instante y comienza a cortejarla. Tere le responde, acepta salir con él, la acompaña a su trabajo -ella es modelo-, al club, a su casa.

En una noche mientras se acarician en la casa de Cuéllar, éste logra llamar la atención de su padre (Augusto Benedico) y lo increpa acusándolo de que los espía.

En el billar, Cuéllar se reencuentra con su ex-compañero Gumucio (Gabriel Retes), quien le recuerda los amargos pasajes de su infancia, pero ahora parece comprenderlo y decide ayudarlo. Van de paseo con otras dos amigas y en un pasaje Gumucio y su pareja salen del auto, en él se quedan Cuéllar y la otra chica (María Rojo) que comienza a acariciarlo, pero él se muestra pasivo y nervioso, la chica le toca la entrepierna y al descubrir su tragedia ella reacciona con sorpresa y burla, la reacción de Cuéllar no se hace esperar: le propina tremenda golpiza, la arroja del auto y huye dejando también a Gumucio y a su pareja.

Cuéllar se refugia en la bebida, se encierra en su habitación y preocupa a su sobreprotectora madre (Carmen Montejo). No puede olvidar a Tere y con la ayuda de Gumucio, la cita en el departamento de éste.

En casa de Gumucio, Tere nota la mutilación de Cuéllar y lo rechaza con violencia. Gumucio se aprovecha y le hace el amor a Tere mientras Cuéllar los espía sollozante.

En una despedida de soltero, Cuéllar se emborracha más de la cuenta y, acompañado de sus amigos, conduce su auto a gran velocidad hasta estrellarse contra un muro. Debido a las heridas Cuéllar tiene que raparse.

Su amor por Tere se ha convertido en una obsesión, la sigue a todos lados aunque ella salga con otros. En el estudio donde Tere posa, Cuéllar le ruega que se vaya con él, le ofrece total libertad para que sea feliz pero que permanezca a su lado. Tere lo rechaza de forma humillante y pese a quererla, Cuéllar la golpea brutalmente. De regreso a su casa, busca refugio en el lecho de su madre, después de consolarlo ella se levanta para arreglarse y él se da un balazo en la sien.

#### 4.4.2. DOCUMENTACIÓN DE LA PELÍCULA

*Los cachorros*, segundo largometraje de Fons, marcaba el inicio de la relación entre su obra y la literatura; la cinta se basa en la novela homónima del escritor peruano, ahora nacionalizado español, Mario Vargas Llosa. Su rodaje tuvo lugar del 3 de octubre de 1971 al 13 de noviembre de ese mismo año en los Estudios Churubusco y en locaciones de Casa Requena, Xochimilco y cercanías de la Plaza México. Fue estrenada en el marco de la II Muestra Internacional de Cine, el 3 de diciembre de 1972 en el cine Roble.

Es la primera cinta de Fons realizada en el sexenio echeverrista, producida por una compañía afín a la política sexenal: Cinematográfica Marco Polo.

En declaraciones para el diario *Esto*, Fons dijo lo siguiente: "Elaboramos una historia absolutamente real, trasplantada a nuestro ambiente e idiosincrasia. El problema que presenta es actual, así como lo son también los personajes. Más que el interés de contar una anécdota, me propongo recrear una atmósfera".<sup>141</sup>

Resumiendo algunas críticas de los especialistas al momento del estreno de la cinta opinaban: "*Los cachorros* es un filme sin atmósfera y hecho con un estilo híbrido (...) de cualquier manera la cinta presenta una decorosa y limpia factura".<sup>142</sup>

Para Francisco Sánchez: "Fons busca el rigor y la elegancia. *Los cachorros* es una película hecha con todas las de la ley, poniendo el alma en cada secuencia (...) En un cine tan medroso como el nuestro, la sana y viril osadía de Fons nos llena de entusiasmo..."<sup>143</sup>

Mauricio Peña se preguntaba cuál había sido la "meta" de Fons y añadía: "Quizá buscar en el dolor de Cuéllar, quien muere prácticamente al ser castrado, el reflejo de una flagelación cristiana a la que pueden ser sometidos los componentes de la generación presente sin perspectiva".<sup>144</sup>

Tomás Pérez Turrent, bajo su seudónimo de Fernando Celín escribió: "Partiendo de la castración física se debía llegar a la castración humana, a la castración social (...) La manera como ha sido enfocada la adaptación reduce todo a un hecho físico."<sup>145</sup>

<sup>141</sup> anónimo, en *Esto*, octubre 6 de 1971.

<sup>142</sup> Luis Terán, en *Últimas noticias*, mayo 15 de 1973.

<sup>143</sup> Francisco Sánchez, en *Esto*, mayo 24 de 1973.

<sup>144</sup> Mauricio Peña, en *México en la cultura*, de *Novedades*, junio 3 de 1973.

<sup>145</sup> Fernando Celín, en *El Universal*, julio 22 de 1973.

Jorge Meléndez comentó: "A nosotros nos parece de lo más flojo de este interesante director. Si le gustan los perritos, no se la pierda."<sup>146</sup>

El crítico italiano Sauro Borelli decía al respecto: "En suma, decir que *Los cachorros* es una mala película es decir poco: se trata en efecto de una obra mal nacida, peor desarrollada y que al final provoca en los espectadores una irresistible sensación de fastidio y de rechazo."<sup>147</sup>

Continuando con su costumbre, Jorge Ayala Blanco escribió lo siguiente: "Tener y no tener, Dadme un falo y moveré al mundo. El elogio al machismo de *El quehite* se ha planteado en *Los cachorros* como demostración a contrario. Vigile a su perro, no deje que su niño vaya solo al baño, ponga al cachorro en su lugar, y salga del cine consternado-pero-contento porque usted sí tiene".<sup>148</sup>

Para Jorge Fons, *Los cachorros* es la última cinta que hubiera deseado dirigir, explica: "Nunca me supe situar con respecto de los resultados de la película; la hice como pude. En ese momento me interesaban plantear muchas cuestiones en la película. Nunca estuve muy ilusionado, personalmente nunca me satisfizo la cinta, creo que es una de esas obras donde más vale el impulso que la obra en sí, porque la rebasé con cierta rapidez".<sup>149</sup>

A Nelson Carro le dijo lo siguiente: "Esta es una obra que tampoco fue ni chicha ni limonada. Faltó dar muchas vueltas de tuerca más para sacar la obra de su ñoñería y poder hacer un estudio más claro de esa pequeña burguesía ramplona. Nos quedamos a la mitad de camino".<sup>150</sup>

El consenso general no fue del todo positivo. En parte porque muchos juzgaron la película a partir de la novela; (como ya se mencionó en el capítulo anterior). Pero a pesar de todo, la crítica seguía esperando aún más de Fons.

<sup>146</sup> Jorge Meléndez, en *El Nacional*, julio 30 de 1973.

<sup>147</sup> Sauro Borelli, en *L'unitá*, Roma, noviembre 4 de 1976.

<sup>148</sup> Ayala Blanco, *op. cit.*, tomo 2, pp 429-430.

<sup>149</sup> Entrevista con el autor.

<sup>150</sup> Nelson Carro, *op. cit.*

#### 4.4.3. ANÁLISIS DE LA CINTA

Casi desde el comienzo de la cinta, cuando el perro mutila a Cuéllar, ya sabemos el secreto. La mayor parte del filme se desarrollará, durante la etapa adulta de la víctima.

Al ya conocer su tragedia infantil, sólo nos resta esperar las actitudes que tomará Cuéllar cuando esté en plena efervescencia sexual: ¿se atreverá a salir con mujeres aún a causa de su carencia? ¿Se volverá homosexual receptivo o logrará dominar sus impulsos sexuales? Tal vez se dedique a los negocios de sus padres, volverse un hombre más rico y respetable y olvidarse de las mujeres.

Su condición lo limita a ser mordaz interrogador de las vidas sexuales de sus amigos y sus parejas, y ser un simple *voyeur*. No se resigna a serlo, acepta salir con amigas y aún a enamorarse. Sin embargo, lo que sus amigos resuelven con coitos, él lo resuelve a golpes: propina tremenda golpiza a una chica que burlonamente le preguntó lo que le pasó,; alumbra con una linterna a una pareja abrazada en una sala de cine, cuando el varón lo descubre, va tras él sólo para ser golpeado por Cuéllar; en su propia casa realiza escarceos eróticos con Tere y hace sonar el timbre para que su padre lo vea acariciando a la muchacha (como el padre tarda en llegar, Cuéllar enloquecido va por él y casi lo estrangula).

Desea hacer lo que él y nosotros sabemos no puede. Su terca actitud lo va transformando en un ser hostil e insoportable. Esa actitud lo denigrará cuando se enamora por primera y única vez y es rechazado al saber la chica su tragedia. Sin embargo, con tal de conservarla, está dispuesto a que ella tenga amantes, que haga lo que desee, pero que permanezca a su lado. Ha perdido toda dignidad y vergüenza. Al sufrir el rechazo final, resuelve la situación como lo hizo durante casi toda su vida: a golpes.

Por otra parte, su tragedia lo obliga a ver la vida de otra manera, no tiene el menor amor por éste (¿sabrá lo que es amor?) y ha vivido con el peligro a cuestas. Se sumerge durante mucho tiempo en la tina de su baño para asustar a sus amigos, maneja a gran velocidad su moto provocando el llanto de su acompañante, conduce su auto desenfrenadamente hasta encontrarse con un muro, donde milagrosamente (o desgraciadamente para él), salva su vida. Cuéllar siente que no tiene sentido estar más en este mundo, no es suficiente una lujosa casa y mucho dinero, automóviles y el cariño sobreprotector de sus padres. No puede realizarse como hombre y eso lo conduce a su fatal determinación que, paradójicamente, es lo mejor que le pasó después del accidente.

## 4.5. JORY

### 4.5.1. SINOPSIS ARGUMENTAL

“Jory, un muchacho de 15 años de edad, (Robby Benson) y su padre Ethan (Claudio Brook) han quedado completamente solos desde la muerte de la madre del chico, y desde entonces han estrechado más fuertemente sus lazos filiales y para todo dependen el uno del otro. En esas condiciones llegan al poblado de Santa Rosa, del estado de Nuevo México, en busca de trabajo para iniciar una nueva y tal vez más próspera vida.

Jory es contratado como mozo de establo por el Sr. Jordan (Ben Baker), pero para el padre, Ethan, un novel abogado de St. Louis Missouri, no hay ninguna perspectiva para ganarse la vida. Mientras, Jory se dedica a aprender su oficio.

Cierta noche, Ethan, que es alcohólico, se encamina hacia la cantina del lugar, en donde un grupo de provocadores le brinda una hostil acogida, acabando por ser asesinado artera y despiadadamente por uno de ellos, un tal Evans (Ted Markland), un cruel ex-soldado cuya influencia en aquel pueblo es tanta, que a aquel trágico suceso se le echa tierra encima, al menos temporalmente.

Jory, que ha ido a la cantina en busca de su padre, es testigo de su muerte, es sacado del lugar por Dora (Anne Lockhart), una de las chicas bailarinas del salón-cantina.

Repuesto un poco de su pena, Jory trata de indagar a dónde han llevado el cadáver de su padre, y casualmente va a dar a la cabaña de Evans; éste, al verlo, en un arrebatado de furia, la emprende a golpes contra el muchacho pero Jory, en un desesperado esfuerzo por defenderse, recoge una piedra y la arroja con fuerza hacia Evans, dejándolo muerto. Lleno de pánico, el chico regresa a su cuarto en el establo de Jordan.

Al día siguiente llega al pueblo una caravana de cowboys que guían a una manada de caballos hacia determinado lugar. El jefe de los cowboys es Roy (John Marley) que ha decidido acampar en las afueras de Santa Rosa.

Jocho (B.J. Thomas), el simpático pero jactancioso brazo derecho de Roy le toma inmediata simpatía a Jory y cuando Dora llega procurando no ser vista por los del pueblo, a ayudar a Jory a localizar la tumba de su padre, Jocho, cuyos apasionados anhelos ya habían sido encendidos por los encantos de la joven, le suplica a Jory le diga donde vive ella, prometiéndole eterna gratitud por su ayuda.

Mientras tanto, los amigos de Evans han empezado a atar cabos alrededor de la misteriosa muerte del ex-soldado.

La Sra. Jordan (Beatriz Sheridan), a pesar de su aparente insensibilidad, ha empezado a tomarle cierto cariño a Jory, pero Jordan, su esposo comprende que el joven se ha metido en dificultades, cuyas consecuencias futuras él no podría solucionar y le sugiere que busque nuevos horizontes. Es cuando Jory acude a Roy para escapar y Roy accede a que se incorpore a su grupo.

Al día siguiente, Jory se une a la caravana y todos abandonan Santa Rosa. Jocko toma a Jory bajo su protección y le enseña a montar, lanzar y a manejar las armas, habilidad en la que aquel es un verdadero experto. Jory resulta un magnífico discípulo en todo.

Cuando la caravana llega a Hobbs, Nuevo México, Jocko le muestra a Jory por primera vez sus preciados revólveres, marca Colt 45, incrustados en marfil; esa misma noche, el cowboy decide sacarlos de su estuche y junto con Jory - desatendiendo las advertencias de Roy- se dirige al pueblo en busca de diversión.

En la cantina-salón del lugar, Jocko ordena una botella de whisky y Jory una cerveza, la primera que toma en su vida. Entre los demás parroquianos se encuentra Walker (Quintín Bulnes) y su brutal amigo Jack (Brad Dexter), el cual al calor de las copas, desafía a Jocko; éste hace todo lo posible por evitar una riña, y sin darle tiempo a Jocko a que siquiera toque su arma, instantáneamente deja sin vida al cowboy. Jory, que ha aprendido bien a manejar rápidamente las armas, saca de pronto su revolver y sin darle ventaja alguna a Jack lo liquida allí mismo.

Jory cumple la triste misión de llevar al cadáver de Jocko sobre la cabalgadura de éste y se dirige al campamento, en donde cuenta a Roy lo ocurrido.

Roy, que siempre ha condenado el alarde con las armas, le revela que Jocko nunca se había atrevido a hacer uso de sus armas y que de hecho era un cobarde, que se respaldaba en la velocidad con que las manejaba, en vez de tener el suficiente valor para enfrentarse a la vida.

Jory rehusa creer lo que acaba de escuchar, se enardece y sacando su arma le apunta a Roy, para acabar llorando al ver que no puede accionar el gatillo cuando trata de defender el honor de Jocko ante Roy.

Walker, acompañado por sus secuaces, llega al campamento para vengar la muerte de Evans, pero el grupo es recibido por Roy, que defiende a Jory valientemente con sus propios puños, rehusando recurrir a las armas para solucionar lo que él considera una riña sin objetivo.

La caravana se pone en marcha y cruza la línea divisoria para entrar a Texas. Poco a poco Roy y Jory se hacen muy buenos amigos.

Ya para llegar a su destino, la caravana es atacada por una pandilla de asaltantes, pero gracias a la rapidez con que Jory maneja sus armas, evita que los caballos sean lanzados en estampida. Roy se ha dado cuenta de que uno de los asaltantes es Logan (Carlos Cortés), principal pistolero de Thatcher (John Kelly), el amargado enemigo del jefe de Roy, y también su viejo amigo, Barron (Todd Martin).

Por fin la caravana de cowboys con sus caballos llega a su destino y Roy se entera que los forajidos de Thatcher y los hombres de Barron están en declarada guerra. Barron, temiendo por la vida de su precoz y bella hija Amy (Linda Purl), contrata a Jory para que la cuide, con la aprobatoria conformidad de Roy.

Ya un poco más confiado, Barron les permite a Amy y a Jory que vayan a la tienda donde se surten los pobladores del lugar, que se encuentra a varias millas de distancia de la casa, pero en el trayecto se topan de pronto con Logan, quien los secuestra y los lleva al rancho de Thatcher quien decide conservar a los jóvenes en su poder, como trampa para atraer hacia su muerte a Barron, y terminar de una vez por todas con aquel duelo de odio.

Pronto les llega la noticia a Roy y a Barron de lo que ha ocurrido y el último prepara un plan original para poder entrar al bien resguardado rancho de Thatcher; llevará a sus caballos, haciendo que entren en estampida a través de las rejas del rancho, pero Roy lo convence de que esperen hasta la siguiente mañana a fin de evitar cualquier daño que pudiera aquella medida ocasionar a los cautivos.

Pero poco antes del amanecer, Roy es el que sale del rancho de Barron, dirigiéndose hacia el de Thatcher y cubierto por las sombras, cautelosamente llega hasta donde se encuentra éste, logrando desarmarlo y hacerle ver a los hombres de Thatcher, que la vida de éste queda a cambio de la de Amy y Jory. En un descuido, uno de los tiradores de Thatcher que estaba situado sobre el techo de la casa principal, le dispara; con su revolver en la mano, por vez primera, Roy logra matar a Thatcher en un esfuerzo por liberar a Jory y a Amy. Roy muere casi a los pies de Jory.

Barron, que para entonces ya había descubierto la ausencia de Roy, se apresura a ir al rancho de Thatcher y a llevar a cabo su plan con los caballos. Los hombres de Thatcher, ya sin éste, caen fácilmente y en medio de la confusión los jovencitos son rescatados, pero el costo de todo aquello, especialmente para Jory por la pérdida de Roy, ha sido sentimentalmente incalculable.

De nuevo ya en el rancho de Barron, éste y Amy le ofrecen a Jory un hogar, pero para el chico la benéfica influencia de Roy, aún después de su muerte, está latente. Ahora más que nunca se siente como un joven que no necesita de alguien para apoyarse y preparándose a montar su cabalgadura, Jory se despide de todos y abandona el rancho.<sup>151</sup>

#### 4.5.2. DOCUMENTACIÓN DE LA PELÍCULA

Filmada del 22 de noviembre de 1971 al 5 de enero de 1972 en Durango (hacienda de San Lorenzo, rancho Howard y otros lugares). Estrenada el 22 de febrero de 1973 en el Cinema El Dorado 70 (tres semanas).

En el *press-book* de la película aparecen estas notas, donde se narra el origen de la misma: "Jory, que estuvo considerándose durante cuatro años como un proyecto filmico, puede decirse que es el hijo intelectual de Howard G. Minsky, productor de una de las películas que más éxito ha tenido en la década de los 70, *Love story* (historia de amor).

Al igual que ese filme, la historia de *Jory* es una historia de amor, narrada en forma sencilla y directa. Pero a diferencia de *Love story*, en *Jory* la amistad sincera, el afecto, es entre un hombre y un chico, ambos sin familiares en el mundo, en este mundo donde el crecer no es fácil ni está exento de profundas experiencias.

El tema, en principio, se relaciona con las emociones más básicas y naturales del hombre: la preocupación de la humanidad por sus jóvenes, el desarrollo de un chico hacia la virilidad, con la esperanza de quedar apto para enfrentarse a la vida y al mundo como adulto (...) *Jory*, que está basada en la novela de Milton R. Bass, fue ofrecida en opción a Minsky hace más de cuatro años (1966). Lo primero que este director hizo fue cambiarle el título original de *A boy named death* a *Jory*, pero perdió la opción mientras estuvo dedicado a producir *Love story*.

Después de terminar esa película, Minsky se enteró de que podía tener otra opción a *Jory*. A esto siguieron meses de preparación, de reacondicionar y pulir el guión hasta que quedara a gusto del productor.

Como ejemplos de puntos de vista divergentes, puede mencionarse aquí que el papel que lleva John Harly en la película se pensó como ideal para John Wayne, pero nunca se llegó a un arreglo y eso no pudo ser.

<sup>151</sup> Tomada del *press-book* de la cinta.

Finalmente Minsky, por conducto de su hijo Barry, se puso en contacto con uno de las principales productores de México, Leopoldo Silva, y en dos horas se llegó a un arreglo. Por su parte, la productora Marco Polo ya había producido tres cintas y sus deseos eran expandirse en el extranjero para hacer cintas internacionales de alta calidad a un costo razonable y moderado. De ahí su inmediata aceptación cuando les ofrecieron coproducir *Jory*, su cuarta cinta.

Por ser una cinta mexico-norteamericana, el reparto estaba integrado por actores de ambos países, los técnicos eran en su mayoría mexicanos (STPC) y el director también era nacional: Salomón Láiter. Por problemas con los productores norteamericanos, Láiter dejó la dirección y entró en su relevo Jorge Fons.

Emilio García Riera hace una síntesis de los acontecimientos, obtenidos por medio de notas periodísticas: "Howard Minsky, productor en Hollywood del muy celebrado melodramón *Historia de amor*, declaró a su entrevistador Alejandro Flores (*El Sol de México*, 25 VIII 71) que eligió a Salomón Láiter, 'persona muy inteligente, muy sensitiva y de mucha imaginación', para realizar en México *Jory*, un western 'que no cause pena a nadie ver en compañía de su familia'. Como *Las puertas del paraíso*, único largometraje de Láiter, no era en absoluto una cinta familiar, la elección de Minsky pudo parecer algo peregrina, y no extrañó demasiado la publicación por *Esto* (3XII 71) de un escueto boletín: Jorge Fons había sustituido en la dirección de *Jory* a Láiter, quien renunció por dificultades de producción debidos a que Minsky sufrió un accidente y no asistió por un tiempo al rodaje. Por solidaridad con Láiter, renunciaron también los actores Jorge Luke e Isela Vega, cuyo papel se había reducido a un *bit*, de eso informó Amelia Camarena en una nota (*Esto*, 4 XII 71) que, además, daba otras razones en descargo del director reemplazado: guión inconcluso, improvisación y problemas de comunicación entre 'elementos humanos monolingües'. Los actores hollywoodenses que encabezaron el reparto de *Jory* dieron también sus razones (reportaje de Mario Castellón Bracho en *El Heraldo*, 23 I 72); según John Marley, actor de *America, America* (Elia Kazan, 1963), *Faces* (John Cassavetes, 1968), *Love story* y *El padrino* (Francis Ford Coppola 1972), entre otras películas, Láiter era tal vez 'un hombre demasiado complicado para contar este tipo de historia sencilla'; añadió Marley que le gustaba el estilo de Fons, a quien 'no le tomó mucho tiempo hacerse respetar'; el joven texano Robby Benson, que comenzó de hecho su carrera hollywoodense con *Jory*, declaró: 'los dos directores son buenos, aunque en lo personal uno me simpatiza y el otro no', *Esto* (5 II 1972) avisó del fin de la filmación al cabo de diez semanas, con un costo de un millón de dólares, y recogió una declaración de Fons: 'yo no me imaginaba lo difícil que es dirigir un western, quizá por eso ahora me gusta más este género, que considero la mejor prueba para un director'.

"Entrevistado después por Luis Terán (*Excelsior*, 20 II 1972), dijo Fons, entre otras cosas: 'mi trabajo consistía en extraer una película tipificada de un guión también tipificado.'

"La película fue exhibida aquí en inglés con subtítulos en español, pese a su calidad de coproducción, y autorizada para familias completas; sin embargo, no renunció a un desnudo femenino no mostrado, pero sí sugerido, para que los niños del público imaginaran lo que sus ojos ya adultos podrían ver."<sup>152</sup>

En las entrevistas al autor, Fons comentó lo siguiente: "Jory fue un accidente, todo el proyecto lo trabajó Chalo Láiter. Entre el rodaje hubo una serie de malentendidos entre Chalo y algunos elementos de la producción de Estados Unidos, sobre todo con Barry Minsky -hijo del productor-, el asistente de director y el editor; el productor tuvo un accidente, un día andando a caballo se cayó y se hizo polvo el brazo, fue llevado inmediatamente a Los Estados Unidos. Mientras él se recuperaba allá, su gente aquí en México molestaba a Láiter y finalmente el proyecto fracasó.

Un día me hablaron por teléfono a la media noche y me informaron que la película se había caído, que Marco Polo iba a perder algo así como un millón de dólares, y que los gringos proponían un director norteamericano; los productores mexicanos se oponían y me propusieron para que entrara de emergente. Fue eso, una emergencia, seguí la misma ruta que Chalo había trazado, es decir acudía a él para preguntarle cómo se había normado con respecto de la obra, los personajes, la historia y eso fue lo que yo intenté seguir. Fue un ejercicio de poder, darle coherencia a una obra que yo no había concebido ni trabajado".<sup>153</sup>

Para la revista *Imágenes*, Fons comentó al respecto: "Un western de encargo. No sucedió nada. El guión ya estaba escrito y había que hacerlo conforme a los gringos, donde un director se dedica a dirigir lo que está escrito ahí y nada más. Y la edita un editor como no sea también más oficio y el hecho de enfrentarse a una producción de 12 millones de aquel entonces, eso no fue nada".<sup>154</sup>

<sup>152</sup> García Riera, *op. cit.*, tomo 15, pp. 319.320.

<sup>153</sup> Entrevista con el autor.

<sup>154</sup> Nelson Carro, *op. cit.*

### 4.5.3. ANÁLISIS DE LA CINTA

Por ser una coproducción mexico-norteamericana, la localización de esta cinta fue aún más difícil y tampoco fue posible verla. Otra vez, el análisis de la cinta se hace a partir de tres críticas sobre ella.

García Riera escribió: " Aunque *Jory* contiene una estampida de 400 caballos filmada con tres cámaras, la verdad es que está mucho más cerca de las series de TV, al estilo de bonanza que del gran *western* clásico al modo de John Ford o Howard Hawks, y Fons no hubo de pasar muchos problemas para captar en consecuencia los muchos *close ups* dizque significativos, 'psicológicos', que poblaron al oeste de personajes más dados a la cavilación que a la acción, pues eso convenía a la pantalla chica. Así, el muy joven héroe (Benson) de la cinta, proyecto de 'personaje inolvidable', asimila y recapitula en primeros planos, consternado las muertes violentas de cuanto maestro tiene en la vida, y eso se hace muy aburrido. El resultado de sus cavilaciones son frases ñoñas al estilo de una que hizo famosa *Love story* 'amar es no tener que pedir perdón'. Se dice ahora que 'hay que encontrar el sitio de uno en el mundo', para alcanzar la 'tierra prometida', pero igual pudo decirle al héroe que 'debe crecer con el país' o que 'debe mirar siempre adelante y nunca atrás': con un *western* así, el *close up* es al cuerpo lo que la filosofía barata al espíritu. Además, cada personaje tiene en *Jory*, su tema musical a efectos de evocación (a Claudio Brook le tocó el *Claro de luna*) y cada comienzo de secuencia al aire libre es saludada por compases épicos para que uno crea en la grandeza de la conquista del oeste aunque no lo vea".<sup>155</sup>

Francisco Sánchez coincidía con García Riera: "Fons ha demostrado que un director de acá de este lado puede hacer un *western* con la misma buena factura con que lo haría cualquier artesano de Hollywood (...) Aunque su *Jory* resulte una cinta bastante rutinaria, con un asunto ñoño, como para serie de televisión..."<sup>156</sup>

Por su parte Ayala Blanco arremetió como es su costumbre: "La violencia sólo sirve para descubrir que cada quien se debe a la 'tierra prometida' que añora (léase propiedad privada territorial), tal es la moraleja de este *western* que sirve como secuela torpe a *Love story* y se destina a niños de cinco años sin las exigencias intelectuales propias de su tierna edad ¿Hay algún adjetivo exacto para designar a un cineasta que retoma la película que sólo garantizan su prontitud arribista, y acepta trabajar no sólo por debajo de sus intereses expresivos sino incluso por debajo de su nivel mental!"<sup>157</sup>

<sup>155</sup> García Riera, en *Excelsior*, marzo 11 de 1973.

<sup>156</sup> Francisco Sánchez, en *El Nacional*, febrero 28 de 1973.

<sup>157</sup> Ayala Blanco, en *La cultura en México de Siempre!*, marzo 14 de 1973.

## **4.6. 5000 DÓLARES DE RECOMPENSA**

### **4.6.1. SINOPSIS ARGUMENTAL**

Una pareja intenta abandonar Golden City, un pueblo del Oeste azotado por bandidos liderados por Tom Kotin (Sergio Kleiner). Los esbirros de éste les cierran el paso y atrapan al esposo. Los habitantes del lugar observan todo pero temerosos, nadie se atreve a intervenir.

Tom Kotin toma al perseguido, lo golpea y lo lleva a la horca instalada en la plaza del pueblo. Llega el alcalde Baker (Claudio Brook) e intenta impedir el asesinato; su autoridad no es respetada por los malhechores y no consigue persuadirlos. Los asesinos se toman una foto junto al ahorcado y exponen su cadáver en un lugar público. El alcalde pide ayuda.

En una cárcel es liberado Hunter (Jorge Luke); era acusado de asesinar a un hombre pero después se supo que éste era perseguido, al tiempo que le otorgan la libertad también le dan una recompensa. Al salir de la prisión destruye todos los carteles donde se recompensaba su propia captura. Le hacen llegar la carta enviada por el alcalde de Golden City, que le ofrece una recompensa por Tom Kotin.

Al llegar al pueblo, Hunter observa como Ricky (Gabriel Retes) y Taylor (Gilberto Pérez Gallardo), hombres de Kotin, molestan a Claire Baker (Silvia Pasquel) sobrina del alcalde. Se acerca Law (Pedro Armendáriz) y les ordena que la dejen y se larguen.

En el pueblo no hay sheriff, a nadie le interesa serlo. La banda de Kotin azota el lugar; controlan el whisky y matan a quien se opone. El alcalde Baker le pide a Hunter atrapar a Kotin a cambio de una recompensa: \$5.000 dólares. Sin mucho pensarlo, Hunter acepta pero pone como condición ser el sherrif del pueblo y hacer todo bajo sus propias reglas. En la destruida y sucia cárcel del pueblo, el alcalde le coloca a Hunter la estrella como la nueva autoridad del lugar. Entre las cosas que hay en la oficina se encuentra una bandera de Los Estados Unidos, Hunter la besa.

Pasan por el pueblo Halloway (Ludwik Margules) y su hijo con una carreta donde transportan whisky. Ricky y Taylor les obstruyen el paso para robarles el licor. Llega al lugar el nuevo sheriff que con asombrosa rapidez mata a Taylor quien intentó "madrugarlo".

Hunter desarma a Ricky y lo obliga a llevarse a Taylor a la oficina de correos para enviarlo a Nevada, como prueba de que ha comenzado su trabajo. Mientras tanto, los Halloway brindan en el *saloon* con el nuevo sheriff que es asediado por Virginia (Lorena Velázquez) y las demás mujeres del lugar. En esos momentos Kotin y sus hombres destruyen la carreta que se encontraba afuera del *saloon*. Sin embargo, el herrero del lugar se ofrece a repararla a buen precio pero tendrán que quedarse los Halloway algunos días.

Ya reparada, los Halloway continúan su camino, el nuevo sheriff les encarga que entreguen una fuerte cantidad de dinero a su hermano, en el próximo poblado en que pasarán.

Mientras tanto en su guarida, Kotin y sus secuaces planean matar al nuevo sheriff. Tiburcio López *el mexicano* (Mario García González), pide de rodillas ser el verdugo del atrevido sheriff. Al mismo tiempo, Hunter empieza a hacer amistad con la sobrina del alcalde.

En la barbería Hunter es atrapado por sorpresa por *el mexicano*. Con una navaja, Tiburcio intenta matarlo, pero Hunter desenfunda más rápido su arma y le dispara.

Hunter va tras Kotin a su refugio, tras una hábil acción le da muerte. El alcalde Baker le dice que su trabajo ha terminado, le entrega la recompensa, le pide que le devuelva la placa y que se vaya. Hunter se niega, quiere seguir siendo el sheriff.

En el desierto son asesinados los Halloway por los hombres ahora comandados por Law, quienes les roban todo el cargamento.

En el *saloon* del pueblo, Virginia sigue asediando a Hunter; llegan Law y sus hombres, le quitan la placa y le informan que tiene una hora para abandonar el pueblo.

Hunter va a la casa del alcalde para informarle el hecho, pero sólo se encuentra su sobrina Claire a quien le hace saber que Law es el nuevo sheriff.

Por otra parte, el herrero le informa a Hunter que la carreta de los Halloway se encuentra en la bodega de los maleantes. Hasta allá se dirige Hunter para comprobarlo. Descubre un lugar lleno de licor y otros cargamentos.

En la bodega sólo se encuentra Dixon (Gastón Melo), lo hace declarar y finalmente quema el lugar. Hunter se dirige hacia el desierto para enterrar los cadáveres de los Halloway y recuperar el dinero que les había entregado. En el lugar del crimen ya es esperado por Law, sus maleantes y el alcalde. Lo hieren en un hombro y lo abandonan semidesnudo. Comprende que el alcalde está coludido con Law y que sólo lo utilizó para acabar con Kotin.

Dos maduras mujeres, Violeta (Emma Arvizu) y Yaveli (Tamara Garina), dan un paseo en carreta por el desierto. Encuentran a Hunter aún con vida y lo llevan consigo para curarlo. Ya en el pueblo, Violeta va a la farmacia por medicamentos, en esos momentos se desata una balacera y es herida, junto a ella se encuentra Claire quien al verla mal herida la lleva a su casa y ahí descubre a Hunter. Éste le cuenta que su tío le tendió una emboscada para quedarse con el negocio del whisky junto con Law y sus hombres.

Hunter convalece en casa de Yaveli y practica tiro. Ya recuperado, el ex-sheriff va al *saloon* e intentan matarlo. Se dirige a la casa del alcalde pero éste ha huido llevándose a Claire. En el lugar se encuentra con Ricky quien lo enfrenta pero finalmente es derrotado por Hunter.

En su huida por el desierto, el alcalde y su sobrina son interceptados por Law, quien quiere ser el jefe absoluto y quedarse con Claire. El alcalde intenta "madrugarlo" pero Law, más hábil con el revolver, dispara primero. Claire le dispara a Law pero éste logra dispararle primero, en esos momentos aparece Hunter quien finalmente mata a Law.

Hunter sube a Claire en la carreta y abandona al alcalde que le suplica que lo lleve, Hunter se niega.

En el pueblo abandonado Hunter se mece en una silla junto a su arma y con la estrella nuevamente colocada en su pecho.

#### 4.6.2. DOCUMENTACIÓN DE LA PELÍCULA

Filmada del 25 de septiembre al 27 de octubre de 1971, en los estudios Churubusco y locaciones de Pachuca e Hidalgo. Se estrenó el 18 de abril de 1974 en los cine Orfeón, de la Villa y Marinas, sólo estuvo dos semanas en exhibición.

Sin duda, *5 000 dólares de recompensa* es de los trabajos más flojos de Fons; ésto explica su corto tiempo en las pantallas y la escasa documentación que se tiene de la misma.

Emilio García Riera escribió para *Excélsior*: "Basándose (por lo visto, no literalmente) en un argumento de Arturo Ripstein, Jorge Fons hizo con *5000 dólares de recompensa* lo que quizá -ojalá- valga como epitafio del neo western a la mexicana.

"Eso no es índice de buena calidad: aunque la película resulte mil veces preferible a otro *western* de Fons, el insulso *Jory* (...) Curioso caso el de Fons. Aún no ha hecho un largometraje de verdad convincente, y sin embargo uno queda siempre con la sensación de que acabará logrando lo que le dé la gana. Una película a simple vista fallida como *5 000...* deja bien claro que, para Fons, su vida es otra, y que esa vida está presidida por la libertad y el talento".<sup>158</sup>

Para la revista *Imágenes* Fons comentó: "Otro *western*. Era muy aburrido. Tuvimos que ir tratando de cambiar todo sobre la marcha y quedó una cosa muy rara. Pero también sirvió para que afinara algunos elementos técnicos que andaban por ahí todavía sin ejercitarse y el manejo de tipos y para darles un palo a los gringos".<sup>159</sup>

Fons ahondó más al respecto: "*5 000 dólares...* surgió de una manera casual. Arturo Ripstein y yo trabajábamos en una compañía de publicidad haciendo comerciales. Era de una mecenas que apoyaba a gente como Gabriel García Márquez, Fernando del Paso, La china Mendoza, Álvaro Mutis, el poeta José Carlos Becerra, Gabriel Ramírez, en fin. La cinta está basada en un folletín, de esos que se vendían en Sanborns de un Ralph Barby, que me parece que su nombre real era Rafael Barba, un español y se llamaba 5 000 dólares de recompensa. Después de echarle un ojo le dije a Arturo que lo trabajáramos más y más adelante podría yo dirigirla.

"En esos momentos Arturo preparaba el rodaje de *Los recuerdos del porvenir*, yo le ayudaba en las tardes en la preproducción; estando con su papá le dijo: 'dice Fons que él te dirige *5 000 dólares...*' Don Alfredo aceptó, quedamos apalabrados, eso sucedió en 1967 y fue hasta el 73 cuando don Alfredo revivió el proyecto.

"De acuerdo -me dijo- vamos a llevarlo hasta sus últimas consecuencias, que sea un cazarecompensas que vacía el mundo hasta que se queda sólo; eso constituyó el esfuerzo en hacer que matara a todos los participantes de la película y que se quedara él a la sombra de la bandera norteamericana. Esa imagen que está en la mente de todos no es nada premonitorio, simplemente hay que tener un poco de sentido común de las cosas que han estado pasando en el mundo. Además, lo que sucedió con *5 000...* es que yo le di un giro prácticamente también a un género como de comedia cruel, metí mucho humor porque era un *western* tradicional mexicano, aquí los ingredientes que yo estuve empujando todo el tiempo fueron fársicos y con cierto humor".<sup>160</sup>

<sup>158</sup> García Riera, *op. cit.*, tomo 16, p. 34.

<sup>159</sup> Nelson Carro, *op. cit.*

<sup>160</sup> Entrevista con el autor.

#### 4.6.3. ANÁLISIS DE LA CINTA

*5 000 dólares de recompensa* era el cuarto largometraje de Fons y su segunda incursión en el *western*. Cinta fallida comenzando por el reparto, actores que representan todo excepto forajidos del salvaje oeste.

Hunter se erige como la antítesis del héroe del *western*. Con su inseparable cobija, al estilo Clint Eastwood en *El bueno, el malo y el feo* (Leone 1975) está muy lejos de aparentar rudeza como en las cintas de Sergio Leone, por ejemplo. El cazarecompensas es muy hábil con el revolver, pero es incapaz de evitar que le embarren la cara de pastel y llorar.

Kotin, el jefe de la banda, neurótico e inseguro, nunca se le aprecia en una acción para aceptarlo como el líder, es vencido por Hunter de la manera más engañosa. Su sucesor Law, siempre viste de negro (aunque se vea que hace un calor infernal) y con un chaleco que parece de chaquira, muy folklórico y cuya imagen recuerda a Gómez Cruz en *El imperio de la fortuna* (Ripstein 1986).

Gabriel Retes, que personifica a Ricky, más que matón parece intelectual por los lentes que usa y el tono de su voz, sus actitudes en el momento del duelo con Hunter confirman que de matón no tenía nada. Y así por el estilo con el resto de los personajes.

García Riera ahondaba en su crítica: "Con una suerte de alusión a los resultados de una política, la del 'imperialismo yanqui', se subraya la intención paródica del *western* más lloroso -supongo- jamás filmado: llora la esposa de un pobre diablo con quien los bandidos se fotografían, al principio, después de ahorcarlo; Mario García González pide llorando a Sergio Kleiner que le deje matar al héroe; un peluquero (Ricardo Fuentes) llora cuando Luke mata a García González; Ludwik Margules llora al abrazar el cadáver de su hijo; Luke llora de humillación con la cara embarrada de pastel; Silvia Pasquel y Tamara Garina lloran al llevar la primera a casa de la segunda el cadáver de Emma Arvizu".<sup>161</sup>

Si Fons intentó hacer una parodia del *western* está muy lejos de conseguirlo, si trato de hacer una cinta sería su fracaso es aún peor. *5 000 mil dólares de recompensa* es sin duda el más irrelevante trabajo de Fons, una cinta que no aporta nada a su filmografía. Afortunadamente no volvió a intentar hacer otro *western*.

---

<sup>161</sup> García Riera, *op. cit.*

## 4.7. CARIDAD

### 4.7.1. SINOPSIS ARGUMENTAL

Los lienzos de Iturbide y la Virgen de Guadalupe dan una idea de qué tan opulenta es la mansión donde habita una tierna y amorosa anciana (Sara García), quien separa los montoncitos de monedas para repartirlas entre los necesitados.

Conducida por su impecable chofer, la anciana va a la iglesia a oír misa. A la salida, reparte limosna entre los mendigos que se afilan a su paso, obteniendo a cambio bendiciones por parte de ellos.

Como todavía le sobran algunas monedas, le pide a su chofer que la lleve a un lugar donde haya niños, él la conduce a un barrio miserable. Al llegar, el chofer llama a los niños que se encuentran jugando en el lodo y la tierra, a acercarse al lujoso automóvil, desde donde la anciana les arroja monedas generosamente. Al disputárselas, uno de ellos (Eduardo Lugo), golpea con una piedra a otro (Fernando García Pinolito), sangrándolo provocando la huida de la ricachona que les fue a dar la caridad.

El niño golpeado va a su mísera casa donde su madre, Eulogia (Katy Jurado), saca con una cubeta el agua de las lluvias que ha inundado su hogar, al mismo tiempo que maldice su condición de pobre. Al ver a su hijo ensangrentado lo golpea aún más y le pregunta quién fue el agresor. Con su hijo arrastrándolo, va en busca del niño golpeador al que le reclama y golpea. La madre del niño, Cuca (Estela Inda), llega en su auxilio y comienza a liarse a golpes con Eulogia hasta que son separadas por sus demás vecinas.

El niño agredido va en busca de su papá, Jonás (Julio Aldama), mecapalero de oficio, que en esos momentos se encuentra en la pulquería con otros compañeros; le va a informar que han golpeado a su mamá. Después de ignorarlo por un rato, por fin le hace caso y al enterarse de los hechos, va en busca del esposo de Cuca y padre del niño golpeador, Jacobo (Pancho Córdova), zapatero remendón, quien rehusa pelear con Jonás por ignorar los hechos, pero es golpeado por éste y obligado a defenderse; por accidente, Jacobo le clava una cuchilla, su instrumento de trabajo, y le da muerte.

Jacobo, desesperado, va a su casa donde le dice a su mujer que huirá a su pueblo, se lleva algo del poco dinero que tienen y maldice a su hijo. Pero en su huida es detenido y llevado a la cárcel, ahí es tratado como el peor de los criminales.

Hasta allá llega la ahora viuda Eulogia, que lo amenaza con vengarse. A partir de ahí comenzará un calvario para la viuda en su intento por recuperar el cadáver de su esposo. Los malos tratos y los infinitos trámites burocráticos la acompañarán en su peregrinar por las oficinas de averiguaciones previas, a la oficina de partes, a la mesa 5 del ministerio público, a la oficina de panteones del D.D.F., a la oficina de registro civil.

Siempre con ella, su compadre Isaac (Regino Herrera), también mecapanero quien en las últimas oficinas que recorren, carga sobre su espalda un rústico ataúd con la esperanza de recuperar, pronto, el cadáver de su compadre.

Los niños, causantes de toda esa calamidad, se han reconciliado y comparten una torta a la afueras de su miserable barrio.

#### 4.7.2. DOCUMENTACIÓN DE LA PELÍCULA

*Caridad* conformó el tercero y hasta el momento último episodio en la obra de Fons, que es parte de un largometraje. Era su séptima cinta y cuarta obra realizada durante el echeverrismo. El título completo del filme es *Fe, esperanza y caridad*. Los dos primeros capítulos fueron dirigidos por Alberto Bojórquez y Luis Alcoriza, respectivamente. El argumento es de Alcoriza y se basó en las tres virtudes teologales.

*Esperanza* se rodó en los Estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal, a partir del 11 de septiembre de 1972. *Caridad*, en la colonia Rosita, el exconvento de Churubusco y en la Procuraduría del Distrito Federal, a partir del 23 de septiembre; *Fe* en Chalma, Izatapalapa y en la colonia Portales, del 12 al 25 de octubre de ese año.

Fue estrenada el 14 de febrero de 1974 en el cine Variedades con quince semanas en exhibición.

La cinta obtuvo el *Ariel* de 1974 para la mejor actuación femenina (Katy Jurado) y actuación masculina (Pancho Córdova). Sólo el episodio *Caridad* fue nominado como mejor película. Además, Katy Jurado obtuvo, también, *El Heraldo* como la mejor actriz del año.

La publicidad en la radio decía lo siguiente:

*Fe, esperanza y caridad.* La película donde las virtudes son sospechosas de faltas a la moral. Una penitente que disfruta sus "experiencias míticas"; un crucificado por la "salvación" de su bolsillo y unos "favorecidos" por la caridad pública de burocratismo, indiferencia y papeleo. *Fe, esperanza y caridad.*

En la cartelera de los diarios se leía lo siguiente:

¿Sirven para algo las virtudes?  
*Fe, esperanza y caridad.*

Dicen que es una película cínica, cruda, irónica...  
¿Usted qué cree?

Emilio García Riera escribió: "Las tres historias imaginadas por Luis Alcoriza para esta cinta tenían un mismo propósito irónico: exhibir los efectos equívocos que puede provocar el ejercicio de las virtudes teologales. Puestas las tres historias en manos de otros tantos directores, los resultados fueron muy distintos. Al aún torpe Alberto Bojórquez, debutante en el cine profesional, le salió una suerte de un chiste colorado (...) Alcoriza se basó para su propio episodio en el caso del faquir Harris, pero empezó por no elegir para la réplica de se personaje a un intérprete adecuado, pues el rubio brasileño Milton Rodríguez no sugiere en absoluto al pobre diablo analfabeto que ha hecho de todo (...) Lo peor del episodio es, sin embargo, la indiferencia que Alcoriza parece sentir por su personaje.

"El episodio *Caridad* resultó muchísimo más logrado que los otros dos y pareció confirmar que a su director Jorge Fons le salían mejor los tercios de película (*Trampas de amor; Tú, yo, nosotros*), que los largometrajes completos. Al contrario de Bojórquez y Alcoriza, Fons despachó su moraleja equívoca de inmediato, sin reparar mayormente en ella: desde el principio puede uno suponer que las monedas arrojadas por una ricachona caritativa (Sara García) a unos niños miserables no producirán sino calamidades. Lo que interesa a Fons es cómo en un medio popular muy bien captado el sentimiento de frustración, desencadena la violencia irracional y produce un muerto (Julio Aldama), un preso (Pancho Córdova, excelente) y una viuda (Katy Jurado, extraordinaria).

"Todo en *Caridad* tiene la densidad, la intensidad y la exactitud de lo verdadero: el modo en que los presos pobres son robados por las autoridades al entrar a la cárcel, la forma en que Jurado se vuelve hacia su hijo (en primer cuadro, por sabiduría de encuadre) para golpearlo y echarle la culpa de la muerte de su padre, la manera en que una inspirada banda sonora (canciones populares,

tableteo de máquinas de escribir) acompaña a la emotiva Jurado en su patético tránsito por las dependencias oficiales. Aun está lograda la intención irónica de un recorrido al principio por una Galería con retratos de próceres mexicanos hasta llegar a Sara García en persona".<sup>162</sup>

Si a *Los albañiles* la colocó en su muy particular rubro de El jodidismo crístico, Jorge Ayala Blanco ubica a *Caridad* en lo que denomina El jodidismo gorgónico.

"Se trata de una ópera bárbara, filmada al ras de las enfangadas calles sin pavimento. Se trata de un cuento cruel, de ritmo trepidante y tesitura esperpéntica. Se trata de una prolongación de tono estridente de las alevosas ternezas miserabilistas del corto cuequense *Pulquería la Rosita* (Esther Morales 1964-1968), cinta en la que Fons había fungido ya como coguionista y asistente de dirección. Se trata del retrato despiadado y *plus grande que nature* de una Gorgona de barriada (Katy Jurado), vociferante de tiempo completo y casi sin formas de mujer, capaz de pasársela paleando agua a cubetadas en su vivienda inundada durante todo el día, pero también de agarrar a sopas a su pequeño hijo que llega con la jeta rota y de hechar a rodar una carambola fatídica de reclamaciones que acabará en ronda macabra, macabroncísima. Se trata de una fábula sardónica sobre las consecuencias funestas que desencadena la *caridad* de la 'bondadosa' ricachona de canas muy blancas y buena conciencia cristiana. Se trata de una obra magistral del jodidismo, que bordea la grandeza trágica más destemplada y anuncia autotranscendencias que el género nunca volvería siquiera a husmear (...) La conclusión es tan mordaz como brutal. Ajenos al dramón que han provocado sin querer, los niños de la riña inicial se vuelven a encontrar en un terreno baldío, se reconcilian y comparten la sabrosa torta de uno de ellos en santa paz. Pero ya es demasiado tarde para lágrimas y arrepentimientos. El calvario de Katy Jurado para recuperar los despojos del occiso ha puesto en contundente evidencia los inhumanos mecanismos del aparato estatal mexicano en contra del individuo inerte e ignorante. Y en esta fábula con antimoraleja, el final con los niños repartiéndose la torta, se recibe en el rostro como una salvaje bofetada, al tiempo que conduce, más allá de la caridad, y perdida toda fe, a una solidaridad llena de esperanza".<sup>163</sup>

En una entrevista concedida a Alejandro Pelayo, Fons comentó lo siguiente:

"A.P. -*Pienso que en Caridad ya aparece el cine que más te gusta hacer, tus obras anteriores fueron algo así como un ejercicio, un entrar a la industria, en Caridad ya se nota una obra redonda, clásica. Ya pudiste explorar toda la temática de lo popular, los personajes populares y la injusticia social; creo que el cuento se prestaba para todo esto.*

<sup>162</sup> García Riera, en *Excélsior*, febrero 21 de 1974.

<sup>163</sup> Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, México, Posada, 1986, pp. 30-32.

J. F. -Sí, claro. Eso quizá pudo haber sucedido en *Los cachorros*, pero falló. Sin embargo en *Caridad* no, por su diversión o por la materia prima misma. Además, la historia es muy cortita, dominable por mí en ese momento (...)

A.P. -En *Caridad* hay un acucioso retrato social. De dónde viene esa capacidad tuya de observación, del tipo de personaje y del habla. Creo que es una de las primeras películas donde se abre esta corriente y posteriormente se va a mal usar; pero era como recuperar el habla real de los personajes ¿De dónde vino esta vena tuya, Jorge?

J.F. -Indudablemente vienen de vivencias propias, de pasear e ir a un medio que es natural en mí, a toda esa gente de alguna manera la conozco y la conocí mucho. El habla popular tuvo ocasión de conocerla en sus diferentísimas variedades, porque yo hice muchas cosas antes de hacer cine. Además, es una clase con la que yo simpatizo de natural, con la cual inclusive no sólo tengo simpatía, sino un profundo amor y respeto; viendo con amor a esa gente, eres capaz de recrearla".<sup>164</sup>

Al autor de este trabajo le declaró: "La productora Escorpión había estado apoyando a Alcoriza, le produjo *Mecánica nacional*, *Presagio*, *Las fuerzas vivas*, en fin. Luis les propuso hacer una cinta a partir de las tres virtudes teologales. Alcoriza me propuso para hacer *Caridad* y el otro compañero fue Alberto Bojórquez, que era su debut. La idea era sobre una señora muy bien intencionada que por hacer su caridad provoca 'la bomba atómica', tiene que llevar a ese grado su inocente gesto de hacer la caridad. A mí se me ocurrió eso que salió, más que el pleito de los niños y los padres, era echarle un ojo a qué le sucede a una gente en esas condiciones: con un muerto y sin medios ante un aparato burocrático del que padecemos (...) Fue también una película barata. A las nuevas compañías no les iba bien en taquilla, el público estaba acostumbrado a otra clase de cine, había que hacer una cinta buena y barata. *Caridad* la hice en una semana y un día.

Prácticamente toda ella es con la cámara en la mano, muy rápido con desplazamientos muy rápidos haciendo todo en la mayor rapidez posible, para terminar en ese tiempo (...) Nos metimos en locaciones auténticas: el servicio médico forense, la procuraduría, en las diferentes dependencias que existen en la procuraduría como averiguaciones previas, asistencia social; en la colonia El capulín, en fin en ese submundo y prácticamente con la cámara en la mano porque no había ni tiempo ni recursos".<sup>165</sup>

<sup>164</sup> Anónimo, archivos de la Cineteca Nacional.

<sup>165</sup> Entrevista con el autor.

Al hacer un autoanálisis de la cinta, Fons le comentó lo siguiente a Nelson Carro: "Creo que *Caridad* está bien lograda. A mí me hubiera gustado hacer un largometraje con un tema parecido. Pero en este caso el tema cabía perfectamente en el corto.

Ya hay ciertos adelantos de orden técnico. es una película que prácticamente no pierde tiempo, la cámara casi siempre está bien ubicada, hay armonía, coherencia, balance y profundidad dramática".<sup>166</sup>

En palabras del padre Enrique Maldonado de la Parroquia de San Bernardino de Siena en Xochimilco: "La caridad no se concretiza a dar algo material, es una palabra que sufrió muchas deformaciones, yo diría bastante infravaloración cuando se le asoció con 'dar limosna', esa no es la caridad, la caridad es el amor cristiano que implica querer el absoluto bien -que es Dios-, pero a través de lo que nos pide Jesucristo: amar al prójimo y amarnos a nosotros mismos.

"Para la iglesia católica Fe, esperanza y caridad constituyen las tres virtudes teologales; para comprender mejor tenemos que irnos al significado de virtud: Una virtud -continúa el padre Maldonado- es un buen hábito, algo que nos conduce a un nivel mejor sobre el ser mismo del hombre. Entonces una virtud teologal es aquel buen hábito que no podemos adquirirlo por las solas fuerzas humanas, no porque yo me esfuerce mucho, no porque insista y busque mucho voy a poder ser depositario y ejercitante de una virtud teologal, porque éstas lo son en la medida en la cual se reconocen como gracias concedidas por Dios para conducirnos al bien a través de nuestra conducta, son valores que concede Dios al hombre para que actúe bien.

"De las virtudes, San Pablo reconoce que la caridad es la mayor, dice: 'cuando lleguemos delante de la presencia de Dios, la fe ya no va a ser requerida, porque la fe es la adhesión y el conocimiento intelectual de realidades que no vemos pero que creemos precisamente en virtud de que recibimos la fe como don de Dios; la esperanza ya no la vamos a necesitar, porque es desear con vehemencia algo que todavía no tenemos y cuando estemos delante de Dios ya lo vamos a poseer; pero la caridad es el amor a Dios y a través del cual podemos amar de una manera íntegra y plena al prójimo como a nosotros mismos".<sup>167</sup>

La cinta no es un relato sobre las virtudes teologales en sí, es, por el contrario, un relato trágico sobre los efectos que tres personas provocan al intentar ejercerlas, desde su particular sentir y/o punto de vista, con desenlaces no esperados.

<sup>166</sup> Nelson Carro, *op. cit.*

<sup>167</sup> Entrevista por el autor al padre católico Enrique Maldonado

### 4.7.3. ANÁLISIS DE LA CINTA

*Caridad* es, desde mi punto de vista, la pequeña gran obra maestra de Jorge Fons y las más representativa en su filmografía. Ni con *Los albañiles* o *El callejón de los milagros*, Fons logró recrear una atmósfera y captar todo un retrato del medio popular.

La tercera virtud teologal se convierte en la peor tragedia para dos familias, ya de por sí golpeadas por su condición de desamparados.

*Caridad* se constituye además, como un retrato irónico de una virtud y es también una denuncia hacia el monstruo burocrático que en alguna ocasión ha agobiado nuestras vidas y que se ensaña con los más pobres e ignorantes como en este caso.

El director trata a la caridad que una bondadosa anciana da, en forma irónica ya que en lugar de llevar un poco de alivio con las monedas que le arroja a los niños, estas representan la discordia con su trágico desenlace. Lo que en un medio diferente no debió ser más que una simple riña de niños, en este miserable ambiente sirve como escape para sus amargas y frustraciones.

Eulogia saca con una cubeta el agua que las lluvias a inundado su humilde casa, "nos estamos muriendo de sed, no hay agua para beber, pero las malditas lluvias nos están ahogando", se queja la infeliz mujer cuya amargura se desborda, aún más, al ver llegar a su hijo golpeado.

Es lo que faltaba, el detonador para expulsar sus odios y rencores por la vida que le ha tocado padecer. Sin esperar explicaciones descarga toda su furia sobre su ya golpeado hijo al tiempo que le pregunta quién fue el agresor. Su ira no tiene fin. Golpea al niño agresor y hace lo propio con la madre. En el clímax, ambas mujeres se desahogan por medio de golpes hasta ser separadas por las vecinas; Eulogia finalmente dirá un "muertas de hambre", tan lacónico como cruel.

Pero la tragedia está por comenzar. Ahora es el turno de los esposos. Al igual que su esposa Eulogia, Jonás lamenta su suerte y maldice a quienes se quieren aprovechar de la condición de él y de sus compañeros. La pulquería es el lugar idóneo donde se da escape a esa rebeldía reprimida, en este caso de los mecapaleros. Se niega a integrarse a la Unión porque sabe que sus integrantes son rateros y corruptos. No presta atención a su hijo que ha llegado para informarle que están golpeando a su madre. Hasta que al fin repara en ello, va desenfrenado en busca de venganza. Pero por su condición de hombre, no puede reclamarle a la mujer que ha golpeado a su esposa y va en busca del marido, quien ajeno a todo, reacciona con sorpresa y se niega a pelear.

No es tanto el afán de venganza que lo incita a golpear al zapatero remendón, es la intención de desahogarse, de sacar todo lo miserable que hay en su interior. Su altanería y agresividad dura poco tiempo. En su intento por protegerse, el zapatero le clava su cuchilla por accidente y le da muerte.

En ese medio de lamentaciones, maldecirá el momento, a la cuchilla mortal, las medias suelas y en los límites de su locura a su propio hijo, "me has desgraciado para toda la vida".

No habrá tiempo para que huya como era su intención, y será remitido a la cárcel donde será objeto de malos tratos y robo por parte de las autoridades policíacas que se aprovecharán de su ignorancia y desesperación para obtener su declaración y confesarse culpable:

"¿actuó con premeditación, alevosía y ventaja o en legítima defensa? - desconocedor de las leyes, sólo alcanzará a decir- , "sí, lo maté pero no quería hacerlo". Un caso rápidamente resuelto para la policía. El asesino ha confesado su crimen. No hay vuelta de hoja para ellos.

Sin embargo, para la viuda la tragedia ya comenzó pero lo peor está por venir, le esperará "un auténtico descenso a los infiernos de la burocracia", será víctima del sistema judicial y sus interminables trámites para obtener el cadáver de su esposo y darle cristiana sepultura.

En un logradísimo recorrido por las oficinas burocráticas, Fons nos hace compartir la desesperación, rabia e impotencia de la infeliz mujer por conseguir su objetivo. Los interminables "firme aquí", "es en la otra ventanilla", "no es en esta oficina", etcétera, terminarán por mermar, aún más, su apariencia física y le hará implorar, lastimosamente: "hágame la caridad", cuando suplica para poner fin a los infinitos trámites y malos tratos en la oficina de panteones. La insensibilidad de los burócratas terminará por provocarle un desesperado grito, captado en dramático *close up* que será compartido por lo que han padecido esas desesperantes situaciones (todos).

Sin duda, *Caridad* es la obra más lograda de Fons; por su intensidad, su dramatismo y por la crueldad en que se muestran los abusos del sistema, es una denuncia ante la indiferencia e insensibilidad de los que cobran y viven de nuestros impuestos; del retrato del sector popular y sus desgracias, por si no tuvieran ya suficientes, por su condición.

*Caridad* conforma el punto más alto en cuanto a plasmar el medio popular ciudadano por parte de Fons, su siguiente película *Los albañiles* y su más reciente *El callejón de los milagros* confirman esa inquietud del director y lo ratificarán como el cineasta contemporáneo más dotado para captar el ambiente popular en su máxima expresión.

## 4.8. LOS ALBAÑILES

### 4.8.1. SINOPSIS ARGUMENTAL

La primera imagen nos muestra una toma de detalle, un tocadiscos a punto de ser activado por alguien cuya identidad sabremos al final de la cinta. Con fondo musical de la obertura del *Orfeo de Euridice* de Gluck, la acción se traslada a un terreno en obras donde resaltan los edificios ya casi terminados. Un hombre sale del baño de uno de los cuartos alumbrándose con una lámpara de petróleo, después sabremos su nombre: don Jesús (Ignacio López Tarso). Es perseguido mediante, cámara subjetiva, y brutalmente golpeado con una varilla desde fuera de cuadro, hasta desfallecer rodeado de un gran charco de sangre que se escurre hasta el piso inferior.

Al día siguiente, muy de mañana comienzan a llegar los albañiles a la obra, se saludan con su peculiar estilo y se visten para comenzar otra ardua jornada. El aprendiz Isidro (José Luis Flores), es el primero que descubre el cadáver, baja a toda prisa del edificio gritando su descubrimiento, hasta llegar a la planta baja y tropezar con una cepa; magistralmente esa acción sirve como enlace al *flash-back*, donde se narran los días previos al asesinato de don Jesús.

Éste deambula por la obra ofreciendo agua a los trabajadores hasta toparse con el ingeniero Federico Zamora (José Alonso), responsable de la obra quien a su vez le reclama al capataz de la misma, El chapo (Salvador Sánchez) el haber contratado al anciano como velador. Termina el *flash-back*.

La policía y los médicos llegan al lugar del crimen para levantar el cadáver. La mujer del asesinado, Josefina (Katy Jurado), es presa de la rabia y desconsuelo, reclama y ofende a los compañeros de su pareja y los acusa de haberlo asesinado por la espalda. Llega al lugar el ingeniero Zamora (David Silva), padre del ingeniero Federico y dueño de la constructora quien le reclama a su hijo y al capataz haber tenido al velador en la obra, recordándoles su advertencia a los problemas que iban a tener al contratarlo.

El chapo le entrega al ingeniero Federico sus llaves encontradas en el lugar del crimen. Los dos se ven con una mirada de complicidad.

La policía comienza a detener a los sospechosos, el primero es *El patotas* (Adalberto Martínez *Resortes*), quien es sacado de su pobrísima colonia en medio de los gritos de protesta de sus vecinos y es llevado a los separos de la policía.

Mediante otro *flash-back*, los albañiles se disponen a terminar otro día de labores. Unos ya se encuentran bebiendo con don Jesús quien les platica pasajes de su infancia opulenta, ante la burla de *El patotas*, Marcial (Gerardo Cepeda), Jacinto (José Carlos Ruiz) y otros.

Al día siguiente, "día de raya", los trabajadores toman cervezas en una tienda. Al recibir su paga, *El patotas* se queja de lo mermado de su sueldo debido a los descuentos y cuotas para el sindicato. Empieza a despotricar contra el sindicato y sus delegados. En compañía de Marcial se despide de sus demás compañeros mediante mentadas de madre y llamándolos agachados y dejados. El chapo y Jacinto se ponen de acuerdo para robar material y empezar la construcción de la casa de este último. Fin del *flash-back*.

En la comandancia, *El patotas* ya ha sido torturado para que confiese. Los judiciales juegan dominó y entre ellos terminan discutiendo. De coraje, uno de ellos vuelve a golpear al *patotas* para que confiese.

Entra otro *flash-back*. Durante un ajetreado día en la obra, un albañil por accidente le da un tablazo al ingeniero Federico y lo deposita en el suelo. Éste se levanta ofendiendo a todos y se dirige hasta donde está su padre, que ha ido a supervisar el trabajo. Éste le llama la atención por la forma en que se dirige a los albañiles y por no llevar al día su plan de trabajo. Le recomienda que no desaproveche la oportunidad que le ha brindado. Las relaciones entre ellos dos poco a poco se van deteriorando.

En la humilde casa de Isidro, su madre les pide a él y a su hermana menor, al mismo tiempo que se arregla, que se vayan a casa de una vecina, para que la dejen un momento sola. Se da a entender que se dedica a la prostitución. Al sacar una prenda del ropero descubre un paquete de marihuana y obliga a su hijo a devolverlo.

Isidro regresa a la obra para felicidad de don Jesús quien se encuentra bebiendo con *El patotas* y otro. Al verlo llegar, éstos deciden irse. Se quedan solos Isidro y el velador, éste comienza a platicarle sobre mujeres al inexperto y ansioso joven.

Al día siguiente los albañiles organizan una taquiza. Al momento de comer, les comienza a caer cascajo, suben y encuentran a Sergio (Salvador Garcini) apodado *el curita*, quien es el plomero, rompiendo el piso recién terminado, porque no le dejaron espacio para meter la tubería. Con el enojo de los albañiles, el chapo le ordena al *patotas* volver a romper para que el plomero realice su trabajo. En esos momentos llega la hermana del plomero, Celerina (Yara Patricia Palomino) a llevarle la comida. La chica es deseada por Isidro que es víctima de los pícaros comentarios por parte de sus compañeros.

Llega el ingeniero Federico y le invitan un taco, acepta de buena gana, el chapo le pide a don Jesús un refresco para el ingeniero. En ese justo instante, el velador sufre un ataque de epilepsia y de paso se revuelca con el ingeniero que fue agarrado de último momento por el velador. Termina *flash-back*.

En la comandancia interrogan a Isidro y a Jacinto. Las acciones se intercalan con recuerdos dolorosos para Jacinto cuando al llegar a su pueblo le informan que su niño fue asesinado, accidentalmente, por su propia hermanita; Jacinto intenta atrapar a la niña al mismo tiempo que grita que no es su hija y le reprocha a su esposa su vida pasada.

Mientras tanto, Isidro ha sido torturado y acusa falsamente a Jacinto de ser el asesino de don Jesús. Los judiciales torturan al inculcado en el momento en que llega el policía Munguía (Eduardo Casab), que no comparte los procedimientos de sus compañeros y rescata a Jacinto.

Da inicio otro *flash-back*. En la obra, *el patotas* sigue despotricando contra el sindicato: se niega a ir al desfile del 1 de mayo aún bajo la amenaza del delegado. Llega Josefina a la obra a entregarle su ropa a don Jesús, se queja ante él que no tiene dinero y el velador le entrega lo poco que tiene. Al salir, es alcanzada por el chapo quien le pide una cita. Josefina se niega y el capataz trata de chantajearla recordándole que don Jesús se encuentra en la obra gracias a él.

Esa misma noche se roban material de la obra en complicidad con don Jesús; Isidro se da cuenta pero el velador consigue distraerlo con sus consejos en cuestiones sexuales, le pide que un día le lleve a la Celerina para "preparársela", mientras fuma un cigarro de mariguana.

El ingeniero Zamora vuelve a reprimir a su hijo por ordenar la construcción de columnas con sólo cuatro varillas. El ingeniero Federico amenaza con abandonar la construcción debido a los constantes regaños de su padre. Al plomero le han robado su tarraja y sospecha de don Jesús, a partir de ese día, su odio hacia él se irá incrementando. Fin del *flash-back*.

Ahora, el interrogado por la policía es el chapo. Munguía lleva la investigación de distinta manera que sus compañeros Valverde (Guillermo Gil), Dávila (Ramón Menéndez) y Pérez Gómez (Jaime Fernández). Se le pregunta por lo del robo del material. El chapo niega todos los cargos. El tiempo pasa y Munguía está cada vez más presionado para que resuelva el crimen.

Nuevo *flash-back*. El plomero va hasta la constructora a buscar al ingeniero Federico para decirle lo de su herramienta y también lo del robo del material. El ingeniero no le hace caso porque lleva prisa y es acosado por la exigente secretaria para que firme algunos documentos. Al final, el plomero es llamado chismoso por el ingeniero.

El ambiente en la obra comienza a ponerse tenso por lo del robo del material y porque la mujer de don Jesús anda con el chapo. Es un secreto a voces.

Jacinto intenta golpear al plomero porque éste ha denunciado el robo. En un terreno baldío Isidro y Celerina se besan; son descubiertos por un policía al que intentan sobornar sin éxito. En un descuido escapa Celerina, Isidro intenta hacer lo propio pero no lo consigue, a cambio, el policía le propina una golpiza. Al día siguiente en la obra, don Jesús regaña a Isidro por querer sobornar al policía con sólo 7 pesos. Le vuelve a insistir que una noche lleva a la Celerina para "aconsejarla". Termina el *flash-back*.

En la comandancia los agentes conviven con el ingeniero Federico, la plática versa sobre la forma de ser y la mentalidad de los albañiles. Le preguntan al ingeniero si sospecha de alguien en particular; menciona como posibles sospechosos al *patotas* y a Jacinto, en esos momentos llega Munguía que alcanza a escucharlo y colérico, lo toma de las solapas y le pregunta qué hacía la noche del crimen en la obra, le advierte que no le asustan su padre y sus amistades, lo amenaza con volverlo a llamar para interrogarlo.

Poco después Munguía cuestiona al plomero, le pide que le explique porqué se salió del seminario; él le contesta que lo hizo para mantener a sus dos hermanas, Concha y Celerina y porque estaba mal de la vista. Munguía le comenta si el odio a don Jesús se debía a que él le había robado su herramienta o por haber abusado de Celerina.

Último *flash-back*. Se celebra el día de la santa cruz, se oficia una misa en la obra. Hay carnitas, barbacoa, pulque, cervezas, música. Los albañiles se emborrachan, se desahogan de todas sus frustraciones. El chapo quiere sacar a bailar a Josefina, don Jesús lo encara y ambos se agreden. Al final del festejo, el ingeniero Federico y el chapo acuerdan suspender por un tiempo el robo del material.

Una noche Isidro visita a don Jesús en compañía de Celerina; el velador se hace el enfermo y le pide a Isidro que vaya a comprarle sus medicinas. Celerina no quiere quedarse a solas con él, pero la tranquiliza contándole historias de la revolución.

Le cuenta que lo formaron frente a un pelotón pero milagrosamente salvó la vida; le muestra el lugar donde se incrustaron las balas, se sube su camisa y le pide a la chica que lo toque. Ella se niega pero es forzada por el lujurioso velador. Por lo mencionado en el interrogatorio con el plomero, don Jesús viola a Celerina. Termina *flash-back*.

En la comandancia *el patotas* yace tirado dentro de una celda. Munguía le ofrece un cigarro y le pide que le hable de hombre a hombre y confiese. La respuesta de *el patotas* no lleva a ninguna conclusión al agente.

La música de Gluck se ha terminado. Munguía despierta y retira la aguja del tocadiscos, en esos momentos sabemos que fue él quien activó el tocadiscos al inicio de la cinta. Pregunta a Valverde quien cree que sea el culpable, menciona a todos los interrogados y sus posibles motivos. Otro agente le informa que sus superiores quieren verlo en el instante. Munguía sale de la comandancia y se dirige a la obra ya terminada, el nuevo velador (con la voz de don Jesús), le pregunta si busca a alguien. En uno de los nuevos departamentos ya es habitado por una joven pareja y su hijo recién nacido. El caso no fue resuelto.

#### 4.8.2. DOCUMENTACIÓN DE LA PELÍCULA

*Los albañiles* se constituía en la octava cinta de Jorge Fons, su quinto largometraje y su cuarta adaptación de una obra literaria. Última cinta filmada por Fons durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez.

Se filmó del 15 de marzo al 15 de mayo de 1976, en locaciones del Distrito Federal y en los Estudios Churubusco. Tuvo su primera exhibición durante la VI Muestra Internacional de Cine en noviembre de ese mismo año. Su estreno comercial ocurrió el 23 de diciembre de 1976 en los cine Chapultepec, México, Cinemundo, Víctor Manuel Mendoza y Tlanepantla. La cinta obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1977.

La película tiene como antecedente la novela homónima de Vicente Leñero (coautor del guión cinematográfico) y la obra teatral del mismo nombre. En el teatro, el personaje central -don Jesús- fue interpretado por José Carlos Ruiz, quien comentó al respecto: "No sólo no ha sido una desilusión para mí no encarnar a don Jesús en la versión cinematográfica de la obra de Leñero, sino que me siento muy contento de poder trabajar en la película y sobre todo de interpretar un nuevo personaje, ya que esto representa otra experiencia. Jacinto, como se llama mi personaje, es otro reto de actuación."

El papel de don Jesús me lo sabía ya de memoria -¡tantas veces lo hice en el teatro!- que se encontraba ya arraigado en mí. Ahora olvido un personaje y me enfrento a otro".<sup>168</sup>

Uno de los personajes que destacan en la cinta, es el interpretado por Resortes -*El patotas*- , es de los pocos que se rebelan por el trato recibido. Acepta su condición de "jodido" pero no por eso está de acuerdo con el proceder del sindicato y con la forma en que son manejados por el capataz y el ingeniero de la obra.

Sus inconformidades son manifestadas en un lenguaje muy popular, muy propio de esa clase trabajadora. Esto lo convierte en el personaje más "folklórico" de la película. "Desde el primer momento en que se me propuso interpretar a uno de los personajes centrales de *Los albañiles* me interesó la idea de participar en un filme dirigido por Jorge Fons. Y ¡aquí estoy!".<sup>169</sup>

Por lo que toca a la temática de la cinta, Resortes opinó: "En verdad es una historia de mucho interés y con un tema importante, porque en ella se habla del auténtico mundo de los albañiles, un sector obrero lleno de muchos problemas sociales, económicos , políticos y sindicales que les impiden tener una vida mejor dentro e la sociedad. Esto no es una comedia de risa loca ni algo que se le parezca, sino un auténtico drama de la vida real, donde los personajes son la imagen viva de los hombres que construyen las casas y los edificios en que vivimos y trabajamos (...)".<sup>170</sup>

José Alonso, quien interpreta al desobligado, corrupto e irresponsable ingeniero Federico Zamora, comenta con respecto a la cinta: "Tenemos la obligación de hacer un cine que refleje la realidad que vivimos, *Los albañiles* es esa clase de cine (...) El cine que me interesa hacer es el que estoy haciendo ahora; el que ayuda a la gente a la toma de conciencia. Creo que ya no se debe hacer aquel cine que chantajea con la moral y que únicamente pretende hacer fortuna. Nuestra realidad es otra, no la que falseó el cine exclusivamente comercial".<sup>171</sup>

Para compenetrarse con el ambiente y sus personajes , el director declaró lo siguiente: "Durante seis meses, no en forma continua, porque no hubiera aguantado, laboré como albañil en diversas obras con el fin de conocer más a fondo la vida, la forma de pensar, ser y hablar de las personas que integran ese gremio".<sup>172</sup>

<sup>168</sup> Entrevista aparecida en el *press-book* de la cinta.

<sup>169</sup> *Idem*

<sup>170</sup> *Idem*

<sup>171</sup> *Idem*

<sup>172</sup> *Idem*

Con relación a la película, el director opinó: "Los albañiles es un mejor documento filmico que *Caridad*. Era una obra (la de Vicente Leñero) que ya tenía sus añitos. Entonces había que agregarle elementos que la pusieran más al día con respecto a la problemática de esas capas trabajadoras.

Creo que yo debí ir un poco más lejos, dar un par de apretones más a las tuercas, que dejaran más claro el panorama de esta clase. Es mejor película que *Caridad*, se tratan formas de trabajo, de relación social, vínculos de una clase con otra, de los órganos represivos con la clase a la que pertenecen".<sup>173</sup>

Como dato anecdótico se puede decir que en el montaje final, Fons eliminó un *flash-back* donde Ana Martín interpretaba a Encarnación, joven pueblerina, perseguida y violada por don Jesús (López Tarso maquillado de más joven y vestido de charro).

Al respecto Fons comenta: "Esa parte yo la quité porque la película ya era muy larga. Son algunos aspectos de la vida del velador don Jesús, de su juventud, que había sido minero, había estado en la revolución y había tenido unos amores con una mujer de una feria; se hicieron cuatro escenas con Ana Martín y con Nacho realmente que a mí me gustaría algún día rescatarlas porque son partes muy oníricas. En aquel entonces nos veíamos mucho con Luis Buñuel y, quien más quien menos, todos estábamos influidos por él. Es una parte onírica, descontextuada de la realidad y realmente hubieran aportado un elemento de contra peso al drama de *los albañiles*; lo que sucede es que la película ya en sí, se constituía de una estructura muy compleja, disparaba hacia muchos puntos para ir logrando su desarrollo y este elemento extra, rebasaba la complejidad de la película, quizá la enriquecía más, pero a la vez era un elemento extra, lejano, que hablaba solamente de uno de los personajes cuando intenta la cinta ser un fresco de todas las diversas actividades que participan en el trabajo de la construcción.

"A mi pesar, se quedaron esos momentos que a mí me gustaría rescatarlos eran una cosa diferente de lo que había hecho anteriormente (...) La estructura de *Los albañiles* es asombrosamente compleja. A mí me extraña que el público a nivel popular, pueda entender con relativa claridad la obra.

"La película siempre me gustó, siempre me inquietó, siempre me lastimó, siempre me estuvo diciendo cosas. Para mí era necesario, importante, indispensable todo el tiempo que tuviera presente el sitio que me encontraba y en el tiempo que me encontraba porque la complejidad de los tiempos y los personajes en el desarrollo que sufren en la obra había que llevarlos bien entendidos, que alguien fuera entendiendo todo el tiempo aquella madeja aparentemente muy imbricada. Fue una cinta de mucha emoción.

---

<sup>173</sup> Nelson Carro, *op. cit.*

"Lo importante de la cinta es mostrar esa clase trabajadora, el asesinato pasa a segundo término.  
 - ¿Quién mató a don Jesús?  
 - Nunca lo podrá saber ni siquiera el autor... bueno acaba siendo la sociedad misma, la vida que hemos hecho es la que lo ha matado. Es la vida que impide la vida".<sup>174</sup>

Al momento de su exhibición, la cinta fue tratada de la siguiente manera. "Acertada selección si nos atenemos al punto de vista técnico, pues la obra del realizador mexicano es desde todos los ángulos magnífica. Pulcra la fotografía en color de Alex Phillips; sugerente la música de Gustavo Cesar Carrión; excelentes las actuaciones de López Tarso, José Alonso, Salvador Sánchez, José Carlos Ruiz y Resortes.

Ahora bien, estas excelentes técnicas, a las que es necesario aunar una puntual dirección, siempre correcta, plena de amor a los hombres y cosas, están al servicio de una anécdota interminable, fatigosa, que finalmente no conduce a nada verdaderamente importante, conmovedor, que deje un sello en la conciencia del espectador o que le provoque una auténtica catarsis (...) Entonces la fatiga va lentamente apoderándose de la audiencia. Algunos tratan de interesarse en la incógnita policial, otros en el folclor, otros más, cansados de explorar ese microcosmos, se remueven inquietos en las butacas. Termina el filme y las personas abandonan la sala con la firme convicción de que nadie en México sabe más que ellos sobre el mundillo de los albañiles. Lástima de tantas excelencias técnicas, lástima del trabajo magnífico de actores, lástima de la puntual y amorosa realización".<sup>175</sup>

Por su parte, Emilio García Riera escribió lo siguiente: "Jorge Fons se apoyó en una intensa e intencionada trama de Vicente Leñero para lograr el que, hasta ahora, es sin duda su mejor largometraje (...) La película puede ser vista a la luz de las interpretaciones simbólicas heredadas de la trama de Leñero, pero se propone como algo más: es al mismo tiempo una crónica escueta, casi documental, que acentúa con las armas del realismo cinematográfico lo que de concretos y característicos tienen un ambiente y unas situaciones. En primera instancia, lo que nos muestra la ágil cámara dirigida por Fons, un cineasta particularmente dotado para recrear los medios populares, son unas relaciones entre los personajes más físicas que conceptuales (...) Fons ya probó con *Caridad* su excepcional capacidad para recrear cuadros populares cuyas coordenadas nos alcanzan y nos atañen en forma muy directa (...) *Los albañiles* nos mete de verdad en una obra de construcción o en los reductos policíacos donde los trabajadores son vejados.

<sup>174</sup> Entrevista con el autor.

<sup>175</sup> Miguel Barbachano Ponce, en *Excelsior*, noviembre 8 de 1976.

“En cambio, y ese es el único reparo serio que puedo ponerle a la película, Fons no logra hacer verosímil a un policía incorruptible interpretado por un actor, Eduardo Casab, cuyo nerviosismo cabe comprender: le tocó encarnar al único tipo irreal en medio de una espléndida galería de personajes que, por su propia índole, por lo que tienen de seres reconocibles, de carne y hueso, diríase que guían con toda naturalidad el buen comportamiento de sus correspondientes actores”.<sup>176</sup>

En su libro *La condición del cine mexicano*, Jorge Ayala Blanco divide en varios rubros al cine popular. A las cintas de Jorge Fons (*Caridad* y *Los albañiles*, sobre todo), las ubica en lo que llama El jodidismo.

“¿Qué se gana con decirle a la gente que está jodida, demostrárselo y restragárselo en la cara durante noventa minutos? Quién sabe, pero el jodidismo del cine mexicano le encanta hacerlo. El jodidismo no es un humanismo; es un bestialismo humanitario. El jodidismo no es una ideología; es una concepción de la realidad nacional y un método de aproximación a la miseria: casi una teoría filosófica y estética en sí mismo. El jodidismo es un seudónimo del cine ojete.

(Y así por el estilo. A *Los albañiles* la coloca en lo que él llama El jodidismo crístico), (...) la intriga policial quedará inconclusa y sin castigo. El criminal no será ninguno de los albañiles sospechosos, pero todos ellos son sujetos de escándalo moral y padecen de una entera falta de inocencia en otros órdenes (...) Pinches obreros irredentos que no permiten deslindar entre el bien y el mal, Dios y el Demonio, la inocencia y la culpa. El gran culpable de la cinta, cuyo discurso se construye por medio de las convergencias y divergencias de las líneas temáticas (cf. A. J. Greimas), es el ser de la clase de *Los albañiles* y los albañiles: sus deleznales y abyectas condiciones de subentidades humanas, que ha hecho durante casi dos horas, la delicia del engolosinado neopopulismo de Fons, haciendo que vuelvan por sus fueros las viejas distorsiones barrocas de Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez”.<sup>177</sup>

Por su parte Mauricio Peña escribió lo siguiente: “El cine mexicano ha cambiado de imagen. Esto no es novedad. De los temas aburridos y gastados que dieron ¿vida? durante cuarenta años a la industria nacional, se ha pasado hacia otros que aspiran cuando menos a dar una visión menos engañosa de la realidad. La consigna para los directores fue que cada uno intentara, a su manera, la consolidación de otro cine.

“Algo se ha logrado, pero ahora uno se pregunta si la corriente establecida con el impulso de Rodolfo Echeverría continuará en los próximos seis años.

<sup>176</sup> García Riera, en *Proceso*, noviembre 5 de 1976.

<sup>177</sup> Ayala Blanco, *op. cit.*

"Existe un grupo de directores: Cazals, Hermosillo, Ripstein, Isaac, Fons, que pueden seguir dando la batalla. Ellos constituyen el mejor apoyo para la siguiente generación, que ya debe hacer su arribo al trabajo detrás de las cámaras.

"Nuestra atención debe estar centrada por el momento en *Los albañiles*, el filme de Jorge Fons que fue exhibido en la sexta Muestra Internacional de Cine, la cual concluyó hace un par de semanas. La recepción que le dieron a este filme los asistentes al evento, fue una mezcla de rechazo y aceptación, fenómeno que siempre acompaña a los nuevos filmes mexicanos.

"La actuación de Adalberto Martínez *Resortes* ha sido llamada el gran acierto de toda la película. De *Los albañiles*, del director Jorge Fons se podrá seguir hablando en el futuro".<sup>178</sup>

#### 4.8.3. ANÁLISIS DE LA CINTA

El asesinato del velador don Jesús, perpetrado desde el comienzo de la cinta, es el pretexto el director para mostrarnos un microcosmos de personajes y su entorno.

Jorge Fons recurre a los *flash-backs* para mostrarnos aspectos de las vidas y posibles motivos de los principales sospechosos, todos ellos albañiles, a excepción del ingeniero Zamora responsable de la obra.

Los *spots* publicitarios de la cinta decían lo siguiente:

- *Los albañiles*  
un crimen sin solución  
¿o el crimen como única solución?

Ella no pudo matar a don Jesús,  
sí pudo ser el motivo del crimen.  
Katy Jurado en *Los albañiles*

- *Los albañiles*  
¿Quién mató a don Jesús?

¿Quién mató a don Jesús?  
-¿El ingeniero?  
-¿*El patotas*?

- *Los albañiles*  
seres humanos que se destruyen  
al construir un mundo que no les  
pertenece.

¿Jacinto?  
Sígales la pista, cualquiera puede  
ser el asesino.

- *Los albañiles*  
Una clase explotada a punto de explotar.

<sup>178</sup> Mauricio Peña, en *El Herald*, diciembre 12 de 1976.

La investigación policiaca del crimen es encabezada por un agente policiaco *sui generis*. No recurre a la tortura como medio para hacer confesar al o a los culpables. No se amedrenta porque el padre del ingeniero (quien es también sospechoso) tenga amigos influyentes. Su intención es llegar al fondo del asunto y descubrir al culpable de tan horrendo crimen.

En un país donde son bien conocidos los métodos policiacos empleados para este tipo de situaciones, el personaje se antoja más que inverosímil. Sin embargo, es el hilo conductor de la trama. Paralelamente a la investigación, se suceden una serie de *flash backs* que nos muestran el mundo de las obras y nos sugieren los posibles motivos del crimen.

El primero en ser interrogado es *El patotas*. Sabedor de que don Jesús sacaba material por las noches. Además pudo haberlo matado para robarle la cartera, que a su vez don Jesús se la había robado al ingeniero.

Otro sospechoso es el aprendiz de albañil Isidro. Adolescente ansioso de experiencias amorosas que visitaba casi todas las noches al velador para que lo orientara en asuntos de mujeres. También sabía que el viejo se robaba material por las noches; pudo haber sido también una venganza por la violación de su novia Celerina por parte de don Jesús. Fue el primero en descubrir el cadáver.

Jacinto también es sospechoso. Estaba enterado del robo del material. El capataz le había prometido regalarle material para su casa si cooperaba en los robos. Fue acusado por Isidro, bajo tortura, de ser el culpable del crimen.

El capataz Chapo se erige como uno de los más sospechosos. Estaba de acuerdo con el velador para extraer material para su propio negocio; además, se acostaba con la mujer de don Jesús.

Otro personaje bastante sospecho es el plomero. Éste acusaba a don Jesús de haberle robado su tarraja. Veía al viejo como la representación del mal. Otro motivo, más poderoso, es que su hermana menor fue violada por el libidinoso viejo.

Y el último y más sospechoso de todos es el ingeniero Federico Zamora. Don Jesús sabía que él era el responsable de los robos (autorobos). Era amenazado por el viejo de acusarlo con su padre. También siempre tuvo la certeza de que el viejo le robó su bien cargada cartera, y siempre le fue antipático. La prueba que lo convierte en principal sospechoso es el encuentro de sus llaves en el lugar de los hechos.

Todos estos sospechosos, sirven al director como vehículos para adentrarnos y conocer aspectos de las vidas y la mentalidad de los trabajadores de la construcción.

"Son seres muy fuertes a pesar de su mala alimentación", dice el ingeniero Federico al grupo de agentes investigadores. Pero no sólo son fuertes físicamente algunos tienen más agallas que los demás y siempre se rebelan ante las injusticias: "yo no voy al desfile, el sindicato y el desfile chinguen a su madre", le contesta *El patotas* al delegado sindical cuando le informa que está obligado a ir al desfile del 1 de mayo, so pena de ser castigado.

Son fuertes física, pero no mentalmente. Aprovechan el alcohol y en plena celebración que se supone debe ser todo alegría, recuerdan pasajes dolorosos de su pasado, se desahogan ante sus compañeros: "me paso la vida haciendo casas y casas, edificios y edificios, y ninguno es mío", bajo los efectos etílicos Jacinto se queja con amargura.

Jorge Fons ha logrado recrear el ambiente popular con toda su gama de singulares personajes. Ha demostrado una vez más su talento para plasmar esa especial atmósfera

Por lo que toca a las actuaciones, todos los actores interpretan con mucha naturalidad a sus respectivos personajes, entre ellos destaca Resortes quien con su manejo del albur y el lenguaje de las señas, se erige como el personaje más representativo de esta película. También llama la atención Katy Jurado en un papel que recuerda mucho al que interpretó en *Caridad*, conociendo los antecedentes filmicos de esta actriz, Jorge Fons no pudo tener mejor tino en el momento de su elección, puesto que en las cintas de Ismael Rodríguez y Luis Buñuel que permanecen en nuestra memoria Katy Jurado ha logrado interpretar con mucho realismo los personajes populares que ha interpretado. En una entrevista concedida a Cristina Pacheco, Fons declaró lo siguiente en relación a Katy Jurado: "Quien me acercó a ella fue Luis Alcoriza, Jurado era una actriz de renombre tanto en México como en Estado Unidos (...) Durante el rodaje era un volcán. Nerviosa hipercativa, cualquier cosita podía alterarla de manera terrible. Esto no quiere decir que nuestra relación haya sido difícil, Katy es una profesional (...) Hay también otro elemento que hacía un tanto especial el trato con Katy: estaba en una edad difícil. - *¿Que quieres decir? No creo que haya edades fáciles.*- Me refiero a que ella había llegado a ese momento en que de la noche a la mañana te das cuenta de que ya no esperas tanto de la vida. Ella esta en la etapa de saber cuál era su papel dentro y fuera del cine. Lo que percibe uno en esos momentos a veces resulta muy difícil de aceptar".<sup>179</sup>

<sup>179</sup> Cristina Pacheco, "Habla a Siempre! Jorge Fons, director de *Rojo amanecer*, en *Siempre!*, diciembre de 1989, pp. 32-35.

Tal vez por lo que comenta Fons, Katy Jurado realizó tanto en *Caridad* como en *Los albañiles*, dos de sus mejores interpretaciones a lo largo de su carrera fílmica.

No se llega a esclarecer el crimen, no es esa la intención de Fons ni de Leñero, es sólo el pretexto para mostrarnos el mundo de los oprimidos, de los humildes, de los que son víctimas precisamente por su condición social, como bien dice *El patofas en una celda después de haber sido torturado*: "...siempre chingan al más pobre, por jodido, por pendejo".

## 4.9. ROJO AMANECER

### 4.9.1. SINOPSIS ARGUMENTAL

Durante los créditos iniciales, con fondo negro, se escucha el *tictac* del reloj despertador que al iniciar la primera escena de la cinta marca las 6:45 a.m. Un anciano (Jorge Fegan) se levanta de la cama, observa el reloj y toma una pastilla; se nota enfermo. Despierta a su nieto Carlitos (Ademar Arau), con quien comparte la habitación, para que se aliste para ir a la escuela. El abuelo se asoma por la ventana de su cuarto y vemos una panorámica de la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Todavía somnoliento se dirige a la cocina donde desprende una hoja del calendario y de esta manera, nos ubicamos en el día miércoles 2 de octubre de 1968.

El abuelo trata de servirse un café, pero aparece su hija Alicia (María Rojo) quien le ayuda. Inmediatamente después ésta despierta a su esposo Humberto (Héctor Bonilla) que se dirige al baño. El abuelo prende el televisor, se escucha la voz del locutor que anuncia los días que faltan para la inauguración de la olimpiada México 68. Los dos hermanos mayores Sergio (Bruno Bichir) y Jorge (Demián Bichir), salen de sus habitaciones para ver la televisión con el abuelo.

Toda la familia desayuna junta, se preparan para iniciar sus labores; la hija adolescente Graciela (Patricia Robles) prende la radio en *590 La pantera* donde tocan música de Los Beatles, para su beneplácito y el de su hermano Carlitos. El desayuno familiar sirve, también, para comentar algunos aspectos de la juventud, como el cabello largo de los hombres con el reprobatorio discurso del abuelo. Se aprovecha la ocasión para que el padre también le reproche a sus hijos mayores su participación en el movimiento estudiantil, en su apogeo en esos días; les pide abandonarlo y ponerse a estudiar porque les informa que algo se trama, tiene conocimiento de que algo puede pasar porque trabaja en el Departamento del Distrito Federal.

Después de regañarlos y ante la negativa de sus hijos por hacerle caso (Jorge le menciona los seis puntos del pliego petitorio que solicitan los estudiantes en sus demandas, y todo lo que han padecido a lo largo de su lucha, le informan que no claudicarán en sus demandas), el padre se va a su trabajo de muy mal humor y se lleva consigo a sus dos hijos menores.

Alicia le pide a su padre que le compre el mandado, pero que se tome su tiempo. Es el pretexto para quedarse sola con sus hijos y seguirlos regañando. Rápidamente narra los inicios del Movimiento, las manifestaciones, los meses que llevan sin clases (4), les advierte lo mismo que su esposo: con el gobierno no se juega. Su intuición le indica el peligro que corren sus hijos.

10:40 a.m. Alicia prepara la comida; regresa su papá con el mandado y se dispone a leer el periódico. Al intentar prender la licuadora, Alicia nota que no hay energía eléctrica; le pide a su papá que vaya a checar los fusibles del edificio. Durante su revisión se encuentra con una vecina (Marta Aura) que tampoco tiene luz; los fusibles de todos los departamentos del edificio se encuentran bien, pero no tienen luz. No le dan mucha importancia al hecho y esperan que pronto se normalice el servicio.

Los niños llegan de la escuela. Carlitos juega con su abuelo en un pasillo del edificio con soldados de juguete. Hasta allí llegan tres hombres vestidos de civil y armados, a uno de ellos le dicen comandante. El abuelo observa inquieto la plaza.

Mientras tanto, Graciela le ayuda a preparar la comida a su mamá, al mismo tiempo que le platica que toda la unidad está rodeada de soldados y policías. En esos momentos suena el teléfono de la casa, pero no se alcanza a escuchar muy bien lo que dice y repentinamente se corta la comunicación. Inquieta como ha estado todo el día, Alicia le pide a su hija ir con una vecina para hablarle a su padre. Pero tampoco hay servicio telefónico en la casa de la vecina ni en los teléfonos públicos.

17:15 Carlitos hace su tarea, Alicia teje y el abuelo arregla un viejo reloj de bolsillo. En *off* se escucha el rumor de la multitud que empieza a concentrarse en la plaza. Graciela le informa a su mamá que va a la casa de una vecina a hacer la tarea, al principio la madre y el abuelo se oponen porque presienten que algo malo va a ocurrir, finalmente le dan permiso.

Rápidamente aumentan las voces y murmullos de los participantes del mitin, los oradores comienzan a dar información sobre el movimiento y en especial sobre la invasión que han sufrido la UNAM y el Politécnico por parte del ejército. Todo eso se escucha en *off* mientras vemos al abuelo y a Alicia preocupados.

17:55 El abuelo termina de arreglar su reloj. Se escucha a los oradores informar que la manifestación se ha cancelado, invita a los participantes a retirarse y no caer en provocaciones. En esos momentos se escuchan ruidos de helicópteros, Carlitos se asoma por la ventana del departamento y en su rostro se refleja una luz roja, grita a su madre y a su abuelo que el helicóptero lanza bengalas. Justo en ese momento se escuchan disparos de armas de fuego, Alicia se asoma por la ventana y observa, llena de horror con su hijo, la masacre que se comete; se le une el abuelo que tampoco cree lo que está viendo. Por su experiencia de militar retirado les ordena que se escondan en el cuarto más seguro del departamento.

18:25 Los disparos están en su máximo apogeo. Se han multiplicado y ahora se escuchan disparos de metralletas, ruidos de más helicópteros y tanques, esto último no lo puede creer el abuelo quien reconoce inmediatamente, lleno de horror, el ruido de los vehículos militares.

18:55 Ya ha caído la noche. Sólo se escuchan sirenas, probablemente de ambulancias. Aún no hay luz por lo que el abuelo enciende unas velas. A pesar del miedo de Alicia, el abuelo decide ir por su nieta.

Se escuchan disparos esparcidos. Una toma a la ventana nos muestra que llueve. Llegan los hijos mayores que han estado en el mitin acompañados de cuatro jóvenes, uno de ellos muy mal herido del brazo. Es llevado a la habitación de los hermanos donde Alicia le da los primeros auxilios, en su dolor y desesperación el herido, Luis (Eduardo Palomo), llora por su hermana que lo acompañaba y que cree que ha muerto. Los otros tres poco a poco comienzan a tranquilizarse, destruyen sus credenciales que los identifican como estudiantes. En *off* se sigue escuchando mucho ruido, sobre todo sirenas. Los hermanos se acercan a la ventana y observan como arrojan los cadáveres a los camiones.

Alicia les prepara algo de beber y se presta a ayudarla la estudiante (Leonor Bonilla); la chica trae consigo propaganda del movimiento y dinero recolectado. Alicia le exige que se deshaga de todo para no tener problemas. En la recámara de los hermanos y junto al herido, todos se reúnen. No se conocen entre ellos; cada uno cuenta su odisea durante la masacre. En esos momentos llega el abuelo con su nieta acompañados por dos militares quienes le solicitan sus papeles para corroborar que fue militar. Mientras los soldados esperan al abuelo, los hombres armados del principio de la cinta llevan a tres jóvenes a los que golpean sin compasión. Uno de los militares les ordena que dejen de golpearlos y los lleven con los otros atrapados.

El estudiante mal herido continua desangrándose, el abuelo sugiere entregarlo a los camilleros pero se encuentra con las enérgicas negativas de su hija y de su nieto Jorge. Los jóvenes se preguntan qué sucederá después de los acontecimientos, hay quien comenta que al día siguiente estallará la revolución. Ha pesar de todo no piensan abandonar el movimiento.

22:00 al fin se reanuda la corriente eléctrica y se restablecen las líneas telefónicas. Algunos llaman a sus casas para informar que están bien pero que tendrán que pasar la noche en Tlatelolco. Se disponen a cenar pero inmediatamente se reanuda el fuego, corren a esconderse.

22:25 continúan los disparos. 22:45 la balacera continúa. 22:50 al fin cesan los disparos.

Poco después llega Humberto, muy molesto les reprocha a sus hijos su participación en el movimiento, les platica lo que vio al llegar a la unidad habitacional. Todos lo interrogan para que describa el escenario del crimen. Confiesa que su jefe le contó que algo grave se preparaba en Tlatelolco.

23:45 Encienden el televisor para ver el noticiario. Ante su indignación, escuchan las noticias distorsionadas. El locutor informa que hay veinte muertos y que todo se inició por un tiroteo entre dos grupos de estudiantes y por eso intervino el ejército.

Los muchachos se aprestan a dormir pero antes juegan ajedrez y planean el modo de escapar al día siguiente. Durante la madrugada se escuchan los gritos desgarradores de una madre que busca a su hijo de puerta en puerta.

Una vista panorámica muestra a Tlatelolco al amanecer, son las 7:15 del tres de octubre. Los violentos golpes a la puerta del departamento despiertan a toda la familia, los hermanos esconden a los refugiados en el baño, el abuelo hace lo propio con Carlitos bajo su cama y le ordena no salir por ningún motivo. Quienes tocan de manera brutal la puerta son los mismos hombres armados vestidos de civil, que al abrir la puerta, irrumpen violentamente en el departamento y comienzan a catearlo al mismo tiempo que amenazan a todos. Preguntan cuántas personas habitan en él y se muestran prepotentes ante el hecho de que Humberto se identifica como trabajador del DDF.

En su cateo por la casa, descubren en la recámara de los hermanos mayores un cartel del Che Guevara y un libro del Manifiesto del Partido Comunista. Esto provoca la ira de los policías y golpean a Bruno en la boca con la cacheta de la pistola. Finalmente descubren las huellas de sangre en una de las camas y amagan a Humberto para que confiese y entregue a quien esconde. Jorge les pide a los muchachos que salgan del baño y se entreguen a los policías porque de lo contrario matarán a su padre. Salen los jóvenes gritando rendición, pero uno de ellos, Fernando (Sergio Sánchez), al ver la puerta abierta intenta huir sin éxito, le disparan por la espalda; Luis, a pesar de estar muy mal herido del brazo, quiere agredir al asesino pero también corre la misma suerte. Comienza un forcejeo que aprovechan Bruno y Graciela para escapar mientras los demás son asesinados a sangre fría por los policías. Uno de ellos se da cuenta que han huido los dos hermanos y va tras ellos, se escuchan tres disparos mientras la cámara nos muestra la dantesca escena de la familia y los estudiantes masacrados.

Sale de su escondite Carlitos, el único que ha sobrevivido, que sollozante observa los cuerpos de sus familiares y se dirige a la salida del edificio; al bajar las escaleras se encuentra con los cadáveres de sus dos hermanos que no lograron escapar. Abandona el edificio y al fondo un barrendero limpia el lugar lleno de basura, agua y sangre.

#### 4.9.2. DOCUMENTACIÓN DE LA PELÍCULA

*Rojo amanecer* marcaba el regreso de Jorge Fons a los sets cinematográficos después de dos sexenios (1976-1982 y 1982-1988). Era su novena cinta y sexto largometraje. Sin lugar a dudas, *Rojo amanecer* es la película más importante en términos sociales y culturales en su filmografía por muchas razones. Razones que expondré en este punto, donde además se mencionarán los aspectos más relevantes en torno a esta cinta que provocaron un parteaguas en la cinematografía nacional, al grado de ser considerada por muchos como la iniciadora de lo que llamaron "nuevo cine mexicano", durante la administración salinista.

Considero que la sola película da tema para una tesis. Todas las etapas de preproducción, rodaje, autorización y exhibición, son de suma importancia por razones que nunca antes se habían suscitado en nuestro cine. Por lo tanto, la documentación de la cinta se hará de manera cronológica con base en las notas periodísticas al respecto y entrevistas realizadas por el autor.

Durante los meses de mayo y junio de 1989 aparecieron notas informativas donde se hablaba sobre el rodaje de una cinta que abordaba los trágicos sucesos estudiantiles de 1968, desde la perspectiva de una familia que habitaba en el edificio Chihuahua de la Unidad Tlatelolco; la película se llamaba *Bengalas en el cielo*. En todas esas notas se hacía énfasis en lo siguiente: el productor era Héctor Bonilla quien también era uno de los actores y que había invertido los ahorros de toda su vida en el proyecto; se contaba con un interesante elenco donde destacaban María Rojo, los hermanos Bichir (Bruno y Demian), Jorge Fegan y el propio Bonilla; el guión era de Xavier Robles premiado en los concursos de guiones que promovía La Sociedad General de Escritores de México; y por último se hacía especial mención en el retorno a la dirección cinematográfica de Jorge Fons.

Durante el resto de ese año, 1989, aparecieron esporádicamente algunas notas donde se mencionaba la etapa de posproducción de la cinta y algunos problemas al respecto. Héctor Bonilla declaró: "cuando llegamos a sentir que no se terminaba de filmar, o incluso que no se empezaba, el apoyo de Valentín Trujillo fue muy importante; nosotros habíamos detenido la filmación y él nos ayudó para terminarla".<sup>180</sup>

Al respecto, en una entrevista concedida a Raquel Peguero para *La jornada*, Fons declaró lo siguiente: "Ese guión tratamos de levantarlo de manera oficial. Ya sabes que hay que presentarlos para que se lean, clasifiquen y puedan ser filmados.

<sup>180</sup> Blanca Ruiz, en *Mira*, México, 1990, p. 40.

“ Lo presentamos Héctor (Bonilla) y yo de manera lateral, a un señor que trabajaba en CONACINE, quien nos dijo, 'mejor no la hagan porque no va a pasar nada con ella: la van a archivar y no le van a dar autorización. Hagan cualquier otra cosa'.

“Al salir lo único en que pensamos es que teníamos que hacerla donde pudiéramos y como pudiéramos. No teníamos acceso a los financiamientos oficiales y debíamos hacerla de una manera atípica. Héctor dijo, 'yo rompo mi cochinito' que eran algo así como 45 mil pesos -se ríe Fons al recordarlo- y aseguró que tenía promesas de varios amigos de prestarle cuando hiciera una película. De hecho uno le llevó en una bolsa de papel de estraza, 25 mil pesos. Le dijo: 'mira, me parece que lo que haces es muy riesgoso pero yo soy tu hermano. Llévate los, no me los pagues, pero no me menciones'.

“Había gastos que se ahorraban en producción pues los actores y el director participaban con su trabajo, pero había que pagar la película y a los técnicos porque el foro era fiado: 'no tenía uso, estaba abandonado sin vidrios, con las parte superior que habían tomado las palomas para sus nidos. Cuando teníamos que hacer una toma decíamos, 'vamos a pedirla' y en ese momento hacíamos mucho ruido para que la palomas se asustaran, se callaran un minuto y nosotros pudiéramos trabajar. Estábamos con el temor de que fueran a llegar supervisores y suspendieran la filmación porque lo estábamos haciendo sin la autorización tradicional, indebida desde mi punto de vista, porque todo México debería poder hacer sus películas.

“Todo esto hubiera sido perfecto porque ni la pobreza ni la riqueza determinan demasiado la calidad de una película. Lo que sucede es que tanto los ahorros de Héctor, como lo que le prestaron sus amigos se acabó. Por fortuna su papel era muy chiquito y tenía tiempo para dedicarse a buscar dinero.

“Desgraciadamente lo encontró donde pudo y cayó con Valentín (Trujillo). Cuando Bonilla lo llevó y vio que era Tlatelolco, María (Rojo), Fons, guión de Xavier Robles, le dijo: 'ten y yo me hago cargo'. Ya con él tuvimos que hacer una posproducción demasiado miserable, por eso la película tiene problemas, un mal revelado, mal sonido. Realmente él fue el ganón de la película. Eso no me importa, lo que me molesta es que haya sido tan miserable la forma en que la terminó. Hubiera sido una película con una presentación muy digna, que estaría viéndose en todo el mundo, pero como las únicas relaciones de Valentín son México-Los Angeles, sólo se ha visto en el mercado de habla hispana y Estados Unidos, cuando es una película por la que todo mundo pregunta.

“Lamentablemente no la podrán ver porque está guardada en Cinematográfica Valentín Trujillo.

"Por supuesto que la filmación, dados todos esos inconvenientes, estuvo marcada por la austeridad: como no teníamos ninguna posibilidad de hacer una reproducción de la matanza del 2 de octubre, lo que hicimos fue una célula, un reflejo en una mínima instancia de lo que fue el drama en el exterior.

"No podíamos salirnos de ahí; no teníamos con que llenar la Plaza, por tanto no podíamos moverla ni verla en esa tarde del drama. Pero el enunciado era mostrar lo de afuera y debíamos hacerlo desde dentro: ese fue el reto.

"*Rojo amanecer* pudo haber sido una película sin pies ni cabeza porque no interesa que la familia coma o se vayan los hijos a la escuela o que el papá es burócrata, como muchos y la mamá una ama de casa como tantas porque esa historia frente a la matanza no es nada; lo que hace interesante es que refleja lo que pasa en el exterior (...).

- ¿Hay posibilidades de que recuperes *Rojo amanecer*?

- No sé a estas alturas. No creo, porque ha sido la película más exitosa que ha tenido la empresa de Valentín Trujillo y se necesita un valiente que la compre para el resto del mundo y tratara de explotarla. Ahora que estuve en Berlín con *El callejón de los milagros* la gente me preguntaba el porqué habiendo ganado (en el Festival de San Sebastián no se había exhibido en España, ni en ese territorio que es bastante natural. Pero eso siempre escapa al realizador, la vida económica y la difusión de la película pertenece a distribuidores y productores".<sup>181</sup>

Al ser cuestionado por la revista *Despegue*, el inicial productor Héctor Bonilla habla sobre los orígenes de la película:

"- Además de que supongo que por loco ¿qué otro interés tuviste para invertir tus ahorritos en una ventura como *Rojo amanecer*?

- Primordialmente por eso que dijiste, porque sólo loco se puede estar dispuesto a arriesgar tus centavitos sin la esperanza de recuperarlos. Básicamente lo que te lleva a esto es la profunda necesidad de ser dueño de las decisiones importantes, lograr que estas decisiones no dependan de un funcionario público, o de la censura, o de un empresario, o del dueño de una estación de televisión, porque finalmente, los que saben de creatividad son los que crean".<sup>182</sup>

Basándonos en la fecha del dictamen sobre el guión cinematográfico emitido por la Dirección de Cinematografía, de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, el guión debió ser entregado a dicha dependencia por los productores de la cinta entre los meses de abril y mayo de 1989.

Mientras esperaban la resolución al respecto, se rodaba la cinta como lo mencionó Fons líneas arriba.

<sup>181</sup> Raquel Peguero, en *La jornada*, agosto 5 de 1995, p. 27.

<sup>182</sup> Ulises Martínez Flores, *Despegue*, año 1, número 10, México noviembre de 1990, p.27

El 2 de junio de 1989, Jorge G. Arenas Basurto, de la oficina de Supervisión de la Dirección de Cinematografía, después de hacer la sinopsis correspondiente, dio su dictamen sobre el guión:

"*Bengalas en el cielo*. Argumento y guión: Xavier Robles, con la colaboración de Guadalupe Ortega Vargas. Dirección: Jorge Fons. Banco de Guiones, 1988 (113 secuencias en 86 páginas).

"Sin ambages y con actitud meridiana en su discurso, el argumento es un directo 'Yo acuso' a la intervención del ejército en los acontecimientos trágicos del 2 de octubre. Los detalles de la trama se eslabonan para configurar un cuadro que señala la premeditación con que supuestamente obraron las autoridades para dejar el camino libre a la represión del ejército, fuerzas paramilitares y policiacas.

"Definidas las coordenadas centrales de las proposiciones del argumento es preciso señalar la manera de abordar el tema del guión. El grueso de las secuencias suceden en el interior del departamento en que sus muros hacen eco del desarrollo de la manifestación hasta deformarse en el sonido del tableteo de las ametralladoras, durante la masacre. La relataría de los sangrientos sucesos brota de los labios de los jóvenes y no es sino hasta muy avanzadas las acciones (p.78, esc. 94) cuando en carne propia recae sobre ellos y la familia que los 'asila' la impunidad asesina de un escuadrón castrense. De este modo, la fuerza dramática contenida en los muros del departamento se derrumba en la ilustración final de una amarillista secuencia de sangre (ver pp. 83 a 86, esc. 104 a 11). Se percibe que la intención de los autores fue concentrar en este guión la carga dramática y la percepción del movimiento estudiantil como lo concibieron en sus libros Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* de cuyos parlamentos y entrevistas extrajeron los autores para ponerlos en boca de sus personajes, y Luis González de Ala, *Los días y los años*, entre otros. La pregunta de esta escritora en el sentido de cuál fue el mecanismo interno que desencadenó la masacre en Tlatelolco, sigue teniendo plena vigencia. En este acontecimiento las proposiciones del guión aportan muy poco. Por lo demás, aún dentro de los legítimos fines de denuncia ¿no resulta lejano a una deseable objetividad el limitarse a la mecánica y los preparativos de la represión? Sin asomarse en retrospectiva a la participación de los grupos involucrados.

"En otro ámbito, a de apuntarse que la figura del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz no se alude en lo más mínimo. Como se dijo en las líneas introductoras, las baterías se enfilan hacia la responsabilidad del ejército en la tragedia de Tlatelolco (en la p.72, esc. 80, en la pantalla del televisor se escuchan las declaraciones de Marcelino García Barragán, entonces Secretario de la Defensa Nacional, quien afirma ante los acontecimientos de aquella fecha: 'El comandante responsable soy yo...'). En ese rubro se tienen antecedentes de que los obstáculos para su filmación y exhibición procedan de esta dependencia más que la nuestra.

"A reserva de la supervisión del producto terminado (sin descartar la eventualidad de cortes, si lo amerita el caso) considero que este departamento puede autorizar su rodaje."<sup>183</sup>

Por su parte el 6 de junio de 1989, Daniel González Dueñas, también de la oficina de Supervisión, escribió en su dictamen lo siguiente: "Un importante asunto a ventilarse por fin en la cinematografía mexicana, aunque quizá no sea éste el tratamiento óptimo (pese a contar con las colaboraciones de José Revueltas, Elena Poniatowska y Ramón Ramírez). Robles y su coguionista optan por una estructura de melodrama -e incluso de telenovela- y caen en el didactismo de modo burdo cuando los dos muchachos explican a su madre los antecedentes del movimiento.

"Los guionistas creen que 'la fe se hace con palabras' y que basta ese relato para informar al público y convencerlo. Uno de los diálogos de Alicia certifica la ineficacia de tal mecánica dramática: 'no entiendo nada' (p.13). Otra metáfora fallida y totalmente fuera de lugar está en la secuencia en que el abuelo y el nieto juegan con soldaditos de juguete en el pasillo del edificio para entonces ver que la Unidad está rodeada de policías y soldados 'de verdad' (p.20). El lenguaje de los personajes es tan deslavado como sus personalidades (la madre, al escuchar el relato de su hija sobre el horror que vio afuera, exclama, refiriéndose a los militares que amenazaron con arrestar a abuelo y nieta: 'babosos' (p.61). ¿Qué aporta el hecho de pintar 'fresa' (frívola) a Graciela y amargado y gruñón -pero heroico- a don Roque? ¿O caer en el tremendismo -cuando era necesaria una óptica más fría para examinar los hechos (por ejemplo, la mención de los sesos en la pared (p.85) que ve Carlos al salir deshecho rodeando los cadáveres de sus familiares)? De cualquier forma es un precedente saludable examinar en pantalla hechos históricos mundialmente conocidos, aunque lamentablemente el guión deja mucho que desear en cuanto a su tono y tratamiento".<sup>184</sup>

Según se desprende de los dictámenes de los dos supervisores mencionados arriba, no hubo objeción a la autorización del guión para la filmación de la cinta. Sin embargo, Julián Osante en su dictamen sobre la película ya terminada escribió: "Leí el guión de esta película en su oportunidad y, basándome en la ley vigente de cinematografía, sugerí no autorizar su filmación. Teniendo en cuenta que se señalaba al Ejército mexicano como el único responsable de los acontecimientos, me parecía que no era procedente su realización. Argumenté que lo sucedido en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 no fue -como lo afirma el guión- producto de un plan elaborado con premeditación y alevosía(...)

<sup>183</sup> Jorge G Arenas Basurto, Dictamen de la Oficina de Supervisión de la Dirección de Cinematografía, 2 de junio de 1989.

<sup>184</sup> Daniel González Dueñas, Dictamen de la Oficina de Supervisión de la Dirección de Cinematografía, 6 de junio de 1989.

Ahora, frente al filme concluido, en principio, debo reconocer que la presencia del ejército mexicano no es tan impactante como lo fuera en el guión. Y no quiero decir con esto que haya habido modificaciones, sino que la descripción detallada de la historia (en el guión), la hacía más impresionable".<sup>185</sup>

El resto de 1989 y los primeros meses de 1990 fueron para la posproducción de la cinta.

El 2 de mayo de 1990, el Departamento de Supervisión de Cinematografía, supervisó la cinta, pero con otro título: *Rojo amanecer*.

Asunción S. de Ortega escribió lo siguiente en su informe después de haberla visto: "Observaciones: Rollo 5.- Asesinatos, violencia, prepotencia policiaca y desolación. COMENTARIO: Película asombrosamente realizada dado que el guión es por completo teatral. La dirección de Fons y las buenas actuaciones de los actores (todos de extracción teatral) hacen que este filme resulte convincente y sobrecogedor (...) Independientemente de todo esto considero que es una película valiente por el simple hecho de mencionar el tema. PELÍCULA APTA SÓLO PARA ADULTOS 'C'".<sup>186</sup>

Julián Osante y López en su dictamen, de ese mismo día comentó: "(...) No estoy de acuerdo con muchos aspectos del filme, pero no pretendería que se orientara con mis supuestos.

Sin embargo, sí opino que se ha escogido el camino más fácil, el amarillista, el ramplón, el de la sensiblería (...) Como lo señalé en mi dictamen sobre el guión el movimiento estudiantil de 1968 da para muchas historias, pero partiendo de premisas más inteligentes que orienten a la reflexión y al análisis cabal de aquel importante acontecimiento.

Casi sostendría mi criterio original sobre este filme, pero para nadie es un secreto que no es lo mismo tomar una decisión sobre un guión que sobre un producto terminado. A estas alturas, me parece que su prohibición sería contraproducente. Opino, pues, que debe autorizarse. CLASIFICACIÓN: Por la violencia, el vocabulario y, sobre todo, por una parcialidad que define a aquel gobierno y al ejército como enemigos de la juventud, sugiero se le asigne: SÓLO PARA ADULTOS".<sup>187</sup>

<sup>185</sup> Julián Osante, Dictamen de la Oficina de Supervisión de la Dirección de Cinematografía, 6 de junio de 1989.

<sup>186</sup> Asunción Ortega, Dictamen de la Oficina de Supervisión de la Dirección de Cinematografía, 2 de mayo de 1990.

<sup>187</sup> Julián Osante, Dictamen de la Oficina de Supervisión de la Dirección de Cinematografía, 2 de mayo de 1990.

A partir de esa fecha, 2 de mayo de 1990, dio inicio uno de los acontecimientos más importantes en la cinematografía nacional en los últimos años. No por la cinta en sí, sino por los factores que se suscitaron entre esa fecha y su estreno comercial, 18 de octubre de ese mismo año.

Según el reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica, en cuanto a supervisión dice lo siguiente:

Artículo 67. Plazo para practicar la supervisión.

La Dirección General de Cinematografía, tendrá obligación de practicar el examen y supervisión de las películas que sean sometidas a su autorización y resolverá si se concede o no ésta, dentro de los tres días siguientes al que se haya presentado la solicitud con los anexos que se refiere el artículo 64.

Artículo 64: Anexos.

- a) Una copia positiva, completa de la película de que se trate.
- b) Una copia positiva de los avances (o trailers) que sirvan para anunciar la película.
- c) La boleta que justifique el pago de los derechos de supervisión.

Es decir, apegados al artículo 67 de la misma, la Dirección General de Cinematografía debió dar la autorización de la cinta el día 6 de mayo, ya que fue supervisada el día 2 del mismo mes, según consta en los informes de los supervisores. Sin embargo, durante el resto de ese mes y casi todo junio, Cinematografía no había otorgado la autorización correspondiente. Aún más, la cinta fue entregada al Departamento de Supervisión en el mes de marzo de ese año, cumpliendo con todos los anexos del artículo 64 citados líneas arriba; pero fue hasta el 2 de mayo cuando fue revisada por los supervisores.

En el número 7 de la revista *Intolerancia*, Gustavo García hace una breve crónica de estos hechos que desencadenaron la renuncia de la entonces directora de Cinematografía y de la Cineteca Nacional:

“El 27 de junio estalla la primera bomba: la censura se había tardado en autorizar *Rojo amanecer*, con guión de uno de los favoritos del cine gubernamental: Xavier Robles, quien se quejó ante la Sociedad General de Escritores de México, que a su vez interpuso un amparo contra Cinematografía. Robles hizo un escándalo público en la Cineteca, que los periódicos tomaron como bandera; media hora después, según nos informó Leonardo Gordon, Robles estaba en la oficina de Certucha pidiendo perdón por el numerito, pero el ruido ya estaba hecho. *Rojo amanecer* se estrenó como la obra cumbre del cine nacional, con apoyo de COTSA, promoción de Televisa y Radio Educación, etcétera. A principio de junio Certucha desmintió las versiones sobre su inminente renuncia, durante los festejos de los treinta años de la Fimoteca de la UNAM.

Ese día en la mañana, productores, distribuidores y STPC ofrecieron un desayuno de apoyo a Certucha a quien agradecían su atención a la industria (...) El 15 de agosto, Mercedes Certucha toma vacaciones para nunca volver".<sup>188</sup>

En efecto, los hechos sucedieron de esa manera. Con base en notas periodísticas y entrevistas, daré una crónica más pormenorizada de los acontecimientos.

En una nota publicada en *El Nacional* el 23 de junio de 1990, Xavier Robles denunciaba: "Hace tres meses solicitamos a la Dirección de Cinematografía la autorización para el estreno de la película *Rojo amanecer*, que aborda el tema del 2 de octubre de 1968, y hasta el momento no tenemos respuesta (...) Es inconcebible este tortugismo oficial que no es otra cosa que una forma de censura. Esto es una flagrante violación a la libertad de expresión, creación y producción (...) Esta cinta se tardó tres semanas en filmarse y lleva tres meses para lograr el visto bueno para su estreno comercial. Lo grave del asunto es que no tenemos ninguna respuesta a nuestra petición".<sup>189</sup>

La noche del 25 de junio durante su asamblea ordinaria, la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), acordó interponer un amparo contra la Dirección de Cinematografía por el tiempo dilatado para la autorización correspondiente a *Rojo amanecer*. La petición la formuló su guionista Xavier Robles, quien como miembro de la SOGEM pidió la solidaridad de sus compañeros del gremio, quienes unánimemente decidieron apoyarlo. José María Fernández Unsaín, presidente de la SOGEM, propuso una carta abierta dirigida al presidente Salinas de Gortari firmada por todos los escritores y un amparo contra el veto o censura de Cinematografía. A dicha protesta se sumó la Sociedad Mexicana de Directores por medio de su dirigente Gilberto Gazcón; así como la Asociación de Productores de Películas Mexicanas; la distribuidora Películas Nacionales y la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE).

El asunto alcanzó su punto crítico el lunes 2 de julio en la sala Arcady Boytler de la Cineteca Nacional, durante la inauguración del Mes de Cine Cooperativo.

Dicho ciclo fue organizado por la Federación de Cooperativas de Videos (FECOCI) junto con la propia Cineteca.

<sup>188</sup> Gustavo García, "Estado de sitio", en *Intolerancia* núm. 7, México, noviembre-diciembre de 1990, 109-110

<sup>189</sup> Ricardo Camargo, "Tortugismo burocrático", en *El Nacional*, 23 de junio de 1990, p. 4.

Previo a la proyección de la cinta inaugural del ciclo *Muelle rojo*, de José Luis Urquieta, Xavier Robles, vocal del Comité de Vigilancia de la FECOCI, aprovechó el acto para reclamar a la Dirección de Cinematografía su negativa para la autorización de la cinta donde fungió como guionista.

En una nota aparecida el 5 de julio en *El Heraldo*, sin firma, decía lo siguiente: "Robles destacó que la censura no puede ser tolerada en ningún país del mundo y que en México es el único en que se practica, pues hasta en el Este europeo ya fueron 'desenlatadas' todas las películas prohibidas por el sistema: a nombre de la familia cinematográfica exigió que se elimine el tortugismo burocrático que impide la libertad de expresión cinematográfica y se dé autorización inmediata e incondicional a todas las películas que hace más de tres días hábiles -los que señala la ley- la están esperando, como es el caso de *Rojo amanecer*. Al término del discurso, Mercedes Certucha (Directora de Cinematografía) abandonó la sala".<sup>190</sup>

A partir de esa fecha, los rumores en torno a la renuncia de la funcionaria eran cosa de todos los días. El día 7 de julio en *El Heraldo*, Alejandro Salazar Hernández escribió lo siguiente: "Con medio mundo en contra de sus disposiciones, la funcionaria sintió quizá no tener la suficiente capacidad para enfrentar la problemática que se avecina, prefiriendo abandonar el cargo que desempeñó desde el inicio de la presente administración".<sup>191</sup>

La gran mayoría de los reporteros y críticos de la fuente, hacían como vulgarmente se dice, leña del árbol caído. Hasta destacados columnistas, como Miguel Ángel Granados Chapa, participaron en el sainete de rumores y desmentidos (*La jornada*, 22 de julio de 1990).

El lunes 9 de julio ante la incontenible avalancha de rumores, un grupo de Productores Cinematográficos ofreció un desayuno de apoyo a la todavía titular de Cinematografía.

"Por sus actos los conoceréis. Por lo delicado de las funciones atribuidas -entre ellas la censura cinematográfica ejercida a través de la 'supervisión' de los filmes para que reciban la autorización de ser exhibidos públicamente-, pocas veces se ha visto (si no es que ninguna), en la historia de nuestro cine, una manifestación pública de apoyo al titular -hombre o mujer- de la Dirección de Cinematografía, una de las tantas dependencias adscrita a la Secretaría de Gobernación.

<sup>190</sup> Anónimo, "Urge una 'Perestroika' en nuestro cine", en *El Heraldo*, 5 de julio de 1990.

<sup>191</sup> Alejandro Salazar, "Certucha, servidora pública de notoria torpeza y muy deficiente en el cine", en *El Heraldo*, 7 de julio de 1990.

“Convocados a título personal, por el distribuidor de películas cinematográficas y para la televisión Rubén Lozano, diversos productores acudieron ayer (9) , a un salón del hotel María Isabel Sheraton, a una reunión promovida para manifestar paradójica y públicamente que ha pesar de la existencia de películas ‘enlatadas’ (una manera eufemística de llamar a la censura) como *Rojo amanecer*, las relaciones de trabajo con la titular de la Dirección de Cinematografía, Mercedes Certucha Llano, siempre han sido ‘cordiales’ (...)

“Asistieron a una conferencia de prensa que más bien parecía un promovido ‘acto de desagravio’ hacia una funcionaria ‘ofendida’ por el hecho de haberse hecho público su ejercicio de censura: Jorge Pérez Grovas y Juan J. Ortega (Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas), Francisco Barbachano (Clasa Films Mundiales), Sergio Olhovich (Federación Nacional de Cooperativas Cinematográficas), Jaime Casillas (Sección de Autores del STPC), Rubén Lozano Puente (Taurus Communication Group), Ponciano del Castillo (Federación de Cooperativas Productoras de Cine y Video del Distrito Federal)”.<sup>192</sup>

Ese mismo día, pero por la noche, durante los festejos del XXX aniversario de la Fimoteca de la UNAM, representantes de diversos medios de comunicación tuvieron que “perseguir” por los pasillos del recinto de San Ildefonso a la titular de cinematografía con el fin de que informara sobre los rumores difundidos. Ella negó tener conocimiento alguno sobre su presunta remoción y afirmó seguir trabajando normalmente. Al ser cuestionada sobre *Rojo amanecer* declaró lo siguiente:

- “-¿Por qué no se ha autorizado la exhibición pública de la cinta *Rojo amanecer*?  
 - Porque está precisamente en la etapa de supervisión, esto ya lo he informado.  
 - Pero el reglamento de la industria cinematográfica asienta que se debe de emitir un dictamen a más tardar en tres días.  
 - Está la película en análisis y se está elaborando su dictamen sobre ella.  
 - Los autores afectados se quejan porque este trámite lleva más de cuatro meses.  
 - La película está en proceso de supervisión y estamos precisamente elaborando su dictamen... ¿ha quedado claro?”.<sup>193</sup>

Durante el resto del mes de julio, a Mercedes Certucha le *llovía sobre mojado*, Aunado a los insistentes rumores sobre su renuncia, el día 24 de julio aparecieron notas donde se informaba que propietarios de cuatro importantes videoclubes de Tijuana, se dedicaron a la libre adquisición de títulos de video cuya exclusividad había sido adquirida por empresas productoras y reproductoras de videogramas mexicanas, por lo que se ejerció acción penal en su contra. Los acusados alegaban en su defensa un oficio (D.C/221/90) expedido por la

<sup>192</sup> Patricia Vega, “Insólito apoyo a la directora de Cinematografía”, en *La jornada*, 11 de julio de 1990.

<sup>193</sup> *ibid*

Dirección de Cinematografía y firmado por su titular Mercedes Certucha Llano. Dicha denuncia fue realizada por José María Fernández Unsaín, ahora como representante del Comité Contra la Piratería.

El colmo para Certucha Llano sucedió al día siguiente. A las 18:00 hrs. Del día 25 de julio de 1990 Javier Nájera Torres, titular de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía (RTC), otorgó personalmente la autorización escrita (05528C) para la exhibición pública de *Rojo amanecer*, al coproductor Héctor Bonilla y a la actriz María Rojo. Tuvo que ser el propio titular de RTC, quien por órdenes del presidente de la República otorgara la autorización correspondiente, sin ninguna restricción, condición o corte. ( *La jornada*, 27 de julio de 1990).

Al respecto, a pregunta formulada por Macarena Quiróz Arroyo de *Excélsior*, si había sido alterado el contenido de la película para lograr que la autorizaran, Robles respondió: "No hubo restricción alguna en este sentido y fue autorizada sin corte alguno. Se respetó totalmente tal como fue concebida por Jorge Fons, su director."<sup>194</sup>

Sin embargo, en una posterior entrevista concedida a Héctor Anaya para *Punto*, Xavier Robles confesó que sí hubieron cortes y detalló: "Hay un corte directo de Bruno Bichir, que hasta hace ver mal a Jorge Fons como director y yo no creo que sea mal director. Pero Bruno que es uno de los hijos de María Rojo, da una explicación de cómo el ejército bazuqueó San Ildefonso. Es una escena que duraba aproximadamente 20 segundos en la pantalla, durante los cuales le explicaba a su mamá . La escena se cortó y por eso la película da una impresión de brusquedad narrativa.

"El segundo corte afectó una escena importante, que a mí en lo personal me dolió bastante porque me gusta mucho y es una en que el abuelo y el niño están sentados en uno de los descansos de la balacera exterior y el niño le pregunta: 'Abuelo, ¿por qué hicieron ésto los soldados?' y el abuelo contesta: 'porque recibieron órdenes', y el niño vuelve a preguntar: '¿y los soldados siempre tienen que cumplir las órdenes?', y el abuelo contesta: 'siempre'. Esta es la segunda escena que cortaron.

"La tercera correspondía al final, que ahora es muy abrupto porque está mutilado. Tal y como está ahora: sale el niño de la escalera, sube la música, se interrumpe y vienen créditos finales. Originalmente el niño salía del edificio, se topa con dos soldados -así está filmado incluso- se topa con los soldados que estaban haciendo guardia y salía de cuadro, mientras los soldados fumaban sus cigarras y nos veían a cuadro como diciendo: ¡qué te importa lo que estoy viendo!

<sup>194</sup> Macarena Quiróz Arroyo, "La autorización de *Rojo amanecer* es un avance contra la censura fílmica", en *Excélsior*, 27 de julio de 1990.

“Estos son los tres cortes que en total suman dos y medio minutos y que aceptamos eliminar para que pudiera exhibirse la película.

“Reconoce Xavier Robles que éste fue el pacto especial que en aquel entonces hicieron con el director de Comunicación Social de la Presidencia, Otto Granados Roldán, quien les planteó que de otra manera no se concedería el permiso de exhibición, pero en la actualidad considera el guionista que ya no está obligado a callar la realidad ni ocultar que hubo censura, porque ya no afectará la película ni afectará los intereses de los productores, y en cambio estima como un deber ético denunciar que pese a la publicidad que se ha hecho en torno a *Rojo amanecer* sí fue mutilada esta película, y no se puede afirmar que es la que liquida a la censura en México”.<sup>195</sup>

Por su parte, Jorge Fons aún se niega a revelar los cortes que sufrió la cinta, tal como lo demuestra en una entrevista dividida en tres partes, concedida a Raquel Peguero para *La jornada*: “Cuando ya estaba lista (la película) se la enseñaron a las autoridades, se empezó a prolongar la respuesta, no la daban (...) Pasaron muchas cosas, hubo un estira y afloja, se tuvieron que cortar algunas cositas para que pudiera exhibirse y finalmente se exhibió. -¿Qué fueron esas ‘cositas’ que se cortaron?- Nada importante. Lo principal era el cuerpo de la película. A todas se les cortan o añaden cosas de última hora, es parte del hacer cine..”<sup>196</sup>

Finalmente *Rojo amanecer* se autorizó para su exhibición comercial. Fue el propio titular de RTC quien se llevó los aplausos de la prensa y del público al otorgar el permiso. Olímpicamente se ignoró o se saltó a la titular de Cinematografía. Por fin, el 10 de agosto de 1990, Mercedes Certucha Llano enviaba escuetos boletines a la prensa donde agradecía el trato durante el tiempo que estuvo al frente de dicha dependencia.

Según escribió Gustavo García: “Certucha Llano era, se decía, gente del equipo de Otto Granados, Director de Comunicación Social de la Presidencia, y había participado en labores editoriales durante la campaña electoral de Carlos Salinas de Gortari”.<sup>197</sup>

Al frente de la Cineteca, de manera interina, quedaba Julio Etienne, y en Cinematografía, el subdirector de autorizaciones Jesús Fernández Perea.

<sup>195</sup> Héctor Anaya, *Punto*, octubre de 1990.

<sup>196</sup> Raquel Peguero, *Rojo amanecer* no tendrá distribución mundial: Jorge Fons”, en *La jornada*, 5 de agosto de 1995.

<sup>197</sup> Gustavo García, *op. cit.*

Ya con la autorización, *Rojo amanecer* fue invitada al Festival de Cine de San Sebastián (del 20 al 28 de septiembre), donde obtuvo el Premio Especial del Jurado.

El lunes 15 de octubre, se llevó a cabo la *premiere* de la cinta en la Cineteca Nacional. Debido a la gran expectación causada por el filme, los organizadores tuvieron que efectuar funciones simultáneas en las salas 1, 3 y 4, según escribió José Vera para *El Nacional*: "En la noche del lunes a nadie importó el tremendo aguacero que cayó por el rumbo de la Cineteca Nacional, tampoco que el vino blanco y los bocadillos no hubieran alcanzado. El interés era ver la película. Apretujones, codazos y uno que otro conato de bronca fueron apaciguados por los organizadores (...) Esa noche no valieron jerarquías. Personalidades, funcionarios, artistas y prensa, debieron lidiar con el público en general por una butaca. Nadie quería perderse la función".<sup>198</sup>

Tres días más tarde, el 18 de octubre de 1990, *Rojo amanecer* se estrenó comercialmente (según datos de CANACINE, sólo en el Distrito Federal, la cinta se estrenó en 24 salas, estuvo 14 semanas en cartelera, fue vista por 1 016 160 espectadores y recaudó \$2, 138, 836, 000 de viejos pesos).

En su estreno la cinta despertó los más diversos comentarios, como siempre la crítica se dividió. Pero en taquilla fue un rotundo éxito.

La polémicas en torno a ella no cejaban. En una entrevista aparecida en *La jornada* el 2 de diciembre de 1990, y firmada por el entonces corresponsal del diario en Madrid Braulio Peralta, informaba de una demanda por plagio al guionista, productor y promotor de *Rojo amanecer*, interpuesta por Eduardo Valle *El búho*. El demandante pedía respeto a su obra y exigía una explicación del porqué no había aparecido su nombre en los créditos de la cinta ya que según él, el guión se apoyó en varios escritos suyos sobre el movimiento del 68. Y pedía respeto a las obras de Poniatowska y Luis González de Alba.

El monto de la demanda era de un peso; "No quería que se pensara que yo iba a ganar dinero con el tema del 68, ni lo pretendo, sería monstruoso (...) por eso que al principio de la película digan qué situaciones esenciales y circunstancias específicas concretas del guión de la película han sido tomadas tanto de Elena como de Luis y, en particular, de mis textos sobre el 68", declaraba Eduardo Valle.<sup>199</sup>

<sup>198</sup> José Vera, "Rojo amanecer provocó tumultos", en *El Nacional*, 17 de octubre de 1990, p. 6.

<sup>199</sup> Braulio Peralta, "Demandan por plagio al guionista, productor y promotor de *Rojo amanecer*", en *La jornada*, 2 de diciembre de 1990.

Al día siguiente, los guionistas de la cinta le contestaban al *Búho*: "No hay plagio porque nadie es propietario del movimiento estudiantil popular de 1968, por la sencilla razón de que a todos nos pertenece por igual".<sup>200</sup>

Luis González de Alba se inclinó por lo guionistas y afirmó que después de ver la película, no sentía que su obra haya sido plagiada (*La jornada*, 6 de diciembre de 1990).

El coproductor Héctor Bonilla declaró: "Yo estoy esperando recibirla (la demanda) y si fue un periodocazo, ya lo recibí".<sup>201</sup> El asunto no pasó de ahí.

Finalmente, en enero de 1991 surge otra polémica en torno a la cinta. Valentín Trujillo promueve *Rojo amanecer* ante los miembros de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, con la intención de que la cinta participara en el rubro de mejor película extranjera. Pero en Los Angeles se enteró de que la película *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echevarría, ya había sido inscrita por Ignacio Durán Loera, entonces Director del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), coproductor de la cinta de Echevarría.

Héctor Bonilla se quejaba en la revista *Proceso*: "No se vale ser juez y parte."<sup>202</sup> Cuestionaba el hecho de que Durán Loera decidiera qué cinta habría de representar a México ante el Oscar.

Por su parte, Omar Chanona del IMCINE argumentaba, también para *Proceso*: "Es extemporánea la solicitud que presentaron ante la Academia hollywoodense los productores de *Rojo amanecer*, mientras las gestiones realizadas por el IMCINE cubrieron todos los requisitos (...) La cinta (*Cabeza de Vaca*) se exhibió de acuerdo con el reglamento de la Academia Norteamericana, e incluso hubo un representante de ellos el día de la proyección el 29 de octubre pasado, en la sala Hermanos Alva".

Al final, la Academia de Hollywood descalificó a *Cabeza e Vaca* por el "madrugete". Pero ya era tarde para inscribir a *Rojo amanecer*. Ese año el cine mexicano no tuvo representación en la carrera por el Oscar.

De esta forma se cerraba un capítulo más en la historia del cine mexicano. Considero que la importancia de la cinta radica en que tocó un tema entonces tabú en la cinematografía mexicana, movió los cimientos de la burocracia nacional al grado de hacer renunciar a la directora de Cinematografía, aunque, digan lo que digan, no logró terminar con la censura en nuestro país.

<sup>200</sup> Raquel Peguero, "Rojo amanecer no plagia a ningún autor: guionistas", en *La jornada*, 4 de diciembre de 1990.

<sup>201</sup> Anónimo, "Que *Rojo amanecer* es un plagio", en *El Diario de México*, 13 de diciembre de 1990.

<sup>202</sup> Héctor Rivera, "Madrugete de Durán con *Cabeza de Vaca*; *Rojo amanecer*, fuera de la pelea por el Oscar", en *Proceso*, 21 de enero de 1991.

La difusión que se le dio a la cinta provocó que fuera una de las películas más taquilleras en la historia del cine mexicano, además de hacer regresar a las salas al público de clase media alta que ya se había perdido y sobre todo, provocó que vieran cine mexicano.

Aparte del galardón obtenido en San Sebastián, España; *Rojo amanecer* obtuvo 9 premios *Coral* en el Festival de La Habana, Cuba; *La Diosa de plata* a la mejor película, mejor director, mejor actriz y mejor actor; 9 *Arieles* como mejor película, director, actor, actriz, co-actor, guión, argumento, música de fondo y edición.

### 4.9.3. ANÁLISIS DE LA CINTA

¿Qué representa *Rojo amanecer* en el ámbito cinematográfico nacional?  
 ¿Fue realmente el parteaguas en el cine mexicano, como algunos lo afirmaron y que dio inicio a una nueva “época de oro”, como los mismos lo aseguraban?  
 O por el contrario, ¿Es una película inmovilizadora, que lejos de señalar al Estado y a sus instituciones como responsables de la masacre del 2 de octubre de 1968, los deslinda, como afirman otros?

En una cosa todos están de acuerdo: la cinta, técnicamente tiene muchas deficiencias. Como el mismo director se ha encargado de manifestarlo y reconocerlo, éstas se deben a las condiciones en que fue filmada y a la pobre posproducción que le dio su productor final.

Pero sin lugar a dudas, el gran mérito de la cinta es que aborda de manera directa un acontecimiento hasta entonces tabú en el cine mexicano de ficción. La cinta es incomparable al testimonio directo de Leobardo López Aretche en el documental *El grito* (mencionado más ampliamente en el capítulo anterior) y al también documental sobre los presos políticos de la revuelta estudiantil, *Aquí México*, de Óscar Menéndez.

Para José María Espinasa, el movimiento estudiantil de 1968 aparece en el cine nacional de ficción: “De manera oblicua, Como un horizonte lúdico en *El cambio* de Alfredo Joskowicz (...) En el corto *Y si platicamos de agosto* de Marisa Sistach, en donde se presenta como un horizonte, una condición de vida de un adolescente. Como metáfora inevitable en *Canoa*, donde se bordea la literalidad (...) o en *El apando*, soberbia puesta en escena del encierro como fenómeno estético encarnado (ambas de Felipe Cazals)”<sup>203</sup>

<sup>203</sup> José María Espinasa, en *La jornada semanal*, suplemento cultural de *La jornada*, 28 de octubre de 1990.

En *Rojo amanecer* el público y la crítica no coinciden. Por lo que respecta a la taquilla, la cinta fue junto con *La tarea* de Jaime Humberto Hermosillo, un verdadero fenómeno masivo durante los meses finales de 1990 y los primeros de 1991. Y en cuanto a la crítica se refiere, volvieron a relucir los dos sectores ya mencionados anteriormente.

Para Rafael Medina de la Serna, uno de los críticos más insistentes en sostener que la cinta significaba un parteaguas en el cine nacional decía: "(...) Es una buena película y además una película oportuna y valiente, aunque apela casi exclusivamente a la visceralidad del espectador. Su intención parece ser la de impactar y sacudir las conciencias de un público que vivió y sufrió en carne propia los acontecimientos aludidos, y eso, tratándose como se trata de un tema tabú, es mérito suficiente".<sup>204</sup>

Casi todo hacían a un lado su manufactura técnica y sólo se enfocaban en sus posibles logros; así, Yehudit Mam escribía: "*Rojo amanecer* tiene varios aciertos. La decisión de enfocar el conflicto desde el punto de vista de una familia habitante de Tlatelolco, desde su departamento, sin escenas de exteriores y multitudes, es un buen ejemplo de la economía de recursos que funciona como metáfora visual y que lleva la sensación de tensión, claustrofobia y asfixia más allá de la anécdota. Es claro que esa familia simboliza a todo el pueblo de México".<sup>205</sup>

Por su parte Fernando Celín (seudónimo de Tomás Pérez Turrent), decía: "*Rojo amanecer* es una crónica muy precisa de lo que sucedió esa noche en Tlatelolco. Todo está en su lugar: los momentos clave, el ruido de los helicópteros, las consignas ('el mitin ha terminado, no habrá manifestación. No caigan en provocaciones, váyanse tranquilos a sus casas'), lo que se contaba en esos días ('el movimiento es manejado por gente del gobierno para tronar candidatos', opina docto el padre funcionario). El guión y la dirección de actores (por lo general es un reparto muy homogéneo y cumplidor) consiguen que los personajes sigan un proceso y evolucionen, *Rojo amanecer* es un ejemplo de lo que puede y debe hacer el cine mexicano de hoy".<sup>206</sup>

Por el otro lado, la cinta no fue bajada de irresponsable. En una conferencia de prensa en el Museo Estudio Diego Rivera durante el día de muertos, donde se montaba una *Ofrenda al cine mexicano*, Gustavo García declaró: "La película *Rojo amanecer* es irresponsable y sólo válida como provocación porque da pie para discutir hasta qué punto esa cinta exime al gobierno de la represión estudiantil de 1968. Es una cinta irresponsable porque con cierta maña se hace predominar la mirada del miedo reforzada por la actitud

<sup>204</sup> Rafael Medina de la Serna, "Rojo amanecer", en *Dicine* núm. 37, noviembre de 1990.

<sup>205</sup> Yehudit Man, en *La jornada semanal*, suplemento cultural de *La jornada*, 11 de noviembre de 1990.

<sup>206</sup> Fernando Celín, *El Semanario*, suplemento de *El Heraldo de México*, 11 de noviembre de 1990

de la madre que les dice a sus hijos, no salgas, 'vean lo que les pasa por meterse con el gobierno'. No se habla del movimiento, sino sobre los beneficios de la inmovilidad.

Cuando aparece el movimiento, en la forma de los heridos, en la segunda película, en realidad son dos películas las que vemos, aparece en su forma más traumática, es decir, no aparece en forma propositiva, de una manera movilizadora, sino que aparece ya como derrota, en su tono más sombrío, más sanguinoliento y confuso, en consecuencia, podemos decir que es la primera película industrial en contra de un movimiento estudiantil. Creo que eso explica un poco el entusiasmo con que el propio sistema ha apoyado la película, dándole espacio en todos los medios de comunicación, mismos que están abiertos a la promoción de *Rojo amanecer*. Esto se debe a que el nuevo Estado tiene instrumentos mucho más inteligentes que los Estados anteriores, se parece mucho al Estado echeverrista, es decir, sabe usar los aparentes discursos en contra, para legitimar su posición (...) El manejo de la película es enormemente ambiguo: quiere quedar bien con todos, con la burocracia -que representa Héctor Bonilla-, con las familias, con el gobierno, con el propio ejército".<sup>207</sup>

A su vez, José Felipe Coria, dice que "(...) el propósito de *Rojo amanecer* es reflejar el miedo, justamente evadiendo el conflicto de 1968, para continuar la tradición -de la que es tan afecto el cine mexicano- del baño de sangre, con todos los personajes muertos, confundiendo la denuncia con el amarillismo y el testimonio político con la nota roja.

La película no es otra cosa que una concesión abiertamente comercial, tremendista, siniestra, de ganar la taquilla a partir de la matanza de una familia, evitando justamente abordar el tono político, es decir, no vamos a hacer un cine comprometido políticamente, pero vamos a hacerlo atractivo para la taquilla, poniendo la sangre por encima de lo que es el testimonio de los estudiantes, de hecho el filme no está concebido desde la perspectiva de los estudiantes, sino desde el miedo de la madre: siempre habrá temor, que estará justificado por la masacre del final."<sup>208</sup>

Mientras tanto, Ramy Schwartz comentaba: "Mucha polémica ha causado la película *Rojo amanecer*. Sin embargo la polémica es infundada, pues la cinta deja mucho que desear en todos los sentidos (...) quizá la mayor debilidad radica en la pobre temática. En ningún momento explica el porqué del movimiento, cuál era el móvil de los estudiantes, cuáles fueron los antecedentes o las consecuencias de la matanza. Yo incluso esperaba algunos párrafos escritos al final aportando datos acerca, por ejemplo, del real número de muertos o de

<sup>207</sup> Gustavo García, en *El financiero*, 5 de noviembre de 1990.

<sup>208</sup> José Felipe Coria, en *El financiero*, 5 de noviembre de 1990

desaparecidos. Por todo lo anterior, la película da la impresión de estar mal documentada”.<sup>209</sup>

La manufactura técnica se entendía por las condiciones en que fue filmada; otros argumentaban la dirección artística, pero la justificaban con el tiempo en que su director había dejado de filmar (Fernando Celín, *El Semanario*, 11 de noviembre de 1990). Pero para muchos, la gran deficiencia era el guión. “*Rojo amanecer* tiene además, el agravante de una ignorancia profunda de la historia”.<sup>210</sup>

En su barroca crítica, Jorge Ayala Blanco se regocijaba: “Más que una metáfora significativa del movimiento estudiantil de 1968 y de la masacre que lo cercenó, el séptimo largometraje del cineasta santón echeverrista sin obra consistente y hoy afanoso televisivo Jorge Fons, es una cronología imparcial y a partir de datos inconexos, una cronología victimológica e indigesta que no impide a las víctimas con sus visitantes forzados sentarse a cenar en la mesa redonda del comedor a las diez de la noche (...) En *Rojo amanecer* se escalonan ecos de los trágicos hechos ya consabidos, sin añadir nada a la confusión retrospectiva ni señalar culpables, fuera de cualquier contexto político, en clave exclusiva para mexicanos evocadores, incluso empobreciendo a rabiar los datos manejados por la *vox populi* (...) Con glamur de película maldita jamás prohibida cuyo miniescándalo sólo sirvió para enseñorear al director de RTC al autorizarla y que sus autores creyeran haber hecho caer a una directora de Cinematografía particularmente torpe, la ficción se apoya ante todo en tarados diálogos del guionista sotoizquierdero Xavier Robles (...)”.<sup>211</sup>

Por el tema de la cinta, por todo lo que giró en torno a su autorización y por la política cinematográfica que comenzaba a imponer el nuevo sexenio, *Rojo amanecer* era, para muchos, la película echeverrista que no se hizo en su sexenio. “Fons, en cierta manera, ha hecho la película que no hizo en aquel tiempo. Si su calidad no tiene fecha, sí la tiene el contexto y el sentido de la lectura”.<sup>212</sup>

Como lo hizo en su momento Alberto Ruy Sánchez, el crítico Naief Yehya decía que todo lo que pasaba en el cine nacional durante el salinismo era un mito:

“A tres años del sexenio ya no queda duda de que hay una actitud renovada hacia el cine nacional y lo que queda claro es el intento de construir un mito. Sin embargo, para crear mitos hacen falta buenas películas y eso no se sustituye con palabras ni con radiografías de cines triunfadores ni con elogios aullantes ni con corifeos alucinados ni con cineastas capaces de defender sus triunfos ante cualquier corte (...)

<sup>209</sup> Ramy Schwartz, *Diario de México*, 30 de noviembre de 1990.

<sup>210</sup> Gustavo García, *op. cit.*

<sup>211</sup> Jorge Ayala Blanco, “La entelequia telenoveler”, en *El financiero*, 24 de octubre de 1990.

<sup>212</sup> José María Espinasa, *op. cit.*

“El mito mayor, la cinta que vino a mostrarnos sin mostrar lo que sucedió y no sucedió en Tlatelolco aquella funesta noche del 2 de octubre de 1968, *Rojo amanecer*. Jorge Fons, con un pesadísimo *bagaje* telenovelesco que se refleja en la pésima iluminación (incapaz de sostener la atmósfera de agobio, encierro y terror), en los movimientos de cámara entorpecidos, en las actuaciones anticlimáticas y en el empleo de un mínimo de imaginación para resolver la propuesta visual.

“ Filmó esta estrepitosa cinta desinformadora (el resumen-muletilla que hace la inverosímil madre es una muestra lamentable de que Fons no pudo situarnos en el drama de una manera cinematográfica), y melodramática (por aquello de la explotación sensiblera). En la que el asesino no tiene rostro y en la que la masacre del 68 aparece como si fuera una maldición divina.

“El ejército sale bien librado (en la figura respetuosa de un militar inquisidor), el gobierno sale bien librado (no se menciona un sólo nombre de los muchos culpables), los criminales salen bien librados, aquí los pendejos son los muchachos inconscientes y regañados quienes tras la matanza todavía tienen estómago para cenarse unos huevitos revueltos. Los asesinos aquí son una rufia de guaruras indefinibles, escapados de un narcofilme de los hermanos Almada, que asesinan a una familia. No hay cuestionamiento, sólo emociones *shock* para aturdir y sembrar pánico.

“Hay quienes dicen sin el menor pudor que este filme cuyo éxito taquillero fue indiscutible, es el rojo amanecer del cine nacional. ¿Pero qué clase de amanecer es éste en donde las buenas intenciones se van opacando por la actitud regañona y patológicamente temerosa? ¿Cómo aceptar que uno de los filmes técnicamente más deficientes de este renacimiento anuncie un nuevo cine? ¿Es éste un cine adulto o más bien un manipulador de emociones que especula con la memoria del espectador?”<sup>213</sup>

Cuando Eduardo Valle *El búho* demandó al guionista por plagio, añadió lo siguiente. “(...) Parece ser que el mensaje último de la película es ‘con el gobierno no se juega’. Y eso, usar el 68 para que en estos momentos del gobierno de Salinas digan: ‘no te metas con el gobierno, porque tiene tanques, tiene rifles...’, no me parece nada bien.

“Ese es el mensaje subliminal, no es casual que el propio gobierno haya puesto su empeño en la difusión del filme. Porque sí, porque es una película paralizante. He escuchado menciones de jóvenes que dicen que ya no irán a una manifestación, porque estas cosas han pasado.

<sup>213</sup> Naief Yehya, “El rojo amanecer o el colorado ocaso de nuestro cine”, en *Nitrato de Plata* núm. 18, p. 9.

“Para mí, *Rojo amanecer* es una película de desmovilización, cuando el movimiento del 68 fue el que empezó a cambiar las cosas en el país. Y ahora nos vienen a decir ‘no te metas con el gobierno’. Y nosotros hemos demostrado con nuestras vidas, que con el gobierno sí se juega. Y cuesta. Pero seguimos luchando”.<sup>214</sup>

En una entrevista realizada por el autor a Jorge Fons, se le cuestiona el papel del ejército en la cinta, papel de alguna manera benevolente muy contrario a la realidad, responde:

“Yo creo que está claro la lectura, en el sentido de que la banda sonora es un elemento estelar en el filme y el estruendo y los tanques no pueden ser más que del ejército. Por lo tanto hay una escena, una única escena del ejército en donde se ve jerárquicamente quien es quien, en donde un teniente del ejército observa cómo unos judiciales golpean a un par de estudiantes y los bajan, y él contempla todo lo que les hacen hasta que él dice: ‘¡suficiente, bájenlos!’, entonces, jerárquicamente nosotros comprendemos quien es quien. Y en la banda de sonidos, si ponemos atención, ahí vemos quien es el que ataca y quien es el que provoca la matanza.

*-Sin embargo, reza el adagio que una imagen dice más que mil palabras. En la cinta las escenas más crueles son las que perpetran los judiciales, eso es lo que permanece en la mente del espectador. Al ejército no se le ve en acción.*

-La vida misma va poniendo las cosas en su lugar. Si ahora analizamos a los cuerpos de policía, vemos quien manda a la policía. Y nos damos cuenta que el criterio es el mismo, a mí no me importa cómo le hace el estado para devorar a un individuo, o a una clase o a una sociedad, no me importa si es la mano derecha o la mano izquierda, tanto el ejército con uniforme como el ejército sin uniforme, que es la judicial, es la misma cosa.

Si nosotros queremos decir: ‘no, es que fue el dedo índice derecho que jaló el gatillo’, bueno, bien pero yo creo que el que jaló el gatillo está en la neurona número 814 del cerebelo. Entonces es el sistema, es el Estado el que provoca esa matanza, con verde olivo o con camisa de fuera y guante blanco, eso es lo de menos; lo importante es si se sabe quién es el pueblo y quiénes son los estudiantes y quién es el aparato opresor, aunque no vista verde olivo.

*-¿Qué representó Rojo amanecer para usted?*

-Es una cinta que recuerdo con mucho cariño. Yo viví el 68 cerquita. Creo que para ser una obra que tiene su punto de partida en el seno de una familia de clase media, llena de contradicciones con un abuelo exmilitar, con un padre de familia burócrata, con una madre de familia típica mexicana, temerosa de la

<sup>214</sup> Braulio Peralta, *op. cit.*

seguridad de su clan, de sus hijos, y de unos hijos informados medianamente pero con muchas ganas de participar, como todos los jóvenes de aquella época; conociendo muchas cosas, ignorando muchas otras, con miedos, con inseguridades; creo que eso está dado en la película, creo que es lo principal. Yo veo la película y la película se deja ver por mí. Generalmente lo que uno no puede hacer es ver sus obras anteriores porque, yo en lo particular, no lo soporto. Pero en *Rojo amanecer* hay algunas ideas que siguen siendo interesantes”.<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> Entrevista concedida al autor

## 4.10. EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS

### 4.10.1. SINOPSIS ARGUMENTAL

#### Rutilio

En la céntrica cantina, "Los reyes antiguos", cuatro asiduos clientes, beben y juegan dominó: el poeta Ubaldo (Óscar Yoldi), don Fidel (Claudio Obregón), Zacarías (Abel Woolrich) y el Doc (Álvaro Carcaño). Entre albures y chistes machistas da inicio la partida. Mientras tanto, un poco separados del grupo, Chava (Juan Manuel Bernal) y Abel (Bruno Bichir), al tiempo que juegan damas chinas, hacen planes para irse a Los Estados Unidos. El dueño de la cantina y padre de Chava, don Rutilio (Ernesto Gómez Cruz), le reclama a su hijo su negativa a ayudarlo en el negocio y le critica su eterna compañía con Abel.

Regañados y ofendidos, los dos amigos se dirigen a su casa, una vetusta vecindad localizada en el callejón de los milagros. Antes de dirigirse a sus respectivos cuartos, Abel y Chava se dan un "toque" mientras observan a Alma (Salma Hayek) secándose sensualmente el pelo sentada en el balcón de su cuarto. Abel le confiesa a Chava su amor por la chica, pero éste intenta convencerlo de que no es mujer para él.

En el interior de la casa de Alma, su mamá doña Cata (María Rojo), lee las cartas a Susanita (Margarita Sanz), dueña de la vecindad.

Al anoecer don Rutilio llega a su casa, donde su esposa Eusebia (Delia Casanova), lo espera con una romántica cena porque es su aniversario de casados (30 años), después de la cena, Rutilio le hace el amor a su esposa con indiferencia.

Al día siguiente, es el día libre de don Rutilio; va a cortarse el pelo con Abel; pulcramente vestido y arreglado don Ru se dirige a una tienda a comprar ropa. Ahí conoce al dependiente de delicado trato de nombre Jimmy (Esteban Soberanes), don Ru no puede evitar sentir una atracción hacia él... compra algunas prendas, que después se las regala a Jimmy y lo invita a que lo vaya a visitar a su cantina.

Mientras tanto, Abel ha decidido hablarle a Alma y la invita a Chapultepec. En la cantina de don Ru, su ayudante Güicho (Luis Felipe Tovar), encuentra una cartera, y fiel a su costumbre, saca el dinero y le entrega la cartera vacía a don Ru. En esos momento y para beneplácito de don Ru, llega a la cantina Jimmy. Jubiloso le invita una copa ante los intrigosos comentarios de los jugadores de dominó y la inoportuna llegada de su hijo Chava que se disponía a cerrar el local.

Los rumores en torno a la sospechosa relación entre don Rutilio y Jimmy son mayores; Eusebia va a buscar al poeta Ubaldo para que la oriente y le explique sobre el comportamiento de su esposo.

El poeta promete ayudarla. Acude a la cantina y al pedirle una explicación de su conducta a don Ru, éste lo agrade y lo corre de su negocio con improperios. Al llegar a su casa, don Ru golpea a su esposa.

Haciendo caso omiso a los comentarios en el barrio, don Ru continúa con Jimmy, van juntos a unos baños públicos y mientras se duchan, intempestivamente llega Chava que golpea cruelmente a Jimmy ante la impotencia y desesperación de su padre.

En la azotea de la vecindad, Alma y Abel se hacen novios. En esos momentos llega Chava preso de la desesperación, le cuenta a Abel lo que ha sucedido y le suplica que lo acompañe a Los Estados Unidos en ese preciso instante.

Apesumbrado llega don Ru a su casa donde es esperado por su esposa, amenaza con golpear a su hijo en cuanto lo tenga en frente, pero su mujer le informa de su partida; don Ru tiene sentimientos encontrados, llora al saber de la huida de su hijo y se hinca ante su mujer.

## Alma

La escena inicial es la misma del comienzo de la película: la cantina, los jugadores de dominó y los mismos diálogos.

Llega Susanita a la casa de doña Cata para que le lea las cartas; desde su balcón, Alma observa a Chava y a Abel fumar marihuana.

Al día siguiente mientras Abel está trabajando en su peluquería, ve pasar a Alma y la sigue, concerta una cita con ella y le regala un poster. Alma tiene una amiga frívola, Maru (Tiaré Scanda) con la que platica sobre experiencias sexuales, aquella confiesa ser virgen ante la burla de su amiga.

Don Ru y don Fidel platican en la tienda de antigüedades de éste último. Alma se detiene a observar algunas joyas que están en el aparador, al ver su interés por ellas, don Fidel se las muestra y se las coloca mientras la llena de piropos. Le insinúa que ya está en edad de tener un hombre mientras la mira con ojos de deseo.

Abel continúa cortejando a Alma, la lleva a comer unos tacos y le platica sobre sus planes de comprar una estética y así pensar en una relación más seria entre ellos. Inquietada por su amiga Maru, Alma lo interroga sobre su vida sexual. Abel le regala una pulsera y le pide que sea su novia, Alma no acepta.

Al llegar a su casa, Alma encuentra a su mamá muy entusiasmada y arreglada con las joyas que había visto en la tienda de don Fidel. Doña Cata cree que las joyas le han sido enviadas a ella y supone un intento de relación con don Fidel. Decide ir personalmente a agradecerle el gesto; ya en la tienda doña Cata se da cuenta que las joyas no iban dirigidas a ellas, don Fidel se sincera y le expresa sus sentimientos pero por su hija Alma, y sin más preámbulos, la pide en matrimonio. Destrozada, doña Cata regresa a su casa.

En la cantina, Chava está al cuidado de ella. En esos momentos llega Jimmy quien es intimidado por aquel y no tiene más remedio que irse. Como siempre, Chava se encuentra acompañado de Abel quien le interroga sobre Jimmy. Él decide ignorarlo. Hasta la cantina llega Maru para informarle a Abel que su cita con Alma se ha suspendido; pero lo cierto es que las dos chicas van al cine, mientras esperan el pesero, pasa junto a ellas un sujeto (Daniel Giménez Cacho) en un lujoso automóvil, ante el deslumbramiento de las dos chicas.

En la noche, Abel y Alma fuman marihuana en la azotea de la vecindad, llega Chava y nervioso pide hablar a solas con Abel. Más tarde, Abel va al cuarto de Alma para informarle que se va con Chava a Los Estados Unidos, sin mayores explicaciones le dice que se va porque necesita dinero y que regresará para casarse con ella. Se despiden con la promesa mutua de que se esperarán.

Sin embargo, Alma, por medio de su mamá, acepta a don Fidel. Cuando formalizan la unión, Alma es colmada de regalos. Al día siguiente van a comprar el vestido de novia, al ver los aparadores, Alma vuelve a encontrarse con el hombre del lujoso carro.

En la cantina siguen jugando los amigos pero ya sin la presencia del poeta. Don Fidel les informa de su boda y los invita todos; por la emoción de su próximo evento y porque ganó una partida, don Fidel sufre un ataque y muere. Su cuerpo es velado en la vecindad, la única que muestra dolor es doña Cata, Alma se quedó "vestida y alborotada". Hasta el velorio llega el hombre del carro lujoso, habla con Alma y la invita a salir. No con muchos trabajos, ella accede a salir con él.

Alma y su nuevo compañero de nombre José Luis, van al hipódromo, ganan en las apuestas y el galán la lleva a bailar a un lugar lujoso. Alma cree estar soñando. Dueño de una gran labia, José Luis logra ganarse la confianza de Alma; la sigue llevando a sitios caros, le ofrece todo lo que quiera. En una de las tantas salidas, José Luis la lleva a su casa.

Alma se deslumbró ante el lujo del lugar. Mientras José Luis atiende una llamada telefónica, Alma sale de la habitación y descubre que en realidad es una casa de citas, le reprocha el haberla engañado y se marcha del lugar, José Luis le advierte que volverá. Desilusionada regresa a su casa, lee una carta que le ha enviado Abel y descubre que lo ama. Pero tal como se lo pronosticó José Luis, Alma lo busca hasta su propia casa donde es sodomizada por él. Han pasado tres días y su mamá la busca por todas partes.

### Susanita

La misma escena inicial de los episodios anteriores. El grupo de amigos jugando dominó y los mismos diálogos.

Susanita, dueña de la vecindad, cobra la renta a sus inquilinos. Al ver a doña Cata, que trataba de huir, le pide que le lea las cartas. Doña Cata acepta a cambio de un mes de renta. Según la cartomanciana, las cartas le informan sobre la próxima aparición de un hombre en la vida de la solterona dueña de la vecindad. Susanita cree que ese hombre es Chava.

Por otro lado, dos de los asiduos jugadores de dominó, Zacarías y el Doc, también se dedican a extorsionar a los limosneros, tragafuegos, payasitos, etcétera.

Susanita sigue creyendo que ese hombre que anuncian las cartas es Chava. En una ocasión, lo invita al fútbol; desconcertado Chava no acepta. Pero una noche, Chava desesperadamente recurre a ella para pedirle dinero prestado a cambio de lo que quiera, para que entienda, Chava le da un beso y la abraza dejando a Susanita atónita.

En casa de don Ru, él y Güicho hacen cuentas. No son muy claras y el cantinero sospecha de su ayudante. Al descubrir el fraude, don Ru golpea a Güicho; humillado y furioso sale del cuarto y accidentalmente choca con Susanita, aquel rueda por las escaleras y ésta le ofrece auxilio, lo lleva a su casa y lo cura. Ahí se enamora de él.

En su idilio, Güicho le confiesa a Susanita que lo único que no le gusta de su aspecto son sus dientes (picados y amarillos); Susanita recurre con el Doc, que es dentista para arreglárselos. Su amor culmina con el casamiento; durante la boda celebrada en la vecindad, la policía detiene a Zacarías y al Doc después de muchas denuncias en su contra.

## El regreso

Chava ha regresado a la vecindad pero acompañado de su esposa y de su bebé llamado Rutilio. Piensa quedarse con sus padres, pero a diferencia de su mamá, su padre lo recibe fríamente. Mientras tanto, se ha enterado de todo lo que ha sucedido en su ausencia y él también cuenta la suerte que corrió en Los Estados Unidos y de su separación con Abel, ignorando su paradero. El trato con su papá es cada vez peor y lo obliga a rentar un cuarto por su cuenta.

Al poco tiempo regresa Abel, esperanzado de reencontrarse con Alma, le lleva serenata. Doña Cata y Susanita le dan la mala noticia: Alma desapareció. Un día, Chava encuentra a Maru y ésta le informa sobre Alma.

También Zacarías y el Doc han regresado a la cantina. Han salido de la cárcel y vuelven a encontrarse con el poeta que ha sido perdonado por don Ru.

Juntos otra vez, Chava y Abel tratan de investigar el paradero de Alma. Finalmente Chava le dice que su exnovia se ha convertido en puta. Abel ahoga su desgracia en el alcohol y le pide a Chava que lo acompañe a verla.

En el elegante prostíbulo, Alma se ha convertido en una refinada y viciosa prostituta, al ver a su exnovio le trata de explicar los motivos que la orillaron a convertirse en puta, pero le confiesa que aún lo ama. José Luis los descubre, ordena que saquen del lugar a los jóvenes mientras golpea a la chica.

En la vecindad, Susanita corre a su esposo Güicho porque desde que se casaron le ha robado dinero. Éste llora y le besa los pies en señal de arrepentimiento.

Abel regresa al prostíbulo dispuesto a vengarse de José Luis, con una navaja le hiere en la cara, de inmediato los guaruras lo atrapan y es apuñalado por el agredido.

Pero aún tiene fuerzas para salir a la calle acompañado de Alma, herido de muerte le dice que se van a casar. Abel muere en sus brazos.

#### 4.10.2. DOCUMENTACIÓN DE LA PELÍCULA

El décimo filme de Fons y séptimo largometraje, se rodó del 23 de mayo al 14 de julio de 1994, en el Centro Histórico, Plaza de Santo Domingo y la exhacienda de Coapa. Se estrenó el 3 de diciembre en el cine Latino en el marco de la XXVII Muestra Internacional de Cine. Su estreno masivo fue el 5 de mayo de 1995 con veinte semanas en cartelera.

La crítica y el público esperaban con interés la más reciente cinta del director de la exitosa y polémica *Rojo amanecer*; a pesar del éxito de ésta última, Jorge Fons tuvo que esperar cinco años para volver a dirigir. El mismo lo explica: "la obra cinematográfica es diferente, por ejemplo, a la obra de caballete de un pintor, en donde todo lo que tiene que hacer lo puede resolver con cien pesos de pintura y de lienzos. En el cine siempre hay que involucrar a mucha gente, instituciones. Uno siempre quiere hacer películas pero no es fácil levantarlas, para un cineasta son más las obras que no levanta que las que levanta (...) En lo personal, siempre ha sido difícil convencer a productores, animarlos por eso no sucedió nada durante esos cinco años. Además, yo tengo el 'campeonato' de rechazar proyectos que no me gustan; sí me ofrecieron proyectos, pero a mí no me decían nada, los dejé ir".<sup>216</sup>

Alfredo Ripstein Jr., productor de Alameda Films, compró los derechos de las novelas del premio Nobel Naguib Mahfuz, *Principio y fin* y *El callejón de los milagros*; la primera fue adaptada por Paz Alicia Garciadiego y dirigida por Arturo Ripstein en 1993. En un principio la dirección de *El callejón...* fue encomendada a Jaime Humberto Hermosillo. Fons dice: "Pero don Alfredo me dijo que con Hermosillo no llegó a nada. Se hicieron dos tratamientos pero no lo convencieron".<sup>217</sup>

Fons leyó la novela y quedó encantado, acepto el ofrecimiento de dirigirla y junto con Juan Tovar empezó a hacer la adaptación, pero no llegaron a nada. Continúa contando Fons: "como tampoco llegamos a nada con Vicente Leñero después de tres versiones que hicimos; esto fue porque siempre intentamos atacar la estructura de manera lineal, tal como la novela lo propone".<sup>218</sup>

Pero finalmente lograron hacer un tratamiento óptimo y del gusto del productor. (En cuanto a la adaptación se refiere, se hablará con más amplitud en el punto 4.5. del siguiente capítulo).

<sup>216</sup> *Ibid*

<sup>217</sup> *Ibid*

<sup>218</sup> *Ibid*

La cinta fue la única representante de la cinematografía mexicana durante la XXVII Muestra Internacional de Cine de 1994. Su exhibición para la prensa estaba programada para el día 29 de noviembre y su estreno como ya se mencionó, para el día 3 de diciembre de ese año. Sin embargo, la película no fue exhibida a los críticos dando lugar a muchas versiones donde la más recurrente era que el productor -Alfredo Ripstein- no quiso mostrar la cinta a los periodistas en "venganza" porque el año anterior, durante la XXVI Muestra Internacional se hicieron duras críticas sobre su película *Principio y fin*, dirigida por su hijo Arturo.

Ante el alud de comentarios, la productora Alameda Films por conducto de su Gerente Administrativo Daniel Birman Ripstein, envió un comunicado a los medios aclarando la no exhibición de la cinta a los críticos. Argumentó que la copia de la cinta fue enviada a los Angeles para que el director de fotografía Carlos Marcovich, hiciera los últimos arreglos a las luces y al color de la copia, ya en los laboratorios angelinos, se detectaron varias deficiencias de origen en el sonido, deficiencias que podrían ser corregidas ahí mismo. Eso provocó el retraso de la película para su exhibición a los medios. Culpó al ingeniero de sonido en México y negó que todo lo provocado se debió a la negligencia de Alameda Films. (*Reforma*, 6 de diciembre de 1994).

No todos estuvieron convencidos, por ejemplo Carlos Bonfil en su crítica, inició así: "*El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994) fue la única película mexicana en la Muestra Internacional de Cine; fue también la única que no se presentó en funciones de prensa. No es necesario insistir en lo inconveniente de los argumentos aducidos (el sonido de la cinta no estaba listo para la función de prensa, aunque lo estaría para el público sólo dos días después en el cine Latino), pero sí señalar hasta que punto en la política oficial el elogio incondicional sigue siendo tan necesario".<sup>219</sup>

La crítica apuntó sus baterías hacia dos puntos: la dirección y el guión. La cinta no logró unificar los puntos de vista de los críticos, como siempre mientras unos festejaron la calidad de la película, otros la vituperaron. A continuación algunos puntos de vista de los críticos.

"Si alguna película nacional reciente puede ser calificada como 'cine de calidad', esa es *El callejón de los milagros* (1994), del veterano Jorge Fons, con un éxito de taquilla inusitado, no sólo entre las películas nacionales, sino en salas de estreno normalmente vacías. Una cinta que ofrece el tipo de cine en el que un gran sector del público parece querer reconocerse, con una fotografía y una factura impecables, un relato interesante y sin complicaciones, actores reconocidos y una visión de la realidad que apela a los 'modelos' más fácilmente identificables (...) Cuando los realizadores jóvenes están buscando un nuevo cine (Sneider, Sariñana, Hugo Rodríguez, Ortiz, por mencionar a los más recientes)

<sup>219</sup> Carlos Bonfil, *La jornada*, 14 de diciembre de 1994.

capaz de obtener una alternativa ante la caída de los modelos de la Época de Oro, las ficheras y los independientes, llama la atención el éxito de *El callejón de los milagros*, pues parece señalar que una gran parte del público agradece el regreso a los esquemas más clásicos".<sup>220</sup>

Para Javier González Rubio de *Dicine*: "*El callejón de los milagros*, de Jorge Fons, es una muestra excelente y revitalizada de que el melodrama corre por la sangre de los mexicanos. Y no lo decimos peyorativamente, al contrario. No se necesita un gran ejercicio de talento e imaginación para encontrar el hilo conductor que nos lleva de *Santa* al *Callejón*... pertenece plenamente al concepto de película mexicana de las de antes, pero con las posibilidades narrativas, descriptivas y morales que ofrece el cine y la liberalidad de hoy en día (...)

Al estar bien estructurados los personajes, la historia fluye de manera natural. No hay en la película sucesos forzados; no hay caídas narrativas, no hay diálogos inverosímiles o innecesarios. Y sin quedar hilos sueltos, la historia amarra. Y hay, desde luego, excelentes actuaciones (...) Fons reafirma su calidad como contador de historias y como director de actores; dos *simplezas* que deberían ser las máximas aspiraciones de cualquier director de cine, pero que en nuestro medio no se dan con frecuencia".<sup>221</sup>

Tomás Pérez Turrent escribía: "(...) La película es muy rica en acontecimientos. Fons, ahora con holgados medios a su disposición, demuestra su dominio del material dramático y lo justo de su visión (...) La película está muy bien fotografiada por Carlos Marcovich y el sonido (cuando la película se ve en una sala como la de Cinemark) deja claro que el mal sonido del cine mexicano es un mito. Pero sobre todo, Fons maneja un homogéneo y talentoso reparto, en el que sobresalen Gómez Cruz, Bichir (otra vez como víctima), Bernal, Tovar (aunque su personaje se parece mucho al de *Principio y fin*), Carcaño, Woolrich, en fin... La debutante Salma Hayek tiene presencia y esto le ayuda a hacer creíble su personaje, aunque cada vez que está con su amiga Maru (Tiaré Scanda), ésta se la come con todo y plumas. *El callejón de los milagros* confirma que el cine mexicano no está muerto, lo están matando".<sup>222</sup>

En la contraparte, Carlos Bonfil añadía: "Basada en una novela del escritor egipcio Naguib Mahfuz, adaptada al cine y a la realidad mexicana por el novelista Vicente Leñero, *El callejón de los milagros* contiene los elementos del melodrama familiar al que define su gusto desmedido por la truculencia y el tremendismo. Huelga señalar que no fue precisamente este gusto lo que decidió al jurado de Estocolmo a conferir al autor en 1988 el premio Nobel de Literatura.

<sup>220</sup> Carlos Arias Avaca, *Reforma*, 2 de junio de 1995

<sup>221</sup> Javier González Rubio, *Dicine* núm. 53, p. 16.

<sup>222</sup> Tomás Pérez Turrent, *El Universal*, 26 de junio de 1995.

La cinta de Fons tiene una deuda capital no con Naguib Mahfuz sino con tres películas: *Los albañiles* (Fons, 76, también con guión de Leñero), *Los hijos de Sánchez* (Bartlett, 78) y *Principio y fin*, de Arturo Ripstein, otra adaptación de una novela de Mahfuz".<sup>223</sup>

Para Rafael Aviña, la cinta era: "... superproducción de dizque ambiente populachero. Una suerte de involuntario homenaje, sin avance alguno, del melodrama nacional, según un relato con tintes telenoveleros, armados por diferentes episodios entrecruzados".<sup>224</sup>

Para María Guadalupe García, la cinta es prescindible: "Jorge Fons pertenece a esa generación de directores ( y tal parece que la única que posee la batuta para dizque sacar del pozo al cine mexicano) tan preocupaditos por la clase pobretona de nuestro país, lo cual como experimento o chiste ya cansó. Y lo más increíble, que nuestros cineastas crean que para retratar la miseria en la que vive un gran sector de nuestra sociedad tengan que recurrir a novelas extranjeras por más que traten sobre temas universales, cuando aquí existen muchos guionistas capaces de contar excelentemente historias que nos incumben y paradójicamente, por escasez de trabajo ellos también se están muriendo de hambre (...) Creo que el único acierto de esta película son algunas actuaciones como la de Gómez Cruz, Delia Casanova, Margarita Sanz, Daniel Giménez Cacho y Juan Manuel Bernal.

*El callejón de los milagros* por muchos festivales que la reciban o que la premien (si acaso llega a suceder), es una película de la que uno puede prescindir a menos que seamos masoquistas".<sup>225</sup>

Como era de esperarse, la crítica de Ayala Blanco no fue nada complaciente: "Cuentos de nunca acabar con duraciones desequilibradas (35, 55, 23 y 27 minutos respectivamente). Réplicas de inefable obiedad ('Esta no es una casa decente'). Relucientes cromos fotográficos muy *sharp* de Carlos Marcovich. Redundantes puentes y puntos musicales de Lucía Álvarez, sobre todo en sus remates de episodio, a base de marimba estreñida o lamentosos metales mariacherosucedáneos. Si a eso añadimos el congestionado desfile de tipos populares que se arrancan manieristamente al auténtico cine popular para que nada tenga que ver con la realidad real, el mundo de burbuja solipsista que se sueña críticosocial por rebote de complacencias/autocomplacencias, sus veintiseisaferos ávidos de fumar precoz mota clandestina a estas alturas (aunque temblorosamente permutable por un cocazo de lujo), los padres terribles precoctausianos, las cretinazas mujeres destructoras/hiperdestruídas, el abominable recurso de altisonancias usurpadoras del lenguaje vivo ('te lo advertí niño culero'), el masoquista refugio en cientos de episodios sin solución ( *Tú, yo,*

<sup>223</sup> Carlos Bonfil, *op. cit.*

<sup>224</sup> Rafael Aviña, *Uno más uno*, 6 de mayo de 1995.

<sup>225</sup> María Guadalupe García, *El Sol de México*, 2 de febrero de 1995.

*nosotros*, secundando a Martínez y Torres 70; *Fe, esperanza y caridad* junto a Bojórquez y Alcoriza, 1973) o en cuentos alargados (*Los cachorros*, 71), el estragado y antinventario lenguaje visual ya intercambiable con el de cualquier culebrón telenovelerero (*La casa al final de la calle*, 88, *Yo compro esa mujer*), el repelente sustrato de autolástima casi tanguera y las ineficaces cuan grotescas coqueterías estilísticas (plano abierto con mamparas en la madrina a la celosa cónyuge-lechona, amorosos perfiles parlantes en el restaurante). Fons se revelará a fin de cuentas como el más persistente y patéticamente echeverrista de los viejos cineastas echeverristas ya en plena putrefacción frenética. Una mitología anacrónica, una vertiginosa antigualla tan triste como grandilocuente".<sup>226</sup>

Independientemente de todos los puntos de vista, una cosa es innegable: *El callejón de los milagros* ha sido una de las cintas mexicanas que más tiempo ha estado en cartelera (20 semanas) y es, además, la película nacional con más premios obtenidos en toda la historia del cine mexicano.

Al 5 de diciembre de 1996, estos eran los premios que había obtenido la cinta:

#### **MEJOR PELÍCULA**

Festival Ciudad de México, Primer Lugar, 1994.

Ariel de Oro, 1995.

Premio del Público; Primer lugar, Guadalajara México 1995.

Diosa de Plata, PECIME 1995.

Premio del Público, Festival Internacional de cine de Chicago, 1995.

Espiga de Plata, 2º lugar, Semana Internacional de Cine de Valladolid, España 1995.

Premio Bravo, Asociación Nacional de Intérpretes, México 1995.

Primer Premio Coral, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Cuba 1995.

Premio del Espectador, Película Nacional más Taquillera, México 1995.

Premio del Público 2º lugar, Festival Internacional de Paraguay, 1996.

Premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana, Academia de Ciencias y Arte Cinematográficas de España, 1996.

#### **MEJOR DIRECTOR**

Ariel de Plata, México 1995.

Heraldo, México 1995.

Diosa de Plata, PECIME 1995.

Estrella de Plata, APREPP, México 1995.

Kikito, Festival de Gramado, Brasil 1995.

Premio Coral, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Cuba 1995.

Premio del Espectador, Director Nacional más Taquillero, México 1995.

<sup>226</sup> Jorge Ayala Blanco, *El financiero*, 14 de diciembre de 1994.

**MEJOR ACTRIZ**

Ariel de Plata, México 1995 (Margarita Sanz).

Heraldo, México 1995 (Salma Hayek).

Estrella de Plata, APRPP México 1995 (Margarita Sanz).

Premio del Espectador, Actriz más Taquillera, México 1995 (Salma Hayek).

Premio Panambi del Festival de Paraguay 1996 (Margarita Sanz).

**MEJOR ACTOR**

Estrella de Plata, APREPP México 1995 (Ernesto Gómez Cruz).

Semana Internacional de Cine de Valladolid, España 1995 (Bruno Bichir).

Premio del Espectador, Actor más Taquillero, México 1995 (Ernesto Gómez Cruz).

**MEJOR GUIÓN**

Mención Especial por Calidad Excepcional en la Narrativa, Festival de Berlín, Alemania, 1995.

Ariel de Plata, México 1995.

Kikito, Festival de Gramado, Brasil 1995.

Premio Coral, Festival del Nuevo cine Latinoamericano de la Habana, Cuba 1995.

**MEJOR MÚSICA DE FONDO**

Ariel de Plata, México 1995.

Diosa de Plata, PECIME 1995.

**MEJOR CANCIÓN O TEMA ESCRITO PARA EL CINE**

Ariel de Plata, México 1995.

**MEJOR EDICIÓN**

Ariel de Plata, México 1995.

**MEJOR FOTOGRAFÍA**

Diosa de Plata, PECIME 1995.

**MEJOR ACTOR DE CUADRO**

Ariel de Plata, México 1995 (Luis Felipe Tovar).

**MEJOR ACTRIZ DE CUADRO**

Kikito, Festival de Gramado, Brasil 1995 (Margarita Sanz).

**MEJOR DIRECCIÓN DE ARTE**

Ariel de Plata, México 1995.

**MEJOR VESTUARIO**

Ariel de Plata, México 1995.

**MEJOR MAQUILLAJE**

Ariel de Plata, México 1995.

**REVELACIÓN DEL AÑO**

Diosa de Plata, PECIME 1995 (Salma Hayek).

Estrella de Plata, APREPP , México 1995 (Salma Hayek).

**PREMIOS DE LA CRÍTICA**

Festival de Gramado, Brasil 1995.

Crítica Cubana, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Cuba 1995.

Premio UNEAC, Festival del Nuevo cine Latinoamericano de la Habana, Cuba, 1995.

Premio Glauber Rocha de la Crítica Internacional, Festival de la Habana , Cuba 1995.

**PREMIOS DE DISTRIBUCIÓN**

Premio del Espectador, Película Nacional más Taquillera para UIP, México 1995.\*

\*Datos proporcionados por Alameda Films.

**4.10.3. ANÁLISIS DE LA CINTA**

Con ésta su última cinta hasta la fecha, Fons vuelve a sus temas predilectos: los personajes, el habla y el medio populares. *El callejón de los milagros* es el colofón de su particular visión de lo popular. Aquí plasma y reafirma su visión sobre esa especial clase. La película retoma situaciones del melodrama de la Época de Oro del cine mexicano.

Es inevitable hacer una pequeña comparación con algunas de las cintas de Ismael Rodríguez, por ejemplo, la vecindad como núcleo de la acción, el muchacho bueno, trabajador pobre pero honrado que ve en Los Estados Unidos la única solución a sus problemas económicos; los amigos sinceros, la prostitución, ya no tanto el cantadito pero sí los albures. Como escribió Carlos Bonfil: "El lenguaje en la cinta es eminentemente popular (se trata después de todo, de la vida de una familia en el Primer Cuadro capitalino), y por popular debe entenderse la actualización del habla alburera de *Los albañiles* con la plusvalía de las situaciones escabrosas que hoy acepta la censura".<sup>227</sup>

<sup>227</sup> Carlos Bonfil, *op. cit.*

Al igual que algunas cintas de Rodríguez y de Galindo, la tragedia parece ser el destino de estos personajes. El viejo putón don Rutilio sufrirá el abandono de su vástago y posteriormente su rechazo; la casera Susanita descubrirá con dolor que el hombre con quien se casó, sólo lo hizo por su dinero; y a la hermosa flor en ese pantano, Alma, la única que por su belleza pudo haber salido de ese fango, se le morirá su rico y maduro casi esposo, su eterno enamorado regresará de Los Estados Unidos con la idea de casarse con ella, pero sólo sufrirá la peor desilusión al verla convertida en una refinada puta profesional, paradójicamente la única con posibilidades de abandonar o progresar en ese submundo, será deslumbrada por las cosas materiales con las que ha soñado, hasta caer en el inframundo del vicio y la prostitución y por si eso fuera poco, su eterno enamorado morirá en sus brazos.

La fatalidad hace presa de esa clase, "Estas familias, según nuestros cineastas, siempre están marcados por el machismo, la homosexualidad, la prostitución y la drogadicción: y quizá en un gran porcentaje sea cierto, pero no son tan solemnes, tan desquiciados e intensos como ellos (los cineastas) los caricaturistas, no olviden que los pobres también se ríen".<sup>228</sup> Por supuesto que se ríen, la prueba está en las escenas de la cantina, punto de arranque de cada episodio y lugar de reunión de los amigos, lugar de convivencia tradicional.

En una entrevista con Raquel Peguero, Fons comentó: "El callejón... *es tu primer melodrama ortodoxo, digamos*. Sí, porque todas mis películas son un poco melodrama, éste es más tradicional, lleno de despuntes de comedia y drama, pero el melodrama sigue siendo válido en el mundo ¿no? -dice riendo-. Lo que sucede con este es que... siempre quise hacer una película de amor, de mucho amor y *El callejón...* se acerca. Acaba siendo una película de amor, porque en medio de esa realidad lo más importante es el cierre final, que esa niña en su prostitución y el moribundo en su último aliento sean capaces de dar un momento de amor y de compartir una imagen juntos. Eso ya no tiene nada que ver con la novela porque ahí, al final cada uno se va por su lado, pero yo quise que ellos terminaran juntos y que en el momento de la muerte se amaran por fin, y a partir de una imagen social. Si recuerdas el dice, 'nos vamos a casar con tu vestido blanco y que todos en el callejón vean que me sonríes y me amas'. Ella le dice que sí, que todos lo van a ver. Esa es una idea social de querer compartir el amor con los demás. Para mí esa era la historia, una historia de amor".<sup>229</sup>

<sup>228</sup> Ma. Guadalupe García, *op. cit.*

<sup>229</sup> Raquel Peguero, *La jornada*, 6 de agosto de 1995.

*El callejón de los milagros* es la confirmación de los temas y personajes que Fons ha captado a lo largo de su filmografía; es además, en mi opinión, su cinta más lograda, tanto en el aspecto técnico, como en la dirección de actores y en el argumento. Es la consumación a su muy particular retrato de los lugares y personajes populares.

La aseveración que se hizo al inicio de su carrera cuando se dijo que era el más dotado para captar el medio popular se cumplió. Jorge Fons es un cronista de lo urbano y popular, sus películas son una agria crónica de un tiempo y de un sector social mexicano.

## CONCLUSIONES

Al finalizar este trabajo y revisar la obra completa de ficción de Jorge Fons, se llega a la siguiente conclusión: los temas, ambientes y personajes que predominan en su filmografía pertenecen al medio popular. Como él mismo lo ha declarado, ésto se debe a que son la mayoría y es lo que más conoce.

Es innegable la influencia en su obra de dos directores mexicanos cuyas películas más representativas se reflejan en la mayor parte del cine de Fons. Me refiero a Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo. El retrato que del medio popular urbano hicieron estos dos cineastas nacionales en los 40 y 50, es el antecedente del retrato que hace Fons de los 60, 70 y 90.

Desde su primera cinta *La sorpresa* (1968), donde los personajes principales son trabajadores mecánicos, amas de casa comunes y corrientes, boxeadores que habitan en una vecindad, hasta su más reciente *El callejón de los milagros* (1994), sus protagonistas conforman un vasto microcosmos urbano. En su última cinta, hasta la fecha, Fons incluye personajes como un peluquero, niños de la calle, payasitos, un carnicero, un cantinero, una casera, una prostituta, en fin, todo un mosaico de personas con los más variados oficios y anhelos propios de los habitantes de una gran ciudad, como la nuestra.

La filmografía de Fons pasa por las vicisitudes amorosas de una clase media (*Nosotros*, 1970); la tragedia sexual y el suplicio de un ser de la clase alta urbana (*Los cachorros*, 1971); el auténtico descenso a los infiernos de la burocracia por parte de los desposeídos (*Caridad*, 1972); otra vez el microcosmos ahora ubicado en una obra en construcción como revelador de las raíces de la injusta estructura social (*Los albañiles*, 1976); la angustia y fatal desenlace de una familia de la clase media que vive en la unidad habitacional Tlatelolco durante el 2 de octubre de 1968 (*Rojo amanecer*, 1989).

A esto hay que añadir dos *western* que nada o muy poco aportaron en su carrera, (*Jory*, 1971 y *5 000 dólares de recompensa*, 1973). Finalmente una parodia sobre un género muy importante en el cine nacional: la comedia ranchera (*El quelite*, 1969), cinta realizada por Fons por compromiso y que de alguna manera significaba la condición para continuar su carrera filmica.

Por lo que toca al aspecto literario, cinco de sus diez cintas se basan en otras tantas obras literarias. Como es común en la cinematografía mundial, es muy difícil trasladar el universo de las letras al filmico, y en este caso no es la excepción, a pesar de que ha contado como adaptadores a reconocidos hombres de letras como Vicente Leñero y José Emilio Pacheco. Sin embargo, el consenso general ha sido positivo en el momento de hacer un análisis sobre sus cintas basadas en textos originales.

Cabe destacar que las dos últimas realizaciones de Fons tienen ya un lugar especial en la historia de la cinematografía nacional: la polémica *Rojo amanecer*, se erigió o la erigieron como un parteaguas del cine mexicano en el momento de su exhibición al grado de ser llamada, por la crítica oficial, como la iniciadora del que llamaron “nuevo cine mexicano”; además de ser tomada como estandarte de la libertad de expresión por algunos sectores de la cultura en México debido a su argumento.

Su más reciente cinta, *El callejón de los milagros* se ha convertido en la película mexicana más premiada en su paso por los festivales cinematográficos del mundo, en toda la historia del cine mexicano.

Al observar los lapsos entre sus tres últimas cintas, se tiene la impresión de que Fons ha sido un cineasta desaprovechado, por ejemplo: en 1976 realizó la cinta *Los albañiles*, tuvieron que pasar trece años para que volviera a dirigir, esto sucedió en 1989 con *Rojo amanecer* y de ahí cinco años más para terminar su más reciente película, *El callejón de los milagros* (1994).

Al momento de su debut cinematográfico, los críticos le auguraron un futuro destacado dentro de la industria. Al paso de los años Jorge Fons, a pesar de todo, ha cumplido con esas expectativas; ha sido el menos prolífico comparado por ejemplo con Arturo Ripstein o Jaime Humberto Hermosillo; Ripstein filma mucho pero tiene poco público; Hermosillo, ha filmado más, pero sólo tiene un éxito de taquilla (*La tarea*) y su presencia es sólo nacional. Sin embargo, por la época en que dirigió la mayor parte de sus obras y por el tema que ha desarrollado en ellas, puede decirse que Fons, en el medio nacional, es el director que más ha destacado de esa generación; si tuviera que sintetizar este trabajo lo haría de la siguiente manera: Jorge Fons el director del cine urbano, popular.

## FILMOGRAFÍA

### TRAMPAS DE AMOR \*

Producción: Cinematográfica Marte, Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Walerstein; México, 1968.

Dirección: Tito Novaro (*El dilema*), Manuel Michel (*Yvonne*) y Jorge Fons (*La sorpresa*).

Guión: Tito Novaro y Marchetti (*El dilema*), Manuel Michel (*Yvonne*), basado en un cuento de Dalmiro Sáenz; Jorge Fons y Gustavo Sainz (*La sorpresa*).

Fotografía en color: Fernando Pérez Garcés.

Música: Enrico Cabiati.

Edición: Federico Landeros.

Con: *El dilema*: Joaquín Cordero (Mauricio Brandy), Nancy Glen (Annette), Heidi Blue (Susan); Arturo Martínez (Ray), Juan Ibáñez (bartender), Lenka Monnier (modelo), Sally Ann Welford, Marta Cisneros; *Yvonne*: Julio Alemán (Mauricio Armenta), Jacqueline Andere (Yvonne o Modesta Mari Toña Sánchez), Consuelo Frank (madre de Mauricio), Carolina Cortazar (amiga de Modesta), Rina Valdarno (Dora), Manuel Vergara (policía), Eivira Lodi, Alfonso Munguía, Ramón Gaona, Susana Jarero; *La sorpresa*: Héctor Suárez (Mauricio), Beatriz Baz (Ingrid), Norma Lazareno (María Eugenia), Ernesto Gómez Cruz (Ballesteros), Mario García González (el gordo), Alfredo Rosas (el mudo).

Duración: 85 minutos.

### EL QUELITE \*\*

Producción: Cima Films, Gregorio Walerstein, Mauricio Walerstein y Fernando Pérez Gavilán; México, 1969.

Dirección: Jorge Fons.

Guión: Jorge Fons y Gustavo Sainz, basado en la pieza teatral de Alfonso Anaya.

Fotografía en color: Eduardo Rojo.

Música: Rubén Fuentes.

Edición: Máx Sánchez.

Con: Manuel López Ochoa (Agapito Rentería), Lucha Villa (Lucha), Héctor Suárez (Filandro), Germán Valdés *Tin Tan* (Próculo), Fernando Soto *Mantequilla* (boticario), Lupita Lara (Porfiria), Susana Cabrera (doña Madronia), Alejandro Reyna (Rucasto), Soledad Acosta (Dalila), Delia Magaña (doña Pecosita), Ernesto Gómez Cruz (Botello), Eduardo López Rojas, Lucha Palacios, Armando Arriola, Carolina Cortázar.

Duración: 85 minutos.

### *TÚ, YO, NOSOTROS \**

Producción: Cinematográfica Marco Polo, Leopoldo y Marco Silva; México, 1970.

Dirección: Gonzalo Martínez (*Tú*), Juan Manuel Torres (*Yo*), Jorge Fons (*Nosotros*).

Guión: Gonzalo Martínez, Juan Manuel Torres y Jorge Fons.

Fotografía en color: Alex Phillips Jr.

Música: Manuel Enríquez, canciones de Agustín Lara y otros.

Edición: Carlos Savage.

Con: Julissa (Nadia), Rita Macedo (Silvia), Sergio Jiménez (Julián Enríquez), Carlos Ancira (Carlos), Pancho Córdova (padre de Julián), Carlos Martínez (Adrián), Guillermo Murray (Octavio), Natalia Herrera Calles (hermana de Adrián), Dunia Saldívar (empleada de la Universidad), Juan Balzaretta (Carlitos), Jorge Fons (encargado del campo de aviación), Mario Casillas, Arsenio Campos, Ludwik Margules, Magie Bermejo.

Duración: 105 minutos.

### *LOS CACHORROS \**

Producción: Cinematográfica Marco Polo, Leopoldo y Marco Silva; México, 1971.

Dirección: Jorge Fons.

Guión: Jorge Fons, Eduardo Luján y José Emilio Pacheco (sin crédito), basado en la novela homónima de Mario Vargas Llosa.

Fotografía en color: Alex Phillips Jr.

Música: Joaquín Gutiérrez Heras y Eduardo Luján.

Edición: Carlos Savage.

Con: José Alonso (Cuéllar), Helena Rojo (Tere), Augusto Benedico (padre de Cuéllar), Gabriel Retes (Gumucio), Dunia Saldívar (la china), Carmen Montejo (madre de Cuéllar), Arsenio Campos (Toto), Cecilia Pezet (Malena), Pedro Damián (Perico), Silvia Mariscal (Chavela), Eduardo Casab (Manolo), Yvonne Govea (Rosalinda), Luis Torner (Lalo), Pancho Córdova (profesor de educación física), Alejandro Rojo de la Vega (Cuéllar, niño), María Rojo.

Duración: 110 minutos.

*JORY* \*\*\*

Producción: Minsky-Kirshner, Howard Minsky, Cinematográfica Marco Polo, Leopoldo y Marco Silva, Barry Minsky, Gerald Herman; Estados Unidos-México, 1971.

Dirección: Jorge Fons (y Salomón Láiter).

Guión: Gerald Herman y Robert Irving, basado en la novela *A Child Named Death* de Milton R. Bass.

Fotografía en color: Jorge Stahl Jr.

Música Al Delory.

Edición: Fred Chulaci y Sergio Ortega.

Con: John Marley (Roy), B.J. Thomas (Jocko), Robby Benson (Jory), Claudio Brook (Ethan Waldem), Brad Dexter (Jack), Ben Baker (Frank Jordan), Todd Martin (John Barron), Linda Purl (Amy), Anne Lockhart (Dora), Ted Markland (Ab Evans), John Kelly (Thatcher), Carlos Cortés (Logan), Beatriz Sheridan (Mrs. Jordan), Eduardo López Rojas (cocinero).

Duración: 95 minutos.

*5 000 DÓLARES DE RECOMPENSA* \*\*

Producción: Estudios Churubusco, Alameda Films, Alfredo Ripstein Jr.; México, 1973.

Dirección: Jorge Fons.

Guión: Arturo Ripstein, basado en la novela homónima de Ralph Barby.

Fotografía en color: Jorge Stahl Jr.

Música: Claudio Tallido, Gian Franco Plenizio, Giuseppe de Lorca y J. R. Bacalov.

Edición: Eufemio Rivera.

Con: Claudio Brook (Baker), Jorge Luke (Hunter), Pedro Armendáriz (William Law), Silvia Pasquel (Claire), Lorena Velázquez (Virginia), Gastón Melo (Dixon), Gabriel Retes (Ricky), Sergio Kleiner (Tom Kotin), Ramón Menéndez (Morgan), Tamara Garina (Yaveli), Ludwik Margules (Halloway), Luciano Hernández de la Vega (sheriff).

Duración: 90 minutos.

### FE, ESPERANZA Y CARIDAD \*\*\*\*

Producción: Producciones Escorpión, Ramón Meléndez, Estudios Churubusco; México, 1973.

Dirección: Alberto Bojórquez (*Fe*), Luis Alcoriza (*Esperanza*) y Jorge Fons (*Caridad*).

Guión: José de la Colina, Julio Alejandro y Luis Alcoriza, basado en una idea de éste último.

Fotografía en color: Gabriel Torres.

Música: Rubén Fuentes.

Edición: Carlos Savage.

Con: *Fe*: Fabiola Falcón (Teresa), Armando Silvestre (Artemio), David Silva (Melitón), Roberto Ramírez *Beto el boticario* (Filogonio), Bety Meléndez (Chelo), Fernando Soto *Mantequilla* (ciego), Gina Moret (Lety) Queta Carrasco (madre de Filogonio), Álvaro Carcaño; *Esperanza*: Milton Rodríguez (Gabino o Raby-Ranga), Raúl Astor (don Sandro), Lilia Prado (Julita), Ilya Chagal (Karla), Anita Blanch (Lolita), Guillermo Orea (médico); *Caridad*: Katy Jurado (Eulogia), Julio Aldama (Jonás Corona), Pancho Córdova (Jacobo), Stella Inda (Cuca), Sara García (anciana rica), Regino Herrera (Isaac), Fernando García (niño), Mario Zebadúa y Agustín Fernández (mecapaleros), Guillermo Bravo Sosa.

Duración: 113 minutos.

### LOS ALBAÑILES \*\*\*\*

Producción: CONACINE, Cinematográfica Marco Polo, Leopoldo y Marco Silva; México, 1976.

Dirección: Jorge Fons.

Guión: Vicente Leñero, Jorge Fons y Luis Carrión, basado en la novela homónima y pieza teatral del primero.

Fotografía en color: Alex Phillips Jr.

Música: Gustavo Cesar Carrión.

Edición: Eufemio Rivera.

Con: Ignacio López Tarso (don Jesús), Jaime Fernández (Pérez Gómez), José Alonso (Federico), Salvador Sánchez (Álvarez), José Carlos Ruiz (Jacinto), Katy Jurado (Josefina), Adalberto Martínez *Resortes* (*patotas*), David Silva (ingeniero Zamora).

Duración: 113 minutos.

ROJO AMANECER \*\*\*\*

Producción: Cinematográfica Sol, Valentín Trujillo, Héctor Bonilla; México, 1989.  
 Dirección: Jorge Fons.  
 Guión: Xavier Robles y Guadalupe Ortega.  
 Fotografía en color: Miguel Garzón.  
 Música: (Karen y Eduardo Roel.  
 Edición: Sigfrido García.  
 Con: María Rojo (la madre), Héctor Bonilla (el padre), Bruno Bichir (Sergio),  
 Demian Bichir (Jorge), Jorge Fegan (el abuelo), Ademar Arau (Carlitos), Eduardo  
 Palomo.  
 Duración: 96 minutos.

EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS \*\*\*\*

Producción. Alameda Films, IMCINE, FFCC, Universidad de Guadalajara, Alfredo  
 Ripstein Jr.; México, 1994.  
 Dirección: Jorge Fons.  
 Guión: Vicente Leñero, basado en la novela homónima de Naguib Mahfuz.  
 Fotografía en color: Carlos Marcovich.  
 Música: Lucía Álvarez.  
 Edición: Carlos Savage.  
 Con: Ernesto Gómez Cruz (Rutilio), Salma Hayek (Alma), Margarita Sanz  
 (Susanita), María Rojo (doña Cata), Delia Casanova (Eusebia), Luis Felipe Tovar  
 (Güicho), Juan Manuel Bernal (Chava), Tiaré Scanda (Maru), Daniel Giménez  
 cacho (José Luis), Esteban Soberanes (Jimmy), Gina Moret (doña Flor), Claudio  
 Obregón , Abel Woolrich y Bruno Bichir (Abel).  
 Duración: 140 minutos.

\*Datos tomados de la *Historia Documental del Cine Mexicano*, 2ª edición de Emilio García Riera

\*\*Datos tomados directamente de pantalla.

\*\*\*Datos tomados del *press-book* de la película

\*\*\*\*Datos tomados de los programas mensuales de la Cineteca Nacional

## BIBLIOGRAFÍA

Abbagnano, Nicola  
*Diccionario de filosofía*  
 México, FCE, 1974.

Ayala Blanco, Jorge  
*La aventura del cine mexicano*  
 México, Grijalbo, 1993.

---

*La Búsqueda del cine mexicano*, tomo I  
 México, UNAM, 1974.

---

*La Condición del Cine Mexicano*  
 México, Posada, 1986.

Cosío Villegas, Daniel  
*El estilo personal de gobernar*  
 México, Joaquín Mortíz, 1974.

Costa, Paola  
*La "apertura" cinematográfica, México 1970-1976*  
 México, Universidad de Puebla.

Frost, Elsa Cecilia  
*Las categorías de la cultura mexicana*  
 México, UNAM, 1972.

García Aguilar, Eduardo  
*García Márquez: la tentación cinematográfica.*

García Canclini, Nestor  
*Las culturas populares en el capitalismo*  
 México, Nueva Imagen, 1986.

García Riera, Emilio  
*Historia Documental del Cine Mexicano*  
 9 tomos, México, ERA, 1978.

García Tsao, Leonardo  
*Francois Truffaut*  
México, U de G, 1987.

González Casanova, Pablo  
*Cultura y creación intelectual en América Latina*  
México, Siglo XXI, 1984.

Gramsci, Antonio  
*Cuadernos de la cárcel I. Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre el Estado Moderno*, México, Juan Pablos, 1975.

Malinoswi, Bronislaw  
*Una teoría científica de la cultura y otros ensayos*  
Buenos Aires, 1970.

Mannheim, Karl  
*Ensayo de la Sociología de la Cultura*  
España, Aguilar, 1963.

Margulis, Mario  
*La cultura popular*  
México, Premia Editora, 1981.

Monsiváis Carlos  
*Amor perdido*  
México, ERA, 1990.

---

*Días de guardar*  
México, ERA, 1973.

---

*A ustedes les consta*  
México, ERA, 1985.

Monsiváis et al  
*En torno a la cultura popular*  
México, ERA, 1975.

Paz, Octavio  
*El laberinto de la soledad*  
México, FCE, 1990.

Reyes Nevares, Beatriz  
*Trece directores del cine mexicano*  
 México, SEP.

Romaguera, Joaquim y Alsina Therenet, Homero  
*Fuentes y documentos de cine*  
 España, Gustavo Gili, 1980.

Sánchez, Francisco  
*Crónica Antisolemne del cine mexicano*  
 México, Universidad Veracruzana, 1989.

Suárez, Luis  
*Echeverría rompe el silencio*  
 México, Grijalbo, 1979.

Stavenhagen, Rodolfo  
*Cultura popular*  
 México, Premia Editora, 1981.

Woolf, W. *Et al*  
*Los escritores frente al cine.*

*Anuario del CUEC 1980*  
 México, UNAM, 1981.

Varios autores  
*Antología de Textos para la Reunión sobre Promoción y Educación Artística*  
 México, 1981.

Varios autores  
*Hojas de cine*  
 México, SEP-UAM, 1988, 2 vols.

*Cine Informe General*  
 Dirección General de Cinematografía  
 México, 1976.

*Cuadernos de la Cineteca Nacional #1 y #6*  
 México, 1979.

*Historia General de México, tomo 2*  
 México, El Colegio de México, 1986.

## TESIS

Arias Avaca, Carlos

*La novela y el cine: los problemas de la adaptación cinematográfica*  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1991.

Castañeda Cervantes, Javier

*Tres momentos de la enseñanza del cine en México. Una revisión histórica a través de sus protagonistas*, Universidad Iberoamericana, México, 1978.

Enciso Landero, María Angélica

*Estudio crítico de la cultura popular y de la cultura de masas*  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1990.

García, Rubén

*Política Estatal Cinematográfica Mexicana del Periodo 1970-1976*  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1992.

García Gutiérrez, Gustavo

*El cine biográfico mexicano*  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1978.

Peredo Castro, Francisco Martín

*Alejandro Galindo en el cine mexicano*  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1990.

Salcedo Romero, Gerardo y Ocampo Rosales, Mario

*El video rock, antecedentes, orígenes y evolución*  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 1988.

## HEMEROGRAFÍA

(Revistas)

Anaya, Héctor  
en *Punto*, México, octubre de 1990.

Ayala Blanco, Jorge  
en *Siempre!*, núm. 1265, México, septiembre de 1977.

---

en *La cultura en México de Siempre!*  
México, marzo 14 de 1973.

Bejar Navarro  
"Una visión de la cultura en México y cultura nacional y cultura popular", en *El mexicano*, México, UNAM, 1987.

Carro, Nelson  
"Jorge Fons, filmografía completa", en *Imágenes* núm. 2, México, noviembre 1979.

Clouzot, Claire  
en *Cinéma 71*, Francia, junio 1971.

Coria, José Felipe  
"Un cine popular mexicano. El progreso de un libertino", en *Intolerancia*, núm. 7, México, noviembre-diciembre, 1990.

De la Vega, Eduardo  
en *Imágenes* núm. 5, México, 1980.

García, Gustavo  
"El cine de gobierno. La muerte de un burócrata", en *Intolerancia*, núm. 7, México, noviembre 1990.

---

"Estado de sitio", en *Intolerancia*, op. cit.

García Riera, Emilio  
en *Proceso*, noviembre 5 de 1976.

García Tsao, Leonardo  
"Jorge Fons, la posibilidad de conmovier", en *Dicine* núm. 62, México.

González Rubio, Javier  
 en *Dicine*, núm. 53.

“El callejón de los milagros”, en *Dicine*, núm. 62, México.

Martínez Flores, Ulises  
 en *Despegue*, año 1, núm. 10, México, noviembre 1990.

Mendieta y Nuñez, Lucio  
 “Breve ensayo sociológico sobre la cultura”, en *Revista Mexicana de Cultura*, vol. I, año I, México, enero-junio 1978.

Pacheco, Cristina  
 “Habla a Siempre! Jorge Fons, director de *Rojo amanecer*”, en *Siempre!*  
 México, diciembre de 1989.

Pérez Turrent, Tomás  
 en *Sucesos para todos*, México, enero 16 de 1971.

Rivera, Héctor  
 “Madrugete de Durán con *Cabeza de Vaca*; *Rojo amanecer*, fuera de la pelea por el Oscar”, en *Proceso*, 21 de enero de 1991.

*Revista Nuevo Cine*,  
 México, abril 1961.

*Revista Otricine*, núm. 3, año 1, México, julio.septiembre 1975.

Ruiz, Blanca  
 en *Mira*, México, 1990.

Yehya, Naief  
 “El rojo amanecer o el colorado ocaso de nuestro cine”, en *Nitrato de Plata*, núm. 18.

(periódicos)

Arias Avaca, Carlos

en *Reforma*, 2 de junio de 1995.

Ayala Blanco, Jorge

en Diorama de la cultura, suplemento de *Excélsior*, 7 de enero de 1971.

\_\_\_\_\_,  
"La entelequia telenovelera", en *El financiero*, 24 de octubre de 1990.

\_\_\_\_\_,  
en *El financiero*, 14 de diciembre de 1994.

Aviña, Rafael

en *Uno más uno*, 6 de mayo de 1995.

Barbachano Ponce, Miguel

en *Excélsior*, 8 de noviembre de 1976.

Bonfil, Carlos

en *La jornada*, 14 de diciembre de 1994.

Borelli, Sauro

en *L'unitá*, Roma, 4 de noviembre de 1976.

Camargo, Ricardo

"Tortuguisimo burocrático", en *El Nacional*, 23 de junio de 1990.

Celín, Fernando

en *El Día*, 3 de marzo de 1972.

\_\_\_\_\_,  
en *El Universal*, 22 de julio de 1973.

\_\_\_\_\_,  
en El semanario, suplemento de *El Heraldo*, 11 de noviembre de 1990.

Coria, José Felipe

en *El financiero*, 5 de noviembre de 1990.

De la Colina, José

en *El Heraldo Cultural*, suplemento de *El Heraldo*, 2 de junio de 1971.

Espinasa, José María

en *La jornada semanal*, suplemento cultural de *La jornada*, 28 de octubre de 1990.

Fassbinder, R. W.

"La literatura y el cine", en *La jornada semanal*, suplemento de *La jornada*, 24 de junio de 1990.

García, Gustavo

en *El financiero*, 5 de noviembre de 1990.

García, Rafael

en *El Heraldo Cultural*, suplemento de *El Heraldo*, 14 de diciembre de 1968.

García, María Guadalupe

en *El Sol de México*, 2 de febrero de 1995.

García Riera, Emilio

en *Excélsior*, 22 de febrero de 1972.

\_\_\_\_\_,  
en *Excélsior*, 11 de marzo de 1973.

\_\_\_\_\_,  
en *Excélsior*, 21 de febrero de 1974.

Gardenia, Arturo

en *Esto*, 19 de diciembre de 1970.

Man, Yehudit

en *La jornada semanal*, suplemento cultural de *La jornada*, 11 de noviembre de 1990.

Meléndez, Jorge

en *El Nacional*, 30 de julio de 1973.

Mutis, Álvaro

"Ilona llega con el cine", en *El Búho* núm. 586, suplemento cultural de *Excélsior*, 11 de diciembre de 1996.

Peralta, Braulio

"Demandan por plagio al guionista, productor y promotor de *Rojo amanecer*", en *La jornada*, 2 de diciembre de 1990.

Peguero, Raquel  
en *La jornada*, 5 de agosto de 1995.

\_\_\_\_\_  
"Rojo amanecer no plagia a ningún autor: guionistas", en *La jornada*, 4 de diciembre de 1990.

Peña, Mauricio  
en *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*. 3 de junio de 1973.

\_\_\_\_\_  
en *El Heraldo*, 12 de diciembre de 1976.

Pérez Turrent, Tomás  
en *El Día*, 15 de marzo de 1972.

\_\_\_\_\_  
en *El Universal*, 26 de junio de 1995.

Quiróz Arroyo, Macarena  
"La autorización de *Rojo amanecer* es un avance contra la censura fílmica", en *Excélsior*, 27 de julio de 1990.

Salazar, Alejandro  
"Certucha, servidora pública de notoria torpeza y muy deficiente en el cine", en *El Heraldo*, 7 de junio de 1990.

Sánchez, Francisco  
en *Revista mexicana de cultura*, suplemento de *El Nacional*, 5 de diciembre de 1972.

\_\_\_\_\_  
en *Esto*, 24 de mayo de 1973.

\_\_\_\_\_  
en *El Nacional*, 28 de febrero de 1973.

Terán, Luis  
en *Últimas noticias*, 15 de mayo de 1973.

Torres, Rubén  
"Una sátira del macho mexicano", en *El Heraldo*, 8 de noviembre de 1970.

Solares, Ignacio

"Ismael Rodríguez", en *El Herald*o, 23 de febrero de 1969.

Vega, Patricia

"Insólito apoyo a la directora de Cinematografía", en *La jornada*, 11 de julio de 1990.

Vera, José

"Rojo amanecer provocó tumultos", en *El Nacional*, 17 de octubre de 1990.

#### PROGRAMAS MENSUALES DE LA CINETECA NACIONAL

- Abril de 1992, p. 51

- febrero de 1992, p. 51

- octubre de 1994, p. 48

- diciembre de 1995, p. 17

---