

Cine mexicano:

MITOS, LITERATURA, «MACHOS» Y BOLEROS

*María Lourdes Cortés **



Este texto, más que una intención crítica o de análisis, pretende simplemente compartir, tanto el placer de algunos filmes mexicanos, como el de cierta información a este respecto, de difícil hallazgo en nuestro país.

Como parte de las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América (o como quiera llamársele), se celebró en París, en el Centro de Arte y Cultura Georges Pompidou, un festival de Cine Mexicano.

Ciento cuarenta filmes dieron una buena «panorámica» de lo que ha sido el cine más prolífico del continente. (La cinematografía mexicana cuenta con una producción de cerca de cinco mil películas, prácticamente el equivalente a la filmografía del resto de América Latina.)

Se exhibieron en el festival desde documentales de la época de los Lumière, filmados en México y Guadalajara en 1896 por uno de sus operadores, Gabriel Veyre, hasta producciones muy recientes como *ANGEL DE FUEGO* (1992) de la joven cineasta Dana Rotberg.

Se incluyeron también en la muestra algunos importantes «primeros planos», ya que se presentó la totalidad de la obra de Luis Buñuel realizada en México, así como un número importante de producciones del destacado realizador Emilio, el Indio, Fernández.

Paulo Antonio Paranagua, un importante investigador de cine latinoamericano, radicado en París, en un libro publicado para la ocasión¹, señala que al cine mexicano se le ama o se le detesta, pero que nunca nos resulta indiferente, y da diez razones a este fenómeno.

Una de las razones, quizá para amarlo, es el hecho de que México viera, por primera vez en América Latina y posiblemente en el mundo, el nacimiento de un cine político en estrecha relación con los grandes eventos del momento. No se refiere, Paranagua, al cine que se desarrolló en los años sesenta, y cuyo movimiento más bien tuvo poca resonancia en México, sino a la eclosión de documentales que surgió a partir de 1910, con la Revolución Mexicana.

El cine salió a filmar la Revolución y es hoy ya una leyenda que Villa se deleitaba haciendo ejecuciones especialmente para la cámara.

Y es con este tema de la Revolución que se inicia uno de los realizadores más importantes de la historia del cine mexicano: **FERNANDO DE FUENTES**. Después de su primera realización, **EL ANÓNIMO** (1932), De Fuentes realiza una trilogía con el tema de la Revolución: **EL PRISIONERO** 13 (1933), **EL COMPADRE MENDOZA** (1933) y **¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA!** (1935). Este último es considerado el primer gran filme épico del cine nacional y se sitúa lejos de la visión romántica e idealizada que, posteriormente, se difundirá de la Revolución. Es más bien una mirada crítica sobre este movimiento histórico y el absurdo de la guerra.

¡VÁMONOS CON PANCHO VILLA! es una adaptación de la novela de Rafael Muñoz y cuenta el ingreso de seis campesinos, llamados los Leones de San Pablo, al ejército norte de Villa. Arrastrados por una cadena de absurdos, van muriendo uno tras otro, hasta finalizar con la retirada del último, con el sabor del ¿para qué sirvió? de la guerra.

La Revolución es una de las grandes «mitologías»² del cine mexicano. Y a pesar de esta mirada inicial de De Fuentes, crítica y caústica, este momento histórico fue, posteriormente, reducido a unos cuantos estereotipos, especialmente a los de Villa y Zapata como unos simples bandoleros, de bigote y revólver. Esta representación de los revolucionarios mexicanos se debe, al igual que muchísimos estereotipos sobre Latinoamérica, a filmes 'hollywoodenses' como **¡VIVA VILLA!** y **¡VIVA ZAPATA!**, en los que los héroes revolucionarios aparecen, como dijimos, reducidos a bandidos de cartón.

Se considera, por otra parte, que Fernando De Fuentes marca al cine mexicano para lo mejor y para lo peor. Si como hemos señalado, su visión de la Revolución fue crítica y acusosa, este mismo director realiza la película que «salvaría la industria del cine mexicano», pero que a partir de la cual se generaría un cine de clichés y repeticiones, que marcará una imagen de México y de su cine, en todo el continente. Me refiero a **ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE** (1936).

ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE fue un éxito comercial sin precedentes e inaugura el primer verdadero género cinematográfico mexicano: la comedia ranchera.

A partir de este filme se desarrolla una uniformidad y un conformismo en la industria cinematográfica: al año siguiente de su proyección más de la mitad de la producción cinematográfica recurrirá a la repetición de este modelo.



ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE. 1936

La trama de **ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE** retoma la intriga de un filme mudo, **EN LA HACIENDA** (un gran propietario y un contraamaestre se disputan el amor de una joven campesina), a lo que se añade la música y otros elementos del folclor nacional como las peleas de gallos, los bailes, las carreras de caballos y los duelos de guitarras.

En efecto, en *ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE* «descubrimos» el germen de todos los modelos con que nos educaron: desde las trenzas de la protagonista, hasta las serenatas y las palabras de amor. Allí se representa un concepto del amor que aún impera en nuestro medio, y en el que éste siempre es triunfante aún, frente al dinero y al poder. También se muestra cómo la mujer debe ser buena y sumisa y se desarrolla la imagen tan difundida del hombre, del «macho», combinación de violencia (revólver) y ternura (serenata). Una de las escenas principales del filme, en la cual enfrenta a los dos rivales, se inicia con una simple «guitarreada» y termina casi a balazos.

No en vano Valeria Sarmiento, cineasta chilena, en un documental que realizó en 1982 sobre el machismo, *EL HOMBRE CUANDO ES HOMBRE*, escogió a nuestro país para desarrollarlo. En dicho documental intercala las entrevistas a los «machos» (un taxista casado y con dos hijos, que tiene dos amantes más, una incluso le dio otro hijo, por ejemplo), con imágenes de nuestros mariachis de la 'Esmeralda', que canta hermosas rancheras y boleros a la luz de la luna.

ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE, es tanto la idealización del amor como valor total, como del espacio de la hacienda en tanto lugar idílico y paradisíaco, utópico, ignorando completamente la Reforma Agraria que el gobierno de Lázaro Cárdenas estaba desarrollando en ese momento.

Como señala Carlos Monsivais en su texto «Mitologías»: «*ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE* idealiza todo: la pureza de las jóvenes, el carácter campesino, la bondad del propietario de hacienda, el espíritu perpetuo de fiesta, las ventajas de vivir al margen de la modernidad.»³

Y es así como este modelo se reproduce sin cesar y obtiene un éxito sin precedentes tanto en el interior del país como en el resto de América Latina. Es gracias a esta película que México vuelve al primer lugar de la producción hispanohablante y, a su vez, fue el primer filme que logró un premio internacional: el de la fotografía a Gabriel Figueroa en 1938, en el Festival de Venecia. También fue el primer filme íntegramente mexicano que fue subtítulo en los Estados Unidos y que, por lo tanto, fue visto por otro público que no era el hispanohablante.

La comedia ranchera, inspirada en este filme, a su vez, generó dos mitos importantísimos del cine mexicano: Jorge Negrete y Pedro Infante.

Y es que como señala Paranagua, uno de los grandes aciertos de la cinematografía mexicana es el haber creado mitologías propias, único país que lo logra en América Latina. Entre los casos más destacados del «star system» mexicano encontramos a Dolores del Río y a María Felix, quienes encarnan la belleza de la mujer mexicana (y por extensión latinoamericana) en todas sus facetas y si bien la primera casi siempre refleja una imagen de la mujer como víctima y humillada, María Felix impone a sus personajes la fuerza de su personalidad y perfila a una mujer fuerte, dominadora, especialmente a partir del filme *DOÑA BÁRBARA*.

Esto es importante en la historia del cine mexicano pues con el melodrama familiar las pantallas se habían inundados de madres (entre las cuales Sara García se había convertido en la encarnación perfecta) y de esposas y amantes buenas y sumisas. Por otra parte, situándose al otro extremo de esta visión, triunfa también en el imaginario mexicano la puta, la cabaretera, y este género se convierte también en uno de los favoritos del público. *VIMOS SENSUALIDAD* (1950), de Alberto Gout, con la bellísima Ninón Sevilla, una cubana rumbera, cuyo personaje de cabaretera astuta logra derrumbar nada menos que a un implacable juez (encarnado por Fernando Soler) logra y que éste robe y mate por su amor... por su sensualidad.

Volviendo a las mitológicas Dolores del Río y María Felix, ambas fueron las actrices predilectas de otro gran mito del cine mexicano: Emilio, el Indio, Fernández.

El 'Indio' Fernández, quien se inicia como actor en 'Hollywood', será uno de los realizadores más destacados de la década del cuarenta.

Los años treinta habían visto el florecer del indigenismo y del nacionalismo, que se imponía en todas las actividades políticas y expresiones culturales. Baste recordar el movimiento muralista.

Dentro de estas corrientes, Emilio Fernández realiza un cine que se sitúa del lado de



MARÍA CANDELARIA. 1943

los marginales, en específico de los indígenas. Y los sublima. Los proyecta llenos de belleza y dignidad, en medio de sus tradiciones y respetando y haciendo respetar su propio honor. Fernández construye un paraíso para su raza (muchas veces es una isla) y en repetidas ocasiones pone en escena el mismo conflicto entre individuo y sociedad en el marco de una historia de amor.

Diversos autores consideran que el 'Indio' se repite constantemente, siempre en torno a las mismas obsesiones: el patriotismo, el amor desgraciado de la pareja, la fuerza y la belleza de la naturaleza y, finalmente, casi siempre el amor que vence por sobre los obstáculos que impone una sociedad prejuiciada, cerrada o simplemente injusta.

La esencia de su cine reposa sobre las tradiciones siempre vivas en las capas populares. A esto añade mensajes de contenido social como la necesidad de la educación y el valor de la tierra para el campesino. No obstante, su cine no es crítico. Es más bien un cine de tesis. Conjuga el sentido plástico, la estética, con un conjunto de ideas, una tesis.

El mismo así lo expresa en una entrevista realizada por Julia Tuñón: «Una obra es grande en la medida en que su tesis lo es (...) Una intriga sin tesis no tiene para mí ninguna significación (...) Si no tiene un contenido social, un contenido moral, un mensaje o una expresión que muestre un dolor o una situación vivida por el pueblo, ella no tiene para mí ninguna significación.»⁴

Las tesis del 'Indio' están expresadas en todos sus filmes: el nacionalismo, el indigenismo, la necesidad de la educación y como ya dijimos, son situadas generalmente dentro de una trama que trata el amor perseguido y desgraciado.

No obstante, esa visión tan idealizada del indígena (que más bien roza aquí con el «buen salvaje») termina por uniformar a sus personajes y según Tuñón, a convertirlos en parte del paisaje, en abstracciones que conducen a estereotipos.

Entre sus filmes destacan MARÍA CANDELARIA (1943), que obtuvo dos premios en Cannes y tres en Locarno. Asimismo, FLOR SILVESTRE, MACLOVIA y ENAMORADA, siempre con Pedro Armendáriz en el papel protagónico, acompañando, ya sea a Dolores del Río, o a María Félix.

El festival en París cerró precisamente con ENAMORADA, en la cual una vez más el amor vence todos los obstáculos: los problemas de clase, los ideales políticos encontrados.

Se idealiza esta vez la Revolución Mexicana, presentándola como un movimiento mítico, que intentaba solucionar todos los problemas, que luchaba por un hombre mejor. Tenemos, asimismo, al revolucionario «macho», que de nuevo conjuga la valentía en el campo de batalla y la debilidad y la ternura frente a la mujer que ama. Este filme relativiza feminismos y machismos. El personaje principal (encarnado siempre por Armendáriz) afirma: «*Se necesita ser muy macho para saber pedir perdón*», después de haberse «rebajado», de diversas maneras, ante la mujer que ama. Esta, por su parte, en una imagen final que sorprende al público actual, deja todas sus comodidades, por seguir a su hombre a la Revolución: él a caballo; ella a pie... Nada menos que María Félix.

Con Emilio Fernández, cuya importancia decae posteriormente, y la década del cincuenta, el cine mexicano sale de su «edad de oro» y entra en una abierta crisis. Gracias a diversos factores entre los que tenemos el boicot por parte de los Estados Unidos al cine argentino, en donde le compra de película virgen, el descenso de la producción española debido a la Guerra Civil, etc., el cine mexicano había llegado a convertirse en puntero en la producción de lengua hispana. (En 1941 se produjeron 33 filmes, en 1945 se produjeron 82 y cinco años más tarde, 124).⁵

A pesar de este liderazgo en cantidad, la industria del cine mexicano se estanca en una repetición de formas y temas, y en una decadencia de éstos. Surge una gran cantidad de comedias musicales tipo 'Hollywood', pero con los ritmos latinoamericanos a la moda que difundirán aún más, una imagen de México y América Latina altamente estereotipada.

Este fenómeno no varía hasta ya avanzados los años sesenta con el surgimiento de nuevos realizadores como Arturo Ripstein, Paul Leduc y Jaime Humberto Hermosillo, entre otros. No obstante, hay buenos intentos que se producen entre los años cincuenta y los inicios de los sesenta.

Entre ellos destaca la labor de *Roberto Gavaldón*, uno de los mejores cineastas de la década, y que se interesa particularmente por las adaptaciones de textos literarios, como lo prueban

su *MACARIO* (1959), basada en el célebre relato de Bruno Traven y *EL GALLO DE ORO* (1964) que parte del texto homónimo del escritor Juan Rulfo.

Este último texto fue escrito a finales de los años cincuenta, con la intención de ser llevado al cine, aún cuando su autor no tuviera ninguna expectativa en relación con esta adaptación. Rulfo se refiere a este tema en un diálogo con José Emilio Pacheco: «*Por ahora trabajo en EL GALLO DE ORO, novela inédita que convertí en el guión de una película que producirá Manuel Barbachano. El género no me interesa; hace tres años el cine asesinó mi cuento Talpa, lo hizo pedazos en una película execrable.*»⁶

En efecto, en 1964 se estrena el largometraje titulado *EL GALLO DE ORO* y cuya adaptación fue realizada nada menos que por Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y el propio director.

Si bien el filme cuenta con diálogos excelentes, llenos de humor y con un lenguaje verdaderamente popular, la adaptación modifica el texto de una manera extremadamente negativa para la fuerza dramática del relato.

En el texto se cuenta la trayectoria de Dionisio Pinzón, un pobre personaje del interior mexicano, pregonero de ferias y gritón en los palenques, quien, gracias a un gallo dorado, que medio muerto le obsequian, surge en el mundo de las galleras y el azar, y se convierte en un ser poderoso y déspota.

El relato presenta, a su vez, al personaje de la Caponera, cantadora de rancheras, que se convierte en el talismán de Pinzón, acompañándolo en sus aventuras y que, al morir, se lleva su suerte y con ella, la fortuna del protagonista.

El filme, si bien sigue en sus inicios la misma línea narrativa del texto, no sé por qué razones se decide que no sea Pinzón quien triunfe y caiga en lo absoluto del juego, y se le da este rol a su enemigo y socio, Lorenzo Benavides (a quien en el texto fuente, Pinzón vence, y le gana en el juego todas las propiedades, incluida a la Caponera, por lo cual éste se pega un tiro). Se convierte Pinzón en el filme, en simple testigo de los azares de su compañero, a pesar de ser el eje de toda la película. Asimismo, la Caponera nunca llega verdaderamente a «pertenecer» a Pinzón, como en el texto de Rulfo. Al final, si bien es

cierto que Pinzón vuelve a la pobreza, no es de una cima verdaderamente alta de donde cae y la Caponera ni siquiera muere, y más bien continúa cantando sus rancheras como si nada hubiera pasado. El drama pierde toda su fuerza dramática y se transforma en un pasaje más distante por la vida del azar y los palenques. Es una lástima, pues se contó con un buen elenco (Ignacio López Tarso y Lucha Villa) y una fotografía impecable de Gabriel Figueroa.

Arturo Ripstein, por su parte, realizó, en 1987, otra versión del mismo texto, bajo el título de *EL IMPERIO DE LA FORTUNA*, más realista y más apegada a la intriga original.

Y es con Ripstein, entre otros, que se inicia la verdadera renovación del cine mexicano.

Creemos que este director gusta de trabajar con los grandes, pues cuenta en su filmografía no sólo con esta adaptación del relato de Rulfo, sino que inicia su carrera con un filme basado en un guión de García Márquez, *TIEMPO DE MORIR* (1965). (Vimos en Costa Rica una adaptación del mismo texto, pero en versión colombiana del realizador Jorge Alí Triana (1985), que consideramos de calidad inferior.) Adaptó también Ripstein el célebre relato del escritor chileno José Donoso, *EL LUGAR SIN LÍMITES* (1977), en colaboración nada menos que con Manuel Puig.

Esta vez el filme sigue más o menos «literalmente» el argumento de la novela de Donoso. (Se inicia con los claxonazos del camión de Pancho Vega que vuelve al pueblo y finaliza con la muerte de 'la Manuela', el travestí de burdel que tambaleó las estructuras machistas del primero).

Creemos que toda adaptación es una lectura y como tal, un privilegio de sentidos, quizá mejor, una construcción de sentidos. Se amputan elementos, se soslayan representaciones, se crean, a su vez, interpretaciones, se realzan figuras.

Y creemos que, en este caso, éste es el mérito de Ripstein. Este no desarrolla de manera contundente la problemática social que plantea el texto, entre un cacique corrupto y amado y un pueblo que se está extinguiendo en la oscuridad de una luz eléctrica que nunca llega y un tren que no volvió a pasar. No ahonda tampoco en la carencia y el deseo de la japonesita, dueña del burdel y que se niega a ser puta.

Ripstein construye la película sobre 'la Manuela', transformándola en la estructura fundamental del relato, y convierte el filme, como bien señala Jorge Ayala Blanco, en «la película más consistente y reveladoramente antimachista en la historia del cine mexicano». ⁷

Si bien el texto de Donoso contiene todos los elementos para desarrollar esta lectura, el autor chileno nos muestra un homosexual asumido enfrentándose a un «macho» tambaleante, que duda entre el deseo reprimido y la curiosidad. Pancho piensa su deseo, lo asume en su interioridad, pero no lo ejecuta. Ripstein, más enfático, pone en escena, con toda la fuerza de la imagen cinematográfica, el beso entre el macho y el homosexual.

EL LUGAR SIN LÍMITES. 1977



Esto no solo espanta al compadre del macho («no sea maricón, compadre»), que incita a la violencia y, finalmente, al asesinato a golpes de 'la Manuela', sino que como dice Ayala: «*indigna y subleva, vulnera el inconciente de los espectadores programados por y para el machismo*». ⁸

'La Manuela' está interpretada magistralmente por Roberto Cobos (el adolescente rebelde de *LOS OLVIDADOS*, de Buñuel) que con su actuación sostiene el filme de cabo a rabo y nos ofrece, quizá, uno de los travestís más profundos de la cinematografía latinoamericana. No podemos olvidar aquí la mano de Puig.

Finalmente, vimos también otros filmes de los realizadores Jaime Humberto Hermosillo y Paul Leduc.

El primero trabajó también con un argumento original de García Márquez, para el filme *MARÍA DE MI CORAZÓN*, argumento que, posteriormente, García Márquez daría forma de cuento y publicaría bajo el título «Sólo vine a hablar por teléfono» en la reciente recopilación *DOCE CUENTOS PEREGRINOS*.

Finalmente Leduc, ha adaptado también a otro de los grandes novelistas latinoamericanos en *BARROCO* (1989), versión «librísima» de *CONCIERTO BARROCO*.

Siguiendo la estética que había inaugurado con *FRIDA, NATURALEZA VIVA* en el año 1984 y que posteriormente continúa hasta *LATINO BAR* (1991), Leduc, mediante largos «travellings», una fotografía impecable, mucha música y una ausencia casi total de diálogos, más que seguir la línea argumental de la novela de Carpentier (a la letra) nos lleva al mundo del autor cubano.

El filme (una coproducción con España y Cuba) «relata» el viaje de un músico mexicano-indígena y un sirviente cubano-negro, a diversas zonas de España, Francia e Italia, es decir, a regiones de la cultura oficial-blanca. A semejanza de otro texto de Carpentier, *LA GUERRA DEL TIEMPO*, estos personajes cruzan no sólo el espacio, sino también el tiempo, apareciendo en diversos momentos de la historia.

Es ante todo la exploración y puesta en escena de uno de los temas más caros a Carpentier: el sincretismo cultural que es América Latina. La cultura, y sobre todo la música, india y negra, se unen al señor español y a la música clásica en general, y mezclando ritmos y sonos, comidas y vestimentas, fiestas y máscaras, nos llevan a meditar sobre los orígenes de nuestro mestizaje cultural y la pluridimensión de nuestra identidad.

Desde Fernando de Fuentes hasta Paul Leduc, el cine mexicano nos brinda imágenes y representaciones de nuestro continente que se interrogan sobre las problemáticas más cercanas de nuestra realidad y que si bien muchas veces nos proyectan miradas estereotipadas sobre nosotros mismos, son importantes claves para conocer nuestro pasado más próximo y una realidad culturalmente cercana, de la que desgraciadamente tenemos, una visión que muchas veces se limita a ciertas películas de Cantinflas.

NOTAS

- (1) Paolo Antonio Paranagua, *Le cinéma mexicain*, París, Centre Georges Pompidou, 1992.
- (2) La idea de las mitologías del cine mexicano pertenece a Carlos Monsivais, y está desarrollada en el texto del mismo nombre, «Mythologies», en *Le cinéma mexicain*. París, Centre Georges Pompidou, 1992.
- (3) *Ibidem*.
- (4) Citado por Julia Tuñón, «Emilio Fernández, el Indio». *Op. Cit.*, p.212.
- (5) Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio-Dagron, *Les cinémas de l'Amérique Latine*, París, L'Herminier, 1981.
- (6) Juan Rulfo. *Obra completa*. Biblioteca Ayacucho, Venezuela. 1977.
- (7) Jorge Ayala Blanco. *La condición del cine mexicano*. Ed. Posada: México. 1986, p. 382.
- (8) *Ibidem*.