



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CARLOS FUENTES Y EL CINE

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO 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 :
JESUS IVAN RIOS GASCON



DIRECTOR DE TESIS:
PROF. GUSTAVO GARCIA GUTIERREZ

MEXICO, D. F.,

2004.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: _____

FECHA: _____

FIRMA: _____

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CARLOS FUENTES Y EL CINE

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA

JESÚS IVÁN RÍOS GASCÓN

DIRECTOR DE TESIS:

PROF. GUSTAVO GARCÍA GUTIÉRREZ

MÉXICO D.F. , 2004

**A mis padres,
Francisco Ríos Lozano y Ana María Gazcón y Monroy.
Y aunque no hay, jamás existirán palabras suficientes
para expresarles el amor, el respeto, la gratitud
y la admiración por sus vidas ejemplares,
que este trabajo sea un mínimo tributo a la
grandeza de su obra en mi historia personal.**

ÍNDICE

Introducción	I
CAPÍTULO I. CINE Y LITERATURA	
1.1 La imagen, lo real y la escritura	1
1.11 El relato y la conveniencia de la adaptación.....	8
1.2 Inspiración literaria y creación fílmica.....	14
1.3 México y la generación cinéfila.....	34
CAPÍTULO II. CARLOS FUENTES Y EL CINE	
2.1 El cine en la obra de Carlos Fuentes.....	67
2.2 Los años cincuenta y una breve retrospectiva de la literatura mexicana.....	79
2.21 La región más transparente.....	96
2.22 Las buenas conciencias.....	105
CAPÍTULO III. EL APOGEO LITERARIO	
3.1 Los 60.....	114
3.2 Aura.....	117
3.3 Cantar de ciegos.....	127
a) Un alma pura.....	134
b) Las dos Elenas.....	138
c) La muñeca reina.....	141
3.4 Zona sagrada.....	146
3.5 Cambio de piel.....	151

CAPÍTULO IV. LITERATURA, GUIÓN Y ADAPTACIÓN

4.1 Casa con dos puertas.....	162
4.2 La cabeza de la hidra.....	169
4.3 El sincretismo literario–fílmico: <i>Los caifanes</i>	178
4.4 Gringo viejo en Hollywood.....	186
4.5 Diana o la cazadora solitaria.....	191
CONCLUSIONES	198
BIBLIOGRAFÍA	206

INTRODUCCIÓN

El cine abandonó su condición de curiosidad científica y de divertimento de feria y estanquillo, cuando los realizadores comenzaron a explorar las posibilidades narrativas de ese artefacto que no sólo proporcionaba un retrato de la realidad en movimiento, sino que ofrecía una combinación insospechada de elementos técnicos que, prácticamente, harían posibles todo tipo de propuestas, porque a diferencia del teatro —como sentenciaba Bertolt Brecht—, el invento de los Lumière tenía la ventaja de recrear cualquier época y escenario, y facilitar o resolver los problemas de montaje o dramatización, con sólo recurrir a una cuchilla: la edición, decía Brecht, era el mayor prodigio de esa máquina que, como la chistera de un mago, proporcionaba la ilusión de la ubicuidad y la atemporalidad pero, también, del encantamiento y la fantasía. El primer precursor de estas virtudes fue Georges Méliès.

Sin embargo, el mundo suele desconfiar de los avances tecnológicos y científicos y, en mayor medida, se resiste a otorgar un estatuto de excelencia a las novedades que pretendan invadir el terreno del arte y la creación. Si en su momento, la fotografía se enfrentó a la oposición de ciertos artistas que jamás le concedieron un ápice de buena voluntad en el universo de la plástica y se negaron a emparentarla con la pintura, digamos que el cine atravesó un sendero semejante porque, en apariencia, el cinematógrafo no ofrecía grandes desafíos para narrar cualquier historia.

De todas las especies histriónicas que volvieron la vista al cine, los escritores fueron los últimos en considerarlo un medio de expresión. Para algunos, el cine sólo era una curiosidad efímera; para otros, aquello era un paso más en la fabulación circense, y únicamente para una breve porción de literatos, el celuloide mostraba los tímidos signos de un futuro promisorio.

En nuestro país, la evolución del cine se presentó bajo diversas circunstancias. De espectáculo de luz y sombra a pincel de la *grandeza* de jefes y caudillos, de documento histórico a subterfugio de búsquedas estéticas y creativas, el cine mexicano afrontó un inmenso caudal de vicisitudes para concebir su identidad.

Nacido en 1928, Carlos Fuentes creció al abrigo de dos inspiraciones: la literatura y el cine. Hijo del diplomático Carlos Fuentes Boettiger y sobrino del realizador Fernando de Fuentes, su vocación artística fue germen de la palabra escrita y la imagen recreada.

Viajero perpetuo, ávido lector y cinéfilo empedernido, en la obra literaria de quien es, quizás, el mayor prosista mexicano, el cine ocupa un sitio fundamental: es punto de referencia, sombra anecdótica y paralelo estético.

Debido a su condición cosmopolita y a sus afanes por totalizar el arte, Fuentes derribó la barrera de la ortodoxia intelectual y, en los años cincuenta, al tiempo en que cultivaba la amistad con cineastas, fotógrafos y actores no sólo en México sino en Europa y Estados Unidos, incursionó en la crítica cinematográfica bajo el seudónimo de Fósforo II (distintivo en homenaje a Fósforo, el epíteto que Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán utilizaron para escribir sobre cine en el semanario madrileño *España*), para luego probar fortuna en el oficio de guionista para el cine mexicano de la década de los sesenta y mediados de los setenta.

Los resultados de esta aventura no fueron muy alentadores. Abismalmente concentrado en un concepto propio sobre la profundidad de los relatos y, al mismo tiempo, transido por la obsesión de construir un mundo paralelo a través del diálogo, Fuentes intentó trasladar al cine el espíritu de su obra y el de otros genios como Juan Rulfo, pero soslayó la temible realidad de que la industria filmica es un espacio ignoto; un sendero frágil, quebradizo,

donde el arte ha sido desplazado por el diletantismo, la voracidad comercial, el esteticismo institucional, las metástasis culturales y los fenómenos de lo efímero.

Y es que, como trataremos de demostrar, a la hora de escribir, Carlos Fuentes se inspiró más en cintas emblemáticas que en las propias raíces literarias, en un afán por explorar la fuerza evocadora de la imagen y, sobretodo, por llevar a sus lectores a revivir las mismas emociones e inquietudes que una película le proporcionaban. Asimismo, su esporádica incursión en el oficio de guionista, pretendió inducir en el espectador una reflexión sobre la genuina dimensión de la cosmogonía y el ser del mexicano, de acuerdo con las propuestas de su obra literaria. Aunque, como veremos, el talento narrativo y el conocimiento cinematográfico no bastan para crear un filme poderoso y, finalmente, su breve intervención en el cine mexicano sólo fue un divertimento, un juego propiciado por una coyuntura cultural que permitió el ingreso de su generación literaria en el cine mexicano.

El presente trabajo explora los vasos comunicantes entre la literatura y el cine en una parte sustancial de la obra de uno de los mayores narradores mexicanos, a partir de sus lecturas, sus búsquedas estéticas, sus convicciones intelectuales, y las películas y los cineastas que influyeron o *iluminaron* sus cuentos y novelas. Redactada bajo el esquema del ensayo, esta tesis es un breve periplo a través de la cosmogonía de la creación, forjada por la literatura, el cine y las traslaciones generacionales, con el fin de meditar sobre la inspiración de un escritor que, sin mayores ambiciones que conjugar los imperios ilusorios del libro y la pantalla, creyó fervientemente en la génesis de un espacio alternativo de expresión.

Para finalizar, consideramos pertinente aclarar que este trabajo no es una investigación documental sobre la historia de la literatura y el cine mexicanos, ni tampoco lleva a cabo un profundo análisis estructural del lenguaje literario y el lenguaje filmico, porque su intención

consiste en desentrañar las debilidades y certezas de la voluntad creadora, a través de las claves que Carlos Fuentes ha desperdigado en su fértil camino de imaginación y lucidez.

CAPÍTULO I. CINE Y LITERATURA

1.1. La imagen, lo real y la escritura

Cuando en 1895, los hermanos Lumière presentaron el corto *La salida de las fábricas Lumière*, en el Grand Café de París, el mundo no sabía que durante aquel solemne acto de la obnubilación y el escepticismo, el arte y la cultura entraban a una nueva Era.

El cine, visto entonces como un fenómeno de lo efímero, como la representación de la futilidad metamorfoseada en un aparato que era capaz de captar y reproducir la imagen y el movimiento, planteó una disyuntiva intelectual que nacía desde las ideas febriles y agitadas de sus creadores y culminaba, acaso, en los recovecos reflexivos de escritores, pintores, escultores, músicos, dramaturgos y actores, ya que como mencionó el propio Louis Lumière, el cine era “un invento sin porvenir”.

La sociedad decimonónica, afectada en mayor medida por un prejuicio cultural y estético que se resistía a considerar los avances tecnológicos y científicos como el efecto natural de la evolución humana y, por el contrario, permanecía agazapada en el conservadurismo y el concepto reaccionario de *arte*, se había topado con una agria disputa cuando Daguerre popularizó el invento de Joseph Nicéphore Niepce: la cámara fotográfica, debido a que el trabajo que implicaba el tomar una placa durante algunas horas y después mostrar la reproducción de un rostro, una familia o un paisaje, era una labor que definitivamente, no podía competir con el esfuerzo de horas, apuntes y bocetos, que complicaban el trabajo de dibujantes y pintores.

El arte, para las *buenas conciencias* de la creación, no tenía nada que ver con la minuciosa preparación de un cuadro y el tedioso proceso de imprimir la placa. Sobre dicha cuestión, el novelista Marcel Proust, uno de los más férreos detractores del

daguerrotipo, expresó su punto de vista acerca de la fotografía, a través de uno de los más intensos y profundos pasajes donde recreó a la condición humana en sus vivencias:

“Yo me encontraba en la habitación o más bien no me encontraba todavía en la habitación puesto que ella no había advertido mi presencia. (...) De mi persona (...) sólo estaba presente el testigo, el observador vestido con abrigo y sombrero, el extraño que no pertenece a la casa, el fotógrafo que ha ido hasta allí para tomar una fotografía de lugares que jamás volverá a ver. En realidad, el proceso que mecánicamente se produjo en mis ojos cuando tuve ante mí la visión de mi abuela fue el de una fotografía. A nuestros seres queridos nunca los vemos sino como parte del sistema animado, del movimiento perpetuo de nuestro incesante amor por ellos; esto hace que antes de que nos alcancen las imágenes que sus rostros nos presentan, esas imágenes sean atrapadas en su torbellino y reubicadas en la idea que siempre hemos tenido de esos seres, obligándolas a adherirse a dicha idea, a coincidir con ésta. Si en la frente y las mejillas de mi abuela yo estaba habituado a leer los rasgos más delicados y permanentes de su ánimo, y si cada mirada casual es un acto de nigromancia, cada rostro que amamos es un espejo del pasado, ¿cómo podía yo dejar de soslayar lo que en ella se había alterado y desdibujado, cuando en los episodios más triviales de la vida diaria nuestro ojo, cargado de pensamiento, desdefía, como en una tragedia clásica a toda imagen que no contribuya al desarrollo del drama y sólo retiene aquello que pueda ayudar a convertir en inteligible su propósito?... Yo, para quien mi abuela seguía siendo yo mismo, yo que jamás la había visto salvo en mi propia alma, siempre en el mismo lugar del pasado, a través de las cortinas transparentes de los recuerdos contiguos superpuestos, yo vi de pronto en nuestra sala, que formaba parte de un mundo nuevo, el del tiempo, sentada en el sofá, detrás de la

lámpara, rubicunda, gruesa y vulgar, enferma, perdida en sus propios pensamientos, siguiendo las líneas de un libro con ojos que parecían caducos, a una anciana abatida a quien yo desconocía.”¹

“Una anciana abatida a quien yo desconocía”. La frase final del párrafo de Marcel Proust, revela la noción de *imagen* que forjó el daguerrotipo. Dicha noción estaba estrechamente vinculada con la desnudez, la frialdad y la vacuidad semántica que, hipotéticamente, la pintura soslaya a través de la intimidad entre el pintor y su modelo. “El ojo de la cámara” que representa el fotógrafo, se había convertido en un sujeto carente de impulsos formativos². Era la contrapartida que el Manifiesto Realista de 1856 había planteado, cuya premisa básica señalaba que “la actitud del artista hacia la realidad debe ser tan impersonal que pueda reproducir el mismo tema diez veces sin que en ninguna de las sucesivas copias aparezca la menor diferencia”.³

Por tanto, de la visión de su abuela, lo que indudablemente causó conflicto en la percepción nemotécnica y emocional de Marcel Proust fue la “impersonalidad” de un aparato que captaba representaciones de la gente o de la naturaleza, pero que jamás podría captar sus signos.

Sigfried Kracauer explicó de este modo, la actitud de Marcel Proust ante la foto: “Proust parte de la premisa de que el amor nos deja ciegos ante los cambios que sufre el objeto amado en el curso del tiempo. Es lógico, pues, que subraye el desapego emocional como la máxima virtud del fotógrafo. E insiste en esto comparándolo con el testigo, el observador, el forastero: tres tipos humanos presuntamente desvinculados de los sucesos

¹ Proust, Marcel. *A la búsqueda del tiempo perdido*. Vol 1. Edit. Alianza, España, 1986. Págs. 814-815

² Newhall. *The History of Photography. Vision in Motion*, Pág. 177. Citado por Sigfried Kracauer en *Teoría del Cine*.

que, por casualidad, ven. Pueden percibirlo todo porque nada de lo que ven está impregnado de recuerdos que les atraparían y limitarían su visión. El fotógrafo ideal es todo lo opuesto del amante ciego; más bien se asemeja a un espejo neutro; se identifica con la lente de la cámara. Para Proust, la fotografía es el producto de una completa enajenación”.⁴

Efectivamente, como Kracauer apuntó, la enajenación que un enorme narrador como lo fue Marcel Proust percibió en la fotografía, yacía en la *mecanización* de la realidad. En la mimesis distante, *vana*, que el invento de Daguerre “mostró” con su llegada, ya que el principio fundamental de *A la búsqueda del tiempo perdido*, como apuntaría Gilles Deleuze, radicaba en la lectura y relectura de los signos: “Aprender concierne esencialmente a los *signos*. Los signos son el objeto de un aprendizaje atemporal y no de un saber abstracto. Aprender es, en primer lugar, considerar una materia, un objeto, un ser, como si emitieran signos por descifrar, por interpretar. No hay aprendiz que no sea ‘egiptólogo’ de algo. No se llega a carpintero más que haciéndose sensible a los signos del bosque, no se llega a médico más que haciéndose sensible a los signos de la enfermedad. La vocación es siempre predestinación con relación a signos. Todo aquello que nos enseña algo emite signos, todo acto de aprender es una interpretación de signos o jeroglíficos. La obra de Proust está basada en el aprendizaje de los signos y no en la exposición de la memoria”⁵.

Entonces, reconociendo el concepto que en el siglo XIX se tenía de la fotografía, el de una obra expoliada del aprendizaje de signos y jeroglíficos, para algunos artistas como

³ Kracauer, Sigfried. *Teoría del Cine*, Edit. Paidós, Barcelona, 1989. Pág. 35

⁴ Kracauer, Sigfried. Op. Cit. Pág. 36

⁵ Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Edit. Anagrama, 3ª. Edición. Barcelona, 1995. Págs. 12-13

Proust, con el invento de Daguerre quedaban atrás todos los siglos de invención y reinención poética que escritores y pintores habían forjado para explicar y explicarse su realidad. Pues como Roland Barthes escribió en *La cámara lúcida*: "La Fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje, y por qué no: el Bien y el Mal, el deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir, pero no percibir (...). La fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para *marcar* una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya una marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se *cortan*, como la leche. Sea lo que sea lo que ella ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos."⁶

De cualquier modo, el conflicto intelectual entre fotografía y pintura corresponde a una discusión que se ha prolongado a nuestros días, porque a ciencia cierta, aún existen muchas reservas sobre la genuina condición de *obra de arte* que posee la primera, en contraposición con la sensibilidad requerida por el óleo y el dibujo, y tal vez, en el punto medio de las ideas de Marcel Proust, Sigfried Kracauer y Roland Barthes, la mejor de las definiciones la encontramos en el escritor francés Michel Tournier, que en su novela *El rey de los alisos*, afirma desde las primeras páginas: "Todo es signo. Pero son necesarios una luz o un grito penetrantes para vencer nuestra miopía o nuestra sordera"⁷.

⁶ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Edit. Paidós. Barcelona, 1992. Págs. 33-34

⁷ Tournier, Michel. *El rey de los alisos*. Edit. Alfaguara, 2ª. Edición. Madrid, 1992. Pág. 15

El rey de los alisos es la historia de Abel Tiffauges, un ogro místico y paidófilo, cuya mayor delicia consistía en fotografiar a los niños de un colegio parisino, y para completar este ritual, grababa en un magnetófono el barullo de éstos al jugar en el patio de la escuela. Acerca de sus secretas y sospechosas aficiones, escribió estas líneas que, a su vez, explican de otra forma el sentido de una foto:

“La fotografía es un arte de hechicería encaminado a asegurarse la posesión del ser fotografiado. Cualquiera que tema verse ‘atrapado’ en una fotografía da prueba del sentido común más elemental.”⁸ Con estas palabras, Tournier responde a la imagen de esa anciana abatida que Marcel Proust contemplaba con tristeza, porque el mito del espíritu o la esencia robada por la fotografía, tiene mucho qué ver con el distanciamiento, con la *extrañeza* con la que Proust *desconoció* a su abuela.

Y acto seguido, tras reflexionar un poco sobre la naturaleza del objeto después de pasar por la lente fotográfica, Tournier escribe:

“Aquí se impone la comparación con el pintor que trabaja a la luz del día, con pequeñas pinceladas pacientes y manifiestas, para plasmar sus sentimientos y su personalidad sobre la tela. Por el contrario, el acto fotográfico es instantáneo y oculto, semejante al toque de varita mágica del hada que transforma una calabaza en carroza, o a una muchacha despierta en una muchacha dormida. El artista es expansivo, generoso, centrífugo. El fotógrafo es avaro, goloso, centrípeto.”⁹

Efectivamente. En su calidad de *raptor* de imagen, la fotografía impone la desnudez del objeto representado, en tanto que ese artista “expansivo, generoso y centrífugo” del que

⁸ Tournier, Michel. Op. Cit. Pág. 134

⁹ Tournier, Michel. *Ibidem*. Pág. 135

habla Michel Tournier, posee el don de subrayar —ya sea para embellecer o ensombrecer— los signos más conspicuos de su modelo.

Tournier prosigue:

“La hechicería y sus prácticas explotan la posesión, medio amorosa, medio asesina, del fotografiado. Pues el fotógrafo se apodera de él. Para mí, la finalidad del acto fotográfico, sin renunciar a los encantos de la hechicería, va más lejos y más alto. Consiste en elevar el objeto real a una nueva potencia, *la potencia imaginaria*. La imagen fotográfica, esa indiscutible emanación de lo real, es a la vez consustancial a mis fantasmas, se encuentra en el mismo nivel que mi universo imaginario. La fotografía promueve lo real al nivel del sueño, metamorfosea un objeto real en su propio mito.”¹⁰

El personaje que hace esta confesión, Abel Tiffauges, no se conforma únicamente con captar una inmensa serie fotográfica de los niños y las niñas que juegan en el patio del colegio, sino que, como apuntamos en líneas anteriores, también suele grabar sus gritos, risas y conversaciones con un magnetófono, para después proyectar las imágenes sobre una pantalla y accionar la cinta de audio en la intimidad de su habitación. Si tomamos en cuenta estos detalles y después les sumamos la frase emblemática de sus ideas, aquella que designa *la potencia imaginaria*, entonces podremos advertir que el personaje de Michel Tournier, más que abundar en su teoría sobre la foto, en realidad ha hecho una definición primigenia del arte cinematográfico. Porque éste nació, precisamente, de *la potencia imaginaria* de la representación, cuyo principio esencial fue la fotografía.

¹⁰ Tournier, Michel. *Ibidem*. Pág. 135

“Gracias a la fotografía, el infinito salvaje se transforma en infinito doméstico.”¹¹ La domesticidad de los objetos que el cine comenzó por explorar, alcanzó otra dimensión, la de la domesticidad de lo imaginario, cuando el invento de los hermanos Lumière se despojó de sus funciones exclusivas y *excluyentes* de la representación móvil del objeto (recordemos que en 1895, los Lumière llevarían a cabo una buena cantidad de filmes como *La sortie des usines*, sobre el desarrollo de la industria fotográfica; *Le charpentier*, *Le forgeron*, *La demolition d'un mur*, exhibiciones de lo cotidiano, e incluso, los trabajos que iban a convertirse en los primeros indicios del aficionado, en lo que respecta a los registros de la vida familiar: *Le déjeuner de bébé*, *Le bocal des poissons rouges*, *Querelle enfantine*, *Baignade en mer*, *La partie de tric-trac*, *Le pêche à la crevette* o la legendaria *Brûleuses d'herbes*, cuyo éxito con el público se basó en la profundidad de las proyecciones animadas, el manejo de la luz y la originalidad de los encuadres, hasta los que serían los cortos más célebres de los hermanos Louis y Auguste: *L'arrive d'un train* y *L'arroseur arrosé*), y un hombre que había dedicado su vida al teatro, comenzó una búsqueda distinta: Georges Méliès.

1.11 El relato y la conveniencia de la adaptación

Si *L'arrive d'un train* fue el primer corto donde, anota Georges Sadoul, “la cámara se convertía por primera vez en un personaje del drama”¹² (una locomotora aparecía desde el fondo de la pantalla y se dirigía hacia el espectador, quien se estremecía con la impresión de que el furgón iba a aplastarlo), debido a que “todos los planos sucesivos que usa ahora el cine fueron en realidad utilizados en *L'arrive d'un train*, desde el plano

¹¹ Tournier, Michel. *Ibidem*. Pág. 142

¹² Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. Editorial Siglo XXI, 11ª. Edición. México, 1989. Pág. 17

general del tren que llega en el horizonte hasta el plano cercano. Pero estos planos no están separados, recortados, sino unidos, en una especie de *travelling* inverso. La cámara no se desplaza, pero los objetos o los personajes se alejan o se acercan constantemente a ella. Y esa perpetua variación del punto de vista permite extraer del film toda una serie de imágenes tan diferentes como los planos sucesivos de una edición moderna”¹³, digamos que Georges Méliès aprovechó las bondades de la técnica, por medio de tres recursos cinematográficos nunca explorados por los realizadores o los artistas de aquella época. El primero, obviamente, fue el relato: en sus trabajos, Méliès se proponía contar una anécdota, despojando a las películas de la condición documental (incluidos los noticieros cinematográficos) o del simple *retrato* animado de la cotidianidad o la puesta en escena*; el segundo fue el género de ficción, desarrollado a través de un guión, y el tercero, ni más ni menos, fue el primer vínculo directo entre literatura y cine, con *El viaje*

¹³ Sadoul, Georges. Op Cit. Pág. 17

* Recordemos que Dickson y Kuhn fueron los primeros realizadores que llevaron a cabo una puesta en escena para el quinetoscopio de Edison. Exponentes del tema zootrópico (*zootropo* es el término con que se llamó a la banda de imágenes sobre cartón, recurso que en 1834, un inglés de apellido Horner utilizó como proyector), ambos directores gustaban de las panorámicas masivas, donde una gran cantidad de actores articulaban el temperamento escénico con sus gestualidades. Al frente de los estudios Black Maria de Edison, Dickson realizó *El estornudo de Fred Ott*, *Salvamento de un bombero*, *El Dr. Colton anestesiado y arranca una muela*, *La nueva barbería* y *El nuevo bar*. Sus filmes *Fumadores de opio* o *Pléto en una lavandería china* son, según Georges Sadoul (*Historia del cine mundial*) y otros críticos e historiadores, los antecedentes inmediatos de la obra de Méliès, por el manejo de los actores y el guión (no obstante muy elemental), que Méliès utilizaría más tarde.

Por su parte, el fotógrafo profesional Edmond Kuhn, sucesor de Dickson en el estudio Black Maria, dirigió dos filmes célebres: *La muerte de María Estuardo*, donde un verdugo decapitaba a la reina y luego mostraba la cabeza a una colectividad azorada y eufórica, y *Rice kiss*, que a través de un gran plano recreó una escena de una obra teatral de éxito. No obstante la rígida visión de Kuhn, cuya perspectiva fílmica consistía únicamente en una sucesión de imágenes fijas, estudiosos como Georges Sadoul consideran que la mayor aportación de estos dos fotógrafos, radicaba en la búsqueda de un método escénico sostenido, esencialmente, por los planos de la cámara.

Sin embargo, la historia ha elegido otra pieza para delimitar el nacimiento del drama en el cine: *La pasión del Cristo* (1897), primer filme de una serie que se prolongaría con otros directores. Producida por la Société Lumière y presumiblemente realizada por Breteau y Georges Hatot, *La pasión del Cristo* ganó popularidad cuando un empresario norteamericano compró el filme en 10 000 dólares y pese a sus obvios defectos de factura, tanto técnica como artística, sirvió de referencia para las versiones subsecuentes del drama religioso,

a la luna (1903) y la adaptación cinematográfica de *20 000 leguas de viaje submarino*, de Julio Verne, que realizó en 1907.

Experto en prestidigitación e ilusionismo, Méliès fue un hombre que se ganaba la vida en la interminable procesión de circos y teatros, poniendo en escena actos como desaparecer a una mujer, cortar con serrucho a un voluntario o sacar un conejillo de su chistera. También contaba con una sólida formación de escenógrafo, utilero y director, conocimientos y habilidades que facilitaron la realización de 3 películas clásicas, que generaron el asombro en los espectadores de su época: *El viaje a la luna* (1903), *La conquista del Polo* (1905), y por supuesto, *20 000 leguas de viaje submarino*.

A su vez, cabe mencionar que Méliès es considerado el padre de la ciencia ficción y pionero del cine a color, pues *El viaje a la luna* —una historia donde los protagonistas aterrizaban en un inhóspito planeta habitado por extrañas criaturas—, fue coloreada cuadro por cuadro, con lápiz, acuarela y pincel, lo que otorgó a la película un insólito carácter de obra de arte: ahí estaban, felizmente unidas, las bondades de la pintura y la magia de la foto.

De *La conquista del Polo* ni qué decir. De esta cinta sobresalen los escenarios, creados con papel, madera y cartón, donde Méliès utilizó tramoyas, alambres y poleas, para dotar de vida a su terrorífico Hombre de las Nieves. Un ser que devoraba a sus víctimas, con esa maléfica y ruin paciencia propia de los seres mitológicos, y cuyo efecto más estremecedor sobre el público de la época, radicaba en la incertidumbre que infligía en

como por ejemplo, *La passion* (Zocca y Nonguet, 1903), cuya marcada influencia de los cuadros de Saint-Sulpice en sus fotogramas prefigura, de cualquier modo, un contacto estrecho entre el arte y el cine.

ellos, la posibilidad de que lo visto en la pantalla fuera un testimonio de la *naturaleza* de otro mundo o del más allá, un mundo distante e inverosímil, más no por eso irreal.

Nacido en París el 8 de diciembre de 1861, Méliès fue director del Teatro Robert Houdin. Hombre de intensa y febril actividad creadora, su prolífica producción inspiró las obras de Max Linder, del primer Charles Chaplin y del asombroso D.W. Griffith, quien incluso llegó a declarar “todo se lo debo a Méliès”, porque para este realizador, prácticamente no existían límites para su voluntad narrativa, y sus historias lo mismo podían ser temas originales que adaptaciones literarias, incluso articuladas entre dos o más autores (*El viaje a la luna* fue concebido a partir de la obra literaria de Julio Verne y H.G. Wells).

Así, de su extensa filmografía —430 filmes en total según Sadoul—, destacan *Faust et Marguerite*, *Le diable au convente*, *L'affaire Dreyfus* (el primer filme grande en 20 cuadros), *Jeanne D'arc*, *Robinson Crusoe*, *Voyages de Gulliver*, *Faust aux enfers*, *Faust*, *Le barbier de Séville*, *Le palais des mille et une nuits*, *Rip Van Winkle*, *Hamlet*, *Shakespeare écrivant "Jules César"*, *La civilisation à travers les âges*, *Tartarin de Tarascon*, *Les hallucinations du Baron Munchhausen*, obras evidentemente extraídas o influidas por el drama, el cuento y la novela, donde Méliès trazó los derroteros por los que, a partir de entonces, el cine iniciaría su propia búsqueda estética para emanciparse de la superficialidad, y de los terribles anatemas que recaían sobre su otrora condición de “divertimento de feria”.

De 1896 a 1913, Georges Méliès anticipó la conveniencia de recurrir a la literatura como la más elocuente opción para redimir al cine de su “inutilidad” o su banalidad, y transformarlo en un medio de representación de proporciones esplendentes, porque a través de sus trabajos, comprendió que las posibilidades narrativas del cinematógrafo

superaban los límites del teatro, además de que su penetración era mucho mayor en comparación con el de la literatura.

Diversos creadores siguieron el ejemplo de Méliès: Todd Browning (con la primera adaptación cinematográfica de *Drácula*, de Bram Stoker, en 1931); Carl Dreyer (que en 1928 hizo su versión de *La passion de Jeanne d'Arc*); Jean Epstein (que llevó a la pantalla la obra de Edgar Allan Poe, *La chute de la maison Usher*, en 1928); Abel Gance (que filmó *La Dame aux Camélias*, de Dumas, en 1934 y *J'acusse*, de Emile Zola, en 1937, entre otros filmes donde abordó personajes y temas literarios como *Cyrano contre D'Artagnan* de 1963); David Wark Griffith (quien filmó en 1908 *For love of gold*, de Jack London; en 1911 *Enoch Arden* de Tennyson, y en 1915, *Birth of a Nation*, de R. Thomas Dixon, entre otras producciones); Ernst Lubitsch (director alemán que en 1924 llevó a cabo *Lady Windermere's fan* de Oscar Wilde, y en 1938, *Broken Lullaby*, de Maurice Rostand); Carl Mayer (recordado por sus películas *Vanina*, original de Stendhal; *Fräulien Julie* de August Strindberg; *Austreibung* de Carl Hauptmann; *Sunrise* de Sudermann; *Ariane* de Claude Anet y *El asesino* de Claude Farrère, filmadas en 1922, 1923, 1927, 1930 y 1931, respectivamente); F.W. Murnau (célebre por *Januskopf*, basada en *Dr. Jeckyll y Mr. Hide* de R.L. Stevenson y realizada en 1920; *Nosferatu*, la fascinante variación sobre la obra de Bram Stoker que hizo en 1922; *Fantom*, de un original de G. Hauptmann; *Die Austreibung* de Sudermann y fechada en 1923; *Tartufo*, de la obra de Molière y rodada en 1925; *Sunrise* de Sudermann, de 1927 -junto con Carl Mayer- y *Four devils*, de Hermann Bang, en 1928); Max Ophuls (a él se le debe la versión filmica de *Werther*, de J.W. Goethe, realizada en 1938; *Le plaisir*, basada en Guy de Maupassant, de 1951 y *Madame De*, inspirada en la obra de Louise de Valmorin, de 1953); G.W.

Pabst (famoso por *Die Busche der Pandora* –*La caja de Pandora* (1928), estelarizada por Louise Brooks y basada en la obra de T. Wedekind–, mas otros trabajos no menos importantes como *Westfront 1918*, realizada en 1930 e inspirada por E. Johanssen; *Dreigroschenoper*, de John Gay y adaptada por Bertolt Brecht en 1931; *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes y realizada en 1934); Vsevolod Pudovkin (en 1926, Pudovkin filmó *La madre*, basada en la novela de Máximo Gorki) y Josef Von Sternberg (que se ganó un lugar en la historia del cine mundial por *Der blaue engel* –la multicitada *El ángel azul*, que llevó a la fama a Marlene Dietrich–, basada en la obra de Heinrich Mann, mas otros filmes como *American Tragedy* de Dreiser y *Crimen y castigo*, de Dostoievsky, realizadas en 1934 y 1935, respectivamente).

Si bien, los primeros contactos entre el cine y la literatura tan sólo eran el prelude de una opción, y por supuesto, de una búsqueda creadora que con el tiempo debía afinarse –aún en estos días, la complejidad inherente a los lenguajes literario y filmico prosiguen generando discusiones y disputas acerca de la validez o el acierto de un film inspirado en un cuento, una novela o una obra de teatro, donde las más de las veces, guionistas y realizadores distorsionan el sentido lírico que no sólo el lector especializado sino el lector común obtienen del texto original–, lo cierto es que a lo largo de 17 años de ardua actividad, Méliès puso la primera piedra de esa arquitectura imaginativa que con el tiempo, se convertiría en la obsesión estética de algunos cineastas que enriquecieron el *arte nuevo* con una de las disciplinas más añejas de la sensibilidad y el genio.

Así, directores como Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, George Cukor, Vittorio de Sica, Alfred Hitchcock, John Huston, Elia Kazan, Akira Kurosawa, David Lean, Otto Preminger, Jean Renoir, Roberto Rossellini, King Vidor, Luchino

Visconti, Orson Welles, William Wyler e incluso el mexicano Emilio "Indio" Fernández (que en 1945 realizó *La perla*, basada en la novela homónima de John Steinbeck), por mencionar sólo algunos nombres destacados en la historia del cine, concentraron su creatividad y su experiencia en la desafiante y complicada empresa de la adaptación cinematográfica. Y es que si algo hacía falta para que el resultado final de una obra fílmica pudiera equipararse con la intensidad de una pieza literaria, aquello era la perentoria colaboración de los escritores con los realizadores y al paso de los años, el cine comenzó a estrechar sus lazos con la literatura, cuando los narradores se lanzaron a la experiencia de escribir por y para las pantallas.

1.2 Inspiración literaria y creación fílmica

"No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso"¹, escribió acerca de sus impresiones sobre el cinematógrafo de los Lumière, el escritor ruso Máximo Gorki en el diario *Nizhegorodski listok* del 4 de julio de 1896, bajo el seudónimo de I.M. Pacatus. Sin embargo, la aciaga opinión que el autor de *La madre* tenía sobre del nuevo invento, iba a contrastar con las palabras de su colega Leon Tolstoi, que afirmaría: "Ya veréis cómo este pequeño y ruidoso artefacto provisto de un manubrio revolucionará nuestra vida: la vida de los escritores. Es un ataque directo a los viejos métodos del arte literario. Tendremos que adaptarnos a lo sombrío de la pantalla y a la frialdad de la máquina. Serán necesarias nuevas formas de escribir. He pensado en ello e intuyo lo que va a suceder."², ya que las cualidades narrativas que el cine ofreció a los ojos de un novelista poseído por las virtudes de la imagen, conmovieron su espíritu

¹ Gorki, Máximo. "El reino de las sombras" en *Los escritores frente al cine*, Edit. Fundamentos, España, 1981. Pág. 17

² Tolstoi, Leon. "Algo que puede tener un gran poder". Op. Cit. Pág. 24

contemplativo del fragmento, el signo y el humor del personaje y sus entornos. Para el autor de *Ana Karenina*, esa inmensa obra donde no sólo los protagonistas sino el escenario y los ambientes poseen vida propia, erigiéndose como criaturas y universos independientes entre sí pero esenciales unos de otros para el desarrollo del drama, las eficaces proporciones representativas de la pantalla con respecto a las páginas de un libro o para ser precisos, la *hoja en blanco* —el espacio donde se debaten la imaginación y la exactitud descriptiva de todo escritor—, generaron estas confesiones teñidas de entusiasmo, de obnubilación, y por qué no reconocerlo, de esperanza:

“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 son como huracanes. El cinematógrafo ha adivinado el misterio del movimiento. Y ahí reside su grandeza.”³

Como podemos advertir, algunos de los aspectos que maravillaron a Tolstoi, consistían en las posibilidades para recrear las cualidades físicas de los personajes y el territorio del relato; la capacidad de la que goza la lente de la cámara para penetrar en la intimidad de los héroes y las heroínas y la atmósfera que define la historia, ya que en un film, el espectador se interna en los lugares más recónditos donde acontece la acción y con ello, la proximidad al universo de la obra se torna más estrecha de lo que en ocasiones, se puede conseguir a través de la lectura. Sin embargo, la idea más importante que Tolstoi

³ Tolstoi, Leon. *Ibidem*. Pág. 24

señala, es aquella que enuncia que “el cinematógrafo ha adivinado el misterio del movimiento”.

Y es que sin lugar a dudas, lo que el cine reveló a la percepción de los espectadores, fue el acto de contemplar una ficción tal y como ellos mismos la habrían imaginado: en la pantalla, emoción y sensaciones se suceden con la misma rapidez con que transcurren los acontecimientos en la vida diaria, gracias a que el tiempo posee una dimensión virtual mucho más conspicua de la que podemos apreciar en una narración escrita, porque siendo la imagen una representación, al sumarle el movimiento, ésta adquiere la condición de una *cadena de representaciones* análoga a los mecanismos naturales de la imaginación. En *El sentido del cine*, Eisenstein lo explicó de esta manera: “Una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador”⁴, debido a que “la imaginación no evoca cuadros acabados, sino sus propiedades decisivas y determinantes”⁵ y por tanto, la visión periférica del plano cinematográfico, probablemente inspiraba en Tolstoi más elementos simbólicos de los que podían ofrecerle varios párrafos de un cuento o una novela: vitalizadas por la magia del movimiento, esas imágenes infligían la noción y sensación de lo *real*:

“Cuando estaba escribiendo *El cadáver viviente* me tiraba de los pelos y me retorció las manos porque no era capaz crear suficientes escenas, suficientes imágenes, porque no podía pasar de un acontecimiento a otro con bastante rapidez. El maldito teatro se parecía a la soga que aprieta el cuello del dramaturgo; y me veta obligado a limitar la

⁴ Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. Edit. Siglo XXI, 3ª. Edición, México 1986. Pág. 20

⁵ Eisenstein, Sergei. Op. Cit. Pág. 35

vida y ajustar la obra a las dimensiones y exigencias del escenario. Recuerdo que en una ocasión me dijeron que alguien muy listo había ideado un proyecto de escenario giratorio en el que podían prepararse de antemano diversas escenas. Me regocijé igual que un niño, y me permití escribir diez escenas en mi obra. Pero aún entonces tenía miedo de que la obra muriese.

“¡Pero las películas! ¡Son maravillosas! ¡Brrr! ¡Y ya está la escena preparada! ¡Brrr! ¡Y aquí tenemos otra! El mar, la costa, la ciudad, el palacio, y en el palacio habrá tragedias (siempre ocurren tragedias en los palacios, como nos enseña Shakespeare).

“Estoy pensando seriamente en escribir un guión para la pantalla. Ya tengo el tema. Es terrible y sanguinario. No me dan miedo los temas sanguinarios. Tomemos a Homero, o la Biblia, por ejemplo. La cantidad de pasajes sedientos de sangre que existen en ellos; crímenes, guerras. Y sin embargo se trata de los libros sagrados, los que ennoblecen y elevan al pueblo. No es el argumento en sí el que resulta tan terrible. ¡Es el continuo derramamiento de sangre, y la justificación del mismo, lo verdaderamente terrible! Unos amigos míos han regresado hace poco de Kursk y me contaron un incidente escandaloso. Es una historia para el cine. No se podría escribir para la literatura o el teatro, pero en la pantalla quedaría bien. Escuchen: ¡puede tener un gran poder!”⁶

Hasta donde sabemos, Tolstoi jamás cumplió su promesa de escribir un guión cinematográfico. Y de hecho, fue Fedor Ozep quien en 1929, llevó a cabo la adaptación de *El cadáver viviente*, con el escritor, realizador y actor Vsevolod Pudovkin en el papel estelar.

⁶ Tolstoi, Leon. *Ibidem*. Págs. 24-25

Pero, ¿por qué Tolstoi afirmó que la anécdota proporcionada por sus amigos era una historia para cine, un relato que quedaría muy bien en la pantalla? ¿A qué se refería cuando reconoció que el incidente de Kursk no era idóneo para la literatura ni para el teatro?

Una de las motivaciones que hicieron afirmar a Tolstoi que el cine iba a tener un gran poder, se debía a que la técnica cinematográfica atenuaba las complicaciones de los escenarios gracias a la edición, pero también esbozaba las características particulares de los dos lenguajes. Porque si en algo difieren el lenguaje literario y el lenguaje filmico, aquello es el método que condiciona la imaginación de los creadores para el desarrollo del relato, ya que si bien, la tarea de un escritor literario no sólo consiste en transmitir una historia sino en la búsqueda de la belleza y la perfección lingüística, para el escritor cinematográfico, la tarea fundamental radica en articular una ficción a través de imágenes. En otras palabras, mientras el artista literario piensa en función de la lengua, el creador cinematográfico lo hace en función de la imagen (quizá es por ello que el autor de *La guerra y la paz* mencionó que su guión iba a ser “terrible y sanguinario”: la génesis de esa historia que Tolstoi jamás llevó a cabo, tenía como principio fundamental lo que Roland Barthes definió como el *punctum* de la fotografía: el pinchazo, el estremecimiento que la imagen genera en el espectador, porque para Leon Tolstoi, la agudeza del discurso filmico radicaba en lo visual. Extraña paradoja en un escritor cuya obra estaba, fundamentalmente, apuntalada por dilemas ontológicos).

De cualquier modo, la empresa de ambos artistas es idéntica, porque la estructura del relato es inmutable: “En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una

cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos recibidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer.”⁷

¿Y cómo es que el cine transmite los hechos al espectador? En bruto, la imagen filmica es una composición visual formada por planos y encuadres, pero para que los sucesivos planos de una película se integren y formen un lenguaje, es necesario aquello que André Bazin llamó el catalizador o el “transformador” estético de un film: el montaje, a través del cual, el relato se desarrollará por el ordenamiento sintáctico de las imágenes y los movimientos de la cámara.

Los planos registran el conjunto (o el fragmento) y la distancia desde la que el espectador apreciará a los protagonistas y su entorno, y los encuadres proyectan el ángulo o la perspectiva desde donde se verá la acción. A su vez, los movimientos de cámara comprenden la dinámica del ojo inserto en el relato.

Los planos, cuya función se concentra en mostrar los movimientos y la expresión de los personajes, son los siguientes: Long shot (toma amplia que incluye al personaje dentro de la totalidad del escenario), Medium long shot (toma que registra casi todo el escenario), Full shot (toma que captura al personaje de cuerpo entero), Knee shot o Plano

⁷ Todorov, Tsvetan. “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*. Barthes, Greimas, Eco et. al. Premio Editora, 7ª. edición, México, 1990. Pág. 161

americano (toma que muestra al protagonista de las rodillas a la cabeza), Medium shot (toma de la cintura a la cabeza del personaje), Medium close up (toma del pecho a la cabeza del protagonista), Close up o Primer plano (toma de la cabeza del personaje) y Big close up (toma de un gran acercamiento con el rostro del protagonista, generalmente de la frente a la barbilla).

Los encuadres registran cómo se apreciará la acción. Generalmente, éstos poseen una carga semántica más fuerte que los planos, debido a la capacidad de subrayar el estado de ánimo de los protagonistas, gracias a la sutil o aparatosa relación entre el personaje y su contexto. Los encuadres son: Picada, Contrapicada y Top Shot. Ángulos que debido a su perspectiva (45° aproximadamente), ofrecen una impresión más cercana a la *realidad* subyacente del relato. La Picada, por ejemplo, nos prodiga la sensación de empequeñecimiento de los protagonistas en el escenario, mientras que la Contrapicada opera el efecto contrario: debido a que el ángulo nos muestra al personaje de abajo hacia arriba, los protagonistas adoptan un matiz de superioridad o de *grandeza* en ese mundo fragmentado por la dimensión de la pantalla.

El Top Shot es un encuadre más complejo: la cámara se sitúa en un plano cenital que abarca una porción más amplia del escenario. El Top Shot –realmente poco utilizado por directores y fotógrafos, incluso en la actualidad-, es uno de los recursos más simbólicos del cine, gracias a que la mirada vertical del público hacia el universo narrativo, le inspira la emoción de la ubicuidad y de la omnipotencia. El Top Shot es la meditación aérea del cine, su punto de vista podría equipararse con el testimonio de la acción desde un sitio remoto, lo más distante del suelo que pisan los actores.

Ahora bien, los movimientos de la cámara son: el travelling, que desplaza la lente de la cámara hacia atrás o hacia adelante, de izquierda a derecha o en movimiento giratorio, donde el espectador experimenta la sensación de un sutil itinerario por (de) la escenografía y los objetos (recordemos las palabras de Georges Sadoul al analizar *L'arrive d'un train*, de los hermanos Lumière), y los tilt up y tilt down, que son recorridos de arriba abajo y viceversa, por el escenario o el cuerpo de los protagonistas, y cuyos principios básicos son la Picada y la Contrapicada.

La evolución del lenguaje filmico implicó muchos años de improvisación, experimentación y planeación, donde directores como Griffith, Lang, Sternberg, Vigo, Pabst y Eisenstein, entre muchos otros, aportaron una serie de recursos y propuestas personales, que transformaron la dinámica cinematográfica, dotándola de una energía sólo comparable con el genio literario. En *¿Qué es el cine?*, André Bazin señala que uno de los acontecimientos más importantes de la década de los 40, fue la profundidad de campo que Orson Welles utilizó para *El ciudadano Kane* (1941), donde haciendo a un lado la antigua planeación basada en los movimientos de la cámara –los travellings que D.W. Griffith instauró desde *El nacimiento de una nación* (1915), para que la cámara no perdiera ningún detalle del entorno pero también, para establecer una cercanía con los personajes y el ambiente–, creó un plano donde todos los objetos incluidos en el escenario, sirvieran como punto de refracción o paralelo desde los cuales, la mirada del espectador apreciaría la dimensión del espacio en que se desarrolla la acción.

Bazin concluía, luego de un exhaustivo análisis del estilo narrativo de *El ciudadano Kane* y de los filmes de Vittorio de Sica y Luchino Visconti, que “en los tiempos del cine mudo, el montaje *evocaba* lo que el realizador quería decir; en 1938 la planificación

describía; hoy, en fin, puede decirse que el director *escribe* directamente en cine. La imagen, su estructura plástica, su organización en el tiempo, precisamente porque se apoya en un realismo mucho mayor, dispone así de muchos más medios para dar inflexiones y modificar desde dentro la realidad. El cineasta ya no es sólo un competidor del pintor o del dramaturgo, sino que ha llegado a igualarse con el novelista”.⁸

Las palabras de Bazin son contundentes. El director escribe directamente en cine. El director puede compararse con el novelista, porque una vez que la técnica se incorpora al montaje –ya sean el diseño de los planos y los encuadres, la composición visual de una secuencia específica, la banda sonora y el decorado- el cineasta organiza el relato de acuerdo a los niveles dramáticos y oníricos de su temperamento.

El montaje se transformaría, entonces, en el legajo de papel donde el escritor ordenará cada capítulo, cada incidente, cada emoción que enaltece al relato. El montaje es el espacio imaginativo donde la historia y sus personajes cobran vida, ensamblando un universo paralelo a la percepción del autor y de su público. Pero también, la coherencia del montaje posee las características del encabalgamiento y la escansión de los versos en un poema.

El magnífico cineasta Sergei Eisenstein –y uno de los primeros y más destacados teóricos del cine-, escribió algunas páginas fundamentales acerca de los prodigios del montaje. En los capítulos “Palabra e imagen” y “Sincronización de los sentidos”, de *El sentido del cine*, Eisenstein aborda con agudeza, el principio estético al que se enfrenta todo cineasta al editar un film.

⁸ Bazin, André. *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, España, 1990. Pág. 100

Utilizando como soporte teórico la poética de Dante, Shakespeare, Milton, Keats, Shelley, Víctor Hugo, Chénier, Musset, Góngora, Garcilaso de la Vega y Maiakovski, Eisenstein señaló que del mismo modo en que un lector *crea* al leer un poema, el espectador de una película abandona su carácter pasivo e *inventa*, a su vez, la obra emocional que debe ser una película, esa película que a toda costa debe alejarse de la burda condición informativa o de registro de un acontecimiento. Y tal como un lector intuye, comprende y experimenta la emoción de la obra poética, el montaje es el recurso que conduce al espectador al mundo artificial de los sentimientos, la aventura y la intensidad del relato filmico.

“No hay incompatibilidad entre el método con que el poeta escribe, el método con que el actor comprende su creación *dentro de sí mismo*, el método con que representa su papel *dentro del marco de una sola toma*, y el método con que sus actitudes, su interpretación entera, así como las acciones circundantes, que constituyen el ambiente (o todo el material de un film), son finalmente plasmados por el director merced a la exposición y construcción en montaje del film entero. Todos estos métodos se fundan en igual medida en las mismas cualidades humanas y vivificantes y los factores decisivos inherentes a todo ser humano y todo arte vital”⁹, es la conclusión de un cineasta que comprendió que así como el poeta trabaja con versos, el director lo hace con tomas. Proceso creador que tendrá su piedra de toque, el primero con el encabalgamiento, y el segundo, con el montaje.

Las ideas de Eisenstein no fueron sólo un puñado reflexiones y supuestos. La brillantez de sus filmes más importantes como *El acorazado de Pottomkin*, *Octubre*, *La línea*

general y *Que viva México*, revelan la obsesión de su autor por alcanzar la magnificencia del arte vital: si en algo cambia nuestra vida después de la lectura de un poema, si existe una razón por la cual memorizamos un verso y luego meditamos hondamente en la belleza y su significado, aquello se debe al genio del poeta, que fue capaz de estrechar la intensidad de una oración con otra, ligando el sentido poético entre un verso y otro.

Y en el cine, el montaje obra el mismo prodigio. Encadenar las imágenes sucesivamente, para que dicha yuxtaposición sea el puente narrativo entre las escenas y secuencias de un film, es el subterfugio que hace no sólo que el relato sea coherente, sino que otorga la facultad de *crear* dentro de la obra misma. Porque así como Gaston Bachelard dijo que “queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes”¹⁰, a través del montaje el realizador, como el poeta, es capaz de deformar, de trastocar el objeto primigenio de un film (la imagen), dotándolo con la “aureola imaginaria” (Bachelard) “inherente a todo ser humano” (Eisenstein).

Para precisar la importancia capital de la edición en el lenguaje cinematográfico, hagamos un ejemplo siguiendo las lecciones de *El sentido del cine*. Si el poeta trabaja con versos y el cineasta con tomas, entonces la lógica del encabalgamiento debe regir el orden del montaje.

Tomemos un fragmento del poema “El nene de su madre”, de Fernando Pessoa:

En el llano abandonado

⁹ Eisenstein, Sergei. *Ibidem*. Pág. 49

¹⁰ Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*, Edit. Fondo de Cultura Económica, 5ª. Reimpresión, México, 1989. Pág. 9

que la tibia brisa caliente,
 de balas atravesado
 -dos, de lado a lado-,
 yace muerto, y enfría.

Ráyale la sangre el uniforme.
 con brazos tendidos,
 albo, rubio, exangüe,
 mira con mirada lánguida
 y ciega los cielos perdidos.

Debido a que es recomendable que el guionista y el director trabajen juntos, la escritura, el rodaje y la edición del poema de Pessoa, sería de esta manera:

1 Toma panorámica del llano y el cuerpo tendido

2 Acercamiento al cuerpo bajo el sol

3 Toma cercana de las heridas

4 Toma directa a los orificios de las balas

5 Toma del cadáver bajo el sol

6 La cámara recorre el uniforme ensangrentado

7 La cámara recorre los brazos

8 Toma del cuerpo entero

9 Toma directa a los ojos perdidos

10 Toma de las nubes en el cielo

Si bien, nuestro ejemplo es un tanto empírico y no especifica los planos y ángulos en que debían filmarse los versos de Pessoa, nuestra única intención fue ilustrar el método propuesto por Sergei Eisenstein. El lenguaje literario, como el lenguaje fílmico, en su concepción, poseen vasos comunicantes muy estrechos. La imaginación, como señala Bachelard, lo mismo deforma “las imágenes primeras” que la realidad. Ejercicio que distingue no sólo a los poetas, sino a los cuentistas y en mayor medida, a los novelistas, y que encuentra su más alto desenlace en el lector y el espectador.

La diferencia entre el cuento y la novela no sólo radica en su extensión, sino en las virtudes técnicas y efectistas de cada disciplina. Al igual que el cortometraje y el largometraje (que se contraponen por el tiempo), el espacio que delimita los alcances, las posibilidades e imposibilidades del relato es decisivo –y en ocasiones esencial–, para el cuento, pero dúctil o riesgoso para la novela. Porque como diversos escritores han señalado –entre ellos Italo Calvino, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Milan Kundera, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes–, mientras el cuento es un desafío para el narrador, un arte que a través de la economía anecdótica y lingüística debe ganar a los lectores por la vía metafórica del *knock out* (Cortázar), la novela es como un río que en su desbordamiento (analogía de la amplitud), se permite la divagación en el relato sin menoscabo de la *historia* y el *discurso*, elementos que, como citamos en páginas anteriores, exaltaba Tsvetan Todorov.

Pero más allá de las obvias diferencias entre las disciplinas literarias y cinematográficas, donde el prodigio de la brevedad, digamos de Augusto Monterroso, cuyo célebre cuento “El dinosaurio” podría compararse, en su exactitud, con el *minuto* cinematográfico de los Lumière, o de los cortometrajes realizados a partir de textos breves hasta filmes de largo

aliento, inspirados por extensas novelas donde aún, debido al tiempo disponible de pantalla, se sacrifican elementos esenciales del relato en detrimento del espectador y su inmersión profunda en el universo de la obra, es necesario que el escritor –como el cineasta–, consigan atraer la percepción del *otro*, por medio de un lenguaje certero pero principalmente, *creador* por naturaleza.

“Paul Valéry escribió que la inspiración no es el estado en el que se encuentra el poeta escribiendo versos, sino el estado en el que se espera poner al lector de sus versos. Y pienso que la poesía, que exige mayor inspiración de sus lectores que ningún otro modo de expresión de los ‘receptores’ a quienes se dirige, debe considerarse como el arte más eminente. Al otro extremo de la jerarquía, el cine sólo exige de sus espectadores la inmovilidad en una sala oscura, con los ojos abiertos fijos sobre una pantalla brillante, un estado de espíritu semihipnótico, vacilando entre la ensoñación y el sueño. El cinéfilo ideal es el personaje principal de *La naranja mecánica*, de Stanley Kubrick: sentado y atado con una camisa de fuerza, con los ojos mantenidos abiertos con pinzas frente a la pantalla, mientras un enfermero pone en ellos unas gotas de agua destilada para sustituir el movimiento de los párpados. Ése es un consumidor reducido a un grado de pasividad difícilmente superable. ¡Mal espectador, en verdad, digno de un mal espectáculo! Sí, ya se trate de asociar a un lector a la edificación sonora de un poema, un oyente a esa danza abstracta que es una sinfonía, un aficionado al arte, a la destrucción-reconstrucción por líneas y manchas de color de su visión del mundo, o a su nivel más trivial un ama de casa

al éxito de una marca de detergente, la resistencia pasiva del 'receptor' debe dejar lugar a una complicidad activa".¹¹

Tournier es certero en sus apreciaciones sobre el vínculo entre la creación, el creador y el "receptor". Con estas líneas, el autor de *Viernes o los limbos del pacífico* advierte que más allá de las cuestiones teóricas y técnicas del lenguaje literario y el lenguaje fílmico, la esencia de toda obra de arte es la inspiración. La inspiración que mana de un relato como elemento destructor de la realidad y su monotonía; la inspiración como una forma de subversión y aniquilamiento; la inspiración que trasmuta al lector y al espectador de sujetos pasivos a individuos activos en la ficción que, por un breve instante, los transporta al espacio paralelo del relato.

"El escritor magnifica todo lo que toca. Si es mediocre, embellece, prestando a las cosas y a los seres calidades ajenas, extrañas a su esencia y que se adhieren como otros tantos adornos inútiles. Pero el buen escritor no añade verdaderamente nada. Ilumina el interior, haciendo así aparecer y transparentarse estructuras finas y elegantes, habitualmente ahogadas en lo opaco de la sustancia.

"El lector de un buen escritor no debe descubrir cosas nuevas con su lectura, sino reconocer, reencontrar verdades, realidades cuya existencia cree al mismo tiempo haber sospechado desde siempre. ¿Se trata de una ilusión sabiamente entretenida por el autor? Quizá. Quizá el colmo del arte consiste en crear algo nuevo prestándole un aspecto de algo ya visto que tranquiliza y proporciona una resonancia lejana en el pasado del lector."¹²

¹¹ Tournier, Michel. *El viento paráclito*. Edit. Alfaguara, España, 1994. Págs. 173-174

¹² Tournier, Michel. Op. Cit. Pág. 204

Inspiración y resonancia son los conceptos clave en las tesis de Tournier. Y para que el cine y la literatura operen estos fenómenos, es necesario que el creador consiga el efecto de *identificación* en el ego y la imaginación del receptor.

Georges Bataille dijo que "Poco más o menos, todo hombre se implica en los *relatos*, en las *novelas*, que le revelan la verdad múltiple de la vida. Sólo esos relatos, leídos a veces con temor, le sitúan frente al destino" y lo cierto es que la posibilidad que nos ofrecen un libro y una película de asomar al drama de unas vidas parecidas a la nuestra se establece, necesariamente, a partir de los objetos y sensaciones cotidianas que materializan y participan en la historia.

Siendo el lenguaje literario y el lenguaje filmico el basamento de un medio de expresión humano, demasiado humano, los escritores recurren a las congruencias, incongruencias, certezas e incertidumbres del imaginario colectivo, como lo son las pasiones, la intriga, el horror, la angustia o el desasosiego y observan, con agudeza, las exaltaciones jeroglíficas del temperamento. Así, dramaturgos, novelistas, cuentistas, poetas y cineastas, comparten una tarea común: estimular la sensibilidad a través del redescubrimiento de la realidad y de sí mismos.

Algunos creadores lo han hecho a través de la lengua, el recurso primigenio –y en perpetua e irreductible metamorfosis- de la comunicación humana (Saussure), donde lo verbal es la piedra angular del relato y la identidad de los personajes; otros han apelado a las tempestades psicológicas de la sociedad, digamos la obra de Shakespeare, Tolstoi, Balzac y Víctor Hugo, y otros más, exaltando el instinto *voyeur* de la naturaleza humana: la obsesión por entrometerse en una intriga y descifrar el misterio de hechos y situaciones azarosas.

Esto último fue definido con claridad por Alfred Hitchcock, el maestro del *suspense*. Conversando con François Truffaut, Hitchcock no sólo aprovechó para disentir con teóricos como Sergei Eisenstein y André Bazin, sino que sus ideas se perfilaron hacia la revelación más importante de un cineasta cuya filmografía marcó un hito en el cine norteamericano entre las décadas de los 30 y los 70: "Jamás se debe comparar una película a una obra de teatro o a una novela. Lo que se le acerca más es el cuento, cuya regla general es contener una sola idea que acaba de expresarse en el momento en el que la acción alcanza su punto dramático culminante.

"Habrá observado usted que un cuento raramente se deja en reposo, lo que lo emparenta al film. Esta exigencia implica la necesidad de un firme desarrollo de la intriga y la creación de situaciones punzantes que se desprenden de la propia intriga y que deben presentarse, ante todo, con habilidad visual. Esto nos conduce al *suspense*, que es el medio más poderoso de mantener la atención del espectador, ya sea el *suspense* de situación o el que incita al espectador a preguntarse: '¿Y ahora qué sucederá?'"¹³

Recordando que con anterioridad citamos las reflexiones en que Bazin comparaba al cineasta con el novelista, el punto de vista de Hitchcock coincide con la noción que Tournier comenta en *El viento paráclito*: por antonomasia, la inspiración propende un ejercicio intelectual que se aleja (o niega por completo) la condición pasiva del receptor de un mensaje. Y si bien, el arte es una manifestación independiente y solitaria, en la que no existe un intercambio concreto entre emisor (artista) y receptor (lector, escucha, observador o espectador), el sentido que los une es el de un intercambio simbólico cuyo

¹³ Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Edit. Alianza, Madrid, 4ª. Reimpresión, 1990. Págs. 58 y 59.

nexo es la obra en sí: “El arte debe empezar ahí donde hay imperfección”¹⁴ y, ¿qué es la imperfección?... El vacío onírico, egótico, lúdico o emocional del mundo que nos rodea, de la vida que llevamos. El territorio donde nuestras ambiciones, delirios o tentaciones permanecen bajo un rutinario cautiverio, sólo liberado a través del arte y la cultura.

“La ficción es una mentira que encubre una profunda verdad; ella es la vida que no fue, la que los hombres y mujeres de una época dada quisieron tener y no tuvieron y por eso debieron inventarla. Ella no es el retrato de la Historia, más bien su contracarácula o reverso, aquello que no sucedió, y, precisamente por ello debió de ser creado por la imaginación y las palabras para aplacar las ambiciones que la vida verdadera era incapaz de satisfacer, para llenar los vacíos que mujeres y hombres descubrían a su alrededor y trataban de poblar con los fantasmas que ellos mismos fabricaban”¹⁵, escribió Mario Vargas Llosa en su incursión lírica a lo R.M. Rilke, *Cartas a un joven novelista*, un volumen donde el escritor peruano intentó desentrañar el misterio de la creación literaria: la reconciliación entre la existencia vivida y la existencia imaginada; el pacto onírico y emocional, *visual* por naturaleza.

“A diferencia de otros mamíferos, para los que el olfato o el oído ocupan un lugar más elevado en la jerarquía informativa de los sentidos, el ser humano es primordialmente un *animal visual*. Dodwell ha estimado que el noventa por ciento de la información de un hombre normal procede de sus canales ópticos. Antes que él, otros cálculos más groseros indicaban también que el sesenta y cinco por ciento de nuestra información procede de la vista, el veinticinco por ciento se obtiene a través del oído y el restante diez por ciento

¹⁴ Brecht, Bertolt. *El compromiso entre literatura y arte*. Ediciones Península, Barcelona, 1973. Pág. 85

¹⁵ Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Edit. Ariel/Planeta, México, 1997. Pág. 13

mediante los otros sentidos. Tan fundamental es la función de la vista en la vida humana, que ha moldeado profundamente nuestro lenguaje y decimos con escaso rigor, por ejemplo, ‘fui a ver tal ópera’, o ‘he visto tal ópera’, en lugar de utilizar el más pertinente, en este caso, verbo *oir*”¹⁶

Pero, ¿no es que los grandes poetas, cuentistas y novelistas han recibido los epítetos laudatorios de genio, profeta y *visionario*?

¿Y no es que los mayores cineastas, digamos Sergei Eisenstein, Orson Welles, Luis Buñuel, Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkowski, Akira Kurosawa o Federico Fellini son artistas cuya obra, a través de sus más íntimas y sorprendentes cualidades, les confiere el carácter de visionarios?

Como dice Román Gubern, el hombre es un animal visual. Y desde la Grecia Antigua al naturalismo, del arte romántico al surrealismo, los escritores han luchado por crear en sus lectores la representación más grave, más certera de sus obras. Esa imagen esencial que sólo pudo convertirse en realidad con el “invento sin porvenir” de los Lumière. Al respecto, valdría la pena recordar lo que uno de los integrantes más polémicos del movimiento surrealista, Antonin Artaud, escribió en su libro *El ombligo de los limbos* (1925):

“Querido Señor,

“No cree usted que ahora sería el momento de intentar la unión del cine con la realidad íntima del cerebro. Le hago llegar algunos extractos de un guión* y me gustaría mucho que se ocupara de ellos. Verá usted que su plan mental, su concepción interior se hace

¹⁶ Gubern, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Edit. Gustavo Gili, España, 3ª. Edición, 1987. Pág. 1

* Se supone que se trata del texto titulado “Dieciocho segundos”.

realidad en el lenguaje escrito. Y para que la transición no sea tan brutal lo precedo de dos ensayos que se inclinan cada vez más –quiero decir mientras se desarrollan-, se reparten imágenes cada vez menos desinteresadas.

“Este guión está inspirado, aunque no totalmente, en un libro sin duda envenenado, usado, pero al que sin embargo estoy agradecido, por haberme sugerido imágenes. Y como yo no cuento una historia, sino que simplemente desgrano imágenes, no podrán reprocharme que sólo dispongo fragmentos. Tengo también a su disposición dos o tres páginas donde intento atentar contra la surrealidad, devolverle su alma, expirar su hiel maravillosa, las cuales podrían proceder a todo, y que estoy dispuesto a enviarle pronto si usted lo desea.”¹⁷

La epístola imaginaria de Artaud, un hombre cuyo impulso vital fue el total desplazamiento de la inspiración a la creación –además de poeta y ensayista, Artaud fue teórico de teatro y actor de cine, cuyos trabajos más importantes fueron su participación en *Napoleón*, de Abel Gance (1926), donde interpretó a Marat, y su inclusión en el elenco de *La passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Dreyer (1928), más una serie de filmes producidos y dirigidos por él mismo en 1934-, dilucida la romántica pero beligerante, edénica y platónica, relación entre el cine y la literatura. Un epitalamio –para usar el concepto lírico del matrimonio espiritual-, donde la realidad íntima del cerebro se conjuga con el lenguaje escrito y desemboca en las imágenes. Una unión que estremeció, estimuló y entusiasmó a los escritores que pensaron, como Leon Tolstoi, que después de la aventura literaria, el cine iba a tener un gran poder.

¹⁷ Artaud, Antonin. “El ombligo de los limbos” en *El Pesamevrios*. Edit. Visor de Poesía, España, 3ª edición, 1992. Págs. 24-25

1.3 México y la generación cinéfila

En México, a mediados de 1965, se publicó la convocatoria del Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos, auspiciado por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas. Participaron 229 argumentos y guiones originales, una notable cantidad de concursantes, debido a que en las bases de dicho certamen no existían condicionantes temáticos o literarios. Se trataba, pues, de un concurso de creación libre.

En septiembre de 1966, el jurado hizo pública la lista de los ganadores:

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, Ricardo Vinós y Parménides García Saldaña.

Asimismo, el jurado recomendó el rodaje de once guiones más:

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 Fittito*, de Carlos H. Cantú y Cantú; *El sol secreto*, de Manuel Michel; *Las calacas*, de María Teresa Díez Gutiérrez y Juan Ibáñez; *Más lejos*, de Nancy Cárdenas y Beatriz Bueno; *A orillas del Papaloapan*, de Ángel y Luis Moya Sarmiento; *El negro Mauro*, de Ángel Fernández Ledesma; *El ruido*, de José Agustín y *La senda*, de ANNDK (seudónimo).

En la lista de los ganadores y las menciones honoríficas, figuran Carlos Fuentes, Juan Tovar, Parménides García Saldaña, Inés Arredondo, Nancy Cárdenas y José Agustín, creadores literarios que insertarían sus nombres en la historia de la generación cinéfila mexicana, porque en aquella época, la presencia activa de los narradores en el cine

nacional pretendió salvar del naufragio a una industria en franca decadencia. Entre los 60 y la mitad de la década de los 70, el cine mexicano fue el territorio de las producciones financiadas (y controladas) por el Estado, a través del Banco Nacional Cinematográfico, y el laboratorio experimental de una serie de realizadores y guionistas independientes, que pretendían filtrar sus inquietudes a una industria que, más rápido de lo que imaginaban, iba a experimentar el duro trance de la *clausura*. Y es que sin el apoyo del Estado, el cine nacional entraba al reino del capital privado, que a fines de los 70 y en casi toda la década de los 80, creó el fenómeno de las producciones de muy baja calidad y orientadas al público lumpen-marginal, conocido ahora con el pintoresco y mordaz epíteto de “cine de ficheras”.

Jorge Ayala Blanco comenta los exiguos logros, fracasos y engañifas de este Primer Concurso Nacional de Guiones y Argumentos Cinematográficos:

“Sin necesidad de especular, el concurso respondía a urgencias muy evidentes. Trataba de encauzar la inquietud despertada entre las nuevas generaciones de escritores y cineastas de realizar su legítimo deseo de expresarse a través del cine; trataba de establecer nuevos nexos entre la industria organizada y los creadores independientes; trataba de fundamentar las exigencias gubernamentales de una elevación del nivel artístico y comercial del cine mexicano; trataba de patrocinar el surgimiento de un cine nuevo y de verdadera calidad. El Banco Cinematográfico ofreció facilidades económicas especiales para que fueran filmados los argumentos ganadores y recomendados.

“La industria 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. Hasta el momento de escribir estas líneas, sólo dos argumentos de los catorce se han filmado (*Los Caifanes, Mariana*), y los dos en condiciones que salen fuera de lo que se considera normal dentro de la producción filmica mexicana”.¹

¿Por qué menciona Jorge Ayala Blanco que en 1965, se intentaba “elevar el nivel artístico y comercial” y patrocinar un “cine nuevo y de verdadera calidad”? ¿Qué había sucedido en todos esos años, desde el 14 de agosto de 1896, noche en que en el entresuelo de la Droguería Plateros, situada en el número 9 de la calle de Plateros (hoy Avenida Madero), se presentó el invento de los hermanos Lumière ante reporteros y “científicos”?

¿Dónde habían quedado, en 1965, las aportaciones de cineastas como Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro, Emilio “Indio” Fernández, Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo, Gilberto Martínez Solares, Alberto Gout, Roberto Gavaldón, Luis Buñuel, Luis Alcoriza?

¿Y cómo había sido, hasta entonces, la relación de los escritores con el cine en México? Como explica Aurelio de los Reyes en su libro *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, durante los primeros cuatro años posteriores a la llegada del invento de los Lumière a nuestro país, se libraron múltiples batallas en la opinión pública para aceptar al cine como una nueva opción creadora. Semejante a las reacciones que acontecieron en Europa, la sociedad mexicana experimentaba una sensación de ambigüedad y escepticismo ante un invento que no comprendía cabalmente, ya que la noción de ilusionismo de la técnica que operaba en las “vistas” para el público, hacía desconfiar a

¹ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*. Edit. Posada, México, 3ª. Edición, 1985. Pág. 385

un espectador varado a la mitad del camino entre la actitud reaccionaria y el entusiasmo del progreso. La prensa sólo destacaba los aspectos curiosos o pintorescos de las funciones, salvo tres honrosas plumas en el periodismo y la literatura –Luis G. Urbina, Juan José Tablada y Amado Nervo–, que más allá de la mera crónica de sus experiencias en los salones de proyección, llegaron a discurrir sobre el contenido de las “vistas” en las planas de diarios como *El Universal* o *El Cosmopolita*. La Iglesia, en su histórico papel de rectora de la moral, el resguardo de la fe y el respeto de los valores cívicos y religiosos, opuso una proteica resistencia a las funciones, pues si bien llegó a sugerir que el cinematógrafo podría ser un “invento del demonio”, lo cierto es que a raíz de que Porfirio Díaz apareció en el breve corto *El general Díaz paseando a caballo en Chapultepec*, adoptó una postura de beneplácito con respecto al porvenir de la nación que comenzaba a pisar los senderos de la modernidad, y los intelectuales, a pesar de su tendencia al rechazo, tenían ideas contradictorias acerca de la “utilidad” y la “función social” del cine, y sus optimismos se encaminaban, en mayor medida, al elogio de su carácter testimonial y sus posibilidades como documento histórico.

Sin embargo, ante todos estos puntos de vista disímbolos entre sí, sólo uno prevaleció en firme adhesión al cinematógrafo: el de los empresarios.

Y es que de 1896 a 1900 (cuatrienio que comprende la llegada, el establecimiento y la masificación del cinematógrafo como divertimento público), las opciones para ocupar el tiempo libre de la gente eran exiguas, relata Aurelio de los Reyes. El teatro, con sus programas de zarzuela, no cubría las expectativas de diversión de las masas, debido que entre el costo por admisión para las funciones de Rosario Soler, *La Pata*, o de Elena Queró, Rosa Fuertes y Elena Collamarini (las tiplés más célebres de aquellos años) y la

capacidad de entrada de los teatros, las alternativas para el esparcimiento se reducían notablemente. Asimismo, los ascensos en globo aerostático de Don Joaquín de la Cantolla y Rico (espectáculo que cobró un auge demoledor por su carácter de hazaña y desafío), sólo eran eventos esporádicos que, en definitiva, no iban a remediar el creciente índice de alcoholismo entre los jóvenes, ni dar solución al fenómeno del suicidio, que a raíz del célebre caso de Herlinda Martínez, “La Popocha” (una supuesta “Mesalina” que se quitó la vida tras la muerte de uno de sus amantes), comenzó a proliferar en la nota roja de la prensa nacional.

Resulta curioso advertir que el 27 de agosto de 1896, la nota informativa sobre el suicidio de “La Popocha”, compartió las páginas de los rotativos con el anuncio de las primeras exhibiciones públicas del cinematógrafo de los Lumière.² La “fiebre del suicidio” –como llamó la prensa mexicana a los sucesos de autoinmolación que invadieron sus planas-, caminó a la par de la otra fiebre, ésta inspirada por las exhibiciones de Don Joaquín de la Cantolla y Rico, y paulatinamente consolidada por el cinematógrafo: la euforia del progreso.

Rápida, vertiginosamente, la opinión pública –siempre dispuesta a ceder a la obnubilación y la fantasía-, tradujo los ascensos en globo como el preludio de un futuro plétórico de frenesí y comodidades (hubo quienes afirmaron que el aerostático sería el transporte del futuro), y creyó adivinar un abanico de múltiples bondades en ese aparato que ponía a la imagen en movimiento.

² Si bien, el 14 de agosto de 1896 y el entresuelo de la Droguería Plateros indican la fecha y el sitio oficiales de la “primera” exhibición de cine en México, lo cierto es que esta función fue un evento que, además de su carácter privado (sólo para la prensa y los “grupos científicos”), se realizó después de la demostración del invento que los representantes de la firma Lumière hicieron para el general Porfirio Díaz y un selecto grupo

Así que argumentando las serias repercusiones del ocio sobre la gente, Eduardo Unda consiguió el permiso para instalar el primer salón formal de exhibición³, y para 1898, esos locales se propagarían por todo el territorio nacional. Junto con esto, el cine ganó más espacios en la prensa. Primero –como mencionamos en líneas anteriores–, a través de las crónicas de los hechos insólitos o pintorescos que solían ocurrir en las funciones, y después como un intento tímido, generalmente romántico, por desentrañar los cauces que adoptaría en el terreno artístico y cultural de la nación.

Y de los artículos de Luis G. Urbina, Amado Nervo y Juan José Tablada a las rígidas posturas de algunos escritores liberales que opusieron al cine los postulados estéticos de la pintura realista o la opinión de algunos intelectuales que rectificaron sus distancias con el cinematógrafo al comprender que la pantalla sólo emitía la *verdad*, lenta, sigilosamente, la gente no sólo se convirtió en cliente cautivo de las “vistas”, sino en un público exigente que ya no se conformaba con la incesante repetición de los programas, reclamando a los propietarios de los salones, la renovación constante del material de proyección.

Vayamos más a fondo. El México que de 1896 a 1900 “padeció” el arduo y pesado avance del progreso (las obras de drenaje, la instalación de la luz eléctrica o la pavimentación de las calles de la ciudad de México, fueron genuinos dolores de cabeza

de invitados (entre ellos algunos miembros de la familia Romero Rubio). Dicha función, que en realidad fue la primera en el país, se llevó a cabo la tarde del 6 de agosto de 1896 en el castillo de Chapultepec.

³ Recordemos que las primeras exhibiciones públicas cobraron un éxito de tales proporciones, que no sólo modificaron su periodicidad (las funciones semanales se convirtieron en funciones diarias), sino que cuando los representantes de la firma Lumière, C.J. Bon Bernard y Gabriel Vayre, volvieron a Francia a principios de 1897, algunos empresarios mexicanos –entre ellos el Ingeniero Toscano–, adquirieron los aparatos y acondicionaron ciertos locales para exhibición de “vistas”. Asimismo, el cinematógrafo comenzó una serie de exitosas giras por el interior de la república, aspecto que influyó sobremanera en la popularización del novedoso invento. Véase De los Reyes, Aurelio. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. Serie Lecturas Mexicanas No. 61. Edit. Fondo de Cultura Económica/SEP. 1983. Págs. 81-87

para sus habitantes, debido a las incomodidades provocadas por la lentitud de los trabajos) resultaría beneficiada por la disputa entre la firma francesa Lumière y la compañía norteamericana Edison (comercializadora del kinetoscopio), que en aras de conquistar el mercado nacional, los obligó a abaratar los precios por admisión a sus funciones.

Esto motivó que el cine invadiera las zonas populosas de la urbe y los barrios donde vivía la gente de pocos recursos. Y a consecuencia de que “el costo inicial de un peso bajó en el transcurso de tres años hasta cinco y tres centavos, hecho sintomático en su aceptación”⁴ o de que incluso, se ofrecieran proyecciones gratuitas patrocinadas por la marca de cigarrillos Patente, a cambio de que el público adquiriera sus productos, el triunfo de la Lumière sobre la Edison fue avasallador. Los salones de cinematógrafo se convirtieron en un gran negocio, a pesar de la férrea competencia que los empresarios de las firmas antagónicas llevaron a cabo con el fin de doblegar al enemigo: programas dobles, funciones con espectáculos extra de zarzuela o proyecciones que inclufan un entremés de cómicos, hasta llegar a prácticas genuinamente gangsteriles, como lo fueron los incendios provocados en los establecimientos con más clientela.

El auge del cinematógrafo generó diversas discusiones a su derredor: las reacciones airadas de los sectores puritanos con la llegada de las “vistas para hombres solos”⁵, los desacuerdos inspirados por el *irrestricto* deber del cinematógrafo por apearse a la realidad (las puestas en escena eran rechazadas por un buen número de espectadores por

⁴ De los Reyes, Aurelio. Op. Cit. Pág. 55

⁵ Es difícil precisar las características de las “funciones para hombres solos” (la primera de ellas fue en 1899), pero lo cierto es que el hipotético carácter “pornográfico” las vistas proyectadas, provocó un rotundo cambio en el punto de vista de la gente con respecto al cinematógrafo: despojada de la *inocencia*, la Iglesia

considerarlas una estafa)⁶ o los prolegómenos de escritores liberales como Ignacio M. Altamirano, quien a mediados de la década de los 70, postulaba junto con Manuel Vilela y José Martí, que la pintura (y la foto y el cine, por añadidura), debía servir para promover la historia y la belleza de la nación. Para ello, era menester que todo dibujo o cuadro registrara la verdad de las costumbres populares, los paisajes y el sentimiento patrio.

Sin embargo, sobre este caótico ambiente de adhesión y escepticismo, lo cierto es que la demanda del cinematógrafo influyó en el nacimiento del cine mexicano, debido a la notable escasez de "vistas" nuevas para el público, y para 1900, comenzaron a realizarse los primeros filmes nacionales, hasta entonces sólo conformados por las diversas cintas que se rodaron en torno de las actividades cotidianas o los viajes de Porfirio Díaz.

De los puntos anteriores, vale la pena destacar la no por idealista menos ambigua, postura de los intelectuales. Convencidos del valor testimonial del cinematógrafo, ciertos grupos consideraron que el invento de los Lumière cobraría alcances insospechados. Y como Tolstoi —que advirtió que "el cine iba a tener un gran poder"—, muchas voces coincidieron en que la *historia filmada* desplazaría a los libros y que el cine iba a ser como un álbum de familia que no requeriría papel que se estropeará con el polvo y el

y los sectores puritanos volvieron a la idea de que la creación de los Lumière podía ser un "invento del demonio".

⁶ El caso del corto *Duelo a pistola*, que recreaba el episodio en que dos hombres se liaron a balazos y que fue destacado en la página 4 de *El Mundo* (30 de mayo de 1897), fue uno de los casos más exaltados por un público renuente a participar de las puestas en escena o de la "magia" del cine. Sobre esto, De los Reyes escribe lo siguiente: "Las vistas que se hicieron en México durante los cuatro años que ocupa la investigación, se caracterizaron por reflejar la vida mexicana en todos sus aspectos. Con excepción de *Duelo a pistola*, no se recurrió a la reconstrucción de hechos ni a los trucos ópticos. No hubo, al menos las fuentes no lo revelan, películas de "magia" similares a las de Méliès o Frégoli. La producción nacional tenía el prurito de mostrar la "verdad". Los camarógrafos retrataban no solamente lo que para ellos eran los hechos sobresalientes de la vida nacional, las fiestas patrias, los viajes del general Díaz. Tenían especial preocupación por fijar los espectáculos del género chico o taurinos y las ciudades de provincia. Parece que

paso del tiempo, y a la par de esta imaginación, algunos personajes sumaron mentalmente al cinematógrafo con el fonógrafo, para adivinar los prodigios que podrían conseguirse con la unión de la imagen, el sonido y el movimiento.

Entre ellos destacaban Amado Nervo y Juan José Tablada, cuyas crónicas periodísticas pretendían esbozar una teoría sobre los misterios del ensueño y la fantasía del cine, a pesar de las contradicciones manifiestas que anteponían a la “verdad” sobre la “ficción” o incluso, la “reconstrucción” de la realidad y los hechos históricos.

El 12 de diciembre de 1896, en las páginas de *El Universal*, Juan José Tablada anotó lo siguiente en su texto “Crónica”:

“El primer sentimiento que ese espectáculo sugiere es de superstición y fanatismo. Se busca instintivamente al Nostradamus de negra túnica, constelada de signos zodiacales que, abierto el libro de la cábala y tendida la diestra en imperioso conjuro, ordena y suscita aquellas fantásticas visiones. Y aunque la reflexión sorprenda las leyes físicas que rigen ese aparato, la ilusión supersticiosa persiste y se siente uno como envuelto y perdido en una atmósfera de ensueño y de misterios”⁷, para después complementar esas ideas con una propuesta fantasiosa para conjurar la ausencia y el extrañamiento:

“Ensueño realizable para un prócer que en vez de tener un álbum fotográfico donde las imágenes palidecen como los cadáveres de los ataúdes, tendría un cinematógrafo, y a sus horas, cuando quisiera viajar por el pasado y sumergirse en la profunda vida del recuerdo, contemplaría el andar pausado de la madre desaparecida, los gentiles movimientos de la

intelectuales y camarógrafos estaban unidos por un oculto deseo de convertir al cinematógrafo en un fiel documento histórico.”

⁷ Citado por De los Reyes, Aurelio. *Ibidem*. Pág. 120

novia muerta y mientras el fonógrafo derramaría en su oído el bonito acento de las frases maternas y el ritmo apasionado de los juramentos de amor...”⁸

Estas palabras de Juan José Tablada no sólo coinciden con las opiniones de otro periodista de la época, Enrique Chávarri “Juvenal” (quien desde *El Monitor Republicano*, sugería que el mejor uso que debía darse al cinematógrafo era filmar a los seres queridos para la posteridad), sino que la frase “en vez de tener un álbum fotográfico donde las imágenes palidecen como los cadáveres de los ataúdes”, nos remite a la amargura con que Marcel Proust se refirió al retrato de su abuela⁹. Sin lugar a dudas, la imagen en movimiento del cinematógrafo no sólo invitaba al intelectual a desentrañar al ensueño y sus misterios, sino que la calidad fotográfica también era una promesa de eternidad.

Veamos. El 20 de marzo de 1898, a casi dos años de la publicación del texto “Crónica” de Juan José Tablada, Amado Nervo escribió lo siguiente en *El Mundo (Ilustrado)*:

“Este espectáculo me ha sugerido lo que será la historia en el futuro; no más libros; el fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces extinguidas; el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas... Nuestros nietos verán a nuestros generales... a los intelectuales... a nuestros mártires... y a nuestras resplandecientes mujeres bajo sus copiosas cabelleras de oro... ¡Oh!, si a nosotros nos hubiese dado reconstruir así todas las épocas, si merced a un aparato pudiésemos ver el inmenso desfile de los siglos como desde una estrella, asistir a la marcha formidable de los mortales a través de los tiempos...”⁹

⁸ Ibidem. Pág. 112

⁹ Ver 1.1. La imagen, lo real y la escritura

⁹ Citado por De los Reyes, Aurelio. Ibidem. Pág. 112

Los augurios de Juan José Tablada y Amado Nervo sólo erraron en una apreciación: a pesar de las magníficas perspectivas que el cine abrió a lo largo de la historia, lo cierto es que jamás (y por fortuna), consiguió suprimir al libro. Y con respecto a las afirmaciones de que el mundo podría asistir a “la marcha formidable de los mortales a través de los tiempos”, la función del cine como documento histórico se ha diluido con el transcurso de los años. Del retrato puntual de las ciudades, los paisajes, los litorales, los monumentos, las obras de arte y las costumbres populares a los cortos informativos que trataban asuntos de política mundial, el mayor beneficio que el público mexicano creyó recibir de las exhibiciones, fue el de viajero sedentario. Despojado del oneroso trámite de pagar por un ticket de tren o de navío (cuando existían posibilidades en el bolsillo de la gente, por supuesto), a los inconvenientes de la travesía, el público asistía a los salones con la ilusión de un nómada inmóvil. Quizá es por ello que uno de los espectáculos más exitosos de la época fue la “Exposición Imperial”, que a pesar de no haber sido una producción de cinematógrafo (se trataba de un montaje de vistas fijas de ciudades, paisajes y personajes provenientes de distintas regiones del planeta), se mantuvo en cartelera en la república mexicana entre 1895 y 1899.

La comodidad de una butaca ofreció al espectador una dinámica receptiva con respecto de la imagen, fomentando, así, una cultura visual. Esa es la razón por la que el mayor goce que experimentaba el público, era el encuentro íntimo con la naturaleza. Comunión cifrada, ni más ni menos, que en el movimiento.

Las “vistas” guiaron a la gente a decodificar los signos de un instante *perpetuado* en el celuloide: la ondulación del mar, las hojas al estremecerse con el viento, la expresión de un rostro o la rutina laboral de una fábrica, circunscribieron la amplitud de un mundo sin

fronteras. El público mexicano gozaba con esta especie de viaje alrededor del mundo, imbuido en la oceánica sensación de omnipresencia, cuyo único dilema parecía radicar en la elección de las "vistas" de corte informativo o de entretenimiento: una vez dirimida la cuestión del mercado nacional relacionado con los teatros y las ventas de cinematógrafos y kinetoscopios, las productoras francesas y norteamericanas volvieron a disputarse la preferencia del público a través de los cortos a exhibirse.

"Los franceses tenían un gran surtido de vistas con acontecimientos notables, la coronación de los zares o la visita de éstos a París. En cambio los americanos exhibían con más frecuencia los pequeños hechos de la vida ordinaria y los espectáculos que tenían mayor aceptación: *Un lazador mexicano, Ejercicios de trapecio, Danza Buck Wing, Escena en una lavandería china, Escenas de cantina, La Serpentina, etc...* Más que informar, los americanos querían divertir a la gente"¹⁰, misión nada sencilla, pues el público apenas comenzaba a valorar las cualidades de la ficción y el sentido de un relato encarnado en la pantalla.

Y es que sería en el año de 1900, cuando la cantidad de los salones de proyección superó a los teatros de revista. Multiplicados en carpas, lobbys e incluso, en rancherías, el negocio del cine prácticamente "había desbordado los límites de la ciudad vieja (la traza de la ciudad colonial, aún respetada por la demografía porfiriana), que de todos modos se veía rodeada por las 'colonias' como la Hidalgo, Roma, Condesa, Indianilla, Juárez y Cuauhtémoc (de 1890 a 1900); la arquitectura comercial se disparaba en inmensos templos en honor del trabajo y la ganancia, como los dos pisos de El Centro Mercantil (1989), El Palacio de Hierro (1899), El Puerto de Veracruz (1903), la Casa Boker (1903)

y el Hotel Regis (1903). Era la época del mayor optimismo, de los pesos de plata de ley que no se cargaban en los bolsos 'por ser muy pesados' (la gente prefería por eso el papel moneda) y Díaz era el 'héroe de la paz', cuya efigie aparecía en cajetillas de cigarros y etiquetas de anís, aunque un héroe olvidado era Ramón C. Montañón, inventor del 'Elíxir de la vida... descubrimiento sin igual ¡Fin de siglo!', desplazado por un emprendedor boticario apellidado Patiño, inventor de un jabón para el herpes y un 'específico' contra mordeduras de culebra y paludismo, obviamente menos atractivo que el jabón del doctor Pralier, 'lo mejor para la tez' y los Óvulos Duval ('para la cintura')"¹¹.

Y rodeado de este barroco temperamento mexicano, en 1903, Enrique Rosas filmó *Aventuras del Sexteto Uranga*, una "vista" de 60 metros rodada en Yucatán, el mismo año en que el francés Mongrand importó *El gran asalto al tren*, de Edwin S. Porter, para regocijo de los habitantes de un país inmerso en el tráfigo de los descubrimientos y los asombros de la modernidad. A Enrique Rosas también se debe lo que muchos llaman el primer documental más importante producido en nuestro país (por la duración y el cuidado en el rodaje), acerca de una excursión de la ciudad de México a Mérida, con una breve escala en Veracruz, que Porfirio Díaz llevó a cabo en 1906.

Ese mismo año se instalaron permanentemente en México, las distribuidoras Mexican National Phonograph Co. (norteamericana) y Pathé Frères (francesa). Esta última debía arrostrar una lucha doble, porque aparte de los desafíos comerciales de la firma americana, un mexicano de nombre Jorge A. Alcalde (que vendía los filmes Pathé mucho

¹⁰ De los Reyes, Aurelio. *Ibidem*. Pág. 154

¹¹ García, Gustavo. *El cine mudo mexicano*. Edit. Cultura/SEP, México, 1982. Pág. 15

más baratos), representaba una especie de competencia desleal. Sin embargo, aquel entuerto se ventiló rápidamente, pues la casa matriz otorgó la exclusividad a su filial.

El establecimiento de dichas compañías benefició a las sedes de proyección, las cuáles no sólo se volvieron más estables, sino que sus dueños, paulatinamente, hicieron de ellas genuinos recintos para el esparcimiento. Y de los cuartos austeros a las salas de cine en forma, como el Salón Rojo (situado en Plateros y Bolívar) cuyo atractivo no se debía únicamente a los programas sino a los espejos deformantes de la planta baja, los intermedios animados por marionetas, músicos y bailarines, y principalmente, las escaleras eléctricas que representaban todo un acontecimiento de la comodidad y el mobiliario, los aficionados al invento de Lumière rebasaron, rápidamente, a sus émulos del teatro de revista.

“El teatro de revista (y en menor medida el dramático) de entonces ya incubaba los temas y las figuras que harían al cine del futuro: en 1907 se estrena con enorme éxito la obra teatral *En la hacienda* de Federico Carlos Kegel, que detallaba la relación amorosa de los campesinos Blas y Petrilla, entorpecida por las perversas maniobras de Pepe, el hijo del hacendado, que mandaba encarcelar a Blas para seducir libremente a la indita. Filmada en 1921, se consideró como el nacimiento directo del melodrama ranchero que tendría sus mejores años entre 1936 y 1950, pero también prefiguró el cine indigenista (el fondo del drama es idéntico al de la película *Janitzio* de Carlos Navarro, de 1934, y de su revisión, *Marla Candelaria* de Emilio Fernández, de 1942)”.¹²

El cine mexicano se abrió paso a través de un periodo de recesión teatral que, a pesar de todo, se resistía a morir. No obstante que al estallido de la revolución, los realizadores

centraron su atención en las figuras más notables del movimiento armado (con su cámara, Toscano registró la entrada de Madero a Pachuca, el mitin del club antireeleccionista de Puebla y el cadáver de Aquiles Serdán, mientras que Jesús H. Abitia se convirtió en el cinematografista oficial de la División del Noroeste al mando de Álvaro Obregón, y así, cada tropa y cada facción contaba con su equipo de rodaje para el registro visual de sus conquistas, consolidando el espectro documental de una historia que, vista desde diversos ángulos del conflicto, permitió al espectador una percepción más amplia y justa de los hechos, aunque este privilegio duraría muy poco).

De cualquier modo, películas como *El San Lunes del Valedor* (*¿velador?*)^{*} –comedia sobre un patético borracho que intentaba enamorar a la hija de una verdulera-, *El grito de Dolores* (1908) –la cuarta película mexicana con argumento, actuada y dirigida por Felipe de Jesús Haro y cuya fotografía fue realizada por los hermanos Alva- o *El suplicio de Cuauhtémoc*, aquella *superproducción* de 1910, llevada a cabo por la Unión Cinematográfica para conmemorar el Centenario de la Independencia, ilustran brevemente, la condición del cine mexicano durante los años que precedieron a la lucha. Porque con el conflicto armado y el cine de la revolución (que bajo la premisa de la objetividad, estaba empapado de las pretensiones creadoras de sus realizadores, como lo fueron *La revolución de Veracruz*, de Rosas; *La batalla de San Pedro de las Colonias*, filmada por los operadores de la Pathé, o *La revolución en Chihuahua*, de los hermanos Alva), se abrieron paso otras expresiones artísticas y culturales, no menos interesantes, como el realismo fotográfico de los empleados de la Rochester, que registró los aspectos

¹² García, Gustavo. Op. Cit. Pág. 22

^{*} Gustavo García no alcanza a precisar el título correcto de este film. Ibidem, Pág. 23

cruelles y devastadores de la batalla encarnizada de los distintos bandos, o la iconografía de la voluntad guerrera del pueblo en los retratos de H.J. Gutiérrez, que desplazaron a la postal histórica (o más bien, *heroica*, del porfirismo), de los hermanos Casasola.

Asimismo, de entre el caos que dominaba al temperamento de la época, la ficción ganó terreno por medio de la tímida incursión en el cine de las tiplés más populares de aquellos años, que inspiradas por la fuerza de atracción que la pantalla ejercía sobre el público mexicano (producciones y divas extranjeras que se ganaron un sitio en el imaginario colectivo), intentaron inmortalizar su nombre y extender su fama, aunque no todas lograron consolidar el éxito: tras la caída y muerte de Madero en 1913 y el ascenso al poder del general Victoriano Huerta, los estrenos nacionales se sucedieron con regularidad. Luego de *Sangre hermana* –un documental propagandístico en favor de Huerta–, los melodramas de Carlos Martínez Arredondo, *En tiempos mayas*, *La voz de su raza* y *1810* o *Los libertadores de México*, junto con la pieza satírica *El país de los cartones*, de Carlos M. Ortega y Pablo Prida, desplazaron a las producciones que insistían en el carácter informativo y periodístico que a la gente ya no le interesaba, aspecto que se veía reflejado en la cartelera: *El general Díaz en París* (por paradójico o extraño que parezca, esta cinta fue en taquilla), *Quo Vadis?*, *Cabiria* y *Los últimos días de Pompeya*, se exhibían en ese periodo de frágil tregua y aparente vuelta al orden, en que Victoriano Huerta recibía a la tiplé Emilia Trujillo en el Café Colón, y el escritor Federico Gamboa fungía como secretario de Relaciones Exteriores.

A este respecto, cabe recordar las palabras que Gamboa anotó en su Diario, el 27 de abril de 1914: “Ya son del dominio público los detalles asquerosos de por qué se perdió

Torreón: había 21 generales y de éstos la gran mayoría pasábaselas en los pullman, jugando y con meretrices. La revolución viene incontenible”¹³.

Así, durante aquellos días de turbulencia política y social (Huerta renuncia y se exilia en junio de 1914, lo mismo ocurre con el autor de *Santa* y Pancho Villa no sólo cambia el nombre a la calle de Plateros por el de Madero, sino que pasa su tiempo libre en el Teatro Colón, rindiendo pleitesía a la célebre María Conesa), el cine nacional, empantanado en una enorme confusión, desperdicia actores, actrices y escritores, para bregar por un limbo del que no le fue fácil sustraerse.

A partir de 1916, surgieron las primeras compañías productoras de películas y al lado de éstas, las estrellas del celuloide mexicano. Emma Padilla hizo *La luz* (J. Jamet, 1917), que de acuerdo con Gustavo García, no sólo fue un plagio descarado de la cinta italiana *Il fuoco*, basada en un relato de Gabriel D’Annunzio que Piero Fosco realizó en 1915, sino que la imitación vino por partida doble, debido al enorme parecido de la Padilla con la diva Pina Menichelli.

El caso de *La luz* es significativo no sólo por su condición de refrito del cine europeo, sino porque con esta cinta, el prototipo de la *femme fatale* entró a la escena: “Emma Padilla encajaba en la sensibilidad prematuramente nostálgica de los porfirianos atrapados por la Revolución y que veían como ideales eróticos a las prostitutas del naturalismo francés nacionalizadas con la *Santa* de Gamboa o las *femmes fatales* como, justamente, la Menichelli o la celebérrima Bella Otero a quien Tablada había adjetivado, en las épocas de gloria de ambos, como ‘Arcángel, loba, princesa, lumia súcubo,

¹³ Citado por García, Gustavo. *Ibidem*. Pág. 36

estrella!'; el mismo modelo tendría carta de naturalización mexicana con la *Salamandra* de Efrén Rebolledo (1919)"¹⁴

En 1917, Mimi Derba se asoció con el director y camarógrafo Enrique Rosas, para fundar la productora Azteca Films, que patrocinaría cinco largometrajes, algunos de ellos escritos por la propia actriz. De su corta permanencia en la industria (tan sólo un año), Azteca Films es recordada por *La tigresa*, dirigida por Mimi Derba (fue ella la primera directora mexicana y no Matilde Landeta, como afirman algunos críticos e historiadores). Y tras la caída de la productora, algunos de sus miembros se reunieron años más tarde (1919), para llevar a cabo el célebre film *La banda del automóvil gris*, dirigida por Rosas, Joaquín Coss y Juan Canal de Homes, una cinta que pudo ser una soberbia pieza de cine *noir* por los sucesos que relata (los delitos de una banda que en 1915, asaltó mansiones de la capital, secuestró y mató utilizando el disfraz del Ejército Constitucionalista, al amparo de órdenes de cateo que conseguían en las delegaciones policiacas), pero cuyo desenlace está afectado por un insoportable tinte moralista (de hecho, el final de la cinta muestra el fusilamiento de los miembros de la banda, una escena documental que el propio Rosas filmó en 1916).

1917 fue un año intenso para el cine nacional, y definitivamente, el punto de partida de la industria. El gobierno produjo, por cuenta de la Secretaría de Guerra y Marina, *Patria nueva*, cuyo discurso patrioterico y militar, continuaría con *Juan Soldado* (Enrique Castilla, 1919), *El precio de la gloria*, *El Block House de Alta Luz* y *Honor militar*, dirigidas por el coronel Fernando Orozco y Berra en 1919. Y como al parecer, la época del documental quedaba atrás, el ambiente que inyectó el cine mexicano a la cultura, fue

¹⁴ García Gustavo, *Ibidem*. Pág. 42

un mural ensamblado por mujeres encasquetadas y opulentas como extraídas de la aristocracia europea del siglo XVIII, palacios suntuosos y personajes optimistas, figuras legendarias de la historia o héroes del entorno provinciano, que explotaron filmes como *La soñadora* (Eduardo Arozamena, 1917), *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1918), *Partida ganada* (Enrique Castilla, 1920), *De raza azteca* (Guillermo Calles, 1921) o *Fulguración de raza* (Fernando Martorel, 1922).

En este periodo se produjo, también, la primera aproximación de la literatura con el cine mexicano, en adaptaciones como *Tabaré* (Luis Lezama, 1917), *María* (Bermúdez Zataráin, 1918), *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), *La llaga* (Luis G. Peredo, 1918), *El Zarco* (José M. Ramos, 1920), *La parcela* (Ernesto Vollrath, 1921) y *En la hacienda* (Ernesto Vollrath, 1921).

Así, los géneros y temas se abrieron rápidamente a un abanico de múltiples posibilidades narrativas: cine que abordaba temas y personajes religiosos, como *Tepeyac* (José M. Ramos y Carlos E. González, 1917), el documental *La Virgen de Guadalupe* (Geo D. Wright, 1918) o *El milagro de la Virgen* (con argumento de Blanche T. Earle, 1925). Cine dedicado a los héroes contemporáneos, los héroes de la revolución, como *The Life of Villa* (Charles Rosher y Raoul Walsh, 1915), especie de documental o cine-verdad, en la que el Centauro de la División del Norte colaboró como un espléndido montador de escena; *Vida, hechos y hazañas de Villa* (Hermanos Alva, 1923); *Emiliano Zapata* (Rosas, 1923), e incluso, aquella cinta marcada por el mito: *Epopéya*, del español Francisco Elías y supuestamente realizada en 1920, donde Elías “convenció” a Villa para protagonizar una ficción. Para algunos, esta película jamás se realizó. Para otros, el film sí se llevó a cabo pero fue quemado por órdenes de Obregón.

Mas como al cine mexicano le urgía deshacerse del hieratismo y la retórica, los cómicos como el *Cuatezón* Beristáin, Joaquín Pardavé, Carlos López *Chaflán*, Daniel *Chino* Herrera o Luis G. Barreiro, hallaron una veta insospechada en una serie de producciones ligeras o parodias de los enemigos políticos del régimen en turno, y el incipiente *star system* permitió la fuga de ciertas figuras que buscaron (y algunas sí lo consiguieron), el éxito en los platós de Hollywood, como Lupe Vélez, Ramón Novarro, Dolores del Río o Lupita Tovar.

Con serios altibajos debido a las tempestades revolucionarias. Doblegado por los movimientos culturales que en la década de los 20 se disputaban los favores del gobierno (José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación, el arte visual de Edward Weston y Tina Modotti como subterfugio sensibilizador de las colectividades que requerían urgentemente de “una fotografía de lo mexicano” o los primeros pasos de la generación marginal de los Contemporáneos). Amenazado frontalmente por el inesperado auge de la radio que pertenecía a los periódicos de circulación nacional como *Excélsior*, *El Universal*, *El Mundo*, y bombardeado incesantemente por la cultura norteamericana, “el cine mexicano empieza a dejar su huella en la literatura mexicana, ya cansada de la novela de la Revolución y aún no lista para la literatura proletaria de la siguiente década: era el apogeo de la bohemia de café, la de los periodistas que anunciaban la gran época de la prensa mexicana desde sus mesas del Café Paris y el Habana o su variante aristocrática (los ‘Ulises’, para variar), desde las trincheras del café vienés y el pastel francés de Lady Baltimore. En 1924, Renato Leduc describía al ‘Cine’:
Mi boca está seca -¿chicle? ¿limonadas?-/ Dos novios se besan con fe que conforta:/ toca la marimba hawaianamente./ La pantalla dice:/ Episodio sexto - triunfa la Virtud./ Y

una niña grita,/ con rabia inaudita:/ ¡Soez, majadero! ¡Que prendan la luz!...; mientras, al año siguiente, Salvador Novo lo hacía a su modo: Hay paletas, chicles, chocolates;/ pero a ti te excita/ que los que se aman sufran/ de modo tan poco jurídico./ Asistimos al cine/ como quien no sabe el papel/ y va a verlo ensayar por profesores./ El director sabe siempre/ cómo acabarán las cosas/ y nosotros deberíamos ya saberlo.”¹⁵

Las comedias de Max Linder, las cintas de aventuras de factura norteamericana y las epopeyas italianas, devoraban vertiginosamente la taquilla, por lo que el refrito se impuso en las exiguas producciones nacionales, dominadas en mayor medida por cintas de corte moralista, promotoras de la virtud sobre el vicio, como *El puño de hierro* (Gabriel García Moreno, 1927), *Los hijos del destino* (Luis Lezama, 1929) o *Vicio* (1930).

Distribuidas por Camus, el expresionismo alemán arribó a las salas mexicanas con *El Golem* y *El ángel azul*. Los seriales franceses como *Judex* y *Fantomas* hallaron eco en los “superhéroes mexicanos” con Carlos Villatoro en el papel estelar y películas como *El indio yaqui* (Guillermo Calles, 1926), intentaron hacer un contrapeso a la nostalgia porfirista, abanderada por *La boda de Rosario* (Gustavo Sáenz de Sicilia, 1929), que no obstante llegaba algo menguada por los comienzos del cine sonoro: *The Jazz Singer* (Allan Crossland, 1927), impuso una disyuntiva a las empresas hollywoodenses, que comprendieron que el idioma podía convertirse en un serio problema para el negocio con el público de habla hispana. Debido a esto, se rodaron versiones de sus películas más exitosas con actores latinoamericanos, donde destaca la curiosa versión de *Drácula*, de Todd Browning, con Lupita Tovar como Mina, Carlos Villar como Drácula y el *Nanche* Arozamena en el papel de Van Helsing.

¹⁵ García Gustavo. *Ibidem*. Págs. 64-70

La llegada a México del cine sonoro, fue un golpe certero a la de por sí paupérrima producción local, que después de la sinuosa escaramuza de la revolución, hizo todo lo posible por forjarse como industria. Luego de algunas cintas de éxito como *Más fuerte que el deber* (Raphael J. Sevilla, 1930), sonorizada con discos, y *Santa* (Antonio Moreno, 1931)*, a partir de 1936, el cine mexicano se lanzó formalmente a la *aventura* de construirse. Y en la búsqueda de identidad, confluyeron tres perspectivas cardinales: el afán por la invención de mitos, la timidez o la ingenuidad de la ficción y la exaltación de una panoplia siniestra de discursos. De la primera mitad de la década de los 30, Jorge Ayala Blanco explica que “las películas notables descubiertas hasta hoy de la década de los treinta no forman una escuela. Valiosas en sí mismas, revelan tentativas aisladas, dispersas. No llegan a sentar las bases de un acento nacional. La pluralidad de tendencias oculta los senderos más firmes a seguir. *Dos monjes*, del dramaturgo Juan Bustillo Oro (1934), para relatar la rivalidad amorosa que lleva al crimen a dos hombres enclaustrados, se inspiraba en un estilo plásticamente desorbitado que procedía del expresionismo alemán, pletórico de símbolos en claroscuro y que se desarrollaba en dos versiones contrapuestas a la manera de Pirandello. *La mujer del puerto* de Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla (1933) incorporaba, en la adaptación de un cuento tremendista de Maupassant, la atmósfera sórdida y el lirismo sentimental. *Chucho el Roto* de Gabriel Soria (1934) erigía, por medio de elementos populares, el mito del bandido generoso que combate contra la injusticia y el abuso del poder en una época propicia para el heroísmo. *Janitzio* de Carlos Navarro (1934) inauguraba el indigenismo

* Es preciso señalar que el éxito entre los lectores de la novela de Federico Gamboa, la convirtió en el primer *Best Seller* de la literatura nacional.

a través de la fotogenia de las aguas tranquilas de los lagos interiores. *Redes* de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinneman (1934) concebía la unión de la lucha contra la naturaleza y la lucha cívica como una sinfonía audiovisual en la que el ritmo casi cósmico de la pesca marítima y la rebelión espontánea se respondían vigorosamente con la música de Silvestre Revueltas. No obstante los pavorosos defectos técnicos y narrativos que se expresaban en estas películas, consecuencia del estado incipiente de la cinematografía nacional, podía respirarse a través de ellas un clima de búsqueda creadora”.¹⁶

El cine mexicano, una quimera que en su punto más alto sería ensamblada por figuras prototípicas (“la Sufrida Mujer, la Prostituta de Corazón de Oro, el Macho Generoso, el Hombre Primitivo que aspira a la justicia social”, de acuerdo con Carlos Monsiváis)¹⁷, era un genuino laboratorio experimental en su estado embrionario, porque aún debían surgir ciertos fenómenos interiores, para definir su identidad y trazar el rumbo de un acento nacional.

Sin embargo, de las rotundas afirmaciones de Ayala Blanco se desprenden tres aspectos interesantes: 1) la incursión del dramaturgo Juan Bustillo Oro en el quehacer filmico, como una de las primeras aproximaciones con el cine, de los escritores especializados en otras disciplinas; 2) la adaptación del cuento “Le Port”, del escritor francés Guy de Maupassant, una historia de incesto trágico protagonizada por Andrea Palma y Domingo Soler, que señalaba la pertinencia de acceder a la literatura como fuente de creación e inspiración, como lo fue el caso de *Santa*, y 3) la recurrencia plástica del paisaje y la naturaleza mexicanos, elementos visualmente vigorosos que Sergei M. Eisenstein ya

¹⁶ Ayala Blanco, Jorge. Op. Cit. Pág. 17

había explorado en el material editado como *¡Que viva México!* (1929) y *Tormenta sobre México* (1933): a partir de entonces, la valoración fotogénica de los espacios impolutos del país, sirvieron lo mismo para una especie de proclama nacionalista (similar a los preceptos liberales de Ignacio M. Altamirano), que como signo del folklore paisajista y apostilla del *kitsch* patrioter y reaccionario en las obras cumbres de la Época de Oro.

De cualquier modo, en este periodo destacó Fernando de Fuentes, cuyos trabajos oscilaron del requiebro a la genialidad, y *El anónimo* (1932), *La calandria* (1933), *El tigre de Yautepec* (1933) y *El prisionero 13* (1933), fueron sólo ejercicios de transición para lo que sería su pieza maestra: *El compadre Mendoza* (1933) –seguida de una no menos importante cinta llamada *Vámonos con Pancho Villa*–, porque en ésta “De Fuentes no ha querido describir la guerra civil en sus dimensiones plásticas, heroicas, legendarias o folklóricas. Si la historia es un resultado de la actividad del hombre, la revolución le interesa fundamentalmente como fenómeno político y social” y debido a que “de la revolución sólo conocemos a los hombres que la hicieron cuando está en reposo (...) De Fuentes revela su intimidad; exhibe la actitud moral como el aspecto predominante de la persona. Denuncia los intereses bastardos del coronel huertista. Anatematiza el oportunismo del coronel seguidor de Carranza. Respeta los ideales de ‘Tierra y Libertad’ del general Nieto. Conocemos los principios de elección de cada uno de los principales dirigentes. Para lograrlo, De Fuentes se deja tentar por la sátira y la emplea como vía de acceso a la realidad cinematográfica objetiva”.¹⁸

¹⁷ Monsiváis, Carlos. “No te muevas paisaje”. Revista *Su Otro Yo*, Vol. VIII, número 10. Citado por De Luna, Andrés. *La batalla y su sombra. La Revolución en el cine mexicano*, Edit. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1984, Pág. 76

¹⁸ Ayala Blanco, Jorge. *Ibidem*. Págs. 20-21

Basada en la novela homónima de Mauricio Magdaleno (quien más adelante será uno de los mayores guionistas del cine nacional, e incluso, dirigió cuatro películas), *El compadre Mendoza* es, en palabras de Andrés de Luna, la película “que mejor ilustra el concepto de espejo leninista, que se refiere a la complejidad de la categoría marxista de reflejo”¹⁹, ya que en esta historia de mentiras y traiciones deliberadas donde el remordimiento, la culpa y la vergüenza son pálidas sombras (la novela y el film *El compadre Mendoza*, relatan la historia de un hacendado que a través de un abanico de máscaras macbethianas, resguarda la prosperidad de sus negocios y conserva su ataraxia en un sitio acosado por los bandos y caudillos: carrancistas, huertistas y zapatistas confluyen por igual en los dominios de Rosalío Mendoza, magistralmente interpretado por Alfredo del Diestro, una criatura de notable vocación proteica para cambiar de “amigos” y banderas, aunque las repercusiones de su maquiavélica actitud lo orillen a sacrificar a su compadre, el zapatista Felipe Nieto –caracterizado por Antonio R. Fraustro–, a lo largo de una puesta en escena de intensidad dramática excepcional), la teoría de Karl Jaspers sobre la conciencia mítica de *Esencia y formas de lo trágico* (recuperadas por De Luna), confirman que “en la conciencia mítica, la desarmonía fundamental del mundo está representada por la multiplicidad de los dioses; no es posible satisfacer a todos por igual: el culto de uno lesiona en algún lugar el culto del otro; –entre sí los dioses están empeñados en luchas cuyo término tiene lugar en el destino del hombre- los dioses mismos no son todopoderosos; sobre ellos, como sobre los hombres, impera la tenebrosa Moira”²⁰.

¹⁹ De Luna, Andrés. Op. Cit. Pág. 218

²⁰ Jaspers, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Edit. Sur, pág. 24. Citado por De Luna, Andrés. *Ibidem*, pág. 219

El compadre Mendoza es la primera obra maestra del cine mexicano, donde la tragedia es el hilo conductor de un relato que pone de relieve la condición y las debilidades de lo humano, esa fórmula que De Fuentes repetiría con *Vámonos con Pancho Villa* (1935), primera superproducción mexicana cuyo costo fue de un millón de pesos y causa principal de quiebra de la productora CLASA, cuya heroicidad financiera permitió la incorporación de técnicas hollywoodenses en la industria nacional, como el uso de cámaras Mitchell, el revelado con base en la curva gamma y la sonorización sincrónica, recursos que al sumarse con el apoyo irrestricto del gobierno (que facilitó trenes, comparsas del ejército y pertrechos militares), llevaron por buen camino el sensible y calculador trabajo de Fernando de Fuentes.

La astucia, la agudeza y la sensibilidad del lenguaje filmico de *Vámonos con Pancho Villa* (una apoteosis al revés, una hagiografía donde el santo, el héroe y el guerrero interpretado por Domingo Soler, es despojado del nimbo mítico para mostrarse como un hombre de carne y hueso, con virtudes y defectos, debilidades y pasiones), se sostiene a través de la mirada simple –más no simplista- y fría, con que De Fuentes exploró al personaje y el movimiento más conspicuo de la memoria colectiva (“el villismo en vez de morir con su creador tomará la forma de un culto religioso que impregnará con fanatismo a todos los pobres para quienes el constitucionalismo ha predicado el dogma de que esta Revolución fue peleada expresamente para hacer feliz al pobre”²¹), porque en esta cinta podemos apreciar que “a De Fuentes no le preocupa destacar, en los intermedios de la refriega, alguna cursilería colorida y fortuita de amores entre generales alcohólicos y machorras soldaderas indómitas (...) A De Fuentes sólo le interesa lo

esencial: cómo va la revolución a trastornar la vida de sus personajes sencillos. Si pone tanto énfasis en la descripción del contexto se debe a que para él, como para todo gran cineasta, cada lugar representa el universo de la perplejidad (...) Para De Fuentes, la muerte es la situación límite que le permite llegar al centro de su objeto de conocimiento. Si el héroe desaparece y la condición humana permanece inalterada, *algo importante falla entonces, y ese algo va más allá de lo puramente individual*”.²²

Los párrafos anteriores semejan una meditación sobre el quehacer de un escritor. Como si a través del ojo de la cámara, del escenario y la transparencia anímica de los actores, el realizador hubiera penetrado el ego y el alma de las figuras que hilvanan el relato. Como si el tratamiento de *Vámonos con Pancho Villa* fuera, en realidad, el de un cineasta-novelistas, ese creador supremo al que se refería André Bazin*.

Nacido el 13 de diciembre de 1894 en Veracruz, Fernando de Fuentes fue hijo de un gerente de banco establecido en Monterrey, donde pasó su adolescencia. Con estudios de Ingeniería y Filosofía y Letras en Estados Unidos, De Fuentes vuelve a México al alcanzar la mayoría de edad y se instala en la capital. Empleado bancario, secretario auxiliar de Venustiano Carranza y diplomático en la embajada de México en Washington, mas una esporádica labor como periodista para *Excélsior*, entre 1924 y 1925, se involucra con la industria cinematográfica como responsable de las exhibiciones del Circuito Máximo, y después, como gerente del cine Olimpia, donde implementó los subtítulos en las películas extranjeras.

²¹ De Luna, Andrés. *Ibidem*. Pág. 80

²² Ayala Blanco, Jorge. *Ibidem*. Págs. 28 y 31

* Ver 1.1. La imagen, lo real y la escritura

En 1931 se inicia en la producción, desde la Compañía Nacional Productora de Películas. Participa en el rodaje de *Santa* y colabora con John Auer en la dirección de diálogos y trazo escénico de *Una vida por otra* (1932).

Gracias a estos trabajos, De Fuentes asiste en la dirección de *Mano a mano* (Arcady Boytler, 1932), y a partir de entonces, inicia su carrera como director, una fértil y regularmente exitosa labor, porque además de los aciertos de *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa*, el éxito de *Allá en el Rancho Grande* (1936), le permitió crear su propia productora, empresa que dirigió hasta su muerte acaecida en 1958.

La obra de Fernando de Fuentes apostaba a un amplio aparador de temas y personajes. Del héroe revolucionario al oligarca traidor, del ranchero noble y romántico al espectro (*El fantasma del convento*, 1934) o del viejo rabo verde (*Papacito lindo*, 1939) a la mujer fatal (*La devoradora*, 1946), lo cierto es que sus películas más importantes, trazaron las coordenadas genéricas por las que en el futuro inmediato o durante décadas, iba a explotar la industria nacional: la revolución mexicana, que desde sus diversas ópticas y matices no sólo ha sido el hecho histórico más socorrido, sino el vehículo de la reminiscencia y el revisionismo; la paradójica nostalgia del pasado, a través de la resurrección de Porfirio Díaz y la panoplia de valores éticos, religiosos, morales y sociales que permearon su régimen, pero también, como el indicio del cine de época, embrión de cintas apuntaladas por el discurso conservador y reaccionario, cuyas piedras de toque fueron *En tiempos de Don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939) y *Ay qué tiempos señor don Simón* (Julio Bracho, 1941); el melodrama y la comedia provincianas y su repliegue (¿o invasión?) en la vida urbana, cuyos ejes narrativos fueron otra suerte de viaje interior-exterior por la espiral de la *región más transparente de los aires de familia*

nacional: de la exégesis del linaje y el patriarcado al culto edípico (la madre sufrida y abnegada, figura emblemática de la *ofrenda filial*), el imaginario colectivo se escapó del núcleo familiar (basamento áulico y centro de gravedad de nuestra sociedad, entre la década de los 40 y finales de los 60), para llegar al tenebroso y maléfico destino de las calles.

La prostituta, la *perdida*, la *aventurera*, esa figura sacrificial, ese arquetipo del crimen y el castigo por entregarse a un hombre por amor o por dinero, fue el paradigma de la multitud de caracteres que podía albergar un solo personaje.

Porque de la *femme fatale* a lo Marlene Dietrich (*El ángel azul*, de Joseph Von Sternberg) o Louise Brooks (*Lulú o la caja de Pandora*, de G.W. Pabst) a la tragedia prostibularia de *La mujer del puerto* o *Santa*, la condición femenina se convirtió en la pieza artesanal de la degradación y de la penitencia. La puta del cine nacional fue doblemente puta, porque su alma dependía de la inspiración o la voluntad proxeneta del realizador: la Marga López de *Salón México* (Emilio "Indio" Fernández, 1948), la Ninón Sevilla de *Aventurera* y *Sensualidad* (Alberto Gout, 1948 y 1950, respectivamente), son las figuras más acabadas de un batallón deliciosamente femenino, donde también refulgen otros nombres como el de Rosa Carmina, María Antonieta Pons y Lilia Prado.

La *devoradora* y la *perdida* moraban un espacio hostil. Un territorio que sólo era capaz de sublimarse, si se miraba desde las perspectivas de otros seres, los pícaros, maestros de la ingenuidad y del despiste, y con Mario Moreno "Cantinflas" (el pelado), seguido de Germán Valdéz "Tin Tán" (primero el Pachuco y después el héroe lumpen), el cine mexicano alcanzó su punto más alto en el renglón de la comedia, a través de los

personajes que reinventaron el lenguaje, la identidad nacional y la vida urbana (Antonio Espino "Clavillazo", Adalberto Martínez "Resortes").

Este breve esbozo de los temas y los estereotipos más conspicuos del cine mexicano, apenas delimita la vastedad del panorama fílmico del periodo comprendido entre los 40 y los 60, porque la ingente producción de aquellos años, lo mismo permitió la prosperidad de la industria, que la consolidación de un *star system* similar al de Hollywood, hoy perdido por completo.

Los nombres de Pedro Infante, Jorge Negrete, Arturo de Córdoba, Sara García, María Félix, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Joaquín Pardavé, los hermanos Soler (Domingo, Fernando y Andrés), Ninón Sevilla y Silvia Pinal, podrían sumarse a los de Ismael Rodríguez, Gilberto Martínez Solares, Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, Alberto Gout, Rogelio A. González, Miguel M. Delgado, Tito Davison, Servando González, Carlos Velo, Luis Alcoriza o el genial Luis Buñuel (quien no sólo realizó gran parte de su obra en México, sino lo más representativo de su filmografía), para pintar un mapa de los *cuadros costumbristas* que influyeron en el público mexicano —e incluso en diversas regiones de América Latina—, porque el cine no sólo fue una opción para el entretenimiento, sino el alféizar al que asomaron los egos y las psiques aturdidas por la cotidianidad, para tejer sus fantasías y proyecciones más íntimas.

"Venimos de películas pésimas y gloriosas, de contrastar la oscuridad de nuestras vidas con la severa brillantez de estos galerones oscuros, de hacer del mundo que vivimos un falso espejo de esas imágenes, de querer expropiar ídolos y lecciones de Hollywood, esa patria feliz de los solitarios reales o ideales. Del limbo de los personajes de Puig se desprende una moraleja: en Salta o en Bocayá, en Medellín o en Santo Domingo, en

Irapuato o en San Salvador, un detalle en principio técnico (la desmesura del close-up al exaltar el rostro femenino) adelanta la mentalidad distinta. Greta Garbo, Ginger Rogers, Bette Davis, Katharine Hepburn, Barbara Stanwyck, Marlene Dietrich, Dolores del Río, son facciones privilegiadas y actitudes y vestimentas y estilos de andar o de fumar que convierten la singularidad en utopía de masas; son las devastaciones oníricas que ayudan a millones de personas a transitar hacia su modernización inevitable. *Lo popular: la compenetración devocional con la pantalla*²³.

Mas, ¿qué es lo popular? ¿La recreación de una fiesta perpetua en los patios de una vecindad, como las paupérrimas escenografías de *Nosotros los pobres y Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1947 y 1948 respectivamente)? ¿El trayecto de un trolebús calamitoso por la urbe, ese espacio que se descompone y recompone en cada latitud, que cambia de piel y temperamento y que nos muestra que *La ilusión viaja en tranvía* (Luis Buñuel, 1953)? ¿O es el lenguaje de insospechadas, irreductibles metamorfosis, lengua y voz que anula al otro en uno mismo, y que confirma que suelo y habla son igual de inaprehensibles, como en *Ahí está el detalle* o *El rey del Barrio*?

Monsiváis apunta que la idea de *lo popular*, se consolidó a lo largo de veinte años (entre 1935 y 1955), a través de las expresiones culturales que eliminaron a los conceptos de *plebe* y *gleba*, en la exaltación de las comunidades marginales, sin futuro, pero singularizadas por un presente ameno y matizado por los afectos mutuos.

Lo popular es producto de la literatura ("paisaje inagotable de la emoción literaria"²⁴).

Lo popular es hijo putativo del cine mexicano, que en mayor medida, aprovechó los

²³ Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Edit. Anagrama, España, 2000. Págs. 35-36

²⁴ Monsiváis, Carlos. Op. Cit. Pág. 36

mitos de la comunidad bucólica y urbana para sostener sus discursos de estoicismo, virtud y resignación (“el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma”²⁵), cuyo presente divertido y sublimado por el afecto y la solidaridad colectivos, clausuraban toda ambición (o subversión) moral, para manipular el destino.

“Los ídolos del cine son escuelas de la utopía, y el espíritu moderno se va instalando mientras el cine revisa creencias y costumbres. La intención es formalmente respetuosa pero los resultados son devastadores, porque lo ancestral amplificado en la pantalla se vuelve lo pintoresco”.²⁶

Y era eso, lo *pintoresco*, la condición que si bien, el cine aprovechó de la literatura, o a la inversa, inyectó en el imaginario de prosistas y poetas que a través de la pantalla, hallaron un método eficaz de inspiración, y éste era el privilegio de contemplar –y entrometerse- en las vidas ajenas y sus territorios más inciertos. Porque, ¿acaso habrá mejor subterfugio para la reflexión, que la mirada que descubre, el ojo que revela el universo del *otro*? ¿Existe un ideal más grande en el escritor, que el afán por que el lector intuya y mire el escenario de sus historias, la apariencia y el encanto de sus personajes?

¿Y qué hay del habla, verbalidades insumisas que el cine nacional recreó con agudeza y que después fue vertido en las novelas más importantes del siglo XX mexicano?

El cine se convirtió en la fuente de la que emanó la fábula. El cine fue el punto de partida de infinidad de imaginarios, plataforma de despegue del relato.

²⁵ Barthes, Roland. *Mitologías*. Edit. Siglo XXI, México, 1991. 9ª. Edición. Pág. 199

²⁶ Monsiváis, Carlos. *Ibidem*. Pág. 57

De Hollywood a los Estudios Churubusco, las pantallas fueron una transición del mito a la afirmación nacionalista. Hollywood fue lo *ideal*, los Estudios Churubusco la pertinencia de una literatura de color local: “Hollywood intimida, deslumbra, internacionaliza, pero el cine de América Latina depende de la mimetización tecnológica y del diálogo vivísimo con su público que se da a través de lo nacional: afinidades, identificación instantánea con situaciones y personajes (la simbiosis de pantalla y realidad), forja el canon de lo popular. Y de la paciencia o la resignación ante el entretenimiento casero aún dominado por la familia y la comunidad, se pasa por cortesía a un lenguaje de ‘idolatrías’, de mitos que son fruto de los deslumbramientos en la soledad erotizada o relajada por las imágenes de la pantalla.”²⁷

Un escritor mexicano comprendió muy bien este fenómeno. Un escritor marcado por la ambigüedad de su identidad nacional y su asombrosa erudición, forjada por Balzac, Flaubert, Dostoievski y Tolstoi, pero en igual medida que esas lecturas, por las películas de Pabst, Capra, Ford y Antonioni.

Porque como Balzac, Carlos Fuentes se propuso concebir la Comedia Humana de lo mexicano, en novelas memorables como *La región más transparente* o *Cambio de piel*. Como Pabst, Carlos Fuentes creó mujeres hermosas y malvadas, crueles y adorables, que provocaron la desdicha de los hombres, digamos en relatos de *thriller* romántico-político como esa novela de nombre *La cabeza de la hidra*.

Carlos Fuentes, escritor e imaginario cineasta. Crítico literario y testigo de pantalla, formó parte de la generación de escritores cinéfilos que, una vez más como Leon Tolstoi, creyeron fervientemente que el cine “iba a tener un gran poder”.

²⁷ Monsiváis, Carlos. *Ibidem*. Pág. 62

CAPÍTULO II. CARLOS FUENTES Y EL CINE

2.1 El cine en la obra de Carlos Fuentes

En 1954, Carlos Fuentes comienza su carrera literaria con la publicación del volumen de cuentos *Los días enmascarados*. A partir de entonces, el joven escritor (nacido el 11 de noviembre de 1928), destacará en el México libresco, debido a su talento narrativo y al interés que despertó en la letárgica comunidad literaria de la época, el manejo y la profundidad de sus creaciones.

Hijo de Rafael Fuentes Boettiger y Berta Macías Gutiérrez Rivas, desde muy pequeño, Carlos Fuentes llevó una vida trashumante (debido al puesto diplomático que cumplía su padre), trasladándose de un país a otro, sin residencia definitiva e, inclusive, lo ha mencionado en entrevistas, ensayos y ha sido punto neurálgico de la crítica contra su obra (como por ejemplo, *Textos heréticos*, de Enrique Krauze), la idea concreta de nacionalidad. Es por ello que en 1943, a los quince años, la pasión cinematográfica de Fuentes comienza en Buenos Aires, Argentina, donde combinó esta afición con el gusto por la literatura policíaca, la gótica y de terror.

Como hemos mencionado, de aquellos días de lectura intensa y funciones de cine, habrían de transcurrir once años para la publicación de su primera obra, luego que el novel escritor desempeñara diversas actividades y estableciera relaciones con personajes importantes de la cultura nacional como Alfonso Reyes, Salvador Novo, Agustín Yáñez, Jorge Portilla, Mario de la Cueva y Jaime García Terrés.

En 1956, Fuentes hace contacto con una de las primeras figuras del cine experimental de la década de los 60, Jomi García Ascot (fundador del grupo Nuevo Cine), y de esta amistad surgen una serie de afinidades cinefílicas y los puntos claves de su colaboración al séptimo arte.

En 1958 publica *La región más transparente*, novela que le otorga un lugar definitivo en las letras nacionales, y se integra formalmente al oficio periodístico, publicando artículos en el suplemento "México en la cultura", del diario *Novedades*, y la *Revista de la Universidad Nacional*, donde ejerce la crítica cinematográfica bajo el seudónimo de "Fósforo II", en homenaje al primer "Fósforo" cinéfilo, seudónimo de los escritores Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán.

Pero será en 1959, cuando Carlos Fuentes consolide su vocación por el cine, trabajando para la Productora Barbachano Ponce. Durante este periodo entabla una estrecha amistad con Luis Buñuel, contrae matrimonio con la actriz Rita Macedo y publica *Las buenas conciencias*, obra que por cierto, en entrevista con Beatriz Reyes Nevares¹, el cineasta Felipe Cazals afirmó haber realizado la adaptación al cine, sin que por el momento se tenga dato alguno de dicha realización.

En 1960, Carlos Fuentes colabora para la revista *Siempre!* y un año después, 1961, forma parte del jurado en el Festival de Cine de Locarno, Suiza. Publica su novela corta, *Aura*, en 1962, que provoca un fuerte *shock* a la crítica literaria de la época, porque se trata de una obra maestra en la que, dice Emmanuel Carballo, "no se distinguen, como unidades autónomas, la forma y el fondo, la intención y la realización, el sueño y la realidad"². Por ello, la adaptación cinematográfica que en 1966 se llevó a cabo en Italia, *La bruja en amor*, dirigida por Damiano Damiani y protagonizada por Rossana Schaffino y Jean Marie Volont, resultó una película sumamente extraña, pues la obra original de la que fue basada, es un texto de escritura experimental, donde las reglas son análogas a las del sueño: ilógicas, arbitrarias, sin secuencia temporal.

¹ Reyes Nevares, Beatriz, *Trece directores del cine mexicano*. Edit. Setenta y Siete, México, 1974. Pág. 98

1964 es el año en que Fuentes publica *Cantar de ciegos*, volumen que incluye los relatos "Las dos Elenas", "La muñeca reina", "Vieja moralidad" y "Un alma pura", todas adaptadas posteriormente al cine. Este mismo año conoce personalmente a la actriz italiana Alida Valli, una figura emblemática de su fanatismo cinéfilo.

Entre 1964 y 1965, escribe los guiones de las películas *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón, 1964), *Tiempo de morir* (Arturo Ripstein, 1965), *Un alma pura* (Juan Ibáñez, 1965), *Las dos Elenas* (José Luis Ibáñez, 1965) y *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1966). Es notorio que en dos de estas películas, *El gallo de oro* y *Pedro Páramo*, basadas en la obra de Juan Rulfo, predomina la imagen sobre el lenguaje, el estilo y la forma personal de Fuentes como lector, escritor y espectador, no así con *Tiempo de morir*, cuya labor esencial fueron los diálogos del filme (trabajados a la par con el Premio Nobel colombiano, Gabriel García Márquez, escritor que por cierto, durante esta década figuró constantemente en la industria cinematográfica nacional) y *Las dos Elenas* y *Un alma pura*, adaptaciones a su obra, donde la verbalidad de los personajes transpira la esencia lingüística del propio Fuentes.

En 1966 se relaciona con diversas figuras del quehacer cinematográfico, entre las que destacan la actriz francesa Jeanne Moreau (de las preferidas de Luis Buñuel), el director Louis Malle y el periodista y escritor norteamericano Norman Mailer. Este último, miembro de una generación de escritores que ha incursionado de diversas maneras en la producción filmica, tanto práctica como teórica, pues en su bibliografía se cuentan no sólo guiones, sino estudios acerca de la realización cinematográfica (*Maidstone*, por ejemplo).

También fue en 1966, cuando junto con Juan Ibáñez, obtiene el Primer Lugar del Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos promovido por el Banco Nacional

² Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. Serie Lecturas Mexicanas. SEP, México, 1986. Pág. 538

Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, por el guión de *Los Caifanes*.

Se filma *Los Caifanes*. Ficción urbana que narra el conflicto sociocultural entre un cuarteto de parranderos lumpen y una pareja de burgueses, que se involucran en un recorrido nocturno por el Defe. Con un elenco conformado por actores jóvenes (Sergio Jiménez, Ernesto Gómez Cruz, Eduardo López Rojas, Julissa, Enrique Álvarez Félix y Óscar Chavez) e improvisados (Carlos Monsiváis interpretando a un Santa Claus beodo), *Los Caifanes* es un filme donde confluyen la ciudad verbal de Fuentes (*La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* y *Cambio de piel*) y la ciudad-imagen de Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo y Luis Buñuel, matizados por un puñado de personajes copiados de la obra de Federico Fellini.

En 1967 se publican dos de sus libros más importantes y controvertidos: *Zona sagrada*, realismo balzaciano, juego de voces y de tiempos y de imágenes, cuyos personajes, Guillermo y Claudia Nervo (hijo y madre, dualidad edípica), poseen las pistas psicológicas y morales de una pareja que ya es parte de la mitología de la cultura nacional: María Félix y Enrique Álvarez Félix. El interés que despertó esta novela, quizá se deba a la irritación que produjo en algunos círculos, pues *Zona sagrada* pone en la picota el retablo de valores de una burguesía calcárea (más ácida y compleja que los arquetipos de *La región más transparente*), y lleva a cabo un frío diagnóstico al interior de la frivolidad y el desparpajo, donde la desesperanza, la angustia y una crisis ontológica inexorable, convierte a los protagonistas en aerolitos itinerantes de un espacio inabarcable. Cabe mencionar que, proyectada la adaptación cinematográfica de *Zona sagrada* en 1969, el gobierno impidió dicha realización y cuatro años después, en 1973, los planes para llevar a cabo el filme basado en la increíble y triste historia de Guillermo Nervo y su madre desalmada, se

quedaron en el aire. Con todo y la presunta inclusión de Rita Hayworth en el reparto, las locaciones de la Ciudad de México ya formalizadas, y el apoyo financiero que ofrecieron Estados Unidos y Dinamarca.

Cambio de piel, por su parte, es la novela más cinematográfica que Fuentes ha escrito. Conformada por dos extensos capítulos, la visión urbana del autor es imagen y banda sonora, ambientación e iluminación, cuya fuerza narrativa es más plástica que verbal. Quizá es por ello que, al momento de su publicación, Fuentes dijo: En *Cambio de piel* "hay una lucha entre el lenguaje imposible de los personajes y el lenguaje posible del narrador. Los primeros están capturados en cierta imagen prestigiosa de la psicología; creen que son personajes de una obra de teatro norteamericana o de una película italiana: de Tennessee Williams o de Antonioni. Se ven a sí mismos como entes psicológicos, melodramáticos, racionales. El narrador lucha contra ellos para establecer otra posibilidad: la de la novela como creación verbal, como crítica del lenguaje. Su tarea es similar a la de los pintores que lucharon contra la figuración naturalista o la de los músicos que luchan contra el orden tradicional armonía-melodía para convertirlo en elemento subsumido de una posibilidad sonora".³

Asimismo, en 1967, Fuentes forma parte del jurado de la Mostra Cinematográfica de Venecia y entabla amistad con Fritz Lang, Michelangelo Antonioni, Carlos Saura y Geraldine Chaplin.

Al año siguiente, el escritor mexicano colabora con el cineasta francés François Reichenbach, redactando el guión de un corto onírico-poético-filosófico, *México, México* o *Yo soy México*, en deuda plástica y literaria con la visión de Antonin Artaud y las búsquedas estéticas de Octavio Paz.

México, México, prohibida oficialmente, cuenta Jorge Ayala Blanco, por "denigrar al país"⁴, será la experiencia más cercana al celuloide para un escritor que a la década siguiente, en 1974, llevará a cabo otro guión para el mismo Reichenbach, sólo que ahora será una adaptación lírica del cuento de Juan Rulfo, "¿No oyes ladrar los perros?".

Un año después, 1969, se publica *Cumpleaños*. Y en 1970, las obras de teatro *El tuerto es rey* y *Todos los gatos son pardos*, además de *Casa con dos puertas*.

Este último es un libro de ensayos literarios, pero en él se incluyen dos de los textos más valiosos que Fuentes haya escrito como crítico cinematográfico. El primero es una revisión de la obra del director italiano Marco Bellocchio, donde dominado por la pasión, afirma en las primeras líneas que "no existe, quizá, más *homo ludens* en nuestro tiempo que el director de cine"⁵.

El segundo aborda el trabajo de Luis Buñuel, un texto que Fuentes publicó en el extranjero. Dichos ensayos, fuera de las interpretaciones críticas o las incursiones analíticas en torno a las obras de los realizadores, son en realidad un juego de conceptos. Un torneo de definiciones que sostienen entre sí, la irresistible seducción que el cine ha generado en el escritor.

"El cine es, en gran medida, la respuesta de la proliferación, de la inclusividad. Trátese de Von Stroheim o de los hermanos Marx, de George Cukor o de Luis Buñuel, el cine vive una anexión directa de lo plural. Su sacralización omnívora de objetos y miradas, de modas y sonidos, de todas las gravedades y de todas las gracias, es un continuo rescate de lo que la

³ Carballo, Emmanuel. Op. Cit. Pág. 573

⁴ Ayala Blanco, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano*. Edit. Posada, México, 1986. Pág. 254

⁵ Fuentes, Carlos, *Casa con dos puertas*. Edit. Joaquín Mortiz, México, 1ª. Reedición, 1998. Pág. 191

alta cultura y el espíritu de seriedad han condenado al infierno de lo banal. El cine lo reintegra a la experiencia con una inmediatez sensorial".⁶

Pero en estos textos, el hilo conductor no sólo es un encadenamiento de dudas y certezas sobre el arte cinematográfico, sino una divertida pasarela de semblanzas metafóricas, como podemos apreciar en el capítulo titulado "Luis Buñuel: el cine como libertad", donde Fuentes escribe que "...desde *Un perro andaluz*, Buñuel ha concebido la pantalla como un ojo dormido que sólo puede ser despertado por una cámara que haga las veces de navaja, clavo, alfiler, picahielo: la mirada cinematográfica, como el sexo de una mujer, debe ser una herida que jamás cicatriza".⁷

Desmenuzando el espíritu de la imagen al estilo de André Bazin, Roland Barthes y Gilles Deleuze, cuestionando todos y cada uno de los elementos cautivos en el plano, el estilo crítico de Fuentes adopta aires poéticos que alambican y sujetan al cine con la literatura, como dos formas de creación indivisibles, semejantes. Nunca sustrae uno de otro. No establece diferencias ni cualidades, por lo que para él, la literatura sería incompleta sin el cine y viceversa. En sus propias palabras, cine y literatura no son más que dos artes gemelos, cuya paternidad se debe a la simiente del lenguaje: "El cine es una selva amazónica que rodea y amenaza los simétricos Versalles del buen gusto. Arte o no, el cine es cultura: signo, interrogante, espejo y analogía, condensación de nuestro tiempo y espacio reales, consagración y profanación del mundo presente. Como la novela europea en su apogeo, es una forma ancha y abierta que da cabida a todo: Balzac y Bellochio, Dostoievski y Passolini, Dickens y Godard, Pérez Galdós y Buñuel, representan formas generosas y

⁶ Fuentes, Carlos. Op. Cit. Pág. 191

⁷ Fuentes, Carlos. Ibidem. Pág. 197

violentas de la aspiración totalizante frente al afán reductivista de los sistemas estéticos cerrados".⁸

A estas palabras, nos queda una pregunta: ¿Fuentes y quién?...

Durante el año en que se publicó *Casa con dos puertas*, Fuentes intervino, ¿en un afán exhibicionista?, ¿para confirmar sus tesis sobre el cineasta catalán?, en el documental *El naufrago de la calle Providencia*, realizado por Rafael Castanedo y Arturo Ripstein, y que cuenta, también, con la participación del guionista Julio Alejandro, la actriz Lilia Prado, el director y editor Carlos Savage, el productor Gustavo Alatríste, y una vez más, otro escritor: el novelista rfo, Max Aub.

Su testimonio en torno a la obra de Buñuel, deambuló entre los discursos cinematográficos que postulara el director de *Los olvidados* y *Subida al cielo*, con la generosidad del gran amigo, el afecto por un hombre honesto, la admiración y algunas ideas acerca del surrealismo.

En 1971, José Luis Ibáñez dirige *Las cautivas*, estelarizada por Fanny Cano, Julissa y Jorge Rivero, película basada en un argumento de Carlos Fuentes y, en 1972, escribe junto con José Iturriaga, el guión de *Aquellos años*, realizada por Felipe Cazals. Recibe en París al periodista James R. Fortson, para llevar a cabo una larga entrevista que culminaría con la publicación de un libro titulado *Perspectivas mexicanas desde París: un diálogo con Carlos Fuentes*.

En el libro en cuestión, dentro del apartado "Confesiones de un cinéfilo empedernido", Fuentes explica que la cualidad fundamental del cine es "Su capacidad mitologizante... lo que queda para mí del cine es la estructuración de un panteón moderno... de toda una

⁸ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Pág. 203

mitología contemporánea, con mucho más fuerza de lo que han podido dar las novelas contemporáneas. Hay este reconocimiento en muchas novelas; yo lo hice en *Cambio de piel*, está en *Tres tristes tigres*, en *La traición de Rita Hayworth*, en *Myra Breckinridge*. El cine ha creado todos los mitos contemporáneos, por la pantalla pasan esas sombras como podían pasar por la mente de un griego antiguo Apolo y Venus y todos los dioses del Olimpo; las estrellas de cine son los fantasmas de los dioses. El cine es el gran teatro del mundo actual, es como ese Teatro Mágico de Oklahoma que Kafka quería visitar en su novela *América*, un teatro en el que todo puede concebirse como representación; allí todas las realidades, todos los deseos pueden encontrar cabida y resolverse en gesto y movimiento. Para mí, éste es el enorme valor del cine: su carácter mítico contemporáneo.⁹ Y es que el cine, para Carlos Fuentes, quizá sea el arte supremo, debido a su capacidad para conjugar los tres elementos fundamentales para que lo que vemos, sea completa ensoñación: imagen, sonido y movimiento.

"El cine muestra; la literatura invoca y evoca"¹⁰, dijo un escritor para quien es más importante la realidad imaginaria que la realidad concreta. El miembro de una generación de intelectuales seducidos por el cine (Jomi García Ascot, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce), junto con los que en la década de los sesenta, llevaría a cabo una participación activa en la industria filmica. Así, habrían de pasar cinco años para que en 1978, Fuentes publicara *La cabeza de la hidra*. Novela que genéricamente retoma los artilugios de la literatura policiaca y la gótica, por lo que algunos críticos la han adjetivado como la incursión del James Bond tercermundista, en un relato de intrigas, complots y misterio, cuyo contexto, la ciudad de

⁹ R. Fortson, James. *Perspectivas mexicanas desde París*. Corporación Editorial, México, 1973. Págs 84-85

México, se erige como una tierra orwelliana, como una irremediable colonia gringa donde los valores nacionales han quedado como espejismo, ironía y mera representación.

En este libro, los personajes de Fuentes poseen las virtudes y defectos de las divas; los patetismos y las cualidades de los ídolos de Hollywood. No es casual que una de sus protagonistas, sea física, moral y sentimentalmente idéntica a la Louise Brooks de *Lulú o la caja de Pandora*, de G.W. Pabst, ni que Félix Maldonado (el personaje central), actúe y hable como James Cagney. *La cabeza de la hidra* es un relato en blanco y negro, un *thriller* que se burla de México y su historia.

En 1985, publica *Gringo viejo*. Inspirada en los últimos días del escritor norteamericano Ambrose Bierce, y tal vez uno de sus libros más célebres en Estados Unidos, porque cuatro años después, fue llevado a la pantalla bajo la dirección de Luis Puenzo, con un casting dispar desde sus encabezados: el acartonado Gregory Peck (debido a la ausencia de Burt Lancaster), en el papel del gringo senil que escribiera alguna vez que "morir en México era una forma de eutanasia"; Jane Fonda interpretando a Harriet Winslow; el mediocre actor de televisión Jimmy Smits como el general Arroyo, y Pedro Armendáriz Jr. en el breve papel de Pancho Villa.

Gringo viejo es una novela donde las imágenes se suceden en explosión. Es el enfrentamiento de tres seres marginales, cuya interacción les hará establecer un código de afinidades más allá de nacionalismos e ideales. Un relato donde la lengua constituye el puente levadizo que ha de cerrar y abrir sus castillos interiores, porque estas relaciones están constituidas por el dolor y la aflicción.

¹⁰ R. Fortson, James. Op. Cit. Pág. 85

Producida por Fonda Films, *Gringo viejo* es una película en deuda con el perfil de los personajes originales, no obstante que el propio Fuentes haya asistido al rodaje como invitado de honor o "supervisor" de la adaptación.

En 1987, Fuentes publica *Cristóbal Nonato*, novela río que una vez más, explora las posibilidades de la imagen. Escenas orgiásticas con desenfrenos de color y psicologismos propios del cine, *Cristóbal Nonato* es, a la manera de un largometraje, la hagiografía de un embrión que atisba su pasado y su futuro como en moviola.

Seis años después, 1993, en el volumen de cuentos *El naranjo o los círculos del tiempo*, Fuentes vuelve a abordar al cine en el relato "Apolo y las putas", pero ahora desde la visión de una gloria efímera del séptimo arte: Vincent Valera, actor fracasado que, convencido de lo baladí y lo transitorio de los mitos, hace de sus vacaciones en Acapulco, la última *interpretación* de la existencia, sin dejar de sospechar que se está sobreactuando irremisiblemente.

La personalidad de Valera es como la de un minusválido que pide a gritos las muletas del director, como la de un invidente que necesita el ojo infalible de la cámara, y un acomplejado que requiere de la edición, para borrar de tajo sus defectos.

Valera afirma, en una de tantas reflexiones, que "la diferencia entre el teatro y el cine es que éste se hace de una manera quebrada y sin continuidad"¹¹, aunque la auténtica continuidad que está ausente en su vida es la trascendencia y el recuerdo de que el mundo es real y no ficción o diégesis, pues el tiempo, dijo Nietzsche, puede precipitarse al eterno retorno, volverse circular.

¹¹ Fuentes, Carlos. "Apolo y las putas", en *El naranjo, o los círculos del tiempo*. Edit. Alfaguara, México, 1993. Pág. 175

"Apolo y las putas" recurre, una vez más, al homenaje. De Padovani (el heroico cineasta a lo Antonioni), a Richard Gere y Julia Roberts. De Silvana Mangano a Visconti, Carlos Fuentes confirma y reafirma que el cine, como la literatura, no es otra cosa que una fábrica de mitos, sueños y eternidad.

Eternidad que un año más tarde, iba a recrear en la novela *Diana o la cazadora solitaria*, basada en el supuesto romance del escritor mexicano con la actriz Jean Seberg (protagonista de *Sin aliento*, de Jean Luc Godard), trasmutada en la mujer-mito Diana Soren, quien lejos de las cámaras y los reflectores, se reduce al cuerpo dominado por el temperamento y la pasión, esa pasión existencial que en *La frontera de cristal*, novela ensamblada en nueve cuentos, Fuentes manipula como si fuera un montaje de imágenes dispersas: del cine nacional a los lugares comunes de Hollywood, la prosa del genio se diluye en la sutileza camaleónica de los signos que desbordan la pantalla.

Pantalla que perpetúa. Pantalla o alféizar de las sacralizaciones colectivas. En 1998, el autor de *Agua quemada* publica *Retratos en el tiempo*, un volumen de semblanzas u homenajes a ciertos personajes de la cultura, condimentado con los estudios fotográficos de su hijo Carlos Fuentes Lemus.

Retratos en el tiempo condensa la representación escrita y la instantánea en blanco y negro de veinticinco figuras de la literatura, el cine, los espectáculos, el arte y los deportes (Muhammad Ali), donde destacan Carlos Saura, Harold Pinter, Gregory Peck, Roman Polanski, Robert Mitchum y Audrey Hepburn.

Seguida de *Los años con Laura Díaz* e *Instinto de Inez*, *La silla del águila*, la novela más reciente de Carlos Fuentes al momento de escribir estas líneas, llega a las mesas de novedades como una vuelta al origen de la fantasía mítico-política de *La muerte de Artemio Cruz*. Despojado de la obsesión por el cine, distanciado de la reflexión constante de la

imagen y abandonando los empeños por llevar al lector hacia un viaje de insospechables coordenadas, como lo harían Antonioni o Luis Buñuel, la prosa de Carlos Fuentes parece cerrar el capítulo más poderoso de su bibliografía: la comunión de la luz, el sonido, y el movimiento.

2.2 Los años cincuenta y una breve retrospectiva de la literatura mexicana

La década de los 50 de la literatura mexicana, fue enarbolada por los nombres de Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Jorge Hernández Campos y Rubén Bonifaz Nuño, quienes de un modo u otro, encabezaban los diversos círculos literarios de este país tan proclive a los grupos o las “mafias”, como en su momento, los definió el novelista Luis Guillermo Piazza. Todos, salvo quizá Juan Rulfo, el más grande escritor mexicano, eran proclives a atraer a un grupo de creadores a sus filas, a la manera de un Parnaso desde donde conquistar los espacios políticos y culturales, y por supuesto, la autopromoción.

“Entrevistada por Emmanuel Carballo, Rosario Castellanos le proporciona la lista de su grupo literario: los dramaturgos Emilio Carballido y Sergio Magaña, los poetas Jaime Sabines, Miguel Guardia, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, el narrador Augusto Monterroso. Por los mismos años —mediados o fines de los cuarentas— empiezan a escribir Jorge Hernández Campos, Ricardo Garibay, Margarita Michelena, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Jorge Ibargüengoitia, y se produce la actividad el grupo filosófico Hyperion (Luis Villoro, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín McGregor, Emilio Uranga). A todos ellos, a falta de autodesignación y en caso de que hiciese falta un común denominador, José Emilio Pacheco los agrupa bajo el rótulo de ‘Generación del 50’ que posee la vaguedad y la precisión necesarias. Otro dato: como órgano de impulso inicial, la mayoría de los miembros de esta generación/promoción dispone de la *Revista Antológica América*, dirigida por el cuentista y poeta Efrén

Hernández”¹, cuenta Carlos Monsiváis, y esa recreación se empalma con la tradición nacional del *círculo literario* que si no cultiva las propuestas de sus predecesores, intenta la ruptura definitiva con el canon anterior, en el afán de la renovación creadora.

La “Generación del 50”, entonces, pretendía dejar atrás a José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso, Enrique González Martínez, Julio Torri, y en fin, el Ateneo de la Juventud (el Modernismo, definitivamente, ya estaba muy lejos). También a los poetas como Tablada y López Velarde, al grupo de los Contemporáneos (Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet, como lista oficial, aunque también debían ser incluidos Celestino Gorostiza, Elías Nandino, Octavio G. Barreda, Rubén Salazar Mallén, Rufino Tamayo, Agustín Lazo y Manuel Rodríguez Lozano, entre otros), al movimiento Estridentista (Manuel Maples Arce y Germán Lizt Arzubide, fundamentalmente) y a ese grupo poco o nada recordado del Agorismo (José María Benítez, Gustavo Ortiz Hernán, Alfredo Ortiz Vidales, Rafael López y Héctor Pérez Martínez, entre otros), que proclamaban que “El nuestro es un grupo de acción. Intelectualidad expansiva en dirección a las masas. El agorismo no es una nueva teoría del arte, sino posición definida y viril de la actividad artística frente a la vida. Consideramos que el arte sólo debe tener objetivos profundamente humanos. La misión del artista es la de interpretar la realidad cotidiana. Mientras existan problemas colectivos, ya sean emocionales, ideológicos o económicos, es indigna una actitud pasiva. Precisada esta situación fundamental, consideramos cuestiones secundarias las de técnica y teorización estética: lo que importa es responder categóricamente al ritmo de nuestro tiempo.

¹ Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de México*. Tomo IV. SEP/El Colegio de México, México, 1ª. Reimpresión, 1981. Pág. 407

Agorismo: arte en movimiento, velocidad creadora, socialización del arte”², y gracias a estas palabras, podemos adivinar la razón de su efímera presencia en la cultura nacional: la retórica vacía y los lugares comunes de una revolución en vías de su *institucionalidad*, evidencian la desastrosa confusión de estos “intelectuales” de café.

Pero volviendo al tema. La Generación de Rulfo, Monterroso, Arreola e Ibarbügengoitia, también iba o pretendió “romper” con la Novela de la Revolución: Mariano Azuela, Mauricio Magdaleno y Martín Luis Guzmán, fueron los máximos exponentes de un género que Monsiváis desmenuza en cuatro puntos cardinales: *Lo moral*, *Lo literario*, *Lo social* y *Lo político*, que vale la pena precisar, debido a que sus raíces fueron la simiente de las obras de Agustín Yáñez (*Al filo del agua*, 1947), Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, 1955), y posteriormente, de Carlos Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*, 1962, e incluso, *Gringo viejo*, 1985). Asimismo, en el renglón de *Lo político*, se esclarecen los rasgos esenciales en lo concerniente al cine y la literatura. Por tanto, para Monsiváis, la Novela de la Revolución fue:

“*En lo moral*

- * la crónica (exasperada) de los idealistas que, vencidos, extienden hacia la humanidad su desconfianza congénita ante las revoluciones y sus líderes.
- * el pesimismo que hermana a la condición humana con la disponibilidad de la traición.
- * el testimonio desencantado, la desmitificación y desglamorización de una épica (ya que el corolario de la sangre vertida y de las hazañas bélicas es la inutilidad, el encumbramiento de los bribones).

² Monsiváis, Carlos. Op. Cit. Pág. 372

* La consignación frecuente –incluso en algunos de los mejores momentos prosísticos- de la crueldad y de la violencia *físicas* como el sentido de la revolución. Ejemplo óptimo: el capítulo “La fiesta de las balas” de *El águila y la serpiente*.

En lo literario

* en sus inicios, el género se deshace de los artilugios y artificios prosísticos que inmovilizaban a la novela mexicana. Innovaciones: diálogo agudo y despiadado como parte de la acción revolucionaria, uso de técnicas periodísticas (reportaje y crónica) para fijar el “carácter objetivo” del relato. Limitaciones: estructura demasiado lineal, moralismo que interrumpe el ritmo narrativo, respeto a la convención cultural que ve en la descripción “poética” de los paisajes la prueba del talento estético.

* se renueva el habla nacional, se legitiman los vocablos, se exhiben y se modifican modos expresivos de todas las regiones del país.

* se sostiene la creencia –apunta Jean Franco- de que la literatura es un agente de integración nacional y de que, a través suyo, zonas y pueblos divergentes podrán ser atraídos a la corriente de la cultura nacional.

* se responde a una corriente porfirista que, simultáneamente, denigra y ensalza los movimientos populares (*La bola* de Emilio Rabasa, *La venganza de la gleba* de Federico Gamboa) y participa de una idea favorecida por los positivistas: México no tiene remedio. Amado Nervo: “Desgraciada raza mexicana, obedecer no quieres, gobernar no puedes”. Detrás de la confianza próspera de los positivistas, ha actuado el desdén sin límites que una élite ilustrada siente por el porvenir de un país a espaldas del porvenir. Las naciones pobres no tienen derecho a literaturas felices. Estas tesis se retoman, con variantes, y se empiezan a delinear como una tradición. Ocupación marginal en un pueblo marginado, la novela se vuelve el espacio predilecto para vocear la amplitud de la derrota. Pero no tanto como

proyección autobiográfica, sino como dramatización de la idea popularizada: somos un pueblo de vencidos, oprimido y opresivo; el medio para entender profundamente a México es la autodestrucción.

En lo social

- * se genera un mercado de lectores ávidos de reconocerse en los símbolos, las leyendas y las epopeyas nacionales.
- * se suscribe una mitología tremendista y primitiva. Figura nítida: Pancho Villa; villanos sin nombre: los oficiales huertistas.
- * se afirma, y no tan ocasionalmente, se exagera el antiintelectualismo como desconfianza ante los procedimientos de la oligarquía (los “científicos” porfiristas como los intelectuales por excelencia).

En lo político

- * se abordan retórica o simbólicamente los problemas centrales: tenencia de la tierra/distribución, retención u obtención del poder.
- * se prepara y se va ajustando la imagen de la Revolución como *otredad*: lo que pasó en otro tiempo, y a otra gente, lo extraño, lo ajeno. El cine perfeccionará e industrializará tal escamoteo de cualquier contenido radical, al suprimir el pesimismo y al subrayar y clasificar lo pintoresco. Puede hacerlo porque en los medios masivos ya no interesa la búsqueda de credibilidad que obsesionó a la Novela de la Revolución donde, para que un relato dispusiese de relaciones cómplices o solidarias con el lector, necesitaba por lo general de una perspectiva cultural y política –y de una prosa- febriles y/o condenatorias.
- * el intento de patrocinio y de orientación estatales se continúa en el intento de orientación de los críticos. Julio Jiménez Rueda en 1924 y 1925 reclama la existencia de una “literatura viril”. Francisco Monterde le responde exaltando a *Los de abajo*. De nuevo, la urgencia de

una política de unidad. La cultura oficial puede auspiciar lo “duro y dramático” si esto contribuye a forjar la *conciencia nacional*.”³

El agudo análisis de Monsiváis, dilucida los aspectos que desgastaron a la Novela de la Revolución. Del mismo modo, esclarece el vasallaje de la industria filmica nacional a la voluntad política de los regímenes priistas, con respecto al *contenido radical* de un medio de comunicación masivo. Para muestra, vale recordar el caso de *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960), basada en la novela homónima de Martín Luis Guzmán, que permaneció “enlatada” durante décadas, debido al hipotético discurso *antimilitar* e irrespetuoso con las instituciones gubernamentales (lo cierto es que *La sombra del caudillo* sólo expone los macabros mecanismos de una guerra sucia entre las facciones militares que se disputan el poder).

Del mismo modo, Monsiváis apunta los defectos básicos del cine de la revolución, confirma las virtudes de algunas películas como *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa*, que por fortuna, lograron evadir los defectos de factura de las obras de mayor auge de este periodo, y arroja una visión muy clara de lo que Carlos Fuentes buscó no sólo en sus novelas abiertamente dedicadas al tema de la revolución, sino también, del sentido ontológico de los personajes de *La región más transparente*.

Tras las temáticas del combate entre caudillos y federales, otro grupo entró a la escena. Octavio Paz, Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez, Rafael Vega Albela, Neftalí Beltrán, provenientes de la revista *Taller poético*, dirigida en sus inicios por Rafael Solana. Eran los tiempos de la guerra de España, el presidente Lázaro Cárdenas apoya a la República y como consecuencia de esto, llegan a México creadores e intelectuales ibéricos, entre los

³ Monsiváis, Carlos. *Ibidem*. Págs. 375-377

que se cuentan León Felipe, Luis Cernuda, Adolfo Sánchez Vázquez, Max Aub, José Gaos, Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, entre otros, quienes contribuyeron a la creación de la Casa de España, que más adelante se convertirá en El Colegio de México.

Taller poético (1936-1938), posteriormente convertido sólo en *Taller* (1938-1941), fue la pista de despegue del mayor poeta mexicano, Octavio Paz (nacido en 1914), que al final de los 40, se revelaría como uno de los pensadores más brillantes de la época, con *El laberinto de la soledad* (1949) —publicado junto con *Libertad bajo palabra*—, volumen que retoma la esencia de lo mexicano que quince años atrás, Samuel Ramos expuso en *El perfil del hombre y la cultura en México*.

Octavio Paz, lo mismo que Efraín Huerta, cuyos libros *Los hombres del alba* (1951) y *El tajín* (1963) dejaron una huella en la cultura nacional, abrevaron del manantial de la literatura francesa (tan apreciada por los Contemporáneos) y el surrealismo (aún en pleno auge en el arte y la cultura de la época).

A su vez, participaron en el enriquecimiento intelectual que los inmigrantes españoles concibieron, labor que se concretaría a principios de la década de los 50, con la creación de una filosofía de “lo mexicano”, llevada a cabo por algunos miembros del grupo Hyperion (cuyos maestros eran José Gaos y Leopoldo Zea), inspirados, precisamente, en los textos de Samuel Ramos y Octavio Paz.

Pero si Paz y Huerta remontaron las planicies de la lengua con la intención de vivificar a la poesía mexicana, en la narrativa sucedió algo parecido, con los novelistas Agustín Yáñez y José Revueltas, cuyas obras provocaron un fuerte impacto en la literatura nacional.

Al filo del agua (1947), resurrección *joyceana* de la revolución, camposanto de quimeras que se yerguen en una espiral espacio-temporal compleja, como un óleo de sutil metamorfosis, proclamó a Agustín Yáñez (nacido en 1914), como uno de los prosistas más

brillantes, sitio que compartió con José Revueltas, cuyas novelas *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943) y *Los días terrenales* (1944), replantearon los senderos de la ficción y el sentido psicológico, carnal y emocional de los personajes recurrentes de la literatura mexicana, porque en Yáñez y Revueltas, la esencia de *lo humano* exhibe la crudeza de la maldad y el odio, la visceralidad del erotismo al desarticularse en una sexualidad mórbida y salvaje, la obcecación moral y la rebeldía verbal que deconstruye al mundo para volver a construirlo, como un torbellino de imágenes yuxtapuestas que buscan, afanosamente, un destino en la linealidad de la tragedia.

Yáñez, que también publicó *La tierra pródiga* (1960) y *Las vacas flacas* (1962), fue el maestro del barroco. Su estilo responde a la autarquía del lenguaje, sus criaturas crecen vertiginosamente en el relato, para asomar a sus vicios y defectos y esbozar, así, una crítica virulenta del destino de una nación mixtificada por los caudillos y la revolución. Quizá es por ello que *Al filo del agua* y *La muerte de Artemio Cruz* se han elevado como las dos grandes obras de la revisión histórica: ambas sacudieron al lector que solía acceder a la Novela de la Revolución (de Magdaleno o de Rabasa), con el desesperado afán de *encontrarse* en esas páginas de épicas viriles o pintoresquismo condescendiente, novelas que plasmaban la epopeya de una nación urgida de heroísmo, y que *Al filo del agua* y *La muerte de Artemio Cruz* desmoronaron, en la recreación de un porvenir hipócrita y perverso, una paradójica realidad que jamás se imaginó como un destino.

Del mismo modo, Yáñez y Fuentes coinciden en la virtud de la subversión artística: mientras *Al filo del agua* marcó una ruptura con la tradición narrativa de la literatura nacional, *La región más transparente* rompió con la tradición latinoamericana de la novela al servicio de las versiones oficiales de la historia, cuya singularidad más estentórea radica

en la conciencia acrítica de los hechos y sus causalidades, pero sobretodo, en la continuidad del mito.

El caso de José Revueltas es distinto. Comunista recalcitrante, ávido lector de Dostoievski y agudo observador de la naturaleza humana, atributos que se complementan con una sólida experiencia en lo político (incluida la represión y la persecución que el Sistema perpetró en contra de él), su obra fue una rotunda reivindicación del arte en las letras mexicanas.

Las criaturas de Revueltas eran miembros de un proletariado aturdido por la intolerancia y la tiranía de un Régimen totalitario. Sus personajes, extraídos del bajo mundo (hampones, prostitutas, "cinturitas", drogadictos, asesinos, homosexuales) y del universo de la lucha social (presos políticos, maestros perseguidos por turbas incitadas desde el poder, militantes comunistas o campesinos con conciencia de clase), conformaron una *fábula de las regiones* más densas y crípticas del aire: la obra de Revueltas se sumergía en el submundo de la clandestinidad en que debían aherrojarse sus héroes perseguidos, y en ese viaje iniciático por la *realidad*, su prosa se decantaba en una intensa reflexión de los mitos y la religiosidad del mexicano.

Revueltas expuso a sus personajes al borde de un precipicio de lo funesto y deplorable. Aguzó su mirada de novelista, para desentrañar la dimensión de un averno sin límites probables, del que el cine fue, en gran medida, un referente poderoso en su trabajo.

Y es que Revueltas, ese escritor convencido de que la realización cinematográfica no requería de un sólido *background* intelectual, sino que éste era un oficio al que podía accederse con sólo observar dos requisitos (sintaxis y ortografía, pero sobretodo, sentido común), dedicó buena parte de su tiempo –y de su obra-, a la escritura de guiones y argumentos propios y en colaboración, que desplegaron las coordenadas más exactas del

horizonte narrativo que como novelista debía explorar, para establecer una comunicación perfecta entre el universo de su prosa con el universo imaginativo del lector.

Lo dijo así, en uno de sus artículos más polémicos publicado en la revista *Hoy*, sobre el temible monopolio Jenkins-Alarcón-Espinosa, que entre los 50 y los 60, amenazaba con poner en jaque a las productoras nacionales, y cuya lucha denodada de Revueltas, lo llevó a la renuncia de la Secretaría General de Autores y Adaptadores: “Como quiera que tener lo que se llama una ‘idea cinematográfica’ no implica especialización de ninguna especie, sino, a lo más, ese mínimo de condiciones elementales que permiten al cerebro humano ejercer la función del pensamiento, el ser autor de cine constituye, menos que un oficio, una de esas pocas actividades que se pueden desempeñar –es más correcto decir usufructuar– sin oficio alguno. Basta la concepción de una idea, de un ‘asunto’, y que tal idea sea llevada a la pantalla, para que quien la haya concebido adquiriera la categoría de autor e ingrese al sindicato, lo cual no es censurable en modo alguno, ya que la propiedad de una idea es un valor comercial sujeto, por ende, a defensa y protección sindicales. Lo que ocurre es que la palabra *autor*, malhadadamente, evoca, con el consiguiente desconcierto para los no enterados, cierta vaga idea de capacidad literaria, de cultura así sea elemental y, hasta si se quiere, la idea de esa simple disposición que permite a una persona el redactar una carta correctamente. Sin embargo, nada más lejos de la verdad.

“Cierto, un escritor puede, si se empeña, ser autor cinematográfico, y tenemos algunos. Pero lo mismo puede suceder si se trata de un analfabeta, que también los hay entre los autores de cine. Este pródigo margen de analfabetismo que permite la industria cinematográfica por cuanto a los autores –no así por lo que hace a los adaptadores, quienes deben reunir un mínimo forzoso de conocimientos técnicos– ha nutrido al sindicato de los más diversos elementos, entre los que se cuenta, desde luego, con cierto número de

hombres de negocios para quienes esa cosa que es la 'idea cinematográfica' significa, antes que un proceso de elaboración gramatical, literaria y técnica, un medio de realizar su negocio, que es, precisamente, el de producir películas."⁴

Estas palabras del joven autor de una primera novela excepcional, *Los muros de agua*, son como *la crónica de un desencanto anunciado* del escritor frente a la industria cinematográfica, cuya fórmula básica no es el arte sino el negocio. Admirado, pero a su vez, criticado hasta la reiteración debido a su radicalismo ideológico, la obra de Revueltas, tanto literaria como filmica, tuvo en eco poderoso en la cultura nacional.

El escritor del que Octavio Paz, luego de una crítica un tanto superficial y antagónica (en lo ideológico) de *Los muros de agua* y *El luto humano*, escribiera en 1943 esta sentencia apresurada: "¿Qué es, en resumen, lo que le reprocho a Revueltas? Le reprocho —y ahora me doy cuenta— su juventud; pues todos esos defectos, esa falta de sobriedad en el lenguaje, ese deseo de decirlo todo de una vez, esa dispersión y esa pereza para cortar las alas inútiles a las palabras, a las ideas y a las situaciones, esa ausencia de disciplina —interior y exterior—, no son sino defectos de juventud. De cualquier modo, Revueltas es el primero que intenta entre nosotros crear una obra profunda, lejos del costumbrismo, la superficialidad y la barata psicología reinantes. De su obra no quedará, quizá, sino el aliento: ¿no es eso suficiente para un joven que apenas se inicia, y nos inicia, en la misión de crearnos un mundo imaginativo, extraña y turbadoramente personal?"⁵

Como podemos observar, en su precoz pontificación, Paz falló en una idea pero atinó, con prístina agudeza, en otro juicio. El error consiste en que de ninguna manera, la obra de

⁴ Revueltas, José. "Revueltas lanza un Yo Acuso: ¡Jenkins estrangula al cine!", en *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Edit. Era, México, 1981. Págs. 132-133

⁵ Paz, Octavio. "Una nueva novela mexicana", en *Primeras Letras (1931-1943)*. Edit. Vuelta, México, 1988. Pág. 227

Revueltas se quedó varada de las brumas del aliento. Quizá es por ello que décadas más tarde, Paz rectificó la ligereza de sus aseveraciones, en un comentario que a manera de escolio, anotó en *Primeras Letras (1931-1943)*, donde luego de tantos años y más paciencia para releer la obra, declara que la mayor virtud de Revueltas fue el caos espiritual promovido por la dualidad del misticismo cristiano y el dogma del comunismo, un furor y un auto de fe que también influyó a Carlos Fuentes en su novela *Las buenas conciencias*, de la que hablaremos más adelante.

Mas el acierto radica en que, efectivamente, la misión de la obra de Revueltas fue la de “crearnos un mundo imaginativo, extraña y turbadoramente personal”. Y acaso, esa energía emana de la experiencia filmica que Revueltas acumuló en su arduo trabajo para el cine, una ingente *producción* –si podemos llamarla así, luego de que el propio Revueltas cuestionó el concepto de *autor* en la industria filmica-, donde destacan, entre muchos otros trabajos, los siguientes créditos: *El mexicano* (1944), adaptación junto con Agustín P. Delgado, de un cuento de Jack London y dirigido por Agustín P. Delgado; *La diosa arrodillada* (1947), adaptación junto con Roberto Gavaldón, A.B. Crevenna y E. Báez, de un cuento de Ladislao Fodor, dirigido por Gavaldón; *Que Dios me perdone* (1947), adaptación junto con Tito Davison, de un argumento de Xavier Villaurrutia y dirigido por Tito Davison; *En la palma de tu mano* (1950), adaptación junto con Roberto Gavaldón, de un argumento de Luis Spota y dirigido por Gavaldón; *La noche avanza* (1951), adaptación junto con Roberto Gavaldón y Jesús Cárdenas, de un argumento de Luis Spota y dirigido por Gavaldón; *La ilusión viaja en tranvía* (1953), adaptación junto con Mauricio de la Serna, Luis Alcoriza y Juan de la Cabada, de un argumento de De la Serna y dirigido por Luis Buñuel; *Sonatas* (1950), adaptación junto con Juan Antonio Bardem y Juan de la Cabada, basado en la novela de Ramón María del Valle-Inclán y dirigido por Bardem, y *El*

apando (1975), adaptación de su novela homónima junto con José Agustín, y dirigido por Felipe Cazals.

Asimismo, de entre los trabajos que si llegaron a filmarse nunca se conocieron y otros apuntes que jamás trascendieron el destino del borrador, Revueltas dejó inconclusa la adaptación de su novela *El luto humano*, dirigida por él mismo y fotografiada por Manuel Álvarez Bravo, y el corto (perdido) de “Cuánta será la oscuridad”, cuento incluido en *Dios en la tierra*, dirigida por él mismo y fotografiada, también, por Álvarez Bravo; 25 páginas de *Pasión y sangre en la música*, argumento original basado en la vida de su hermano, el músico Silvestre Revueltas; 32 páginas de lo que iba a ser la adaptación de *El cadáver viviente*, esa obra que como mencionamos, Tolstoi nunca realizó; 7 páginas de la adaptación de *Tirano Banderas*, la novela de Valle-Inclán; el tratamiento cinematográfico de *Los albañiles*, de Vicente Leñero, y que Fons realizó en 1976 pero apoyado en otro guión, y 14 páginas de lo que iba a ser *El jardín de las delicias*, basado en su cuento “La palabra sagrada” de *Dormir en tierra*, entre muchos otros textos más.

José Revueltas fue uno de los prosistas anteriores a la “Generación del 50”, década en que Carlos Fuentes entraría a la escena del arte y la cultura, que aparte de sus magníficos cuentos y novelas, se distinguió por una activa, polémica e incansable labor en el cine mexicano. Iniciador de una escuela que vería sus frutos algo más de una década después (gran parte de los jóvenes escritores que Margo Glantz agrupó en la mal llamada “Literatura de la onda”, fueron sus seguidores más entusiastas, principalmente José Agustín), teórico y maestro de cine (en la década de los 60 fue profesor del CUEC), pero sobretodo, el más fervoroso de los escritores mexicanos que, una vez más, como Tolstoi, creyeron que el cine iba a tener un gran poder.

Y es que aún debían pasar algunos años, para que no sólo uno, sino varios literatos, se lanzaran a la aventura de la realización. Aún debían abrirse camino novelistas como Ricardo Pozas, Luis Spota, Ramón Rubín, Luis Enrique Erro. Aún debía crecer el poeta Juan de la Cabada (otro escritor que junto con Revueltas, también probó fortuna en el cine, como hemos mencionado), cuyos libros *Paseo de mentiras* (1940) e *Incidentes melódicos del mundo irracional* (1944), abrieron camino a las obras de Juan José Arreola, Juan Rulfo, y por supuesto, Carlos Fuentes.

Comprometidos con la imaginación y la búsqueda del lenguaje, Rulfo y Arreola conjugan la más alta expresión verbal de la literatura mexicana. *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), de Rulfo, son prodigios de la lírica y la interioridad. *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), de Arreola, son lúdicos ejercicios contemplativos, que espían el cosmos de la irrealidad y la fantasía, donde la palabra adopta una gravedad clarividente: Rulfo y Arreola, sin proponérselo, sin mostrar, tan sólo, un rastro o una huella del cine en sus creaciones, concibieron una obra susceptible al ojo de la imaginación, a la manera de esa navaja que corta una pupila, en *Un chien andalou* de Luis Buñuel.

Pletóricas de belleza, definitivamente nimbadas por el genio, las obras de Rulfo y Arreola sedujeron, atormentaron, encantaron y obnubilaron a los lectores, con los arrebatos de una prosa que mirificó a la narrativa mexicana.

El caso de Rulfo es singular. *Pedro Páramo*, la obra maestra de la evocación fantasmagórica de una cultura del arraigo, la vida en la muerte o la *muerte de la muerte* (idea a la que recurrió John S. Brushwood al analizar esta novela^{*}, aunque *Pedro Páramo* es eso y mucho más: la exploración del misticismo de lo mexicano a través del

^{*} Véase J. S. Brushwood, *México en su novela*. Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1992. 2ª. Edición. Págs. 58-63

desbocamiento de la religión y la sexualidad; el hechizo y la sumisión del pueblo ante el *cacique*, hombre-mito del poder y la virilidad machista; la imposibilidad de evasión –o salvación- de la miseria, sublimada, acaso, por el sexo y el alcohol; la resignación a un yermo porvenir, como el paisaje que rodea a Comala, escenario que sólo adquiere la belleza que la prosa de Rulfo, de una poética brillante, es capaz de conferir, o la invocación perpetua de la carnalidad femenina, una crepitante condición ontológica que a través de los orgasmos, rinde culto a las ánimas de la procreación y la muerte propia), cimbró los basamentos de las letras mexicanas, que aún no se reponían del estremecimiento que provocó la publicación de *Al filo del agua*.

Pedro Páramo fue un acontecimiento literario hasta hoy insuperable. Y no obstante la enorme cantidad de imitadores que a lo largos años ha ido recaudando en la literatura nacional, su perfección sigue imponiendo un reto a los lectores, desde la complejidad narrativa y espacio-temporal que la conforma, pero sobretudo, por la intensidad poética de su contradictoria iconoclastia: las imágenes de *Pedro Páramo* son visibles, únicamente cuando el lector accede a la frecuencia de las palabras, a ratos ruidosas, a ratos ligeras, que construyen una armonía soberbia en el relato.

Para muestra, veamos estos párrafos donde Rulfo concibe una magnífica metáfora del erotismo en la liquidez:

“Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer; sin dejar pedazo.

-Me gusta bañarme en el mar- le dije.

Pero él no comprende.

Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a sus olas.”⁶

O las tan celebradas líneas finales de la novela, donde la imagen posee una fuerza rotunda, demoledora:

“Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.”⁷

Oda a los elementos. Aire, tierra, fuego y mar, son los puntos cardinales de la interioridad de todos los espectros que habitan en Comala. Aire que se acaricia, que se *sorbe*: “Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo”. Tierra que se abraza, que se ciñe como si fuera la mortaja del difunto amado: “Y cuando ellos se fueron, te arrodillaste en el lugar donde había quedado su cara y besaste la tierra y podrías haber abierto un agujero, si yo no te hubiera dicho: Vámonos, Justina, ella está en otra parte, aquí no hay más que una cosa muerta”. Fuego que se piensa, que alumbró la morada de los muertos: “Nada puede durar tanto, no existe ningún recuerdo por intenso que sea que no se apague”. Agua que da vida, agua que al secarse erosiona un cuerpo como si se tratara de un desierto: “Ella despertó un poco antes del amanecer. Sudorosa. Tiró al suelo las pesadas cobijas y se deshizo hasta del calor de las sábanas. Entonces su cuerpo se quedó desnudo, refrescado por el viento de la madrugada. Suspiró y luego volvió a quedarse dormida. Así fue como la encontró horas después el padre Rentería, desnuda y dormida”.

Susana San Juan, Eduviges Dyada, Damiana Cisneros y Dolores Preciado, las hembras de Pedro Páramo, las madres y amantes de Comala, forjaron una telúrica inquietud en

⁶ Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Edit. Plaza & Janés, México, 2000. Pág. 110

⁷ Rulfo, Juan. Op. Cit. Pág.143

escritores, críticos y lectores, pero en mayor medida, en cineastas, que hallaron en la obra de Rulfo un fascinante desafío: recrear esa historia de espectros atormentados por sus propias vidas, diseñar y construir la geografía refulgente de Comala, y sobretodo, concebir la plasticidad del territorio y sus personajes con la misma belleza de las palabras de Juan Rulfo, fue una empresa que se concretó trece años después, en 1968, cuando Carlos Velo llevó a cabo la adaptación cinematográfica de la novela, a través de un guión escrito por el ya encumbrado novelista Carlos Fuentes, y protagonizada por John Gavin en el papel de Pedro Páramo.

Así que una vez que Paz, Yáñez, Revueltas, Arreola y Rulfo abrieron el camino de los múltiples senderos de la creación, la "Generación del 50" de Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Jorge Hernández Campos y Rubén Bonifaz Nuño, organizaría el retrato de familia, en el que los nuevos escritores ya no iban a conformarse con la mera renovación estilística o discursiva, sino que convencidos de las posibilidades de penetración masiva del cine, iban a lanzarse a la experimentación estética en una industria que, tal vez debido al analfabetismo de los realizadores que denunció Revueltas, comenzaba a decaer en el desgaste de sus temáticas y sus estrellas.

En 1954, cuando Carlos Fuentes publicó el volumen de relatos *Los días enmascarados*, y cuatro años más tarde, su debut en la novela con *La región más transparente*, pocos escritores habían considerado seriamente la idea de trabajar paralelamente con el cine. Dicha cuestión sólo se llevó a cabo con firmeza en la década siguiente, pero sus antecedentes se remontan a 1956, cuando Jomi García Ascot comenzó los preparativos para la creación del Grupo Nuevo Cine.

En aquellos años, Fuentes ya había entablado amistad con Luis Buñuel, y su afición por las películas encontraba un cauce, a través de la crítica cinematográfica que ejerció desde las

páginas de la *Revista de la Universidad Nacional*, donde firmaba sus textos sobre directores y estrenos de cartelera, con el seudónimo de “Fósforo II”. Mas la inquietud que la realización despertaba en él aún no estaba resuelta, por lo que en 1959, año en que publica *Las buenas conciencias*, su segunda novela, complementa su labor creativa en la Productora Barbachano Ponce. A partir de entonces, cine y literatura iban a fundirse en una obra que a ratos divagaba en la búsqueda estética (de la palabra, de la imagen), pues su mayor aspiración era condensar la armonía de los dos lenguajes.

2.21 La región más transparente

Meditando sobre la estrecha relación entre Mito y Novela, Octavio Paz escribió que “El mito, a través de sus brumas y sus metáforas, introduce una luz dentro de nosotros: en lugar de adormecernos con la fantasía, nos aviva, nos revela, esto es, nos da la conciencia del destino. Por eso su más alta expresión es la tragedia. En ella el hombre no sólo lucha contra el hado; por encima de todo —y allí radica lo verdaderamente trágico- *posee la conciencia de que lucha sin esperanzas*”⁸. *Los días enmascarados* (1954) y *La región más transparente* (1958), un volumen de cuentos y una primera novela que entusiasmaron a la crítica, poseían esas cualidades que Paz había señalado en 1942.

Los días enmascarados, en evidente alusión a la “máscara” existencial del mexicano; *La región más transparente* como exorcismo de la “máscara”, pero que a su vez, oculta la esencia de lo ideológico y político, lo cultural y existencial en la opacidad de la vana transparencia, se erigieron como una ácida diatriba a las paradojas y los excesos de la *mexicanidad* aún oculta en las sombras de su hipocresía y mediocridad.

Los días enmascarados, pertrecho de fantasías que intentaban sublimar los años luz de una identidad sin dimensión concreta (dioses y santos, querubines y leyendas, un Chac Mool

que se fuga de su cárcel/piel de piedra); *La región más transparente*, viaje iniciático por la ciudad de México reducida al botín de una sociedad acomodaticia y gregaria, que en el perpetuo antagonismo de sus valores agregados (los De Ovando, los Zamacona, los Pola, los Burgueses, los Satélites, los Extranjeros, los Inteligentes, el Pueblo, los Revolucionarios y los Guardianes), recrean un mundo de rencores, discordia, falsedad y absurdo, donde la ausencia más estentórea es, a ojos de Ixca Cienfuegos (el héroe de una región oblicua del aire, el testigo que está de hinojos, coronado de nopales y flagelado por su propia mano), el perentorio ejercicio de la autocrítica, porque “No sólo nos disimulamos a nosotros mismos y nos hacemos transparentes y fantasmales; también disimulamos la existencia de nuestros semejantes. No quiero decir que los ignoremos o los hagamos menos, actos deliberados y soberbios. Los disimulamos de manera más definitiva y radical: los ninguneamos. El ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno. La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno”⁹, y efectivamente, los espectros de *La región más transparente* se disimulan en sí mismos, se ningunean al ningunear al otro y así, al infinito, hasta borrar de una vez por todas, los ojos, las bocas, los cuerpos, las palabras: el ninguneo es un acto repetido.

Ixca Cienfuegos se refugia en la ubicuidad de ese carnaval transido por la lengua de una ciudad que no alcanza a pronunciarse. Es éste el método de una comunicación ciega y obtusa, hilvanada por los hilos semánticos del banquero Federico Robles, la fichera Gladys García, el ruletero Juan Morales, el revolucionario Froylán Reyero, el millonario Junior, el

⁸ Paz, Octavio. Op. Cit. Pág. 285

⁹ Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1990. 19ª. Edición. Pág. 40

estudiante de filosofía Pichi, el imitador Paco Delquinto, Charlotte García, el Príncipe Vampa o Dardo Moratto, satélites (o *Bites*^{*}) de una ficción inabarcable.

Celebrada por su juiciosa lectura balzaciana de los mitos y la cultura mexicanos (el revolucionario, el *hombre del cambio* era prototipo predilecto del autor de la *Comedia humana*); aplaudida por aquéllos que encontraron la ironía simbólica de Marcel Proust (las fiestas de Bobó Gutiérrez y las tertulias de los Burgueses recuerdan a la pareja de esnohs que eran los Verdurin, de *Por el camino de Swann*, la primera entrega de *A la búsqueda del tiempo perdido*) y admirada por esa verbalidad que revelaba el origen –y la divagación– cosmopolita (en el prólogo del Tomo II de las *Obras Completas* de Carlos Fuentes por Editorial Aguilar, Octavio Paz escribió esta rotunda apreciación –que de un modo u otro, sintetiza el punto de vista general sobre la prosa del autor de *Los días enmascarados*–: “la realidad de Fuentes está en movimiento y es un continuo estallido. Aquél es la acumulación, la petrificación, una inmensa geología verbal; éste es el desarraigo, el éxodo de las lenguas, sus encuentros y sus dispersiones. La tierra y el viento. Por su cosmopolitismo, Fuentes podría parecerse a Cortázar, el más lúcido y radical, valga la contradicción, de nuestros desarraigados: inclusive cuando escribe en argentino porteño, la ironía conserva la distancia entre el escritor y el habla. El cosmopolitismo hispanoamericano de Cortázar es el producto extremo de un proceso de abstracción y depuración: una cristalización; el de Fuentes es una yuxtaposición y combinación de distintos idiomas dentro y fuera del español. Vuelto sobre sí mismo, el lenguaje de Cortázar es un juego reflexivo que obliga al lector a caminar sobre un filo cada vez más delgado y

* *Bites* son los personajes incidentales en un film. El *Bite* no posee la importancia de un personaje secundario, pues se trata de una figura transitoria en el argumento. No obstante, su presencia es muy útil para redondear la fuerza de una secuencia cómica o dramática, porque el *Bite* complementa los entresijos narrativos del guión. En pocas palabras, el *Bite* es como esos seres con los que tropezamos por la calle o como aquellas criaturas

tajante hasta que lo enfrenta a un espacio vacío: anulación del lenguaje, salto hacia el silencio. En Fuentes no hay metafísica de la palabra: hay erotismo verbal, violencia y delicia, encuentro y explosión. El alambique y el cohete.”¹⁰), por lo que *La región más transparente* sumó un caudal de asombros al cadejo ya hilvanado por *Los días enmascarados*, aunque en realidad, la fuerza más conspicua de la novela radica en la agudeza para materializar el cuadro de costumbres y el temperamento de la urbe, a través de imágenes y descripciones como extraídas de un rollo de celuloide.

Si “lo propio del filme de ficción es representar algo imaginario, una historia” y “Si se descompone el proceso, se puede ver que el cine de ficción consiste en una doble representación: el decorado y los actores interpretan una situación que es la ficción, la historia contada, y la propia película, bajo la forma de imágenes yuxtapuestas, reproduce esta primera representación. El cine de ficción es, por tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera como la representa (imágenes de objetos o de actores)”¹¹, de igual manera, lo propio del estilo de Carlos Fuentes parece buscar el mismo propósito: la yuxtaposición verbal que refiere Octavio Paz sobre su estilo (combinación de distintos idiomas dentro y fuera del español), se empalma con la exactitud para distanciar a los personajes de su entorno, para individualizar a los protagonistas y el escenario y conseguir, con ello, una doble representación.

Lo que la crítica y los lectores hallaron más valioso en *La región más transparente*, fue la dualidad representativa: mientras cada figura posee un espacio propio, el espacio posee su identidad particular: *La región más transparente*, como las películas de Alejandro Galindo,

con las que nos involucramos directa o indirectamente, porque son puentes que conectan o aíslan o complican, nuestras relaciones interpersonales.

¹⁰ Paz, Octavio. “La máscara y la transparencia”. Prólogo a *Los días enmascarados y Cantar de ciegos*, en *Obras Completas de Carlos Fuentes*. Tomo II. Edit. Aguilar, México, 1985. Pág. 14

de Ismael Rodríguez o de Alberto Gout, y como la *Dolce Vita* de Fellini o *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica, es una novela que desde su concepción, se propuso dotar de vida al escenario, para que éste no fuera sólo un territorio donde ocurren (o transcurren) las acciones de los protagonistas, sino un testigo, un personaje más de la ficción:

“El sábado al filo de las diez de la noche la puta barata entra en una lonchería de San Juan de Letrán y pide una torta compuesta de chorizo y puerco con una taza de café. Mientras engulle, se mira en el espejo del lugar y saluda con tres dedos nerviosos a otras mujeres que, con rapidez, comen allí o se untan saliva en las carreras de las medias o fruncen los labios frente a un espejo de mano sin dejar de hablar. Todas son ‘manas’ y en el lugar las conocen y cuando andan muy amoladas les regalan algo de comer, pero la que come la torta de chorizo y puerco no se mezcla con las otras; las otras creen que lo hace por apretada o por nueva en el oficio, pero ella sabe que le cuesta contar las mismas mentiras, inventar, como todas, que viene de Guadalajara y que tiene un viejo al cual mantener y que un político la encontró con su viejo y la golpeó; le cuesta inventar esas aventuras que rompan un poco la monotonía sin fechas de lo que sólo es su trabajo, sin excusas, sin madre vieja, hijo recién nacido o hermano tullido que mantener, por el puro gusto de ser puta, porque trabajar de criada o dependiente de almacén la aburre y ahora hasta de puta se aburre y cree que va a poder dormir toda la mañana y a las once del día ya está despierta y aburrida, contando las horas hasta las diez de la noche para llegar a la lonchería y comer su torta y subir al hotel cabaret y ver si le regalan otra torta y después esperar y hacer como que baila y pedir agua pintada tras otra y despachar al cliente en diez minutos. Se arregla la cola de caballo, se polvea los pómulos oscuros y sale a la calle,

¹¹ J. Aumont et al. *Estética del cine*. Edit. Paidós, España, 1993. 2ª. Reimpresión. Pág. 100

*con la mirada clavada en la acera por donde caminan los hombres de camisola y pantalones bombos y algunos jotos descarados que se acercan a cabos del ejército y de las aceras y el cielo cargado que araña las azoteas pelonas y los avisos luminosos y todo el perfil quebrado de la ciudad quieren acariciarla y hacerla suya, gota viva de la ciudad, y llevarla hasta el origen de la misma ciudad y todos sus habitantes, que es donde la ciudad y todos sus hombres y mujeres dejaron su sabiduría: así piensa Ixca Cienfuegos, cuando, en la esquina de Mesones, ve cruzar a la puta barata que no levanta la vista de la acera y camina con un contoneo impuesto que ya es su meneo natural. Entonces Ixca Cienfuegos va arrastrando los pies por las calles, al lado de la puta barata que para la trompa y se detiene y se clava las manos en la cintura regordeta y mal fajada. 'Si no compras no mallugues, mano'. Y se pierde por un costado de Vizcainas. En Niño Perdido, Cienfuegos entra en una cantina de humo bajo y voces dominadas por el guitarrón y la corneta que rasga de cobre todas las gargantas y el ir y venir de chicharrones colmados sobre bandejas de latón hasta la mesita donde Beto, con las mangas enrolladas, se abraza al cuello largo y negro de Gabriel y contesta con aullidos las voces gangosas y perdidas del mariachi."*¹²

El párrafo anterior condensa varios matices de los lugares comunes que prevalecieron en el cine mexicano de las décadas de los 40 y los 50.

- 1) El lenguaje: No obstante su acritud y misoginia peyorativa, "Putá barata" es equivalente de los adjetivos "perdida", "trotacalles", "aventurera", "cualquiera" o "pecadora", eufemismos que designaban a la cortesana, pero también, epítetos lapidarios que recaían sobre aquellas mujeres que *traicionaban* a la familia y la moral imperante. Una

¹² Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. Ediat. Alfaguara, México, 1998. Págs. 205-206

vez que el cine mexicano abandonó la provincia e invadió la ciudad, aquel espacio inhóspito y azaroso reclamó un lenguaje propio para manifestar (y consolidar) el discurso de las complicidades colectivas, con el fin de excomulgar socialmente a las transgresoras de la castidad. Uno ejemplo de esto, lo encontramos en *La Tísica* (Carmen Montejo), la hermana descarriada de Pepe el Toro (Pedro Infante) en *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), que al haber sido *deshonrada* por un hombre rico no sólo pierde el afecto de su familia, sino que termina reducida a un lamentable estado de piltrafa.

- 2) La verbalidad pintoresca: Las putas se dicen “mana”, clave fraterna del universo prostibulario que tiene su reflejo en *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949) o *Victimas del pecado* (Emilio Fernández, 1950). “Si no compras no magulles, mano”, aritmética del habla cuyo punto más alto se concentra en las obras de Galindo, Rodríguez, Martínez Solares, Alberto Gout y Luis Buñuel (*La ilusión viaja en tranvía* es una ilustración espléndida del pintoresquismo verbal).
- 3) La subversión moral: si las putas del cine nacional merecían una redención, aquello se debía a las fatalidades del destino, mas cuando el *oficio* se ejercía por puro gusto, entonces la “perdida” merecía una doble condena. “Ella sabe que le cuesta contar las mismas mentiras, inventar, como todas, que viene de Guadalajara y que tiene un viejo al cual mantener y que un político la encontró con su viejo y la golpeó; le cuesta inventar esas aventuras que rompan un poco la monotonía sin fechas de lo que sólo es su trabajo, sin excusas, sin madre vieja, hijo recién nacido o hermano tullido que mantener”: de *Santa* a *Aventurera*, el mito de la prostituta oscila entre el libertinaje y la paradójica virtud del sacrificio, cuyo extremo radical es la “mala mujer” por naturaleza: Ninón Sevilla en *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950), Rosita Quintana en *Susana* (Luis

Buñuel, 1950) o los sempiternos personajes de Katy Jurado (que en *Nosotros los pobres*, protagonizó a una figura que intentaba velar su condición de puta con el ridículo apodo “la que se levanta tarde”).

- 4) Los espacios rituales: “Entra en una cantina de humo bajo y voces dominadas por el guitarrón y la corneta que rasga de cobre todas las gargantas y el ir y venir de chicharrones colmados sobre bandejas de latón hasta la mesita donde Beto, con las mangas enrolladas, se abraza al cuello largo y negro de Gabriel y contesta con aullidos las voces gangosas y perdidas del mariachi”. Para el cine mexicano de las décadas de los 40 y los 50, la cantina es el santuario de la comunión machista. En la cantina se dirimen pleitos, se cierran negocios, se reconcilian los complejos, se ahogan las tristezas, se planean delitos, e incluso, se consigue el ansiado empleo que ni la burocracia ni la calle son capaces de ofrecer, como en el patético drama de Rogelio A. González, *Un rincón cerca del cielo* (1952). Pero sobretodo, la cantina es el punto donde convergen las expresiones socioculturales de evasión: sea contexto rural o urbano, los protagonistas hallan refugio en el alcohol y los mariachis.

Sin embargo, estos referentes contenidos en *La región más transparente* sólo son viñetas, su función consiste en la recreación fotográfica del ambiente de la urbe, porque el discurso de esta novela no comparte el recelo ni los prejuicios que los cineastas de la época tenían de la ciudad, ese torcido u hostil universo que albergaba a sus ficciones.

Jorge Ayala Blanco señala tres líneas directrices que dominaban el esquema del cine mexicano con tema urbano de la Época de Oro:

“1º *Las películas sobre la ciudad actuaban por reducción*. La gran urbe fue conquistada por el cine mexicano cuando se dio cuenta que era reductible a un pequeño mundo. O sea, el barrio podía ser un sucedáneo del pueblito. La participación de la diversidad humana

ciudadina en un puñado de tipos comodines fue la causa de su rendimiento. A las brigadas de choque les ayudó también la posibilidad de conservar incólume e ileso el núcleo familiar.

“2º *La ciudad siempre fue vista con recelo*. Según la sabiduría popular, la gran urbe es enemiga de la vida pacífica y lenta; es hipócrita y corruptora. Por lo tanto, el cine mexicano la considerará deshumanizada, promiscua y funesta.

“3º *En las películas de la ciudad se consiguió excusar la lucha de clases*. Inquieto por las cuestiones públicas, el director advierte que en la ciudad hay curiosas y fotografiables diferencias sociales. Induce 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.”¹³

Apoyado en las películas de Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, Ayala Blanco concluye su análisis sobre el drama urbano del cine nacional de esta manera:

“A diferencia del cine social estadounidense, el cine mexicano de la ciudad no delata la injusticia, la opresión y el abuso de poder; a diferencia del neorrealismo a lo *Roma ciudad abierta*, de Rossellini, no pretende patentizar un trágico cotidiano, mostrando las contradicciones de una etapa histórica; a diferencia del enfoque citadino francés de *Bajo el cielo de París* de Duvivier, no se interesa por lo pintoresco sino como un incentivo del sentimentalismo y el retraimiento. Si en el cine mexicano de la ciudad nos llegamos a topar con frustraciones en la vida cotidiana, las veremos como algo necesario que no altera el orden natural de las cosas.”¹⁴

¹³ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Edit. Posada, México, 1985. 3ª. Edición. Págs. 131-135

¹⁴ Ayala Blanco, Jorge. Op. Cit. Pág. 137

Y esto coincide con el sentido dramático y el discurso literario de la primera novela de Carlos Fuentes, porque *La región más transparente* sí delata la injusticia, la opresión y el abuso de poder (el burgués Federico Robles es el paradigma de estas virtudes); sí patentiza el trágico cotidiano a través de las contradicciones de una etapa histórica, como en el film de Rossellini o las películas de Vittorio de Sica (Gladys García, Juan Morales, Beto, Fifo, Pioquinto y Tuno, forman parte del Pueblo y su tragedia: la farsa de la revolución y la traición de los revolucionarios), y exactamente como el ciudadano francés de Duvivier, la prosa de Fuentes se interesa por lo pintoresco no como un incentivo del sentimentalismo y el retraimiento, sino como el signo de la identidad y la cosmogonía mexicanos.

Pero más allá de estos detalles, la importancia de *La región más transparente* radica en que las frustraciones cotidianas, en contraste con el cine de la época, sí alteran el orden natural de los seres y las cosas no en el tiempo presente, sino en el futuro que cristaliza un azaroso porvenir.

2.22 Las buenas conciencias

En 1959, Carlos Fuentes renunció al servicio diplomático, se incorporó a la Productora Barbachano Ponce y contrajo matrimonio con la actriz Rita Macedo. Su amistad con Luis Buñuel tenía dos años de antigüedad, y ejercía regularmente el periodismo cultural en las páginas del suplemento "México en la cultura", del diario *Novedades*, dirigido por Fernando Benítez.

Sus amistades dentro de la cultura nacional eran muy amplias, desde que en 1956 fundó y dirigió, junto con Emmanuel Carballo, la *Revista Mexicana de Literatura*, relaciones que lo mismo abarcaban a intelectuales, artistas, escritores y cineastas, como Ramón Xirau, Jomi García Ascot, Juan Soriano, Elena Poniatowska, Arnaldo Orfila Reynal, Joaquín Díez

Canedo, Gastón García Cantú, Ali Chumacero, Vicente Rojo, José Luis Martínez, Víctor Flores Olea, Enrique González Pedrero, Jaime García Terrés y Luis Villoro.

Precedida por el éxito de *Los días enmascarados* y *La región más transparente*, su segunda novela, *Las buenas conciencias*, llegó a las mesas de novedades revestida por el prestigio de un joven escritor que comenzaba a recaudar mayores expectativas, pues su obra se perfilaba a los confines de una narrativa crítica y contestataria de la historia y el presente mexicanos, a través de una prosa subversiva que parecía redescubrir las posibilidades del lenguaje.

En 1959, el cine mexicano, a su vez, comenzaba a declinar. El tiempo dejaba atrás a la *década perdida* (como la designó Gustavo García en su libro homónimo, ya que “la década de 1950 a 1959 se recuerda en México como una mancha gris; no tiene el esplendor de la corrupción y la industrialización de los 40 ni la combatividad mítica de los 60. La arquitectura es plana, la vida social mínima, el gobierno viste de gris y checa tarjeta. No hay nostalgia por esa década; quienes la vivieron plenamente apenas le dedican un encogimiento de hombros”¹⁵) y el país se perfilaba a consolidar su basamento político, económico, social y cultural que lo caracterizaría en los años –y sexenios- posteriores.

Con Ruiz Cortines en la presidencia de la República y Ernesto P. Uruchurtu en la regencia del Distrito Federal, se clausuró la vida nocturna en los centros de baile como el Salón México, el Colonia, Los Ángeles, el Smyrna, La Playa, La Floresta o el rumboso Leda, al que acudían políticos, intelectuales, actores, escritores, artistas, y en fin, un grueso batallón de la *socialité* mexicana al acecho de una válvula de escape para los vicios privados y las

¹⁵ García, Gustavo. *La década perdida*. Cuadernos Temporales No. 13, Edit. UAM-Azcapotzalco, México, 1986. Pág. 7

virtudes públicas (espacios esenciales en *La región más transparente*), y las tandas musicales de la XEW iniciaron su etapa crepuscular.

México abandonaba la pantalla grande para arrebujarse en torno de la televisión. La cada vez más prolongada reunión de la clase media frente al receptor de bulbos como si fuera una fogata, se reflejó en la calda progresiva de las taquillas, que de cualquier modo, ya no gozaban de una gran convocatoria, porque el cine nacional dejó de renovarse, permanecía impertérrito ante la vertiginosa languidez de sus “leyendas” y el desgaste de sus temas.

Las huellas de los héroes del hieratismo viril y la comicidad que esbozaron Pedro Infante, Jorge Negrete, Arturo de Córdoba, Pedro Armendáriz, Luis Aguilar, David Silva, Mario Moreno “Cantinflas”, Germán Valdés “Tin Tán”, Adalberto Martínez “Resortes”, Fernando Soto “Mantequilla”, Óscar Pulido, junto con el eco de las divas como Dolores del Río, María Félix, Esther Fernández, Ninón Sevilla, Silvia Pinal, Marga López, Meche Barba, Rosita Quintana, Rosita Arenas, Sonia Furió o Lilia Prado, entre otras, comenzaron a palidecer bajo un abanico infortunado de propuestas que jamás llegaron a concebir la expresión más alta –para bien o para mal- de sus temáticas.

Relatos de aventuras y aventureros (en la década de los 50, los luchadores ingresaron al Olimpo de la mitología del superhéroe mexicano, en filmes que oscilaban del *thriller* a lo fantástico), *westerns* de poca monta (a falta de un Llanero Solitario mexicano, los cineastas crearon el híbrido del charro enmascarado), historias tenebrosas de demonios y quimeras (cuya definitiva obra maestra del género de horror fue *El vampiro*, filmada en 1957 por Fernando Méndez, debido básicamente a la espléndida interpretación de Germán Robles en el papel del Conde Drácula, y por supuesto, a los recursos del Expresionismo alemán que el director utilizó con agudeza) y otros dramas y otras voces que sólo consiguieron una

desdibujada trayectoria, terminaron por sepultar a una industria que durante algún tiempo gozó de una prosperidad que se creía eterna.

“En 1960 ocurrió una maniobra legalmente comprensible y necesaria pero económicamente misteriosa: el gobierno compró la Compañía Operadora de Teatros y el Circuito Oro, con lo que el monopolio de la exhibición de Jenkins desaparece de un día para otro; eso no modificó el inequitativo reparto del peso en taquilla y sí dio lugar a prácticas laberínticas de salas concesionadas a COTSA, rentas poco claras y tráfico de concesiones para publicidad en los cortos, en las salas, y de golosinas en las dulcerías.

“En 1949 había 87 salas cinematográficas en el Distrito Federal, con precios que oscilaban entre los 4 pesos, en las de lujo (Magerit, Lido, Orfeón, Chapultepec, Arcadia, Regis, Mariscala y Prado) hasta 80 centavos (Isabel, de Santa María la Redonda, centro de trabajo de prostitutas protegidas por la oscuridad). En 1959, hay 90 salas; el Lido ha sido degradado a 3 pesos, desaparecen muchas salas, el teatro Politeama, para escapar a la persecución del regente, se transforma en cine; se inauguran en la década El Roble, Variedades, Real Cinema, Continental, Polanco, Las Américas, Ritz, París, Paseo, Sonora, Venus, Pathé, Ermita, Jalisco, Titán, Florida, Soledad, Mundial, Atoyac y Ajusco. En 1950 se introduce la novedad del autocinema en las Lomas; en 1959 se inaugura el autocinema Satélite. A lo largo de la década se estrenan 4346 películas, de las cuales 2352 (el 54.3%) son norteamericanas, y 894 son mexicanas. En 1956 se estrenaron 448 y el año siguiente, misteriosamente, 354, la cifra más baja desde 1938; en 1958, en compensación, se estrenaron 481.

“El cine mexicano salió de los 50 con cara de derrota: las clases medias nacional y latinoamericanas estaban perdidas como público; la apresurada y poco exigente producción estaba destinada a un espectador semianalfabeta y de bajos ingresos; la batalla contra la

televisión estaba perdida y, de hecho, el cine empezaba a depender de aquélla para nutrirse; la censura, y la apatía y el cálculo mercantil cancelaban la posibilidad de un cine dignificante y se giraba en torno al mito de la edad de oro, un mito que ya no daba para más, que al morir había dejado en el desamparo a sus herederos.”¹⁶

Estas palabras muestran a grosso modo, la situación de abatimiento del cine nacional. Debido a que los monopolios de exhibición (como sigue sucediendo en la actualidad), daban prioridad a las producciones norteamericanas, pero también, gracias a la abulia y apatía de los consorcios nacionales que se empeñaron en sobreexplotar las fórmulas más elementales, la industria filmica mexicana se perfiló a su propia decadencia.

Aunque no todo fue oscuro y siniestro. La década de los 50 importó a México los filmes de Alfred Hitchcock, Joseph L. Mankiewicz, John Ford, Fred Zinnemann y Elia Kazan, entre otros. Ofreció los estereotipos masculinos de Marlon Brando, Charlton Heston, Burt Lancaster, Gregory Peck, Montgomery Clift, Richard Burton, James Dean y Tony Curtis para su clientela femenina, y proporcionó un magnífico material para los sueños húmedos de los hombres con Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Ava Gardner, Esther Williams, Jean Simmons, Jayne Mansfield, Kim Novak y Mitzi Gaynor. Asimismo, ofreció un amplio escaparate de propuestas en los diversos géneros, de la comedia musical al western, del drama urbano a las fantasías monstruosas, del belicismo a la historia de amor.

Así que bajo estas circunstancias, el cine mexicano buscó una alternativa para resucitar el oficio que dignificaron ciertos personajes como Roberto Gavaldón, Luis Buñuel, Gabriel Figueroa (el mejor fotógrafo del cine nacional, un artista al que por desgracia nadie ha

¹⁶ García, Gustavo. Op. Cit. Pág. 24

imitado), y ésta fue la iniciativa por marcar una distancia con los grandes monopolios y comenzar a producir cine independiente.

“Lo que el cine independiente y el producido por Barbachano Ponce manifestaban era un malestar ante el enviciamiento sin salida del medio y proponían respuestas a la decadencia que estaban muy lejos de ser oídas”¹⁷ y en la década siguiente, lo que quiso ser un grito se volvió murmullo, cuando el cine, desgastado por sí mismo, volvió a sumergirse en las aguas de la confusión y sus apacibles desventuras.

Con una atenta dedicatoria a Luis Buñuel (“gran artista de nuestro tiempo, gran destructor de las conciencias tranquilas, gran creador de la esperanza humana”), la segunda novela del flamante nuevo empleado de Producciones Barbachano Ponce, *Las buenas conciencias*, es la historia del guanajuatense Jaime Ceballos, heredero no sólo de la ingente fortuna de sus tíos Jorge y Asunción Balcárcel (quienes luego de arrancarlo de Rodolfo y Adelina, sus padres genuinos, asumen su potestad), sino de un caudal de prejuicios y complejos que deberá abatir para forjarse un yo y una identidad.

Ceballos proviene de un árbol genealógico vapuleado por los vientos del azar. La revolución —ese evento que desde *La región más transparente* será el eje fundamental en la obra de Carlos Fuentes— es la luz de su ambiente familiar cegado por una panoplia de valores morales, religiosos y sociales en contradicción perpetua; el paralelo desde donde puede mirarse —y ejecutarse— una autopsia rápida de los abismos ontológicos donde la individualidad carece de dimensión concreta. Sus personajes, prototipos del arraigo y figuras modélicas de un retablo de costumbres recreado hasta los detalles jeroglíficos: la casona de los Balcárcel y su fastuoso mobiliario; la sobremesa impregnada por

¹⁷ García, Gustavo. *Ibidem*. Pág. 23

conversaciones mojigatas y disquisiciones de politiquería reaccionaria; las tertulias de la alta sociedad de Guanajuato, donde confluyen las santurronas, los burgueses y las matronas de una burda aristocracia, son únicamente el decorado de un relato de hipocresía, deseos velados y remordimiento.

Y es que en *Las buenas conciencias*, como sucede en *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958), Fuentes buscó rastrear esa línea tenue donde el *ser* y el *deber ser* se anulan, se confunden, y el bien y el mal adoptan una extraña, delirante e irónica gemelaridad.

Con una abrumadora reminiscencia a la obra de Benito Pérez Galdós (el novelista preferido de Buñuel), *Las buenas conciencias* es, también, un homenaje a Gustave Flaubert, porque las experiencias intelectuales, emocionales y epidérmicas de Jaime Ceballos, poseen una similitud estrecha con las desventuras de Frédéric Moreau de *La educación sentimental*.

Quizá es por ello que si para su novela Flaubert eligió como escenario el París bohemio bajo el reinado de Luis Felipe, Fuentes recurre al contexto colonial de Guanajuato, la ciudad más intelectual, más universal de todo México (“Guanajuato es a México lo que Flandes a Europa: el cogollo, la esencia de un estilo, la casticidad exacta”¹⁸), para exponer las contradicciones de una sociedad rancia e insensible, para la que el arte y la cultura no valen nada, son sólo el accesorio para un brillo fugaz en el lustre del apellido inscrito en la memoria del pueblo.

Ricos venidos a menos por la rueda de la fortuna de la revolución, beatas carcomidas por la sensualidad insatisfecha, dos clérigos que representan la ambigüedad del dogma religioso (conservadurismo y liberalismo) y cantinas y burdeles que determinan el temperamento y la cotidianidad de la provincia, son las coordenadas que Jaime Ceballos comenzará a

¹⁸ Fuentes, Carlos. *Las buenas conciencias*, en *Obras Completas. Tomo I*. Edit. Aguilar, México, 1992. 1ª. Reimpresión. Pág. 674

reconocer, a partir de que su conciencia –al mismo tiempo que su cuerpo– emerja del castillo en que los Balcárcel han instaurado una clausura: en ese sitio no debe pronunciarse el nombre de Adelina, porque Jaime deberá ocupar el vacío que la esterilidad de Jorge Balcárcel ha creado en la otra clausura, la del vientre de Asunción.

Así, Ceballos adquiere la noción de una doble orfandad: Rodolfo, su padre, sólo es la referencia del hombre vulgar y pusilánime, que dominado por la arrogante voluntad del tío Jorge Balcárcel, asume las reglas despóticas que impone la casona familiar, mientras su madre, esa pálida sombra en sus recuerdos, se transforma paulatinamente, en el mito de una búsqueda íntima de sí en el mundo.

Con imágenes literarias austeras y desprovista de la minuciosa exploración de los espacios que distinguieron a *La región más transparente*, *Las buenas conciencias* es una novela que anticipa la búsqueda narrativa de *La muerte de Artemio Cruz*, porque en esta obra, la conciencia histórica es la conciencia personal de las criaturas que hallan en la subversión ideológica y moral, una redención paradigmática: una tarde, el adolescente Ceballos se topa con un personaje singular, Ezequiel Zuno, líder del movimiento minero y prófugo de las iras del régimen, cuya apariencia de dignidad, sufrimiento y valentía, le inspiran un inexorable sentimiento de piedad.

Ceballos lo encubre y alimenta, pero indefectiblemente, Zuno es apresado por la delación de Jorge Balcárcel, que lo entrega a las autoridades. Contemplar a ese hombre encadenado perfilarse al patíbulo, es una emoción que estremecerá al joven Ceballos, cuya súbita comprensión de la injusticia y la miseria del mundo, lo lleva a asumir un ascetismo delirante: como Nazarín, se entregará al flagelo y el dolor, con la intención de expiar los pecados de los otros a través de su propio sufrimiento, pero a su vez, ese ascetismo es una forma de resistencia, un acto revolucionario: entabla amistad con Juan Manuel Lorenzo, un

joven indígena menospreciado por los Balcárcel, abandona los estudios y se suma al proletariado de Irapuato, recorriendo las cantinas y barriadas en un aparente ejercicio de autodegradación, que adquirirá sentido la tarde que encuentra a su madre, vieja y enferma, convertida en una puta.

De esta manera, *Las buenas conciencias* despliega su galería de personajes, como un film neorrealista donde el destino es una entidad cuya ironía lo torna incierto: Rodolfo Ceballos, atormentado por su falta de carácter, dilapida sus últimos años en un misérrimo burdel hasta morir de cáncer en el estómago, despreciado por su hijo Jaime; Jorge Balcárcel, el hipócrita burgués, es descubierto por Jaime en un prostíbulo, ebrio y vulgar, reducido a la caricatura de sus propias ideas: "Hoy la moral no es lo que fue. Nuestra obligación, decididamente, consiste en mantener las buenas costumbres y el respeto a la familia en medio de una sociedad en crisis"¹⁹ y Asunción, envilecida por una maternidad frustrada y una gris sexualidad, se debate en un amor ambiguo por su sobrino, que la asfixia entre el cariño maternal y el deseo erótico. Así, la segunda novela de Carlos Fuentes establece los vasos comunicantes con la obra de Galdós y Buñuel, sin soslayar las opresivas atmósferas de las películas de Juan Bustillo Oro (el máximo cancerbero de la moralidad y el conservadurismo) y de ese universo estrecho que en 1950, Alejandro Galindo esbozó en *Doña Perfecta*. De cualquier modo, *Las buenas conciencias* sólo fue un ejercicio previo a la concepción de otras obras que llevarían a Fuentes al encumbramiento literario.

¹⁹ Fuentes, Carlos. Op. Cit. Pág. 711

Capítulo III. EL APOGEO LITERARIO

3.1. Los 60

La década de los 60 fue un período particularmente intenso en la aún incipiente carrera literaria de Carlos Fuentes. En 1960, fue jurado del concurso literario de la Casa de las Américas en La Habana, Cuba, lo que le brinda la oportunidad de relacionarse con artistas como Alejo Carpentier, Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante, este último, también, un escritor influido enormemente por el cine, cuya máxima expresión se encuentra en su novela *Tres tristes tigres*. Asimismo, comenzó a colaborar en las revistas *Política* y *Siempre!*

Sus constantes viajes de Checoslovaquia a Holanda, Suiza a Perú, Chile, Argentina, Uruguay y Estados Unidos, fueron experiencias productivas y estrechamente relacionadas con el quehacer filmico, pues en 1961 fungió como jurado del festival cinematográfico de Locarno, Suiza.

En 1962, publica dos de sus libros fundamentales: *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, obras que lo proclaman como el novelista definitivo de las letras mexicanas. Asimismo, su denodada participación como conferencista en diversos foros internacionales y su relación con artistas y escritores latinoamericanos como Pablo Neruda, José Donoso, José Bianco, Emir Rodríguez Monegal, Fernando de Syslo, Miguel Ángel Asturias, Rafael Alberti y Gonzalo Rojas, lo sitúa en la lista de los creadores que la crítica aglutinó en el llamado *boom latinoamericano*, debido al éxito arrollador de las obras de un puñado de escritores cuyo pensamiento cobró una poderosa influencia en las postrimerías de los 60 y los 70, a través de los universos narrativos que conquistaron al público hispano y a los lectores de Occidente, con sus dosificadas calorías de historia, tradición, ruptura, exotismo y, por qué

no decirlo, tercermundismo, que las obras literarias reflejaban no sólo como retrato fiel de la realidad sino como sentido de la vida.

“El boom existió (ya han circulado demasiadas actas de defunción) como una reacción vital de los lectores latinoamericanos y españoles, como la identificación entre novela y modo de vida. En los sesentas se habló como en *Rayuela* y se viajó como en *Rayuela*; se examinaron las sociedades nacionales a través de *La ciudad y los perros* o *La muerte de Artemio Cruz*, se revisaron y refrendaron las costumbres y los gozos sobre el mito y la fantasía en la obra de Borges o *Cien años de soledad*.

“Como nunca, los lectores de habla hispánica se hallaron frente a atmósferas, incentivos vitales, correspondencias intensas y complementarias entre literatura y realidad. En medio de transiciones de toda índole (hacia el fascismo, hacia formas de nacionalismo revolucionario, hacia una práctica incongruente del tercermundismo), los lectores se aferraron a estos libros como manera de desligarse no de una tradición cultural sino de la opresión del subdesarrollo. La literatura como compromiso y utopía. Y le tocó a un grupo de escritores la fortuna o la desgracia de ver asumidas sus obras como modelo de conducta, de ver conducida al plano de la dramatización su representación voluntaria o intelectualizada de la situación nacional y latinoamericana y de la condición humana.

“Como fenómeno comercial y publicitario, el boom encontró su sentido y verdadero éxito en el momento en que determinados libros (no sólo de los citados, habría que agregar la poderosísima influencia de las obras de Lezama Lima, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig, Juan Carlos Onetti, José Revueltas), se volvieron, en el precario espacio de la clase media pero ahí de modo casi axiomático, estilo y ejercicio de la

vitalidad y de la conciencia latinoamericanos. En México, este proceso inició su disolución y su metamorfosis en 1968.”¹

Efectivamente, los sucesos del 2 de octubre de 1968 en México, disolvieron las premisas de la literatura que aspiraba a la *universalidad* del boom debido, por un lado, a que ciertos autores y obras abordaron la masacre de Tlatelolco como subterfugio de denuncia, mientras que los jóvenes escritores de la llamada Generación de la Onda (José Agustín, Parménides García Saldaña, Gustavo Sáinz, entre otros), se empeñaron en transformar la narrativa a través de un retorno crítico y desenfadado del costumbrismo clasemediero.

En 1964, Fuentes publica el volumen de relatos *Cantar de ciegos*, y es postulado como candidato al Premio Internacional de Literatura en Valescure, Francia. Se relaciona con Gabriel García Márquez (una amistad perdurable en la actualidad), José Luis Cuevas, el mítico fotógrafo mexicano Gabriel Figueroa, y participa en el simposio de la Fundación Interamericana para las Artes celebrada en Chichen Itzá.

Las publicaciones de *Zona sagrada* y *Cambio de piel* (novela que no obstante haber obtenido el Premio Biblioteca Breve en Barcelona, fue prohibida en España), suceden tres años más tarde, en 1967, cuando funge como jurado de la Mostra Cinematográfica de Venecia, y extiende sus relaciones con personajes como Antonio Saura y Geraldine Chaplin, Luis Goytisolo, Carlos Barral, Susan Sontag y Alberto Moravia.

En 1968, junto con Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, viaja a Checoslovaquia donde conoce a Milan Kundera, y toma posición sobre la ocupación rusa en Praga (el hecho histórico que, precisamente, provocará la tragedia en la vida del autor de *La insoportable levedad del ser*) y sobre el genocidio de la Plaza de la Tres Culturas en la ciudad de

¹ Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de México*. Tomo IV. SEP/El Colegio de México, México, 1ª. Reimpresión, 1981 Págs. 426-427

México. Al año siguiente, acosado por las autoridades norteamericanas, no le permiten desembarcar en San Juan, Puerto Rico, y su defensa es asumida por el periodista Henry Raymond del *New York Times* y por el novelista Norman Mailer, quien al recibir el National Book Award, censuró a Washington en representación de los escritores norteamericanos.

Las publicaciones del volumen de ensayos *La nueva novela hispanoamericana* y de la novela *Cumpleaños*, cerraron la década en que Fuentes alcanzó la cima del éxito intelectual y literario, sólo ensombrecida por la prohibición del rodaje del film basado en *Zona sagrada*, por el personaje más siniestro de la historia nacional, el presidente Gustavo Díaz Ordaz, que creyó encontrar demasiadas monstruosidades juntas, en una historia de entrecruzamientos freudianos de un ser de delirante dualidad.

De cualquier modo, la década de los 60 fue una etapa fértil en el trabajo filmico del escritor vetado por el autoritarismo iletrado de Díaz Ordaz, porque desde la Productora Barbachano Ponce, Fuentes escribió los guiones de *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón, 1964), *Tiempo de morir* (Arturo Ripstein, 1965), *Un alma pura* (Juan Ibáñez, 1965), *Las dos Elenas* (José Luis Ibáñez, 1965) y *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1966). Asimismo, junto con Juan Ibáñez, en 1966 obtiene el Primer Lugar del Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos promovido por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, por el guión de *Los Caifanes*, que se filma al año siguiente, y que resulta un homenaje a Antonioni y Fellini, pero sobretudo, un ejercicio de montaje de sus propias verbalidades y búsqueda estéticas.

3.2 Aura

Rememorando los inicios de la obra de Carlos Fuentes, Christopher Domínguez Michael anota: "Los años sesenta son la gran década de Carlos Fuentes. *La región más transparente*

(FCE, 1957) fue un ambicioso y brillante mural novelístico que repasaba y remodelaba medio siglo de historia mexicana. Los recursos de Fuentes, irónico y sagaz, su libertad lingüística, el conocimiento que demostraba de los continentes de la novela, así como su personalidad atractiva, irritante y cosmopolita, dieron a México su primer novelista de estatura internacional. Fuentes se recuperó fácilmente del tropiezo que sufrió con *Las buenas conciencias* (FCE, 1958), desafortunado subtexto de la novela anterior y en 1962 se permitió un doble golpe: *La muerte de Artemio Cruz* (FCE) y *Aura* (ERA).

“La primera resalta por la intensidad de su viaje literario, a la vez histórico que existencial. Si *La región más transparente* es un repertorio a lo Balzac que recorre todas las estancias y estancos de la vida nacional, *La muerte de Artemio Cruz* se acerca a Hermann Broch y narra las últimas horas de un hombre de la Revolución mexicana desde su nacimiento, la lucha entre las subastas sangrientas, su corrupción y su caída, todo ello encerrado, como espejo de la nación, en la memoria monologante y arbitraria del moribundo. Quizá sea su mejor novela. Y al mismo tiempo se da el lujo, con *Aura*, de componer una delicada novela corta donde demuestra que la variedad de su talento estaba más allá del destino del realismo de la Revolución mexicana y sus mitos culturales. Fantástico, el relato de *Aura* avalaba al primer narrador total de nuestras letras.”²

Más que fantástico, el relato de *Aura* es un texto poderosamente influido por el surrealismo. Dedicado a Manolo y Tere Barbachano, la historia de Felipe Montero, ese historiador paupérrimo que el azar, ¿o la fatalidad? ¿el porvenir? ¿el destino? eligen para el encuentro —o el reencuentro— con Consuelo y Aura Llorente en una casona vieja y mohosa de la calle de Donceles, posee las cualidades de una sobria prosa iconoclasta, donde las sombras son

los signos de una oscuridad espiritual, arrullada por los gemidos de una jauría de gatos como reflejo de la conciencia, el furor y el erotismo que subyuga ese espacio mortuorio: una mansión asfixiada por el silencio que se viene encima, es un sitio capaz de condensar todas las claves de lo humano, a través de la evocación de las emociones y el tiempo perdido.

Felipe Montero, conocedor de la lengua y la cultura francesas, y conspicuo especialista en la remoción de escombros bibliográficos, notas perdidas, datos oscuros y detalles inciertos en la vida de los otros, invadirá el universo de dos mujeres (y una sola) que contemplan al pasado y el presente al transcurrir en la expiación de sus *tímidos, dulces señuelos*, diría James Joyce, como epitafio de su carne enmudecida. La transgresión es el paralelo en las vidas de Consuelo y Aura. Una transgresión idéntica a la suscrita por Luis Buñuel en *Viridiana* (1961), donde la sensualidad es una emoción directamente proporcional a la entrega mística de la fe y la sublimidad erótica de la divinidad.

Devota, insumisa y punitiva como Viridiana, el personaje de la novela de Carlos Fuentes se lanza al vértigo de una emoción ambulatoria: Aura es una hembra fogosa, carne de rebeldía, pero también, un fantasma virginal que hace de su cuerpo una sublime pieza del sacrificio. El orgasmo, en *Aura*, es éxtasis beatífico. Es ofrenda al cielo y el infierno, aquella dualidad en la obra poética de William Blake, porque "El cielo no es alto ni bajo. Está encima y debajo de nosotros al mismo tiempo"³, un tiempo que es inmovilidad y desdoblamiento, un tiempo que no permite distinguir al día y la noche, al sueño y la vigilia, en ese galerón

² Domínguez Michael, Christopher, "Breve repaso a las letras contemporáneas de México (1955-1993)", en Martínez, José Luis y Domínguez Michael, Christopher, *La literatura mexicana del siglo XX*, Edit. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995. Pág. 213

³ Fuentes, Carlos. *Aura*, en *Obras Completas. Tomo III*. Edit. Aguilar, México, 1992. Pág. 69

donde el fango representa, como el desaliño de la barba en el rostro masculino, un periodo imperceptible de abandono.

Narrada en segunda persona del singular, las voces de Carlos Fuentes y Felipe Montero operan un efecto de introyección en el lector, quien a cada página de esta espléndida *nouvelle*, es proclive de adoptar la identidad de un hombre aherrojado en un templo de espejos, a la manera del sentido de proyección que el cine genera en los espectadores. La proyección de *Aura* se concentra en la palabra. Una sinfonía de ecos austeros, una partitura que organiza la furia y la ligereza de sus frases, para correr eternamente el velo de un relato que no acaba de explicarse:

“Al despertar, buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada. Te llevas las manos a las sienes, tratando de calmar tus sentidos en desarreglo: esa tristeza te insinúa, en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble.”⁴

Y es que Felipe Montero no comprende cabalmente, la razón por la que el destino lo puso ahí. ¿Acaso se trata de un ajuste de cuentas con el pasado? ¿Es que debía llevar a cabo ese periplo por la fantasmagoría, para construir la verdadera lógica de la realidad, una realidad de múltiples vacíos?

“No hay una construcción lógica de la verdadera realidad, tal como se presenta en la vida. Por el contrario, es ilógica y sólo un esfuerzo intelectual, lógico, le da a esa realidad una semblanza comprensible. La vida cotidiana no está ordenada lógicamente ni intelectualmente. Entonces, el colocar uno al lado del otro elementos de la realidad en apariencia no ligados entre sí crea la fantasía. (Descomponerlos para crear la realidad inteligible constituye otro

procedimiento). La fantasía es una realidad cotidiana más evidente que la realidad creada, que es la realidad que construimos mentalmente y que nos permite vivir, nos permite abandonar esa irreductibilidad lógica que es la vida”⁵, dijo Carlos Fuentes en una entrevista con Emmanuel Carballo, y a través de estas palabras, el sentido de *Aura* desemboca en una distinción objetiva entre lo real y lo fantástico. Mas como decíamos en líneas anteriores, *Aura* pertenece más al surrealismo que a lo fantástico y la alegoría, porque “lo alegórico se refiere a una tabla de verdades preestablecidas que la alegoría no hace sino parafrasear. Desligada de su tabla de mandamientos, de verdades *a priori*, la alegoría no tiene sentido. Por tales razones rechazo la alegoría como expresión literaria. Creo que es una forma de conformismo, de mixtificación. El símbolo, en cambio, es una referencia a algo que está en duda, a algo que se busca. Es un intento de encontrar la verdad”⁶.

Los símbolos de *Aura* son el viejo baúl en la habitación de la anciana Consuelo. Es la llave del arcón del que Montero extrae la mies de su memoria: el diario del general Llorente, un legajo de papel “amarillento”. Los símbolos son, también, la jauría de gatos en la azotea y los chillidos de las ratas, unos roedores invisibles que el protagonista pisa constantemente, debido a la oscuridad que no lo deja mirar el espacio en que se encuentra, y los retratos que le brindan un cadejo de recuerdos íntimos, difusos. Los símbolos, en *Aura*, son la tafeta verde que anuncia su presencia, su *proximidad*, y la hostia y el Cristo negro que subliman la verticalidad de sus deseos:

“Tienes la bata vacía entre las manos. Aura, de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia ese trozo de harina

⁴ Fuentes, Carlos. Op. Cit. Pág. 72

⁵ Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana. Serie Lecturas Mexicanas*. SEP, México, 1986. Pág. 536

⁶ Carballo, Emmanuel. Op. Cit. Pág. 536

delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro con su faldón de seda escarlata, sus rodillas abiertas, su costado herido, su corona de brezos montada sobre la peluca negra, enmarañada, entreverada con lentejuela de plata. Aura se abrirá como un altar.”⁷

Reflexionando sobre la imagen religiosa y su correspondencia erótica, Román Gubern cita estas palabras de Sergei Eisenstein: “mediante manipulaciones extáticas comulgamos con quien se halla fuera de nosotros”⁸. En el párrafo anterior, Carlos Fuentes manipula la imagen de ese lúbrico episodio entre Felipe Montero y Aura, utilizando los símbolos religiosos para acentuar el carácter mítico de la sexualidad transgresora y sacra, irreal pero al mismo tiempo verdadera, porque el vértigo espontáneo que conjuga al hombre y la mujer, escinde toda posible construcción lógica de la realidad. Al oponer su desnudez como un cáliz del cual Felipe sorberá las migajas de la hostia, Aura accede al éxtasis (literalmente “estar fuera de sí”), para ofrecerse como un objeto de comunión profana, mas cuando su cuerpo es el reflejo exacto del Cristo negro con los brazos extendidos y las rodillas abiertas, ella se transforma en una entelequia, en un ser divino. Quizá es por eso que “Aura se abrirá como un altar”.

Si *Aura* hubiera sido una película, ¿de qué manera habría filmado Fuentes esa escena? Lo más probable es que, como Luis Buñuel, se habría servido del fotograma. A lo largo de su obra, Buñuel recurrió a los prodigios de una composición armada por símbolos, donde uno

⁷ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Pág. 70

de los más célebres corresponde al filme *Viridiana*, aquella en que los mendigos, entregados a una orgía de vino y manjares, reproducen *La última cena* de Da Vinci. Y no obstante esos encuadres fueron, en el mayor de los casos, improvisaciones (en el libro *Conversaciones con Buñuel*, éste le explica a Max Aub que la escena de los mendigos fue deliberada, ya que al momento de rodarla, el escenario dispuesto con una mesa larga, manteles blancos, platos y botellas, inspiraron en Buñuel la tentación por ordenar a los protagonistas exactamente como en la pintura de Da Vinci. De hecho, para concebir la imagen del famoso cuadro religioso, Buñuel debió sacrificar la continuidad del filme, porque si en *Viridiana* eran nueve los mendigos que usurparon la limpidez de la mansión, la obra de Da Vinci muestra a trece personajes. Para esto, Buñuel incluyó a cuatro extras que sólo aparecen en la foto del comedor), lo cierto es que la agudeza para ordenar cada detalle que debía aparecer en la pantalla, corresponde a la búsqueda inconsciente de la representación del interdicto.

¿Y qué es el interdicto? Georges Bataille lo explica así: “El interdicto no significa por fuerza la abstención, sino la práctica en forma de transgresión. Ni la caza, ni la actividad sexual pudieron ser vedadas de hecho. El interdicto no puede suprimir las actividades que necesita la vida, pero puede darles el sentido de la transgresión religiosa. Los somete a límites, regula sus formas. Puede imponer una expiación al que se hace *culpable* de ello. Por el hecho del homicidio, el cazador o el guerrero homicida es *sagrado*. Para entrar en la sociedad profana, les era necesario lavarse de esta mancha, debían purificarse. Los ritos de la expiación tenían como fin el de purificar al cazador, al guerrero. Las sociedades arcaicas

⁸ Eisenstein, Sergei. *La non-indifférente nature I*. Citado por Román Gubern en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Edit. Akal/Comunicación. España, 1989. Pág. 29

familiarizaron los ejemplos de esos ritos.”⁹ Y en *Aura*, ¿qué significa la liturgia de la hostia o la analogía con el Cristo negro, y más aún, qué significa el que ella se “abrirá como un altar”?

Buñuel fue un astuto explorador del interdicto. Ritos eróticos, transgresión y expiación, representaron los elementos más significativos de sus películas: las mujeres se lavan los pies ya sea en el río (Lilia Prado en *Subida al cielo*) o en un baldón con leche de burra (Stela Inda en *Los olvidados*), en un acto de purificación-transgresión sensual de la mujer como sujeto deseable y virginal; como cuerpo que si bien rezuma un erotismo arrollador, se ha *limpiado* a sí mismo en un sublime acto de rebeldía y de humildad (como Cristo lavó los pies de sus apóstoles), donde la metáfora era el elemento ulterior con que Buñuel solía resolver la complejidad del interdicto, evitando recurrir inmoderadamente a la simpleza de la elipsis.

Así, la excepcional filmografía de Buñuel exaltó los símbolos atávicos de la sexualidad, a través del comal donde unos filetes se calcinan lentamente, mientras Katy Jurado se entrega a las toscas y lúbricas caricias de Pedro Armendáriz en *El bruto* (1952) o donde los amantes *consuman* el matrimonio al lado de un cadáver, rendidos por el deseo y la transgresión, vulnerados por la conciencia del epitalamio entre Eros y Tánatos que los sublima y los deforma y los exhibe en el oprobio que condensa la habitación convertida en isla, cárcel e hipogeo de *El ángel exterminador* (1962).

Los personajes buñuelianos conformaban un tejido de insospechadas combinaciones pasionales. Hombres que llevan consigo un mórbido objeto encerrado en una caja, una *cosa* capaz de horrorizar hasta a las putas más temibles (*Bella de día*, 1967); parias que acechan

⁹ Bataille, Georges. *El erotismo*. Edit. Tusquets, España, 1992. 6ª. Edición. Pág. 105

al cuerpo inmaculado, ese cuerpo frágil que brilla en su inocencia (*Los olvidados*, 1950); mujeres que devoran, metafórica y literalmente, la frágil ataraxia de un hogar que se sostiene por la figura del macho patriarcal (*Susana*, 1950) o psicópatas mediocres que concentran su furia en los dédalos de la traición carnal (*Él*, 1952) y la vocación necrófila (*Ensayo de un crimen*, 1955).

La empeñosa búsqueda de Luis Buñuel por exponer al erotismo no sólo como reflejo del instinto de muerte (Georges Bataille) o como fuente de placer y displacer (Sigmund Freud), sino como reverso y paradoja de la condición humana ante la moral y la religión, fueron los ejes de un cosmos narrativo en el que embonaban perfectamente la realidad, el mito y la tragedia. Como explorador de las urdimbres psicosociales y los flagelos de la fe, Buñuel concibió un hábil retrato costumbrista, donde la naturaleza de la transgresión alcanzó dimensiones ontológicas.

Y *Aura*, una de las mayores novelas de Carlos Fuentes, se sostiene en eso: en la percepción de los fantasmas de la carne, espectros que se muestran en el placer y en el delirio, sólo para que Felipe Montero, el protagonista de este sueño iconoclasta, se deje llevar por el vértigo de una adoración y un paroxismo: la casona de Donceles, la habitación de Consuelo Llorente, las escaleras en penumbra, las ratas que se esparcen en pisadas sigilosas y chillidos, los gatos en la azotea, la cama de Aura, el Cristo negro sobre la cabecera, el baúl donde la señora Llorente guarda sus recuerdos, la tafeta verde, las cuentas del rosario, el patio conquistado por el musgo, el sempiterno menú conformado por riñones, tomates y vino, el cigarrillo y la taza de café, son la utilería y el ambiente de una obra pensada, definitivamente, como un film en blanco y negro, porque el color, ese elemento ubicuo en la obra de Fuentes, se ha vuelto una omisión, un elemento imposible –e impensable– en esa historia donde el cuadro costumbrista son las fobias y las manías de un hombre que se hizo

historiador para huir de su pasado y de sí mismo. Entonces, ¿cómo habría filmado Fuentes su novela? A través de una escenografía sobrecargada, *kitsch*, como el decorado de las mansiones de principios de siglo –o de las películas de Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro y Alejandro Galindo–, Fuentes habría dispuesto a los actores bajo una atmósfera opresiva, que alternaría con una banda sonora articulada por el eco de las habitaciones, los chillidos de las ratas y los maullidos de los gatos, para crear un mundo paralelo al de la ciudad que bulle tras la puerta. Tal vez recurriría a una edición minimalista, donde el elemento más frecuente en el encuadre serían las imágenes religiosas y las sombras que preceden a los extraños personajes. Quizás, como en *Un chien andalou*, el sexo y el erotismo de Aura sería el compás de las secuencias dirigidas por la lógica del sueño.

3.3 Cantar de ciegos

“Las dos Elenas”, “La muñeca reina”, “Fortuna lo que ha querido”, “Vieja moralidad”, “El costo de la vida”, “Un alma pura” y “A la víbora de la mar”, son los relatos que integran *Cantar de ciegos*.

Tres de estos siete cuentos fueron adaptados al cine: “Un alma pura” (Juan Ibáñez, 1965), “Las dos Elenas” (José Luis Ibáñez, 1965) –ambos filmes con guión del propio Fuentes–, y “La muñeca reina” (Sergio Olhovich, 1971), películas irregulares y disímbolas entre sí, porque cada director se empeñó en resaltar los aspectos que, a su juicio, daban más color a los relatos: Juan Ibáñez acentuó el caos y el erotismo a través de una experimentación narrativa que llegó a la saturación, José Luis Ibáñez se concentró en el ideal viril de la doble vida, y Sergio Olhovich sobrexplotó las incidencias románticas de la pareja.

Bajo una coherente unidad estructural, cuyo hilo conductor son los encuentros y los desencuentros amorosos, *Cantar de ciegos* expone la mirada generacional de un escritor ruidosamente influido por la *Comedia humana* de Balzac, donde la ciudad de México y sus personajes –como en *La región más transparente*, pero sin la profundidad dramática de la genealogía del mexicano y las paradojas de la historia, aspecto que en *Cambio de piel* volvería a definir su búsqueda estética–, son entes que ensamblan el universo de las *ilusiones perdidas* y las abominaciones ontológicas, los espectáculos de un esnobismo ridículo y lastimero, las aspiraciones pequeñoburguesas de un modo de vida calcado del cine francés, y las patéticas refriegas urbanas de un México a punto de pisar los álgidos senderos de la represión social y el acoso policial, donde ligera, tímidamente, el cine hace acto de presencia a través de una colección sutil de referencias y meditaciones, que lo integran en esa aguda recreación de la efervescencia sociocultural de los años sesenta,

como una especie de ruido de fondo en las ficciones que oscilan del drama a la tragedia, de la comedia a la parodia.

Con atenta dedicatoria a Gabriel García Márquez, "Fortuna lo que ha querido", la increíble y triste historia del pintor Alejandro Sevilla y la crítica desalmada, describe las andanzas de un artista que en sus cuadros –como Antonioni, como De Sica, como Truffaut– busca en la luz la redención de sus imágenes, la razón del espíritu creador y la coherencia de una belleza plástica imposible de hallar en la realidad.

Alejandro Sevilla, de extremo parecido físico con Peter Lorre, el protagonista de *Las manos de Orlac* de Robert Wiene –un célebre *thriller* que narra las desventuras de un pianista cuyas manos pertenecen a un asesino y que, por cierto, es el símbolo ubicuo de la novela *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry, ya que a lo largo de sus desgracias éticas en Cuernavaca, el cónsul Geoffrey Firmin se topa constantemente con los carteles de la película de Wiene, a manera de reflejo del guñapo que aniquiló al amor y la esperanza con tragos de mezcal–, es un ser que Fuentes concibe como un mito:

"Los monstruos se han puesto de moda –le dijo, riendo, el joven crítico Rojas–. Karloff, Lugosi y tu sosia Lorre poseen una fascinación retrospectiva. Se les recuerda nostálgicamente como parte de una época en que el mal necesitaba expresarse en símbolos extremos: vampiros, momias y sátiros de Düsseldorf. Hoy, cualquier adolescente enemigo de la peluquería posee más maldad interna que la que intentaban representar las mil máscaras de Lon Chaney. Además, las mujeres están perfectamente dispuestas a que un drácula de la clase media les chupe la sangre al sonar la medianoche, de manera que la amenaza suprema del monstruo –violar la inocencia– es recibida con alegre aceptación."¹

¹ Fuentes, Carlos. "Fortuna lo que ha querido", en *Cantar de ciegos. Obras Completas, Tomo II*. Edit. Aguilar, México, 1980. Págs. 121-122

Etimológicamente, *monstruo* proviene de *monstrare*, es decir, *lo que se muestra* y, pese a la alocución plagada de referentes míticos del personaje Rojas, “Fortuna lo que ha querido” no es un relato de hechicería o misterio, sino la aventura de un artista cuya singularidad lo hizo revelarse en contra del formalismo plástico de la época, a la manera de José Luis Cuevas y la Cortina de Nopal.

Sin embargo, no basta con poner un desfile de criaturas en boca de un personaje, para que el autor justifique los referentes del imaginario colectivo de un tiempo particular en la narración, ni mucho menos, evidenciarse como un cinéfilo sagaz o un escritor apegado al artificio, porque el sentido de la ficción radica en la forma de atestiguar la realidad. La clave del poder cinemático en las palabras de Rojas, se halla en la línea donde dice que a Karloff, Lugosi y Lorre, “se les recuerda nostálgicamente como parte de una época en que el mal necesitaba expresarse en símbolos extremos: vampiros, momias y sátiros de Düsseldorf”. El cine como reminiscencia. El cine como móvil fundacional de las referencias ontológicas. El cine como pulsión freudiana de las fobias colectivas. Y si ponemos atención a la aventurada afirmación de que esos monstruos representan la necesidad –individual, existencial– de expresarse en símbolos extremos, quizá podríamos deducir las razones por las que el otro escritor que hemos mencionado, Malcolm Lowry, colocó los carteles de *Las manos de Orlac* en ciertos pasajes de fracaso y desgarradura de *Bajo el volcán*: la ficción y sus construcciones simbólicas son el reverso de la conciencia atormentada por la posible existencia de *el doble* o *doppelgänger*^{*}, que la literatura y el cine

* En la *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron* (Edit. Anaya), Michael Page y Robert Ingpen definen al Doppelgänger de esta manera: “El doble que nos acompaña a todos, vayamos donde vayamos. A diferencia de la sombra normal, que es producida por el sol o cualquier otra luz, el doble es invisible a los ojos humanos, excepto a los de su propietario, y no se refleja en los espejos y superficies pulidas.

“El doppelgänger está siempre detrás de su propietario, y se mueve con tanta rapidez que, por muy deprisa que uno se vuelva, siempre queda fuera de nuestra vista. No hay ninguna razón concreta para que sea tan tímido, ya que siempre imita nuestros movimientos exactamente, se hace eco de nuestra voz y adopta nuestras

han explorado a través de las peores pesadillas de los hombres: el desdoblamiento de la personalidad. Para muestra están las novelas de Dostoievski, Kafka, Gustav Meirynk, Robert Louis Stevenson o Joseph Conrad; las películas de Paul Wegener, Murnau o Fritz Lang, y sobretodo, la cinta *Film* (1964), escrita por Samuel Beckett, protagonizada por Buster Keaton y dirigida por Alan Schneider, donde el *doppelgänger* pone de manifiesto las penurias del principio filosófico de Berkeley: *Ser es ser percibido*.

“—¿Viste mucho cine?”

“Alejandro se rascó el cuello frente a la tela limpia.

“—La graffa en movimiento, ¿me entiendes? No como la danza, que es el movimiento alegórico. No, no, no. Gracias al cine el movimiento real se vuelve arte: abrir la puerta, caminar por la calle, menear una cuchara dentro de la taza. Eso es, Rojas. La naturaleza y el artificio son idénticos en el cine. Entonces no hace falta quebrarse la cabeza. El mundo exterior y el mundo de la obra de arte son iguales. No necesitas explicar socialmente el arte por la necesidad de entender algo ya que no entiendes el mundo de la obra de arte que contemplas. Se acabó. Basta de explicaciones: la obra es la realidad, no su símbolo, su expresión o significado.”²

Pero definitivamente, el mundo exterior y el mundo del arte no son iguales, como tampoco el movimiento es arte *per se*. Asimismo, su explicación social, dijo Bertolt Brecht, sólo es

expresiones faciales. Los investigadores especulan que si uno pudiera verse y oírse tan perfectamente imitado, se moriría de vergüenza y los dobles normales no pretenden avergonzar a sus propietarios. (...) El único peligro de los dobles es que uno de ellos se vuelva malicioso y decida actuar por cuenta propia. A veces esto no tiene graves consecuencias, ya que el doble se limita a hacerse visible durante un breve período y hace que los amigos juren que nos han visto en lugares donde no estábamos. Pero un *doppelgänger* malévolo puede cometer crímenes de los que luego acusarán a su dueño, o, aún peor, adoptar una personalidad totalmente diferente de la de éste. En estos casos, uno no tiene un solo momento de calma. El doble le empuja constantemente a hacer, pensar y decir cosas contrarias a su carácter, pone palabras en su boca, afecta a su audición y le involucra a uno en actividades peligrosas. Una persona con un doble descarriado es digna de compasión.”

² Fuentes, Carlos. Op. Cit. Págs. 128-129

posible cuando la creación vive *por* y *para* el servicio del bien colectivo: la sensibilidad, la exaltación intelectual y el estímulo creador, los derechos sagrados del proletariado según Karl Marx.

Quizá es por ello que “Fortuna lo que ha querido” –título que alude a los caprichos del azar–, culmina con la total incompreensión y el malévolos desprecio hacia la obra de un Alejandro Sevilla que en la experimentación, perdió los favores de la crítica y el público ominosamente adorador de los lugares comunes del muralismo y el pintoresquismo chabacano de la plástica nacional, como si sus extremidades, igual que las de Lorre en *Las manos de Orlac*, lo lanzaran al vacío a través de una ejecución de la que él no era el responsable.

Con menor influencia de las moralejas cinemáticas, “El costo de la vida”, “Vieja moralidad” y “A la vltora de la mar”, exponen los vicios, las virtudes y los defectos de la clase media y la hipocresía rural, donde Fuentes explora las mentalidades ingenuas y las personalidades obtusas, en un cuadro costumbrista con destellos del cine mexicano de la década de los 50.

“El costo de la vida” y “Vieja moralidad”, como las películas de Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo, son dos inteligentes relatos con un peculiar sentido del humor, capaz de involucrar al lector en sus viajes de fatalidad y de ignominia, donde las porciones jeroglíficas de la cultura mexicana, se construyen y deconstruyen en sus fealdades cotidianas.

“El costo de la vida”, la breve historia de Salvador Rentería, un burócrata desmpleado que se vuelve ruletero para no morir de hambre, pero sí de un navajazo a manos de un golpeador de la mafia sindical, es una parábola de las humillaciones sobre la clase trabajadora y las urdimbres del destino, en el México del prisma delictivo de Miguel

Alemán y Díaz Ordaz: entusiasmado por el dinero que ganará al volante de un “coche de alquiler”, Rentería se topa con Cristóbal –un viejo amigo de la escuela y ahora maestro de primaria– y lo lleva hasta una imprenta cercana a la Ribera de San Cosme.

Cristóbal recoge sus paquetes. Mientras liquida al impresor, Rentería, afable y servicial, lo ayuda a cargar un envoltorio, que en la penumbra de la imprenta alguien pretende arrebatarse.

Salvador opone resistencia, pero su puño es incapaz de detener la navaja que el hombre lleva hacia su abdomen, y su última mirada se concentra en los “volantes” que él mismo, “el maistrito” según el tipo, llevaba como una arenga en contra de la prosperidad institucional. Pese a la carencia de imágenes solventes, a la austeridad emocional de sus personajes y a la sencillez de los diálogos de “El costo de la vida”, su efectividad radica en el desenlace inesperado: culpable por sospecha, el humilde y despreocupado taxista se vuelve agitador social por el simple hecho de acompañar a un activista.

Por su parte, “Vieja moralidad” es el relato en primera persona de una iniciación sexual, donde los personajes exponen los rasgos esenciales de la cosmogonía del mexicano, de acuerdo con Octavio Paz. Y es que en este cuento, “el ‘macho’ hace ‘chingaderas’, es decir, actos imprevistos y que producen la confusión, el horror, la destrucción. Abre al mundo; al abrirlo, lo desgarrar. El desgarramiento provoca una gran risa siniestra. A su manera es justo: restablece el equilibrio, pone las cosas en su sitio, esto es, las reduce a polvo, miseria, nada. El humorismo del ‘macho’ es un acto de venganza.”³

La *venganza* de “Vieja moralidad” es el desafío constante del abuelo que, en brazos de su concubina Micaela, violenta el orden de la familia Tejeda; es la cópula entre el sobrino

³ Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Edit. Fondo de Cultura Económica, 19ª. Reimpresión, México, 1990. Pág. 74

adolescente y la tía madura, y la lúdica meditación sobre el espacio umbrío como metáfora de la soledad de Benedicta: pasillos, corredores y escaleras oscuras y silentes, que como en *Aura*, resguardan la lubricidad del temperamento mojigato, que lucha por liberarse a través del erotismo punitivo: “Ahora llevo cuatro meses viviendo aquí. Benedicta me pide que le diga ‘tía’ en frente de los demás. Me divierte escurrirme de noche y de madrugada por los pasillos y ayer casi me pesca la cocinera. A veces me canso mucho, sobre todo cuando Benedicta llora y grita y se hinca ante el crucifijo con los brazos abiertos. Ya nunca vamos a misa ni comulgamos. Ya nadie ha vuelto hablar de mandarme a la escuela.”⁴

Como *Las buenas conciencias*, “Vieja moralidad” es una puntillosa ilustración de las hipocresías, las falsedades, las omisiones y las perversidades de la burguesía provinciana, esa porción social caída en la nostalgia del conservadurismo porfiriano, para la que la religión y la moral son las coartadas de la transgresión y los demonios de la carne.

Demonios que Isabel Valles conocerá en un trepidante crucero por el Pacífico, rodeada de una horda de extranjeros frívolos e indescifrables, que lo mismo exhibirán su vulgaridad, que estimularán sus deseos más insensatos en “A la víbora de la mar”.

Relato extenso, hasta casi convertirse en una *nouvelle*, “A la víbora de la mar” expone la condición de subdesarrollo y exotismo que pervive en la cultura mexicana, desde la mirada de una ingenua mujer de clase media, que no sólo se enamora sino que entrega toda su fortuna al elegante Harry Beatle –cuyo apellido es una irónica alusión al cuarteto de Liverpool –, un británico de apariencia discreta y refinada, que la arrastrará sutilmente hacia un sendero de simulaciones y mentiras.

⁴ Fuentes, Carlos. “Vieja moralidad”, en *Cantar de ciegos. Obras Completas, Tomo II*. Edit. Aguilar, México, 1980. Pág. 156

Isabel Valles sirve a Fuentes para ilustrar el modelo arquetípico de una generación que entre la moda ideológica de izquierda y los primeros pasos hacia el universo de las drogas, la sicodelia y la revolución sexual, aún no puede resolver sus complejos tercermundistas y sus defectos ontológicos y culturales. Tímida, ingenua y subestimada, Isabel Valles caerá en la trampa de una pareja homosexual de timadores, dos pícaros como extraídos de las novelas de Jean Genet (*Santa María de las Flores*, *Querella de Brest*), sólo para reconocer, en el desengaño, su precaria habilidad para *ser y estar* en el mundo.

a) Un alma pura

Jean Cocteau escribió que “Existen casas y existencias que dejarían estupefactas a las personas razonables. Éstas no acertarían a comprender cómo un desorden, que al parecer apenas debe durar quince días, puede prolongarse durante años enteros. No obstante, tales casas y tales existencias problemáticas perduran sin alterarse, numerosas e ilegales, contra todo cuanto cabía esperar de las mismas. Pero, donde la razón no se equivocaría, sería al suponer que si la fuerza de las cosas es realmente fuerza, tal fuerza las precipita hacia la caída.

“Los seres singulares y sus actos asociales constituyen el encanto de un mundo plural que los expulsa. Tal mundo se angustia ante la velocidad adquirida por el ciclón en el que respiran esas almas trágicas y leves. Todo empieza por niferías, que al principio sólo parecen juegos”⁵. Estas palabras se ajustan a la perfección con el temperamento de “Un alma pura”, relato de amor fatal y velado incesto –como en *Los muchachos terribles* de Cocteau–, donde a partir de las misivas que Claudia envía de México a Ginebra, la maldad y la ternura se condensan en la voz de una obsesión de vacío y extrañamiento voluptuoso. La distancia –no sólo geográfica sino epidérmica, temporal y emocional– entre Claudia y su

hermano Juan Luis, nace de la nostalgia y la perplejidad de un instante moribundo. Un *instante* cuya fuerza es proporcional al intercambio simbólico y la muerte, porque si Jean Baudrillard afirma que “MATAR, POSEER, DEVORAR; todo nuestro inconsciente individual se organiza en torno a estos tres términos y a los fantasmas que los cercan, bajo el signo de la represión”⁶, digamos que los espíritus de Claudia y de Juan Luis son los paradigmas de la febril enunciación de aquella trinidad convulsa e irreductible: a través del soliloquio epistolar de Claudia, Carlos Fuentes expresa el vínculo Eros/Tánatos de dos criaturas estrechamente unidas, como aquellos seres que provienen de una célula gemelar, donde uno es la coartada de las fobias y los deseos ocultos del otro, a lo largo de un torbellino que desencadenará el desastre de pareja, y a su vez, el cataclismo individual.

Hastiado de la mediocridad y la grisura de la ciudad de México, Juan Luis abandona la universidad, ocupa un cargo en la ONU y se instala en Suiza, desde donde relata a Claudia su vida cotidiana: sus relaciones amorosas, el tráfico cultural y el vértigo social que cerrará el círculo de otra mediocridad, la de un futuro apuntalado en la simpleza: Juan Luis se convertirá en el personaje del que huía, un tipo conformista, resignado a la apacible vida del matrimonio, al lado de Claire, la mujer que lo hechizó por el asombroso parecido con su hermana.

“¿Quién nos mutiló, mi amor? Hay tan poco tiempo para recuperar todo lo que nos han robado. No, no me propongo nada, ¿ves? No hagamos planes. Creo lo mismo que Radiguet: las maniobras inconscientes de un alma pura son aún más singulares que las combinaciones

⁵ Cocteau, Jean. *Los muchachos terribles*. Edit. Fontamara, México, 2ª. Edición, 1992. Pág. 77

⁶ Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 2ª. Edición, 1993. Pág. 161

del vicio”⁷, dice Claudia a Juan Luis en un espacio del relato, y éste *escucha* la voz de ella sin atender el eco de la cita de Raymond de Radiguet –extraída de la novela *El baile del conde de Orgel*, que el autor anota como una aguda premonición de sus actos y una sórdida pero auténtica revelación de su carácter.

¿Qué es, entonces, “Un alma pura”? La historia de una mujer obsesionada por su hermano. El relato de un doble crimen planeado con minucia: consciente del embarazo de Claire y envilecida por los celos, Claudia recurre a las maniobras inconscientes del *alma pura*, tejiendo una intriga que repercutirá en el suicidio de Claire y de Juan Luis, como una especie de ajuste de cuentas con el destino que trastocó el porvenir de una célula infinita.

De la ciudad de México de los años 50 a los barrios y los cafés bohemios de Ginebra, “Un alma pura” se yergue a través de las constantes en la narrativa de Carlos Fuentes, como una síntesis del universo literario que forjó el autor desde *La muerte de Artemio Cruz* y *La región más transparente*: Claudia y Juan Luis son entes aherrojados en la obsesión por la singularidad, criaturas afectadas por la extrañeza del cosmopolitismo, figuras que contemplan a la existencia como si fuera una pintura de Orozco o de Rivera, un libro de Scott Fitzgerald o Radiguet, una obertura de Brahms o Schumann, una película de Marcel Carné.

La lógica de Claudia –y por añadidura, de Juan Luis– está hilvanada por un eterno referente: sin vida propia, sin experiencias, Claudia vive de los recuerdos y las aventuras de su hermano, conjurando al deseo –idílico, poético, carnal– en una suerte de desdoblamiento psíquico que confluye en la conciencia y los actos de su hermano.

⁷ Fuentes, Carlos. “Un alma pura” en *Cantar de ciegos. Obras Completas, Tomo II*. Edit. Aguilar, México, 1980. Pág. 181

Quizá es por ello que la única noción de felicidad se halla en el extrañamiento –los recuerdos de una infancia en que *fueron* uno sólo–, y el consuelo simbólico de la escisión a través del cine: Juan Luis es un adicto de las películas francesas, Claudia reflexiona sobre la existencia desde *Hijos del paraíso* de Carné, y Claire, la intrusa, se suicida tomando veronal en la primera fila de un viejo cine.

Adaptada por el cineasta Juan Ibáñez, Jorge Ayala Blanco define el producto filmico de *Un alma pura* (cortometraje incluido en la producción colectiva *Amor, amor, amor*, ganadora del tercer lugar del Primer Concurso de Cine Experimental), como “la primera película mexicana que se desarticula por exceso de ambiciones culturales”.⁸

¿Qué quiere decir esto? El trabajo de Juan Ibáñez y Carlos Fuentes apostó por la genuina experimentación dentro del añejo y cuadrado sentido filmico nacional. Con ciertas modificaciones para facilitar la producción, el Juan Luis de *Un alma pura* (Enrique Rocha), se instala en Nueva York y no en Ginebra, donde la cámara de Gabriel Figueroa se inmiscuye por Manhattan, como el insistente ojo de un *voyeur* que busca el hartazgo de rostros y de calles, de bocas y figuras, de cuerpos que copulan en los resquicios de una delirante edición donde es posible identificar a William Styron y Norman Mailer hablando de frente a la pantalla, mientras Juan Luis toma en brazos a una fila interminable de mujeres en una sola toma.

A su vez, si el texto de Fuentes posee una belleza susceptible, ésta es la del incesto hecho sombra itinerante del relato, como fantasma y eco de la subversión moral que el lector esclarecerá por sí solo –como ocurre, también, en el cuento “Tajimara”, de Juan García Poncc–, mas en la puesta en escena de Juan Ibáñez, esta idea se convierte en el hilo conductor de una historia donde se entremezclan las pluralidades estéticas: Arabella Arbenz

interpreta a Claudia y a Claire, con la tímida intención de sugerir al *doble*; la cámara de Gabriel Figueroa se arroja a los abismos de Dziga Vertov y el *cinema vérité*, los delirios del *underground* neoyorquino y las retóricas del *living camera* londinense –definitivamente lo más logrado de la cinta–, en un discurso que parece extraído de Resnais, Rouch y Godard, pero que aún no llegaría al estilo redondo de la búsqueda estética de Fuentes y el cine de Juan Ibáñez: *Los cuifanes*, el legítimo ejercicio narrativo de la babel urbana, que abordaremos más adelante.

b) Las dos Elenas

“Gracias por llevarme a conocer el burdel, nibelungo. Me pareció como en los tiempos de Toulouse-Lautrec, tan inocente como un cuento de Maupassant. ¿Ya ves? Ahora averigüe que el pecado y la depravación no están allí, sino en otra parte”... “Y después de una exhibición privada de *El ángel exterminador*: -Victor, lo moral es todo lo que da vida y lo inmoral todo lo que te quita la vida, ¿verdad que sí?”⁹... Elena, la esnob y pudibunda y mística y contrita y vacua y falsa y *naif* Elena, es el arquetipo de una porción de la juventud mexicana de la primera mitad de los 60, aquella que masticaba y masticaba libros pero sin digerirlos, que acudía a recitales de jazz y organizaba fiestas con motivos “histórico-culturales”, que abarrotaba los cine clubes para sublimarse, extasiarse y *proyectarse* en obras como *Jules et Jim*, de François Truffaut, la historia de amor *primermundista* donde la felicidad no es un ideal sino un principio.

Jules et Jim, la utopía del *ménage a trois* para conjurar el desencanto, es el paralelo de una irónica contemplación de la burguesía frívola de una ciudad de México rumbosa, donde en contraste con *La región más transparente*, sus nativos ya no provienen de la patética y

⁹ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. Edit. Posada, México, 1985, 3ª. Edición. Pág. 341

oportunista genealogía de la revolución, sino que encarnan la espuria aspiración por ser parte de Occidente, en un jolgorio cultoide y petulante que los entrega al vértigo de la insinceridad y el mimetismo:

“—No sé de dónde le salen esas ideas a Elena. Ella no fue educada de ese modo. Y usted tampoco, Víctor. Pero el hecho es que el matrimonio la ha cambiado. Sí, no cabe duda. Creí que le iba a dar un ataque a mi marido. Esas ideas no se pueden defender, y menos a la hora de la cena. Mi hija sabe muy bien que su padre necesita comer en paz. Si no, enseguida le sube la presión. Se lo ha dicho el médico. Después de todo, este médico sabe lo que dice. Por algo cobra a doscientos pesos la consulta. Yo le ruego que hable con Elena. A mí no me hace caso. Dígale que le soportamos todo. Que no nos importa que desatienda su hogar por aprender francés. Que no nos importa que vaya a ver esas películas rarísimas a unos antros llenos de melenudos. Que no nos importan esas medias rojas de payaso. Pero que a la hora de la cena le diga a su padre que una mujer puede vivir con dos hombres para complementarse... Víctor, por su propio bien, usted debe sacarle esas ideas a su mujer.”¹⁰

Relato breve pero correctamente calibrado, “Las dos Elenas” es el postigo por el que desfilan los vicios privados y las virtudes públicas, narrados por la voz de Víctor, un joven arquitecto que al asistir al *crecimiento* o la progresiva *alfabetización* del cuerpo y el alma de su esposa Elena, se procura un respiro saludable en la sórdida rutina de pareja, para no morir de aburrimiento bajo las paredes de la mediocridad, el hastío, la monogamia y el exhibicionismo.

Y es que la bella y resplandeciente pintora Elena, acunará en sus brazos el sueño de la madurez y el genio por la vía intravenosa de una terapia intelectual basada en sesiones de

⁹ Fuentes, Carlos. “Las dos Elenas” en *Cantar de ciegos. Obras Completas, Tomo II*. Edit. Aguilar, México, 1980. Pág. 87

cine club, discusiones de novelas y poemas, veladas de café zonarrosero y acetatos de Cannonball Adderley, todo hecho una espuma multiforme de la que lenta, progresivamente, extraerá la mies de la simulación, un estado de gracia donde el autoengaño adopta una peculiar forma de ensueño.

“Las dos Elenas” transcurre por una cotidianidad convulsa: ebrios de lozanía e inagotables exploradores de la *socialité*, Víctor y Elena creen en la vida como en el viaje vertical de los espíritus excepcionales, cuyos pasos van escribiendo la memoria de los rincones más febriles de la ciudad de México: el Coyote Flaco en Coyoacán, un restaurante donde se reúnen los personajes “más interesantes” de la urbe; la Zona Rosa bohemia de José Luis Cuevas, Juan García Ponce, Enrique Rocha, Sergio Pitol y Carlos Monsiváis; las Lomas de Chapultepec y sus tribus excluyentes; el Palacio de Bellas Artes hecho un recinto por y para los *elevados* que asisten a escuchar los prodigios de Miles Davis.

Y en medio de este espacio, las dos Elenas: la madre que extraña Veracruz, cuya marchito cuerpo rezuma aún cierta belleza, desde los ojos negros y la piel tan blanca, pero sobretudo, desde la mirada que hipnotiza y la forma de moverse y de reír y canturrear el bolero “Nosotros”, como si fuera un canto de evocación y ofrecimiento a Víctor, su yerno, y la otra, la hija, la que le saca la lengua a un Cristo bizco que compró en Guanajuato, que admira *Jules et Jim*, *El ángel exterminador* o *High Noon* –pues el cine es su otra vida–, que lee a Nerval y no oye boleros, porque en lo que concierne a música prefiere las producciones de Cannonball Adderley o definitivamente, las ideas de unos tipos negros pertenecientes a los Black Muslims, que llevarán más aire al centro de gravedad de sus anhelos.

¹⁰ Fuentes, Carlos. Op. Cit. Pág. 85

La felicidad también es una extraña forma de vida y por tanto, Víctor el nibelungo, buscará su centro en esa rutina de curiosidad, furor y avidez intelectual, hasta hallar el equilibrio en el tibio lecho de su suegra.

Dirigida por José Luis Ibáñez e incluida también en el colectivo *Amor, amor, amor* del Primer Concurso de Cine Experimental (junto con *Un alma pura* de Juan Ibáñez, *Lola de mi vida* de Miguel Barbachano Ponce y *La sunamita* de Héctor Mendoza), la adaptación de *Las dos Elenas*, a diferencia de la obsesiva búsqueda estética de Juan Ibáñez y Carlos Fuentes, es una obra francamente regular, donde la paradoja ocupa el sitio esencial en una anécdota pensada y diseñada para la sorpresa, no obstante que el propio Fuentes fue el autor del argumento.

La atmósfera de *Las dos Elenas*, de una estrechez escénica con evocación teatral, disminuye a los personajes en sus posibilidades por trazar su genuina dimensión moral, epidérmica, emocional e intelectual, estableciendo un aparatoso contraste entre el ambiente y el ánimo de sus criaturas, y en esto se halla la gran diferencia entre el punto de vista fílmico de los dos Ibáñez: si *Un alma pura* se derrumba en la saturación, *Las dos Elenas* se congela en la medianía —que no mediocridad— de los personajes que, hipotéticamente, aspiran a la totalidad.

e) La muñeca reina

“Quiero recordarla, una tarde y otra, en una sucesión de imágenes fijas que acaban por sumar a Amilamia entera. Y no deja de sorprenderme que no pueda pensar en ella como realmente fue, o como en verdad se movía, ligera, interrogante, mirando de un lado a otro sin cesar. Debo recordarla detenida para siempre, como en un álbum”¹¹, pero la gente no es

¹¹ Fuentes, Carlos. “La muñeca reina” en *Cantar de ciegos. Obras Completas, Tomo II*. Edit. Aguilar, México, 1980. Pág. 101

su imagen en un álbum, ni la nostalgia de su apariencia en movimiento. La gente tampoco es su pasado ni su nombre o su insospechada esencia, y cuando se es la evocación infantil de una percepción reducida o ensanchada o transformada por el tiempo, la gente desaparece y muere, pues como dice Kundera, "el recuerdo no es la negación del olvido. El recuerdo es una forma de olvido. Por mucho que llevemos un diario asiduamente y que anotemos en él todos los acontecimientos, un día, al releer las notas, comprenderemos que no son capaces de evocar una sola imagen concreta. Peor aún: que la imaginación no es capaz de ayudar a nuestra memoria y reconstruir lo que está olvidado. Porque el presente, lo concreto del presente, como fenómeno que ha de examinarse como *estructura*, es para nosotros un planeta desconocido; no sabemos, pues, ni retenerlo en nuestra memoria ni reconstruirlo mediante la imaginación. Nos morimos sin saber lo que hemos vivido."¹²

En 1971, Sergio Olhovich llevó a cabo la adaptación de *Muñeca reina*, aquel cuento de matiz proustiano donde Fuentes recrea el universo opresivo y desgarrador del *freak*^{*}, cuyo doble destino trágico es el perpetuo aherrojamiento y la existencia suplantada.

"Amilamia no olvida a su amigito y me buscas aquí como te lo divujo": escrita con letra torpe y escurridiza, la promesa de un reencuentro o quizá la invocación de un porvenir soñado es la pauta en la memoria de Carlos, a quien la nostalgia lleva en busca de Amilamia, la dulce niña que conoció en su juventud y cuya imagen es como una efigie en su tiempo perdido.

¹² Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Edit. Tusquets, España, 1994. Pág. 139

^{*} *Freak* tiene como equivalente en español a *Fenómeno*, pero su acepción es la del monstruo o el engendro que Todd Browning recreó en su célebre película de 1932, para ilustrar "la escalofriante representación de la conciencia humana escindida", según Carlos Losilla en *El cine de terror*, Edit. Paidós, España, 1993.

“Amilamia no olvida a su amigito” y mucho menos él, que con más años encima y una historia personal de soledad y de poltrona, es incapaz de exorcizar miles de escenas de la chica cuya tímida inocencia, dejó una huella en sus anhelos amorosos.

La belleza de “La muñeca reina” radica en el misterio con que Fuentes tejió el mito de Amilamia. Recreada por las instantáneas de una prosa que sólo concede ciertas claves de un presente umbrío, la revelación de esa niña hecha mujer deforme y anatémizada por sus padres, adquiere un sentido delirante, conforme el personaje va explorando la realidad siniestra del entorno.

Fingiéndose empleado del Registro de la Propiedad, Carlos consigue penetrar la sórdida casona donde vivía Amilamia, y lenta, progresivamente, desentrañará las claves de un destino oscuro: los padres guardan luto por la Amilamia que en el pasado fue una criatura hermosa, adornando su vieja habitación con un altar, algunas fotos y una muñeca de cera que evocaba su *normalidad* y su belleza. Pero en la ambigüedad y la inexactitud del relato de los padres, Carlos comprende que hay algo oculto en esa muerte extraña, y al volver para despedirse definitivamente, se lleva a cabo una escena desgarradora:

“Sobre la silla de ruedas, esa muchacha contrahecha detiene una mano sobre la perilla y me sonrío con una mueca inasible. La joroba del pecho convierte el vestido en una cortina del cuerpo: un trapo blanco al que, sin embargo, da un aire de coquetería el delantal de cuadros azules. La pequeña mujer extrae de la bolsa del delantal una cajetilla de cigarros y enciende uno con rapidez, manchando el cabo con los labios pintados color naranja. El humo le hace guiñar los hermosos ojos grises. Se arregla el pelo cobrizo, apajado, peinado a la permanente, sin dejar de mirarme con un aire inquisitivo y desolado, pero también anhelante, ahora miedoso.

“—No, Carlos. Vete. No vuelvas más.

“Y desde la casa escucho, al mismo tiempo, el resuello tipludo del viejo, cada vez más cerca:

“—¿Dónde estás? ¿No sabes que no debes contestar las llamadas? ¡Regresa! ¡Engendro del demonio! ¿Quieres que te azote otra vez?

“Y el agua de la lluvia me escurre por la frente, por las mejillas, por la boca, y las pequeñas manos asustadas dejan caer sobre las losas húmedas la revista de historietas.”¹³

Posiblemente inspirado por la cinta *Freaks* (1932), de Todd Browning, “La muñeca reina” es una reflexión sutil de las fobias y los horrores infantiles. De hecho, al principio del relato, Fuentes habla de una obra literaria que da cuenta de las maldiciones que recaen sobre las criaturas viles, como la frase que pregonan los saltimbanquis en las ferias, invitando a la gente a visitar una galería de seres monstruosos: “Era un libro de mi infancia —acaso la de muchos niños— y relataba una serie de historias ejemplares más o menos truculentas que poseían la virtud de arrojarnos sobre las rodillas de nuestros mayores para preguntarles, una y otra vez, ¿por qué? Los hijos que son desagradecidos con sus padres, las mozas que son raptadas por caballerangos y regresan avergonzadas a la casa, así como las que de buen grado abandonan el hogar, los viejos que a cambio de una hipoteca vencida exigen la mano de la muchacha más dulce y adolorida de la familia amenazada, ¿por qué? No recuerdo las respuestas.”¹⁴

“¿Por qué?” La pregunta sin esclarecer es idéntica a la que se hacen los personajes del film de Browning: el enano Hans, enamorado de la voluptuosa trapecionista que se burla de él, una pérfida y traidora rubia que abomina a la “raza maldita” de los freaks, quizá porque

¹³ Fuentes, Carlos. Op. Cit. Págs. 118-119

¹⁴ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Págs. 99-100

tampoco ella tiene una respuesta a la fealdad, la deformidad y la bajeza que singulariza a los desgraciados.

“La humanidad ‘normal’ (...) extrae limpiamente los demonios de su propio interior para lanzarlos al exterior, confinarlos en un gueto aparte y poder atribuirles así todo tipo de fealdades y bajezas. La novedad de *La parada de los monstruos**, no obstante, consiste en devolver el golpe y escupir a la cara del espectador la única verdad sobre su propia condición: (...) la monstruosidad no sólo sobrevive, sino que invade como un cáncer el universo de la normalidad, convierte a los hombres —al revés de lo que pretendía el doctor Moreau— en los animales que fueron una vez.”¹⁵

La animalidad de Amilamia participa de estas incertidumbres: vuelta en sí por una urdimbre del destino, la enigmática nostalgia de “La muñeca reina” provee el asomo al horror de un porvenir diabólico, que sólo puede conjurar sus esperpénticos augurios en la romántica piedad de un idilio postergado.

Piedad significa igualdad de circunstancias. El filme de Sergio Olhovich se vuelca hacia un exceso de emociones pías, y su película estelarizada por Enrique Rocha, Helena Rojo, Rocío Brambila y Ofelia Medina, en realidad es una obra basada en el texto de Carlos Fuentes pero no una adaptación, ya que el relato se aleja, por mucho, de la intención estética del original hasta aterrizar, aparatosamente, en lo que Jorge Ayala Blanco definió como lo *blandengue subjetivo*. Y es que erigida como un juego de espejos, sin habilidades narrativas y con más torpezas que aciertos líricos, *Muñeca reina* se inscribe en la elegía de los anhelos y manías pequeñoburguesas que exaltaron la mayoría de las propuestas filmicas de la década de los 70.

¹⁵ Losilla, Carlos. Op. Cit. Pág. 90

* *La parada de los monstruos* es el título de *Freaks* en la cartelera española.

Sergio Olhovich, como Manuel Michel, Mauricio Walerstein, José Estrada, Guillermo Murray, Toni Sbert, Alberto Bojórquez e, incluso, Juan Ibáñez —cuyo filme *La Generala* (1970), fue el colmo de la fallida exégesis revolucionaria colgada del mito agónico de María Félix—, sucumbió al regodeo de la cursilería más acendrada, pretendidamente arropada por una búsqueda creativa que termina en la autofagia, ya que si el relato de Carlos Fuentes buscaba las coordenadas de una historia matizada con ciertos tintes góticos —la habitación de la muñeca reina es un espacio alucinante, un púlpito tenebroso y demencial—, la obra de Olhovich comulga únicamente con los lugares comunes de la porción social más burda y gazmofía de la década de los setenta.

3.4 Zona sagrada

Reflexionando acerca de la oposición ontológica entre el mundo exterior y el interior, y sobre la fenomenología de la personalidad y el potencial creador, Gaston Bachelard escribió *La poética del espacio* tomando como punto de partida la noción simbólica del hogar, ya que de este sitio emanan los sueños, las pesadillas, las fobias, los delirios, los anhelos y el vacío existencial y emocional de los individuos, pero también, los descabros de la psique.

Bachelard anota una aguda metáfora de los *Ensayos de psicología analítica*, de Carl Gustav Jung: “Tenemos que descubrir un edificio y explicarlo: su piso superior ha sido construido en el siglo XIX, la planta baja data del XVI y un examen minucioso de la construcción demuestra que se erigió sobre una torre del siglo II. En los sótanos descubrimos cimientos romanos, y debajo de éstos se encuentra una gruta llena de escombros sobre el suelo de la

cual se descubren en la capa superior herramientas de sílex, y en las capas más profundas restos de fauna glaciaria. Esta sería más o menos la estructura de nuestra alma".¹

Quizá la descripción de C.J. Jung no se ajuste con las ideas que ciertos autores se hacen del alma, como Platón, Descartes, Cyrano de Bergerac o Sartre, ni tampoco que aquel afortunado parangón pueda explicar la íntima arquitectura de lo que llevamos bajo el cuerpo, más lo cierto es que la idea de un edificio que debemos descubrir, contemplar y explorar para, al fin, explicarlo, está ligada estrechamente a las urdumbres del ego, ya que "la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia. Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos."²

Guillermo Nervo dice que "el misterio del mundo es lo visible"³, a pesar de que su creador convenga, con Jean-Luc Godard, que "fotografiar un rostro es fotografiar un alma"⁴: para aprehender la esencia humana es necesario convertirse en traductor de la imagen y sus aparatosos e infames espejismos, ya que en la *Zona sagrada* de los vicios privados y las virtudes públicas de un antihéroe de las batallas de la ligereza y la frivolidad, se hallan los irónicos vaivenes de un Edipo monacal.

Inspirado en María Félix –última diva, último mito del cine mexicano– y su hijo Enrique Álvarez, la novela de Carlos Fuentes explora los derroteros de una intimidad vapuleada por un cardumen de complejos, que de tan ridículos y obscenos, habrían fascinado a Sigmund Freud.

¹ Jung, Carl Gustav. *Ensayos de psicología analítica*. Citado por Gaston Bachelard en *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 2ª Reimpresión, México, 1986. Pág. 29

² Bachelard, Gaston. Op. Cit. Págs. 35-36

³ Fuentes, Carlos. *Zona sagrada*. Edit. Siglo XXI, 9ª edición, México, 1974. Pág. 157

⁴ Godard, Jean-Luc. *Le petit soldat*. Citado como epígrafe del capítulo "Cinta de plata" por Fuentes, Carlos. Op. Cit., Pág. 152

Guillermo Nervo –escapista de la trágica y poética inspiración de Sófocles, Eurípides y Homero– es un júnior que se toma tan en serio a sí mismo y a sus “traumas”, que ni siquiera se permite disfrutar los placeres de una vida fácil, regalada; una rutina representada en los fastuosos escenarios de un departamento de Insurgentes y una opulenta mansión de las Lomas de Chapultepec, los espacios que se disputan las penurias de un individuo entregado a la orfandad y la miseria de *ser* y *servir* a la sombra de una madre castradora, una madre gemelar, una madre como espejo ya que un azogue significa, escribió el escritor estadounidense Ambrose Bierce –maestro y modelo de una obra posterior del propio Fuentes–, un “plano vítreo sobre el que aparece un efímero espectáculo dado para la desilusión del hombre”.⁵

Zona sagrada o la increíble y triste historia de Guillermo Nervo y su progenitora desalmada, reúne los arquetipos de toda la obra anterior de Carlos Fuentes: el burgués frívolo, cínico y mediocre; la sirvienta cursi y ordinaria, armada con una lengua pintoresca, lengua–arsenal de verbos callejeros donde reina lo prosaico que Fuentes exaltó en *La región más transparente*; la diva que nunca abandona su papel de hembra etérea, mito y diosa de celuloide para quien el tiempo nunca se detiene, ya que el tiempo, en el cine, sólo es eternidad y, por supuesto, las fémimas cosmopolitas, inalcanzables, verticalmente seductoras: mujeres que viven *por* y *para* la sublimidad creadora, doncellas que aspiran a un sitio esplendoroso en la existencia *intervenida* por el arte, diría el escritor Juan García Ponce.

“–¿Qué es una buena película?

“ La que el espectador cree haber soñado cuando sale del cine”⁶

⁵ Bierce, Ambrose. *Diccionario del diablo*. Edit. Edimat Libros S.A., España, 1998. Pág. 57

⁶ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Pág. 140

Aquella charla transcurre en las sala de abordaje del aeropuerto capitalino. Guillermo, Guillermito, *Mito* Nervo y su madre Claudia, se regodean con el patético espectáculo de ese enjambre de reporteros que la acosan, la invaden, la persiguen, la perturban, la proyectan en sus jeroglíficos anhelos de simples mortales.

Guillermo y Claudia Nervo son una suma infinitesimal de la realidad y el sueño, el delirio y la ficción: ellos son, simplemente, fantasía, ya que su condena significa no pertenecer a lo concreto: Claudia es el personaje múltiple del imaginario colectivo; Guillermo, ni siquiera, tiene el derecho de existir, porque siendo su madre el divino personaje de una feminidad de hierro, sería imposible e impensable que él sea el producto de un don vulgar, una dádiva ordinaria: la maternidad.

Inexorable, fría y ausente, Claudia se revela únicamente en las secuencias de sus filmes. Claudia se viste de Claudia en los *plató*s y en los rodajes, en los salones de su palacio de las Lomas y su aposento forjado por cristales. Claudia protagoniza a Claudia en las fiestas sonambúlicas, en los vestidores de las modistas o en la mirada de los “galanes” de la cinta en desarrollo. Claudia, también, se viste de Guillermo.

Y es que su imagen es la única *vivencia* de un hijo sentenciado a hilvanar su compañía en la soledad de un lujoso apartamento, y a memorizar sus movimientos y recorrer su cuerpo como lo hacen todos: en las películas, las *stills* y las marquesinas, a *vivirse* como una extensión o un desdoblamiento egótico y sensual del mito (“La cámara no te robó tu rostro: lo conservó para mí, tu hijo, el robaestrellas”⁷).

De este modo, *Zona sagrada* es una intriga narrativa donde la transfiguración es el hilo conductor de las fábulas literarias y fílmicas. En esta obra, los personajes cruzan el limen de lo profano, como en una secuencia interminable donde el lector/espectador contempla la

dramatización de la miseria y el ridículo, la *otredad* y el caos, y la ilusión que ya no viaja en tranvía sino en un Cadillac, porque la suprema paradoja del *Star System* consiste en que más allá de la posteridad de un filme y fuera de la pantalla y no en la desbocada imaginación de los admiradores, para la estrella sólo hay un mundo ramplón, cursi, grotesco, pálido y paupérrimo, un planeta distinto y distante a la felicidad aglutinada en un proyector.

La búsqueda central de esta novela gravita en el óleo de lo vano y lo superfluo pero, básicamente, en el periplo de los auténticos intérpretes de la ficción, porque *Zona sagrada* ya no aborda los vacíos emotivos o anecdóticos de la ermitaña porción de la sociedad que postra sus quimeras en una sala oscura, sino en los empeños de una diva por *vivir* a la altura de su estereotipo.

El interés colectivo que despertó esta novela, quizá se deba a la irritación que el relato produjo en ciertas élites de la política, la cultura y los espectáculos, debido a que esta novela no sólo pone en la picota el famélico retablo de valores de una burguesía calcárea (más ácida y ridícula que los arquetipos de *La región más transparente*), sino que lleva a cabo un frío diagnóstico del mundillo del glamour y el desparpajo, donde la desesperanza, la angustia y la innegable crisis ontológica de la alta sociedad mexicana, hace de los protagonistas una especie de aerolitos itinerantes en un espacio inabarcable.

En 1969, se anunció públicamente la adaptación cinematográfica de *Zona sagrada*. Sin embargo, por motivos poco claros para la opinión pública de entonces, el gobierno impidió su realización y, cuatro años después, en 1973, los planes para llevar a cabo el filme volvieron a suspenderse, no obstante la presunta participación de Rita Hayworth en el papel

⁷ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Pág. 156

de Claudia Nervo, las locaciones previstas en la Ciudad de México, y el apoyo financiero que ofrecieron los Estados Unidos y Dinamarca.

La razón de este nada insólito caso de censura filmica prosigue en el aire. Algunas voces sugieren que la orden provino del presidente Gustavo Díaz Ordaz, y que su sucesor en el poder, Luis Echeverría Álvarez, mantuvo su postura a instancias de María Félix, quien se sintió agraviada por la irreverencia con que Carlos Fuentes trató a *su* personaje. De cualquier modo, *Zona sagrada* ha entrado a la posteridad como una obra que desnuda a los mitos de carne y hueso que concibe el celuloide.

3.5 Cambio de piel

La aparición en librerías de *Cambio de piel* prosiguió alentando el interés del público por un autor excepcional. En esta novela, la realidad es más plástica que verbal. Quizá es por ello que, al momento de su publicación, Fuentes comentó: En *Cambio de piel* "hay una lucha entre el lenguaje imposible de los personajes y el lenguaje posible del narrador. Los primeros están capturados en cierta imagen prestigiosa de la psicología; creen que son personajes de una obra de teatro norteamericana o de una película italiana: de Tennessee Williams o de Antonioni. Se ven a sí mismos como entes psicológicos, melodramáticos, racionales. El narrador lucha contra ellos para establecer otra posibilidad: la de la novela como creación verbal, como crítica del lenguaje. Su tarea es similar a la de los pintores que lucharon contra la figuración naturalista o la de los músicos que luchan contra el orden tradicional armonía-melodía para convertirlo en elemento subsumido de una posibilidad sonora".¹

¿Qué es, precisamente, una posibilidad sonora?

¹ Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana. Lecturas Mexicanas/SEP*, México, 1968. Pág. 573.

Uno de los mayores atributos de la obra de Fuentes en este periodo, radica en la singularidad verbal de sus personajes, ya que los convierte en entidades paralelas del contexto en que gravitan. Sea la ciudad, sea la campiña o un espacio rural; sean las ruinas de Teotihuacan o una carretera en despoblado, cada pieza del elenco de sus cuentos y novelas reclama su individualidad, a través de la voz y no de sus conductas, sus acciones, sus complejos, frustraciones, apariencias e, inclusive, sus livianos o febriles movimientos. Como mencionamos en capítulos anteriores, Carlos Fuentes posee un extraordinario talento auditivo para captar y, con ello, discernir todos los ambientes, y como un cineasta, su prosa registra impecablemente los juegos orales, las bataholas, los murmullos, los estertores y la violenta o apacible lógica del silencio urbano ya que, a la manera de la piscacha en la banda sonora de un film, la resonancia inocula un soplo de realidad a la ficción.

Si en *La región más transparente*, el bullicio de San Juan de Letrán o el fandango anecdótico de Madero y 5 de Mayo invocaban la vitalidad de la metrópoli que para Alfonso Reyes jamás dejó de ser Anáhuac, o en *La muerte de Artemio Cruz* —paralelo y semejanza de *La muerte de Iván Ilich*, de León Tolstoi, donde el centro narrativo se concentra en el viaje iniciático de la agonía y el remordimiento—, el ruido reclama un espacio para poder plantar los andamios de su invisible concreción, en *Cambio de piel* imagen y sonido conciben una hábil recreación filmica y teatral que se aleja diametralmente de la postal literaria, del párrafo vacío o la descripción itinerante, porque en efecto, como dice Fuentes, los protagonistas se abren y se muestran como los héroes mutilados de *Un tranvía llamado deseo*; como esas figuras pétreas de la desdicha onírica y sentimental de *Crónica de un amor*, de Michelangelo Antonioni, pues en el naufragio existencial, todos aspiramos a la transubstanciación de la epidermis: como la sierpe, el ser humano se rinde a la metamorfosis para *ocultarse* de la vida en la metafórica y liviana muerte de su ego.

“Hay gritos para las pasiones y en los gritos de cada pasión hay escalones, grados de la vibración de las pasiones; y el mundo ha conocido, en otros tiempos, una armónica de las pasiones. Pero cada enfermedad tiene también su grito y la forma de su estertor: hay el grito del pestífero en la calle cuando corre con el espíritu ebrio de imágenes y el estertor particular del pestífero que agoniza. Y los temblores de tierra tienen su ruido. Pero el aire vibra particularmente cuando se dice que una epidemia pasa, y de una enfermedad a una pasión, de una pasión a un temblor de tierra, se pueden establecer semejanzas y extrañas armonías del ruido”², escribió Antonin Artaud y, en *Cambio de piel*, Elizabeth, Javier y Franz, el trío y triángulo amoroso que busca la individualidad en las regiones y recuerdos de su historia compartida, ensamblan una iconoclasta pero febril aventura inspirada por los mitos filmicos y el discurso cinemático y, en efecto, la novela como creación verbal repercute en una realidad simbólica engendrada en un plató y una sala oscura, y no en la mundanidad, porque la época de ese triunvirato de infancias paralelas (Elizabeth o *Isabel*, ya que en México su nombre y su cuerpo se castellanizan, proviene de un Nueva York áspero, rumboso y solitario; Franz aún no pone en orden los trozos de su biografía donde bulle la reminiscencia del fascismo, y Javier se debate en la volubilidad de una sociedad misógina y violenta, intolerante a la pulcritud y la erudición masculina), es la era de las revueltas sociopolíticas a través del arte y la cultura: sin el cine de Antonioni y de Fellini o sin la literatura de Camus, Sartre y Simone DeBeauvoir, los 60 habrían configurado una década caída en el vértigo de la futilidad y el desamparo.

“La tragedia nace del mito. Toda tragedia es la representación de un gran mito. El lenguaje de los mitos es el símbolo y la alegoría. La alegoría se manifiesta por signos. Hay un

² Artaud, Antonin. “El hombre contra el destino” en *México y Viaje al país de los tarahumaras*. Edit. Fondo de Cultura Económica. México, 1984. Pág. 121

idioma de signos que forma parte de la técnica plástica y decorativa de la tragedia”³: en *Cambio de piel*, la estereotipia intelectual de los protagonistas es una constante oposición entre la felicidad del mundo soñado por el cineasta y la ruindad del atavismo, que conjuga la sintomatología de una existencia vivida en dos espacios.

Veamos, tan sólo, algunos detalles que inciden en el imaginario de Javier, Elizabeth y Franz. Una ilusión que consiste en la complicidad estética y cultural como vínculo fraterno o lo que Goethe llamó las *afinidades electivas*, de donde mana la *diferencia* de los personajes ante la sociedad:

- Javier, Isabel y Franz reniegan de las perniciosas epidemias del machismo, la ignorancia y los prejuicios colectivos. A bordo del auto, discurren sobre la chabacanería de los cinéfilos mexicanos, aquéllos que rezongan, chiflan y vituperan cuando una escena les disgusta, pues a muchos les ofende que un cineasta trate con amor y respeto a sus personajes femeninos y, por añadidura, a sus actrices. En este caso, hablan de Monica Vitti:

“Les molestan que se vean las cosas –dijo Javier–. Los libros, los ceniceros, las lámparas con las que se vive pero que no son nosotros, que nos rechazan. Ellos quieren humanizarlo todo. Es su complejo de culpa. Todo eso que la mujer toca cuando se separa de su amante. Esa parte de su existencia que no es ella, que no volverá a ver o a tocar. Que es válida precisamente porque no es ella. Les molesta ver cómo es una separación de gente verdadera, ellos que sólo aceptan el melodrama que los disfraza y justifica. Usigli dixit. ¿Gesticuladores? Les molesta ver que la gente pierde el tiempo, camina por las calles y se detiene a pensar; les molesta ver la verdadera luz de la aurora, del día, del atardecer, de la noche. Quieren las mentiras que los han confortado desde hace un siglo y medio, desde la

³ Artaud, Antonin. “Una Medea sin fuego”. Op. Cit. Pág. 147

poesía para señoritas hasta la última telenovela del canal 4. Ellos viven en el eclipse y no toleran la luz verdadera.

“–Es más que eso –repetiste–. Les molesta que la mujer no sea un puro coño disfrazado de ilusión romántica. Lo que más les enfurece es ver cómo nace el amor en que la mujer es tan persona y tan libre como el hombre; cuando Vitti y Delon van al apartamento y en vez de acostarse se descubren lentamente y juegan como pequeños animales y no se acuestan porque primero necesitan descubrirse y tener en común una risa y un juego y sólo acostarse apocalípticamente, ¿me entienden?, el todo por el todo, comprometidos con sus defectos y terrores y odios y debilidades... eso es lo que injuria a los machos mexicanos. ¿Qué gritaban?”

“–Ya tiratela –rió Isabel.

“–Sí. Eso. –Le dirigiste una sonrisa fingida a Isabel–. Quieren a las mujeres para un acto rápido. En el fondo los machos mexicanos son onanistas. Si pudieran hacerse el amor a sí mismos lo harían. La mujer es una cosa, un estorbo necesario... Me dan asco. El machismo mexicano es un homosexualismo disfrazado. El deseo secreto de cada bigotón prieto de estos son las enchiladas con cold cream, como dice un cuate mío.”⁴

¿Qué hay de originalidad en este diálogo petulante y, a su manera, prejuicioso?

“Ellos viven en el eclipse y no toleran la luz verdadera”, dice Javier, y su frase no sólo es un retruécano de la referencia anecdótica de este episodio, pues aunque Fuentes no menciona el título del film que comentan sus personajes, es evidente que se trata de *El eclipse* (1962), sino que revela una profunda y patética moralidad esnob, porque como dijo Artaud, “la luz tiene un valor moral”.⁵ Por tanto, estamos frente a esa incipiente generación

⁴ Fuentes, Carlos. *Cambio de piel*. Edit. Promexa Editores. México, 1979. Págs. 122-123

⁵ Artaud, Antonin. *Ibidem*. Pág. 147

de “cinéfilos letrados”, aquéllos que asisten a la exhibición de una película con el hieratismo y la devoción de los que van a misa; los que se sienten superiores porque han captado el *genuino* mensaje del artista; los que se sienten *reflejados*; los que se piensan redimidos porque sólo *ellos* poseen el don de percibir la genuina esencia del arte y la creación.

¿Retrato hablado de la juventud sesentera, aquélla que debía romper los grilletes del convencionalismo? ¿Parodia de la pedantería y sus excesos irrisorios? ¿Homenaje a la agudeza y el talento del argumento y el director de cine? La respuesta es complicada, porque en la obra de Fuentes, la *exquisitez* ocupa un primer plano:

- Isabel proclama al artista como el *hombre nuevo*:

“—Un día las mujeres le levantaremos una estatua a Michelangelo Antonioni —murmuraste, dejando de tararear—. El David que mató al Goliat de la misoginia. —Reíste sin mirar a Javier—. Ya ves, tú lo quieres aceptar intelectualmente, pero en el fondo quisieras reaccionar como los machos mexicanos.

—Te equivocas. Yo también lo espero todo de la mujer.

—Tú lo has dicho: la mujer. Antonioni dice: esta mujer, sin exigirle nada, tratando de darle todo...”⁶

Y es que el cineasta, como el poeta, como el filósofo, como el pintor, es un artista que transforma, que *comunica* la sublimación de los ritos cotidianos. Cuando vemos una película, la insignificancia, lo grotesco, lo burdo, lo infame o lo deforme de la vida diaria se desvanece momentáneamente, y en la belleza o la emoción de la aventura, el cine opera un efecto de evasión:

⁶ Fuentes, Carlos. Op. Cit. Págs. 123-124

- Isabel evoca una tarde en Buenos Aires, cuando Javier la citó en una confitería de Avenida Santa Fe. Como era temprano aún, callejea por la ciudad y, hastiada, aburrida de la monotonía urbana, decide *fugarse* de la realidad en cualquiera de los cines de la Avenida Lavalle:

“(…) Tomaste por Lavalle para ver las carteleras de los cines y averiguar si había nuevas o viejas películas que se te hubieran pasado. Proyectaban, sin anunciarlas, de sorpresa, viejas películas argentinas que te divertían mucho. Melodramas terribles, con muchos tangos, con mucha nostalgia de la belle époque del Centenario, con mucho folklore de los barrios portuarios. Te detuviste frente a cada cine de la treintena que hay en Lavalle; ibas vestida con un estampado de seda anaranjada y zapatos blancos de tacón alto que iban recogiendo el alquitrán y una bolsa de cuero comprada en Buenos Aires y viste los carteles y fotografías de un programa triple de Luis Sandrini y junto daban *La vuelta de Rocha*, con Mercedes Simone y Hugo del Carril y a ti te encantaba la música porteña en esa época y en el verano ibas a los restaurantes al aire libre de Maldonado, de Belgrano, del camino al Tigre, para escuchar las orquestas de Canaro o Pichuco; también te gustaba la música del interior, el carnavalito, el pericón, la vidalita, la chacarera y estaban dando *Malambo* con Delia Garcés en otro cine y desfilaban muchos nombres y títulos que conocías por haber venido aquí todas las tardes desde que vivías en Buenos Aires, a la calle Lavalle a ver películas, Floren Delbenc, Tita Merello, *Tres hombres del río*, Nini Marshall, Esteban Serrador, Santiago Gómez Cou, *Los ojos más lindos del mundo*, Enrico Muiño, Ángel Magaña, las hermanas Legrand, *Los martes orquídeas*, Petrone, Amelia Bence, Silvana Roth, *La casa de los millones*, Olinda Bozán, Semillita...

“- J'étais une vraie cinglée du cinéma argentin...

“Por fin te detuviste en las fotos de *Los muchachos de antes no usaban gomina*, que te apasionaba. Compraste el boleto en la taquilla y entraste a ese cine pequeño, estrecho, con butacas de madera altas e incómodas, donde el ruido de los ventiladores era más fuerte que el de la banda sonora, y encontraste un lugar en las primeras filas. Ya había empezado la película y los dos patucos del 900 andaban de farra y acaban de conocer a la hetaira máxima del Centenario, la rubia Mireya que era Mecha Ortiz y la pareja iba a bailar nada menos que la milonga *El cisne*, cuando sentiste que te tocaban la mano y miraste hacia la derecha para encontrarte a Larrain, el secretario de la embajada chilena, que estaba bebiendo con popotes una Vascongada. Se inclinó para saludarte y dijo que el mundo era más bien pequeño y te ofreció sorber su leche de chocolate y rió agudamente y dijo que por una tarde podían jugar a ser pololos en el biógrafo y que sería un secreto entre los dos, y tú querías sentarte relajada, opiada, a ver cómo la rubia Mireya, de gran cortesana, descendía con el destino inflexible del tango a vieja vendedora de flores en el arroyo, donde, desde luego, la descubren en el último rollo Arrieta y Parravicini, los galanes envejecidos. Veinticinco abriles que no volverán. Pensaste que el tango era una de las pocas formas contemporáneas de la tragedia y te levantaste.”⁷

Si en “Un alma pura”, Claudia soslaya la nostalgia por su hermano Juan Luis con *Hijos del paraíso*, de Marcel Carné y, a su vez, Claire, la malograda esposa de ese hermano, se suicida en la primera fila de un viejo cine a causa de la intriga que Claudía urdió para preservar los lazos de un incesto platónico y desdibujado, en *Cambio de piel*, la cinefilia de la heroína constituye el cuadro costumbrista de una personalidad gregaria: sola, relajada y “opiada” en el refugio de las butacas: esas son las cualidades y la imagen del público ideal.

⁷ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Págs. 125-126

Pero, acaso, una costumbre semejante engendra una suerte de cultura enciclopédica de directores, películas, estrellas, historias, personajes y fetiches –fotos, carteles, posters–, y esta “erudición de trivia” se erige como una más de las afinidades electivas:

- Javier e Isabel rememoran su romance hecho de pequeñas cosas:

“(…) ¿Recuerdas? The isle of Capri. In a secluded rendezvous. Flying down to Rio. Cheek to cheek. ¿Qué te contaba?

“Que todos los hombres en Oriente vestían saco y traje blanco, como Clark Gable en *China Seas* y por el fondo, parte del paisaje de Singapur y Macao, se deslizaban Anna Mae Wong, Sessue Hayakawa y Warner Oland, que también era Charlie Chan; hasta Peter Lorre, que llegó a ser Mr. Moto. A Marlene Dietrich, claro, la descubriste en *El ángel azul*, eso lo recordabas hoy, hace un momento, ahora, con Emil Jannings, donde ella se sentaba a cantar a horcajadas, con un sombrero plateado y las medias negras; no, nunca actuaron juntas ella y la Garbo. La Garbo entró envuelta en zorros al Gran Hotel donde John Barrymore fumaba y se paseaba con el pijama de seda negra y Joan Crawford le tomaba dictado a Wallace Berry, que era un industrial libidinoso y vestido con jaquet y cuello de paloma. Fingía acento teutón y Lionel Barrymore se emborrachaba en una inmensa barra de níquel del hotel administrado por Lewis Stone, quien escondía la mitad del rostro quemado por un ácido y Lionel iba a morirse de cáncer o algo y por eso la Crawford (ese vestido oscuro con un gran cuello blanco de gasa) aceptaba casarse con él, por unos cuantos meses, y después heredar la fortuna, ¿o eran los ahorros? Ella se llamaba Flemschen, algo así como Flemschen y era divina y además la mejor actriz de la película, la más moderna. Hasta Jean Hersholt salía en *Gran Hotel*.

“–¿Lo recuerdas? Después hizo de doctor Dafne, el que trajo al mundo a las Quintuples. No te acuerdas. Te apuesto. Antes sabíamos todo eso muy bien. Íbamos todas las tardes al cine,

después de clases. Nos sentábamos en la fuente de sodas a echar toritos sobre cine, a ver quién sabía mejor los repartos, las fichas técnicas. Hasta los fotógrafos nos sabíamos. Ahora sólo recuerdo a Tolland, James Wong Howe, Tissé, que era el camarógrafo de Eisenstein. Gabriel Figueroa. Éramos uno solo, Javier, Javier, fuimos uno solo, ¿recuerdas? ¿Quién sería el primero en pedir algo más? ¿Pensaste lo mismo que yo? Sí. Te oí llegar.”⁸

El cine como filiación. El cine como seña de identidad. *Cambio de piel* es un barroco relato donde la historia humana confluye –y se condensa– en los largometrajes de un siglo convulso: el fascismo es el reverso de *El Golem*, de la novela de Gustav Meyrink y la película de Robert Wiene; Nueva York es la porción de tierra donde Clark Gable y Joan Crawford, desde sus nichos de lona y papel en los muros, las fachadas y las ventanas, contemplan el caos multicultural y ambulatorio de una ciudad que asume su condición babélica en la soledad de sus habitantes; México es el *espejo enterrado* de su propia historia, que soslaya su opacidad en el romanticismo de Antonioni, el encanto visceral de Luis Buñuel, la acritud neorrealista de Vittorio De Sica o los trágicos periplos de Alida Valli, Guilietta Massina y Anita Ekberg. México es, en suma, una suerte de *Gabinete del Dr. Caligari* del que surgirán las quimeras de un pretérito de héroes y malditos, santos y demonios, que siempre han de explicarse a través de una significación empírica como expresividad verbal: “En el cine la expresividad estética se injerta sobre una expresividad natural, la del paisaje o el rostro que nos muestra el filme. En las artes del verbo, ésta no se injerta sobre una verdadera expresividad primera sino sobre una significación convencional, en su mayor parte inexpresiva: la de la lengua.”⁹ Y es la lengua, precisamente, la que en *Cambio de piel* ensamblará la significación nemotécnica y sensible

⁸ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Págs. 133-134

de una aventura del *mundo representado* (denotado) y el *mundo expresado* (connotado) entre la ficción literaria y la fábula filmica.

⁹ Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Vol. I*. Edit. Paidós, España, 2002.
Pág. 100

CAPÍTULO IV. LITERATURA, GUIÓN Y ADAPTACIÓN

4.1 Casa con dos puertas

En 1970, Fuentes publica el volumen de ensayos *Casa con dos puertas*, y las obras de teatro *El tuerto es rey* y *Todos los gatos son pardos*. El año anterior había editado la novela *Cumpleaños*, relato fantasmal sobre las *vidas paralelas* del teólogo Siger de Brabante (académico de la Universidad de París), cuya obsesión por la inmortalidad provocó que Santo Tomás de Aquino y Ettiene Tempier lo acusaran de blasfemia, por lo que Brabante se recluyó en una casa a las afueras de Trianí, a orillas del mar Adriático.

Cumpleaños es el homenaje al apóstata que murió apuñalado por un sirviente enloquecido en 1281 y, si bien, el estilo narrativo se asemeja al de otros trabajos anteriores como *Los días enmascarados* y, en mayor medida, *Aura*, lo cierto es que resulta una obra francamente menor en la bibliografía del escritor mexicano que, al comienzo de esta década, se perfilaba hacia la cúspide de su prestigio literario.

Dedicada a Shirley MacLaine, *Cumpleaños* está compuesta por tres planos narrativos cuyo *leit motiv* gira en torno de la transubstanciación: George, un arquitecto londinense, enfrenta su pasado a través de un cadejo de imágenes disímbolas y un caudal de extrañas e inexplicables emociones, que lo sitúan en un espacio de delirio, de irrealidad. Su cuerpo sufre diversas metamorfosis. Niño y anciano, amado y amante, George experimenta el inconsciente retorno a la enmohecida habitación de una casona, y al sensual refugio de las caricias de Nuncia, una extraña mujer que lo ama como a un dios, pero que no le explica la razón por la que, súbitamente, su piel renace en el herético lenguaje del profeta y el transgresor.

Deseo, nostalgia y escape de la muerte como oposición a la ley divina, son los tópicos que, en *Cumpleaños*, Fuentes explora a través de una prosa lúgubre y ligera; una prosa que

determina la coartada de un relato que agoniza en la saturación simbólica del cuento fantástico y la novela gótica, influido por la poesía filosófica de Friedrich Hölderlin, Coleridge y William Blake.

De cualquier modo, en esta obra Fuentes abandona radicalmente las referencias cinematográficas y la significación estética de la imagen en el relato, para exaltar el umbrío temperamento de un fantasma afligido por el nietzscheano anatema del eterno retorno. ¿Sería que el entusiasmo por el cine comenzaba a decrecer en la inspiración de un escritor que, en años anteriores, se había involucrado activamente en el quehacer filmico nacional e internacional, como crítico, como guionista y como jurado en certámenes como el Festival de Cine de Locarno, en 1960, y la Mostra Cinematográfica de Venecia, en 1967?

¿Acaso los principios estéticos de Carlos Fuentes —como veremos más adelante—, languidecían ante el progresivo deterioro no sólo de la industria filmica nacional, sino de las obvias limitaciones de los realizadores?

Todos los gatos son pardos y *El tuerto es rey* son dos piezas dramáticas que abordan conflictos existenciales diferentes pero con raíces en común: la orfandad sagrada del hombre; la libertad y sus límites como coordenada fundamental del principio *ser es ser percibido*, de Berkeley; la mansedumbre al origen y la rebelión contra el destino; la cultura ritual y la cultura teocrática de la separación, y los misterios creacionistas.

De esta manera, Moctezuma II, Cuitláhuac, Cuauhtémoc, Cihuacóatl y Tzompantecuhtli—Rey de Texcoco—, de *Todos los gatos son pardos*, junto con Donata y Duque, los personajes de *El tuerto es rey*, condensan la dimensión del castigo ontológico de los hombres, cuando la imagen de Dios deja de ser el reverso de la conciencia individual y se convierte en el extremo opuesto de los instintos, la singularidad, la duda y la fe, en lo que

Octavio Paz definió como una nueva versión de la *caída* (la perplejidad y el error divino y, por añadidura, humano).

En medio de estos replanteamientos literarios del drama y la novela, Carlos Fuentes llevó a cabo una selección de sus mejores ensayos publicados entre 1958 y 1970, en diversos espacios periodísticos como los suplementos “México en la cultura” de *Novedades*, “La cultura en México” de la revista *Siempre!*, el rotativo *El Día*, la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, la *Revista de la Universidad de México*, y otras publicaciones extranjeras: *La Biennale* (Venecia) y *Amaru* (Lima), y surgió *Casa con dos puertas*, un volumen compuesto por veinticuatro textos que abarcan el estilo narrativo de Jane Austen, Herman Melville y William Faulkner; la semblanza anecdótica sobre Manuel Pedroso, Alfonso Reyes, Fernando Benítez, C. Wright Mills, Ernest Hemingway, Jean-Paul Sartre, Oscar Lewis, Sebastián Salazar Bondy, Elio Vittorini, William Styron y Octavio Paz; la herencia universal del teatro de William Shakespeare; el cosmos metafísico de Jean Genet; el cine de Milos Forman, Alain Resnais, Marco Bellochio y Luis Buñuel, así como el sentido de ruptura libertaria en la obra plástica de Valerio Adami y José Luis Cuevas.

Casa con dos puertas es, por tanto, un amplio galerón que expone un enfoque totalizador del arte y la cultura: literatura, cine y teatro convergen, palabra por palabra, en la *mirada* de un narrador que se confiesa testigo irredento de las maravillas, los asombros, los desafíos, las penurias, los excesos y las dudas del artista, tal vez porque como escribió en *Cumpleaños*, “la eternidad es una ilusión de tiempos compensados”, y en esa compleja y opaca travesía que es la génesis intelectual, el tiempo adopta una condición laberíntica, fractal, donde la inspiración personal se convierte en una suma prodigiosa de sueños, ficciones, pesadillas, incertidumbres, denuncias y universos paralelos, en apariencia aislados pero, en esencia, colectivos, pues como afirmaba Luis Buñuel, “el artista describe

las relaciones sociales auténticas con el objeto de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido”¹.

Y es que, efectivamente, para el escritor mexicano –como para el genio de Calanda–, el cine representaba el sincretismo del arte, no obstante que en aquella época Fuentes dudaba aún si éste debía considerarse como tal, ya que la cámara y el espacio cerrado del fotograma poseen el don de exaltar, anular, distinguir o subrayar la relación del hombre, el escenario y los objetos y, con ello, establecer el ritmo y el nivel dramático del relato; mientras que el guionista y el realizador, como guías espirituales, serían los videntes que proveen las imágenes convulsas, subversivas, límpidas o vanas de ese mundo que existe más allá de la cotidiana vacuidad en que vivimos.

“Si se le permitiera, el cine sería el ojo de la libertad. Por el momento, podemos dormir tranquilos. La mirada libre del cine está bien dosificada por el conformismo del público y por los intereses comerciales de los productores. El día que el ojo del cine realmente vea y nos permita ver, el mundo estallará en llamas”², y ésta es, precisamente, una de las mayores convicciones que Fuentes sostenía, pero sólo una, porque su concepto de las posibilidades comunicativas del film abarcaban, inclusive, los pedregosos terrenos de la memoria histórica; el compromiso social; la emancipación del dogma, la moral y el prejuicio; las conquistas civiles; la transfiguración de los valores mundanos del bien y el mal; la divulgación del conocimiento; la legitimidad o la denuncia, a través de la crítica y de la ironía, de un régimen totalitario –digamos el fascismo, del que Fuentes dijo que en Italia fue una experiencia amarga, pero fundamental, para el nacimiento o la liberación cultural a

¹ Buñuel, Luis en “Luis Buñuel: el cine como libertad”, citado por Carlos Fuentes en *Casa con dos puertas*. Edit. Joaquín Mortíz, México, 1970. Pág. 215

través de la literatura de Vittorini, Pavese, Ballestrini y Sanguinetti; el cine de Visconti, Rossellini, Bellochio y Bertolucci, y la plástica de Baj y Adami—.

En suma, el cine era para el autor de *Casa con dos puertas*, un oceánico, inabarcable medio de expresión que debía pertenecer a los artistas y no a los diletantes, los impostores, los charlatanes, los mercachifles o los mediocres, porque como señaló Buñuel, el conformismo del público y los intereses comerciales iban a contaminar el precioso invento que pudo sintetizar la historia de los hombres.

Quizá es por ello que Fuentes asegura que “el cine eslavo de Milos Forman logra hacernos pasar, misteriosamente, como la prosa de Kafka, del gesto cotidiano al misterio que esconde: no a su sinsentido ni a su significado, sino al sistema común de relaciones que hay detrás de los hombres y de los objetos.”³

¿Es posible que el cine de Forman, oneroso, calculador, austero, puede compararse con el lenguaje del autor de *América* o *El castillo*? ¿En la extravagante frialdad de los espacios o quizá en el indefinición y la extrañeza de un tiempo condensado (“En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso”⁴)?

Y en “El espacio virtual y absoluto”, capítulo en que aborda la película *El año pasado en Marienbad*, del escritor Alain Robbe-Grillet y el cineasta Alain Resnais, Fuentes asegura que dicho film abre perspectivas más vastas a la narración cinematográfica: para el autor de *La región más transparente*, los planos de Resnais son como plazas circulares de las que parten infinitas avenidas o laberintos, y cada instancia es provocación, solicitud de la

² Buñuel, Luis. Op. Cit. Pág. 197

³ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Pág. 185

⁴ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. 2ª Reimpresión, México, 1986. Pág. 38

imagen: una nueva avenida presupone otra aventura y, así, la cámara desemboca sobre otra plaza abierta a la inmensidad de caminos nuevos.

“Resnais y Robbe-Grillet han declarado su intención: realizar una película escultórica, que, como las estatuas, pueda ser vista desde ángulos infinitos. No ve lo mismo quien la observa desde una altura vertical, quien se acerca o quien se aleja, quien se mantiene inmóvil, quien la recorre en redondo. Pero en Marienbad, no es una estatua fija lo que se observa: son imágenes representativas de sentimientos humanos, pero imágenes y sentimientos que oponen y pluralizan sus relaciones de movimiento, reposo, linealidad y circularidad frente a un espectador que también puede elegir el movimiento, el reposo, la linealidad o la circularidad para observarlos, para conocerlos. La gravedad y la inercia –porque estamos ante una obra ni deísta ni romántica, sino einsteiniana– constituyen un equilibrio perfecto: ambas son relativas. La realidad es lo que es, más sus espejos.”⁵

Más que declaración de principios de un cinéfilo y un escritor, de un voyeurista y de un intelectual, el párrafo anterior es un auto de fe. Aquéllas líneas exponen la vocación contemplativa que reclama el cine como obra de arte. Comunican el método ideal para ver una película, para leer los signos que perviven en la imagen.

“Un personaje de Chejov dice que al morir, acaso, perdemos cinco de nuestros sentidos y recuperamos los otros noventa y cinco. Si una sala de cine puede describirse como una tumba temporal, una nueva y gran película italiana sería, como ninguna otra, esa muerte que permite resucitar los sentidos olvidados.”⁶ Esta frase no explica las apacibles agonías de Claire (“Un alma pura”) o de Isabel (*Cambio de piel*), sino que sirven como prefacio para la disección de *I pugni in tasca*, de Marco Bellochio, una película cuyo anti-

⁵ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Pág. 189

⁶ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Pág. 191

reconocimiento, anti-comunidad y anti-tradición —explica Fuentes—, sirve como pistón para activar el motor de esa crítica burguesa que consagró a Buñuel: el mundo cerrado y el mundo de las sensaciones, aspiración estética que niega, por antonomasia, toda aspiración moral.

“Buñuel deriva más de la tradición cómica que de la tradición épica del cine. Buster Keaton, Chaplin, Laurel y Hardy son hombres aplastados por las jerarquías y *drop-outs* de la sociedad porque no saben acumular riqueza. Su fracaso es el pecado en el mundo victorioso del capitalismo calvinista. Y los blancos de su destructividad cómica son los ricos y sus bienes. Hoteles inundados, vandalismo en las pastelerías, pulcras mansiones suburbanas desmanteladas, automóviles destruidos a patadas, descomunal desorden en las vías públicas, ridiculización de la policía. La comedia anarquista parodia y devela el sentido de la economía capitalista: el objeto de los objetos no es servir, sino consumirse frenéticamente.”⁷

Esta es la tesis de Carlos Fuentes sobre la obra de Buñuel —y, de hecho, sobre los filmes y autores que más lo han conmovido— pero, también, la clave exacta de su devoción por el cine y el universo que lo constituye: desde el artista (escritor, fotógrafo, director) que concibe una pieza sobre la tragedia, el drama o la comedia humanas, hasta la estrella cuya maestría interpretativa le otorga un pasaporte a la inmortalidad. Al fin y al cabo, estrella y personaje van de la mano en la memoria colectiva, y Chaplin es indivisible de Charlotte, Peter Lorre de Orlac o Louise Brooks de Lulú.

Sin embargo, es preciso poner mucha atención a estas palabras sobre Buñuel. Al menos, por tres razones que no deben escaparse del tema que concierne a Carlos Fuentes y el cine.

⁷ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Pág. 205

En primer lugar, porque el ensayo "Luis Buñuel: el cine como libertad" era el supuesto germen de un amplio y extenso libro que Fuentes anunció en el prefacio de *Casa con dos puertas*, sin que hasta ahora tengamos noticias sobre ese libro hipotético. En segundo lugar, porque las ideas vertidas en el texto, fueron utilizadas por el autor para su participación en la película *El naufrago de la calle Providencia* (1970), de Rafael Castanedo y Arturo Ripstein, donde al lado del guionista Julio Alejandro, la actriz Lilia Prado, el productor Gustavo Alatriste, el novelista Max Aub y el editor Carlos Savage, desmenuzó las claves de Buñuel a través de *Subida al cielo* y *Los olvidados*.

Pero en tercer lugar –*last but not least*, diría uno de sus personajes prototípicos–, porque lo que en Buñuel es mirada combativa, visceral, ácida e inclemente sobre la hipocresía y la fragilidad del cosmos burgués, corresponde estrechamente al objetivo literario de Fuentes en sus mejores novelas (*La región más transparente*, *Las buenas conciencias*, *Cantar de ciegos*, *La cabeza de la hidra*) y, sobretudo, en ese portento filmico que años antes, en 1967, escribió junto con Juan Ibáñez: *Los caifanes*, la película–sincretismo de toda la obra, todas las inquietudes y dudas y certezas, de un escritor que poseía la vena de Balzac.

4.2 La cabeza de la hidra

En 1971, año de la muerte del diplomático Rafael Fuentes Boettiger –padre del escritor–, se estrena en Barcelona, y luego en Bruselas y en París, la obra *El tuerto es rey*, interpretada por Rita Macedo y José María Prada, bajo la dirección de Ricardo Salvat.

Asimismo, se publica el libro de ensayos histórico–políticos *Tiempo mexicano*, y el volumen intitulado *Los reinos originarios*, que reúne sus dos piezas teatrales.

1971 es un año significativo. Ya que bajo el enrarecido clima sociopolítico de México, con Luis Echeverría en la Presidencia de la República, y la memoria de la masacre del 2 de octubre del 68 que el jueves de Corpus revivió en el ánimo de una nación subyugada por la

dictadura de Estado, Fuentes participa en la fundación de un movimiento renovador de la izquierda mexicana, encabezado por Heberto Castillo y Demetrio Vallejo. Poco después, se traslada a Estados Unidos, donde imparte conferencias sobre literatura e identidad nacional para la comunidad chicana de la Universidad de California.

Durante ese viaje que osciló entre Los Ángeles y San Francisco, consolida su amistad con Shirley MacLaine y Joseph Losey, en tanto que *The Death of Artemio Cruz* se incluye en los programas académicos de varias universidades estadounidenses. Por su parte, en México, José Luis Ibáñez filma *Las cautivas* –bajo un guión de su autoría–, la historia de un obsesivo triángulo amoroso interpretado por Julissa, Fanny Cano y Jorge Rivero, que resultó una obra plana, irregular, por lo que su estancia en cartelera pasó sin pena ni gloria.

Un año después, en 1972, es elegido miembro de El Colegio Nacional. Su recibimiento en dicha institución es presidido por Octavio Paz. Y, como protesta por la invasión de la Universidad de Sinaloa perpetrada por fuerzas represivas, rechaza el Premio Mazatlán que el gobierno del estado le concedió por *Tiempo mexicano*.

Una antología de sus mejores cuentos, *Cuerpos y ofrendas*, se publica en Madrid, y Fuentes vuelve al ataque en el quehacer cinematográfico nacional. Escribe, junto con José Iturriaga, el guión de la película *Aquellos años*, dirigida por Felipe Cazals, para luego fijar temporalmente su residencia en París, donde colaborará para las publicaciones francesas *Le Nouvel Observateur* y *Lui*; *Die Zeit*, de Hamburgo, y *The New York Times Book Review*.

En 1973, no obstante la amarga experiencia de censura que cinco años antes, en 1968, sufrió al lado de François Reichenbach con la película *México México* o *Yo soy México* (prohibida por la Secretaría de Gobernación), escribe la adaptación filmica del cuento “¿No oyes ladrar los perros?”, de Juan Rulfo, que Reichenbach realizará un año más tarde, y con esto culmina su quehacer en el oficio cinematográfico ya que, a partir de entonces, Fuentes

se concentrará definitivamente en la literatura, publicando en los años siguientes la hipernovela *Terra Nostra* (1975), el ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), y *La cabeza de la hidra* (1978), un thriller político influido por una multitud de sombras: G.W. Pabst, Louise Brooks, Peter Lorre, Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, James Cagney, Howard Hawks, Humphrey Bogart, Claude Rains y Boris Karloff, donde la ciudad de México se torna escenario de un estridente pintoresquismo en blanco y negro, para una intriga de insospechada irreverencia.

La cabeza de la hidra es como un punto final en el trabajo de un escritor y su estrecha relación con el celuloide, pues en el futuro abandonará la significación filmica en sus obras, para volcarse en la depuración estética e intelectual de la narrativa mexicana. Un espacio que, al igual que el cine nacional, requería de aires renovadores.

“A las ocho en punto de la mañana, Félix Maldonado llegó al Sanborns de la Avenida Madero. Llevaba años sin poner un pie dentro del famoso Palacio de los Azulejos. Pasó de moda, como todo el viejo centro de la ciudad de México, trazado de mano propia por Hernán Cortés sobre las ruinas de la capital azteca. Félix pensó esto cuando empujó las puertas de madera y cristal de la entrada. Dio media vuelta y salió otra vez a la calle. Se sintió culpable. Iba a llegar tarde a la cita. Tenía fama de ser muy puntual. El funcionario más puntual de toda la burocracia mexicana. Fácil, decían algunos, no hay competencia. Dificilísimo, decía Ruth la esposa de Félix, lo fácil es dejarse llevar por la corriente en un país gobernado por la ley del menor esfuerzo.”¹ Este es el párrafo inicial de *La cabeza de la hidra*, novela dedicada “por estricto orden de desaparición”, a Conrad Veidt, Sydney Greenstreet, Peter Lorre y Claude Rains, quizá porque el ego y la audacia de estos hombres que encarnaron múltiples identidades, contribuyeron enormemente en la génesis del

personaje de Félix Maldonado, un burócrata de alta jerarquía y doble físico del pintor Diego Velázquez, cuyos nexos con las nebulosas tribus del poder político de México, se sostenían en estricto orden descendente de la pirámide del influyentismo y la corrupción.

Maldonado, hijo de un oficinista que dedicó su vida a PEMEX, y tenorio de segunda clase convertido al judaísmo por rebelión al catolicismo y sus excesos, formará parte de un complot urdido por los *hijos de la Malinche* (Malintzin para el pueblo y Marina para su señor Hernán Cortés, princesa maldita que nació bajo un mal signo, Ce Malinalli, oráculo del infortunio, la riña, la revuelta, la sangre derramada y la impaciencia), que se disputarán el control de las reservas petrolíferas de la nación, con el fin de destruirse mutuamente y, de paso, conquistar a este país con el yerro de la única simiente planetaria capaz de fertilizar el progreso de los hombres, porque “como la hidra, el petróleo renace multiplicado de una sola cabeza cortada. Semen oscuro de una tierra de esperanzas y traiciones parejas, fecunda los reinos de la Malinche bajo las voces mudas de los astros y sus presagios nocturnos.”²

Así que en esta posición, Félix Maldonado, el encargado de Análisis de Precios de la Secretaría de Fomento Industrial, se convertirá en el blanco ideal de dos grupos políticos conformados por judíos y palestinos que, en conjunto con los servicios de inteligencia de Estados Unidos, intentarán apoderarse de información crucial para el país: la latitud exacta de los más grandes yacimientos de petróleo y, con ello, llevar a cabo la ocupación de las reservas que, en décadas posteriores, serán fundamentales para la supervivencia de los pueblos.

¹ Fuentes, Carlos. *La cabeza de la hidra*. Edit. Joaquín Mortiz, México, 1985. Pág. 11

² Fuentes, Carlos. Op. Cit. Pág. 282

Sin embargo, Maldonado no está solo. Ya que él mismo, lo ignoran sus enemigos, forma parte de un cuerpo de espías liderado por una figura prominente de la industria farmacéutica, que invierte su fortuna en resguardar el patrimonio nacional.

A partir de estos elementos, Fuentes ensambla un thriller influido, en mayor medida, por el cine que por la novela negra, ya que en realidad, *La cabeza de la hidra* está más lejos de la narrativa de Agatha Christie, Dashiell Hammet, Ian Fleming o Raymond Chandler, y más cerca de las películas de John Ford, Howard Hawks, Orson Welles y John Houston: el bastión argumental de esta historia que oscila entre el drama de los funcionarios de altas miras y medio pelo; la tragedia de una sociedad que, a pesar de décadas de “progreso” y transformación priísta, sigue exactamente igual de pusilánime y empequeñecida como en *La visión de los vencidos*, y la parodia clasista donde el lenguaje es carnet de identidad (para el burgués, para el intelectual, para el burócrata y para el lumpen), se basa en la freudiana épica del complejo de culpa.

Maldonado, agente secreto del subdesarrollo, vive *por y para* sus íntimas ficciones. Él es, a un tiempo, protagonista/espectador de una aventura onírica y eterna, porque “el cine se convirtió para Félix Maldonado en el contrapunto y némesis de la economía. Una ciencia abstracta, triste y finalmente inocua cuando revelaba su verdadera naturaleza: la economía es la opinión personal convertida en norma dogmática, la única opinión que se sirve de números para imponerse. Y el cine es un arte concreto, alegre y finalmente engañoso cuando demuestra ser todo menos arte: un simple catálogo de rostros, gestos y cosas absolutamente individuales, nunca genéricas”¹, no obstante que en *La cabeza de la hidra*, la individualidad se torne mutación irreductible en todas las mujeres: fierecillas domadas y *femmes fatales*, el mito de Lulú, de Wedekind o de G.W. Pabst, se erige como el reverso

inalterable de todo el elenco femenino: Sara Klein, con su corte de cabello a lo rey Arturo y el fleco de ala de cuervo que la hermosísima Louise Brooks lució en *La caja de Pandora*, no sólo posee la misma apariencia de la diva, sino que su muerte es una parábola exacta del destino de Lulú: si en el film de Pabst, la devoradora Brooks termina acuchillada por Jack el Destripador en una buhardilla miserable, en *La cabeza de la hidra*, la Klein será degollada en una suite para encuentros licenciosos de la Zona Rosa, como una ironía más para ese Félix cinéfilo, ese Félix actor, y ese Félix alter ego de los dioses del celuloide, cuyo anatema radica en vivir una existencia como script ambulatorio:

“El rostro era el mismo pero lo separaba del resto del cuerpo una gruesa venda alrededor del cuello. Recordó que en la clínica se prometió a sí mismo reservar toda su emoción para un solo instante. Era éste en el que descubría por primera vez el misterio del cuerpo amado. Pero no era distinto de otros. Había mirado muchas veces a muchas mujeres desnudas, recostadas, dormidas. Pocas cosas lo excitaban tanto como mirar largo tiempo a una mujer poseída por el sueño, desnuda, sin defensa. Esta situación lo despojaba de algo más que la ropa que es parte de la convención amorosa conciente. Para Félix, el sueño arrebatava a una mujer todos los hábitos de la lucha contra el hombre, reticencias fingidas, pudor, invitación coqueta o descarada, negación o afirmación del cuerpo. Una mujer inconciente, dormida, era suya por la mirada; el contrincante de Félix era igual a la situación misma de la mujer abandonada a la conquista del sueño. El sueño era entonces el rival de su pasión. Ahora ese sueño, su rival, se llamaba la muerte y Félix estuvo a punto de cubrir el cuerpo de Sara: existía, después de todo, un objeto que se entrometía entre la identidad del sueño y

³ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Pág. 44

de la muerte, una gruesa venda que separaba la cabeza del tronco, un collar que debió ser sangriento. Lulú había sido asesinada por Jack el Destripador.”⁴

Así, el Maldonado-voyeur de *La cabeza de la hidra*, hilvanará el relato como un rito anecdótico de gestos, luces y decorados, para que Lulú se mimetice a perpetuidad en el universo femenino: en la judía Mary, de ojos color violeta y voluptuosidad felina, cuya malevolencia, sí, es idéntica a la lubricidad perversa de Louise Brooks, o en Angélica Rossetti, cuya ambición la mueve, también, a peinar su fleco como ala de cuervo –porque ella quiere, primero, parecerse a Sara Klein y, después, a Lulú–. Entonces, el desdoblamiento físico suplanta al cambio metafórico, y se transforma en el detalle expresivo de la *virtud* que sólo se revela para los elegidos, porque como dice el doctor Bernstein, némesis de Maldonado y doble de otro doctor, Caligari, “los mexicanos tenemos el genio de la fiesta, la música y el color. En cambio, carecemos totalmente de talento para dos cosas fundamentales en el mundo de hoy: el cine y el periodismo”⁵

Por tanto, lo que en la teoría del cine se conoce como el *carácter narcisista de la identificación* –concepto apuntalado en el psicoanálisis de Freud y la teoría de Jacques Lacan–, opera avasalladoramente en el ego de Félix Maldonado, que no resiste la tentación de pensarse y pensar a los demás como una suerte reencarnaciones cinemáticas que, en la cámara de su mente y su memoria, construirán las ficciones adecuadas para su ambición y su temperamento.

De esta manera, la mirada de Bernstein desde sus “ojos de celuloide”; el enigmático semblante del Director General, un tipo que acentúa su siniestra personalidad bajo el enorme parecido con Victoriano Huerta que le dan sus gafas *pince nez*; las mujeres que

⁴ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Pág. 92

⁵ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Pág. 47

después de Lulú, transfiguran sus rostros en la fisonomía encalada de Machiko Kyo en *Ugetsu Monogatari*, o en la elegante belleza de Esther Williams o la sublime hermosura de Joanne Bennet y, por supuesto, la inacabable metamorfosis física y mental de Maldonado, que primero es un clon de Diego Velásquez, después una burda imitación de Humphrey Bogart, luego un declamador al estilo de James Cagney e, incluso, una estridente caricatura de Woody Allen, componen un mural de proyecciones narcisistas que revocan la conciencia de la realidad en la percepción del personaje: en *La cabeza de la hidra*, lo real se diluye en lo que Bertolt Brecht advirtió como el punto límite de la proyección del espectador en la obra de teatro, porque la identificación suspende el juicio del espíritu crítico.

“La identificación es una regresión de tipo *narcisista* en la medida en que permite restaurar en el yo el objeto ausente o perdido y negar, por esta restauración narcisista, la ausencia o la pérdida. Es lo que hace decir a Guy Rosolato que la identificación «da la posibilidad de satisfacerse sin recurrir al objeto exterior. La identificación permite reducir (en los neuróticos) o suprimir (en un narcisismo absoluto) las relaciones con los demás».

“Si la identificación con el otro consiste en erigirla en el yo, esta relación narcisista, a salvo de lo real, puede tender a sustituir, con un beneficio evidente para el sujeto, el azar de una elección del objeto. El proceso no deja de recordar el «repliegue» fetichista sobre el fetiche, manipulable a voluntad, disponible de modo permanente en un orden de cosas libre de toda relación verdadera con los demás y sus riesgos.”⁶

Sin embargo, el genuino narrador de la novela no es Félix Maldonado sino una lengua indefinida, reconocida sólo por su propia confesión: quien cuenta esta historia de peripecias coloridas como en película de Alejandro Galindo o de Ismael Rodríguez (taxistas recelosos,

enfermeras prosternadas ante la virilidad del héroe, estudiantes expertos en la jergonza sesentera o mujeres gordas con canasta que deambulan y se mezclan en la urbe de canciones rancheras y boleros desteñidos) y de viajes tempestuosos del Distrito Federal a Houston, Texas (policía del *freeway*, capitán de barco a lo Hermann Melville y villanos a lo Dashiell Hammet incluidos, porque Maldonado es una copia del Sam Spade de *El halcón maltés*, de John Houston), es el farmacéutico que en sus horas libres, dirige al comando de agentes tercermundistas en lucha sempiterna contra los espías del Primer Mundo.

“La identificación narcisista tendrá, pues, una tendencia a valorar la soledad y la relación fantasmática en detrimento de la relación de objeto y se presentará como una solución de repliegue en el yo, lejos del objeto. Según Gilles Deleuze sería una equivocación presentar de modo general la identificación como una reacción ante la pérdida del objeto, ante el estado de falta, como una reparación posterior, mientras que la identificación podría muy bien ser anterior y «determinar esta pérdida, provocarla e incluso desearla»,”⁷

Y, precisamente, el flamante narrador de *La cabeza de la hidra* se cubre con el velo de la fantasmagoría —él articula sus diálogos con parlamentos de Shakespeare, distanciándose, así, del mundo exterior y de la plebe— y fetichiza ininterrumpidamente a sus personajes que, como entes pávlovianos o guiñoles, actúan, piensan, hablan y se mueven, a través de las regresiones narcisistas de alguien que se retira del mundo porque se ha vuelto espectador:

“Por un instante, Félix sintió que una pantalla plateada los separaba a él y a Mary, él era un espectador, ella una sombra proyectada, el umbral de la puerta la línea divisoria entre los pobres sueños del cine y la miserable realidad del público que los soñaba.”⁸

⁶ Aumont, Jacques et al. *Estética del cine*. Edit. Paidós, 2ª reimpresión, España, 1993. Pág. 258

⁷ Aumont, Jacques et al. *Op. Cit.* Pág. 258

⁸ Fuentes, Carlos. *Ibidem.* Págs. 177-178

¿Existirá un público que nos sueña siempre, ininterrumpidamente, o únicamente somos la proyección de nuestros onirismos narcisistas?

A esta pregunta, Carlos Fuentes y su incierto narrador, responderían con una certeza presuntuosa y vana, pero certera, que Mary le dice a Félix, a punto de amarse en la suite zonarrososa donde murieron Sara Kline y su imagen de Lulú: “Yo soy mi propio sueño en technicolor, pantalla ancha y sonido estereofónico, buey, y si no te...”⁹

Pero Félix Maldonado, como la hidra de la que renacen mil cabezas, no le dio tiempo de terminar la frase. El cinismo y la rudeza con que actúa en esta escena de pudor y liviandad, son idénticos al estilo de Humphrey Bogart cuando interpretó a Sam Spade.

4.3 El sincretismo literario-fílmico: *Los Caifanes*

En 1966, Carlos Fuentes y Juan Ibáñez obtuvieron el Primer Lugar del Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos (auspiciado por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas), con el argumento *Los Caifanes*, especie de compendio de *lo mejor y lo peor que habita en La región más transparente*, y epítome fílmico de las inquietudes narrativas de su autor.

La trayectoria de Fuentes como dialoguista en *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón, 1964), *Tiempo de morir* (Arturo Ripstein, 1965), *Un alma pura* (Juan Ibáñez, 1965), *Las dos Elenas* (José Luis Ibáñez, 1965) y *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1966), era la carta de presentación de un escritor profundamente convencido de que el lenguaje es código y seña de identidad, materia del cuerpo y esencia del espíritu, porque como dice Roland Barthes, “cuando se ha acabado de hablar, empieza el vértigo de la imagen: se exalta o lamenta lo

⁹ Fuentes, Carlos. *Ibidem*. Pág. 179

que se ha dicho, la manera como se ha dicho, *se imagina uno a sí mismo* (se examina en imágenes); la palabra está sujeta a la remanencia, la palabra tiene *olor*.”¹

Producida por J. Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Wallerstein, *Los Caifanes* se filmó en 1967, un año después de recibir el galardón y, a decir verdad, es la película más fuentescniana realizada hasta el momento --a pesar de sus excesos y deficiencias técnicas--, incluso sobre las adaptaciones en torno de su obra (*Un alma pura*, *Las dos Elenas*, *La muñeca reina* o la superproducción hollywoodense *Gringo viejo*), porque este *viaje a través de la noche* de una pareja de burgueses y un cuarteto lumpen, es como una antología del *dramatis personae* de su narrativa de la década de los 50 a los 70, donde la ciudad de México se despoja del papel de simple escenario, y se convierte en el protagonista principal de este naíf *choque* entre culturas.

Fade In. Pantalla en tono rojizo. Una procesión de rostros en negativo desfila ante la cámara, para sostener el rolling de los créditos arropados por el suave y melancólico vaivén de un *danzón*. Los estelares: Enrique Álvarez Félix y Julissa, y los debutantes: Óscar Chávez y Sergio Jiménez (Compañía de Teatro Universitario), y Ernesto Gómez Cruz y Eduardo López Rojas (Instituto Nacional de Bellas Artes).

Una reunión de alta sociedad es el preámbulo del viaje. El arquitecto Jaime De Landa (Enrique Álvarez Félix), con pantalón de franela gris y blazer azul con botones de oro, se sirve un *jaibol* y gira instrucciones a un mesero. Acto seguido, entra a la habitación donde un hombre armado con un magnetófono, pide a Paloma (Julissa) que diga algo “para la posteridad”. Un extraño se entromete y dice: “La vida es la metáfora del hastío”. Otra mujer opina: “Los iconoclastas siempre terminan de *icololastras*” y, uno más, menciona:

¹ Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Edit. Paidós, España, 1986. Pág. 326

“¿La metáfora del hastío? Such a wonderful way to think...” Paloma asiente y dice: “vivir, vivir intensamente, es lo que todos debemos hacer”.

La recepción culmina de inmediato. Los invitados salen a la calle con rumbo impreciso; alguien sugiere “Ir al Quid, a ver el show de Arau”, pero Jaime y Paloma se quedan en la casa. Él propone que no salgan, que *aprovechen* el momento. Ella rechaza la invitación porque la noche es joven, la noche aún posee ciertos atributos que no debían desperdiciar.

Jaime y Paloma caminan en la oscuridad. La pareja se envuelve en bruma y lamparazos (por una falla del equipo de iluminación o porque la estridencia lumínica tiene un sentido para la fotografía de Fernando Colín, aunque esto es muy dudoso), y durante los escarceos y los desafíos de Paloma a Jaime (“Aquí. ¿Te atreverías a hacerme el amor aquí?”), una lluvia repentina los obliga a buscar refugio al interior de un auto estacionado.

La pareja se lía a besos y caricias, hasta que alguien los interrumpe: “Quihubo, ¿qué jais de la baraña?”

El Gato (Sergio Jiménez), los invita a permanecer en el coche ajeno y, poco a poco, los Caifanes se completan: el Azteca (Ernesto Gómez Cruz), con gafas, rostro aindiado y traje talla Clavillazo; el Mazacote (Eduardo López Rojas), con gorro y suéter de Chiconcuac, y el Estilos (Óscar Chávez), con botas y vaqueros, serán los anfitriones en la *travesura* de los amantes: descender a lo más bajo, hasta el submundo de la plebe, para visitar el México real, la urbe de carne y hueso que sólo ellos les pueden ofrecer: los jodidos, los palurdos, los Caifanes. Al fin y al cabo, *caifán* significa “el que las puede todas”.

Así, en la segunda parte de la historia (“Las variedades de los Caifanes”), Jaime, Paloma y sus “nuevos amigos”, irán a divertirse al Géminis, un cabaret de presumible mala muerte, donde Paloma se mezcla entre las putas, inventándose un nombre y un pasado para perderse en el abigarramiento del rimel y el carmín; el Mazacote organiza el jaleo vertiendo vaselina

sobre el escenario, y en plena "Fantasía espacial", un desfile de mimos, malabaristas y vedettes, un parroquiano ebrio (El Indio Cacama), asesina a uno de los payasos de un botellazo en la cabeza, en una escena de pretensiones esperpénticas cuyo resultado mueve a risa: entre el torneo de albures que escupe el personal, la obesidad decadente de las desnudistas del tugurio y la histeria colectiva que se vuelve pausa reflexiva tras el deceso del payaso (El Indio Cacama observa la lente de Colín, como pidiendo perdón por su fealdad y su insolencia), la intención de Ibáñez por exhibir el revés monstruoso de la fiesta termina en el otro extremo, en la parodia jodidista.

Con "Las variedades de los Caifanes", ya es suficiente para saber hacia dónde se enfila el argumento: el grupo cena en una taquería defectuosamente recreada —porque se nota a leguas que fue emplazada en una casa del Pedregal—, donde convidarán a un Santa Claus ahogado de borracho (Carlos Monsiváis); le robarán su guitarra a un bohemio invidente y luego, bien comidos y bebidos, vestirán con bragas, sostén y pañoleta, a la Diana Cazadora de Paseo de la Reforma. También visitarán a una enigmática prostituta fellinesca (Tamara Garina), que escucha la radionovela "El vicio de quererte" para soslayar el peso de sus *Noches de Cabiria* (Federico Fellini, 1957); "profanarán" un velatorio y, en la huida, Jaime dejará a Paloma en los brazos de el Estilos, hasta terminar la juerga en Tres Marías, donde el arquitecto deshonorado confrontará al cuarteto de jodidos, de ignorantes, de Caifanes, para al fin perder, definitivamente, los favores de su huidiza compañera.

Por el excesivo tratamiento de los diálogos de Fuentes, en contraste con la falta de imaginación visual de Ibáñez y la burda creatividad del fotógrafo Fernando Colín (cuyos esfuerzos concibieron un eterno y aburrido homenaje al medium shot), *Los Caifanes* es una película verbal.

Parlamentos con anhelos metafóricos, chapuzones en el argot barriobajero, retruécanos filosóficos de cafetín e impostaciones librescas de pudor y liviandad, son los andamios dramáticos de este film que se torna tributo a la Babel clasista del México de finales de los 60, pero sin la sinceridad de Ismael Rodríguez, el colorido de Gilberto Martínez Solares o la candidez de Alejandro Galindo, porque en *Los Caifanes* el lenguaje no es signo, es un alarde.

- Al escuchar cómo hablas te diré quién eres:

“El águila devorando a la serpiente en un nopal. Así es la vida, como las vueltas que da un peso de plata en un volado y que nadie adivina. Quién escoge su suerte y el tiempo para exprimirla...” Espeta el gato en una plaza solitaria, antes de lanzar una moneda al aire. Sus retóricos malabares sobre el escudo nacional, como en todas las obras de Fuentes, pretenden erigirse como seña de identidad nacionalista en un país que, paradójicamente, nunca ha estado a la altura de sus mitos.

“México en una laguna y mi corazón echándose clavados. ¿Quién sabe qué es el amor?”, dice el Azteca y le mira las piernas a Paloma, como una especie de piropo de fervores patrioterios.

“Vamos a hacer otra jalada”, sugiere Paloma a los Caifanes, y la “jalada” es la invitación a una hermandad lingüística que diluya los contrastes entre el grupo.

“Con un aguacate de usted, señorita, me echo cualquier guacamole”, es la lisonja del Estilos para marcar un juego amatorio con Paloma.

“Qué divino hablan, hasta parece otra lengua”, dice Paloma a Jaime, mientras el Mazacote y el Azteca se miden en grescas albureras y fraternales escarceos homoeróticos, porque los Caifanes son síntesis y paradigma de que el macho nunca se abre y tampoco se derrama.

Verbo como empalizada o parapeto, el lenguaje es alegoría de igualdad o de extrañamiento: si Jaime se dirige a Paloma en inglés para relegar a los Caifanes de su charla, éstos los excluyen a través de sus alocuciones neblinosas, ocultas en el argot barriobajero: un galimatías de neologismos, sinonimias y doble sentido.

Los Caifanes es un amplio vitral freudiano y cultural, cuya sintomatología provee un sólo diagnóstico: el machismo mexicano se sostiene hasta que el orgullo de la mujer lo quiere.

- Dime cuál es tu obsesión y te diré quién eres:

El alcohol como ordinaria celebración de la amistad: en la taquería, destapan las cervezas que Jaime les invita, y los Caifanes se enlazan en abrazos y elogios mutuos porque “tú serás mi *compa* hasta que la *tilica* nos separe.”

Lamentos en honor a la madre como signo de la feminidad inmaculada, porque las *otras* sólo llevan a cuestras el peso de la infamia y la traición: mientras el Estilos declama “El brindis del bohemio”, el beodo Santa Claus escandaliza a la clientela: “¡Cántenle a mi madre! ¡Madrecita, mira qué bajo he caído!” *Caer tan bajo* significa personificar el oprobio malinchista o lo que es lo mismo, Papá Noel en tierras nahuatlacas.

Ubicuos simbolismos de feminidad inaprensible: en la funeraria, el Gato contempla una silueta felinesca que se marcha con un puñado de globos en la mano.

Hazañas con el sello *Mexican Curious* a través del folklore y el lugar común: cuando el Azteca viste a la Diana Cazadora, un mariachi ilustra la proeza con trompetas, bajo y guitarrón.

Machos decentes, pudibundos: en una vecindad, el Estilos corteja a Paloma cantando “Fuera del mundo”, y resiste el acicate de un Mefistófeles que le ofrece un billete de lotería, como metáfora del uso de la fuerza para seducirla. “¿Quién es ése?” –pregunta

ella. El Estilos responde: “Éste se aparece donde quiera y a la hora que sea. Nos tienta con el azar”. Casanova ha vencido a Don Juan.

Asimismo, los rituales sociológicos de *Los Caifanes*, exponen una amplia galería de variedades femeninas que ensamblan un modelo inabarcable.

La puta y su erotismo: “Píntate más rojos los labios. Así se ve una más trompada y es más sexi”, le dice una de las ficheras del Géminis a Paloma, en el baño donde lo mismo hay carteles de cine que un altar a la Virgen de Guadalupe.

La puta y su vanidad: La Elota le cuenta a Paloma que ella también tuvo barba partida alguna vez, pero que el cirujano la timó: “Me pusieron una placa de platino. Al principio se veía re bonita, pero luego se hizo de lado y ahora la tengo casi en un cachete.” Otra le responde: “¡Querías tener barba de artista y ahora vas a quedar cucha!”

La puta y su misticismo: el puñado de ficheras lee *El libro de los sueños*, buscando una señal que le abra otro destino.

Sin embargo, sobre estos elementos, la mujer sigue marcando el ritmo de las pasiones, porque la moraleja principal de *Los Caifanes*, consiste en el permanente, ineluctable “vuelo de la paloma lejos del marrascapache”:

Cuando Jaime De Landa le pide que hagan el amor al principio de la cinta, ella responde: “No, Jaime. Debemos resistir. Hay que ser fuertes.”

Cuando el Estilos pretende hacerle el amor en la vecindad, ella responde: “Mañana”

Cuando Jaime huye al fin de Los Caifanes, ella cierra la portezuela del taxi y se marcha sola: emancipada del yugo y el orden social masculino, Paloma representa a la libertad a través de la posesión y la disposición de su propio cuerpo: El alma pura ha dejado, al fin, de ser alma *puta*.

Los Caifanes condensa todos los ritos socioculturales de lo que Fuentes contempla en *lo mexicano*. Sin conceder un ápice a la voluntad estética del director (como sucedió con José Luis Ibáñez) y sin sucumbir él mismo a los excesos del híbrido ficción-documental de sus posteriores incursiones filmicas con François Reichenbach (*México, México* y *¿No oyes ladrar los perros?*), la atroz adaptación al cuento de Juan Rulfo, esta cinta es una magnífica apoteosis de la *fiesta mexicana*:

“La Fiesta es una Revuelta, en el sentido literal de la palabra. En la confusión que engendra, la sociedad se disuelve, se ahoga, en tanto que organismo regido conforme a ciertas reglas y principios. Pero se ahoga en sí misma, en su caos o libertad original. Todo comunica; se mezcla el bien con el mal, el día con la noche, lo santo con lo maldito. Todo cohabita, pierde forma, singularidad y vuelve al amasijo primordial. La Fiesta es una operación cósmica: la experiencia del Desorden, la reunión de los elementos y principios contrarios para provocar el renacimiento de la vida. La muerte ritual suscita el renacer; el vómito, el apetito; la orgía, estéril en sí misma, la fecundidad de las madres o de la tierra. La Fiesta es un regreso a un estado remoto e indiferenciado, prenatal o presocial, por decirlo así. Regreso que es también un comienzo, según quiere la dialéctica inherente a los hechos sociales”.²

Y efectivamente. En *Los Caifanes*, la Fiesta pulveriza momentáneamente la diferencia (y la lucha) de clases, aunque el vértigo de la singularidad de los ricos y los pobres, los arredra a huir del amasijo primordial de una urbe de infinitas metamorfosis, porque el mexicano es un animal acostumbrado a sus refugios ontológicos: la invasión de esos espacios se torna amenaza al orden y, por supuesto, al tranquilo bienestar de las fobias, la liviandad, las

² Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México, 19ª reimpresión, 1990. Pág. 46

paranoias y los complejos personales. Por tanto, *Los Caifanes* quizá sea la puesta en escena del silogismo que Fuentes enuncia con sutileza, desde *Los días enmascarados*: Yo soy la medida de mi diferencia ante los otros; yo soy mi sabiduría para ser y estar en el mundo.

4.4 Gringo viejo en Hollywood

En 1964, en un ferrocarril entre Chihuahua y Zacatecas, Carlos Fuentes comenzó la redacción de *Gringo viejo*. A pesar de su brevedad y sencillez (187 páginas y una prosa clara, sin imágenes tumultuarias ni entrapamientos de la lengua), el proceso de creación de la novela culminó veinte años después, en 1984.

Inspirada en el escritor norteamericano Ambrose Bierce, misántropo, periodista de la cadena Hearst y autor de dos libros memorables engendrados por sus textos periodísticos, *Anoche soñé que volvía a Manderley* y *El diccionario del diablo*, el leit motiv de *Gringo viejo* proviene de dos mitos: el primero, la vocación autodestructiva de Bierce, cuando enfermo y cansado, comentó que una forma heroica de morir consistiría en caer ajusticiado ante un paredón mexicano, y no envilecido y humillado por la edad, por lo que en su última carta, escribió: "Ah, ser un gringo en México; eso es eutanasia", y el segundo, el enigma de su desaparición: en noviembre de 1913, Bierce se internó en territorio mexicano con el objetivo de encontrar a Pancho Villa y nunca se volvió a saber nada de él.

Fascinado por la poderosa personalidad de un artista que escribió sin concesiones, por la época convulsa de la revolución mexicana y las paradojas históricas, políticas, económicas y culturales que entretejen la distante relación entre México y los Estados Unidos, Fuentes llevó a cabo este ejercicio imaginativo, con el fin de explorar la inexorable entraña del destino, a través de los encuentros y desencuentros personales, la nostálgica contemplación de la vida y sus vacíos, el vértigo del odio, la conmiseración, el desencanto y, por supuesto, la incertidumbre del porvenir y el enfrentamiento con la muerte.

Gringo viejo es una aventura épica y una fábula romántica, donde tres personajes disímbolos confrontan sus vanidades, sus escepticismos y complejos, hermanados por el vínculo del *viaje personal* como retorno del origen: el General Tomás Arroyo, un villista que abandona los ideales de la tropa deslumbrado por la vida que no tuvo; Harriet Winslow, una solterona que descubre el brío de su feminidad en el indómito y salvaje universo mexicano, y Ambrose Bierce, el gringo viejo, un anciano sin nombre ni pasado que se inmiscuye en la revuelta para encontrar el sufrimiento del que todos huyen, componen un óleo de exuberancia impresionista, donde la condición humana se integra en la poética de la barbaric y la ignominia.

La historia es sencilla: el azar junta a Bierce con el pelotón de Arroyo, cuando éste toma la Hacienda de los Miranda, una de las familias más importantes del norte mexicano. A la finca llega Harriet Winslow, contratada poco antes del estallido de la revolución como institutriz. Sola, sin dinero ni contactos en el país, Winslow se queda con el grupo de Arroyo, y sostiene con el General un tórrido romance matizado por la pasión y la misericordia, mientras que el gringo viejo adopta el papel del padre que no tuvo.

Sin embargo, la Hacienda de los Miranda opera un poder hipnótico sobre el revolucionario: Arroyo era hijo bastardo del cacique, por lo que aquella propiedad representa una especie de justicia poética para un hombre que creció a la sombra del oprobio y la miseria.

Así, turbado por el lujo y la riqueza, Arroyo demora su estadia. Ya no prosigue la avanzada, desobedece las órdenes de Villa y, al fin, como el Coronel Kurtz de *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, dcsera de la campaña.

La relación entre Arroyo, Winslow y Bierce se torna caótica, desesperada. Entre Tomás y Harriet hay más deudas morales y resentimientos por cobrarse mutuamente, que amor, placer o entrega; en tanto que con Bierce, el mexicano experimenta un violento desafío: el

gringo viejo es un camaleón. Padre perverso y reflejo de sí mismo, su voz se convierte en el revés de su conciencia.

Entonces, durante una disputa en la que el anciano lo desobedece, Arroyo asesina a tiros al gringo viejo, en una escena poética y extraña, de una belleza lírica sorprendente: el parricidio (y suicidio a la vez) se ha consumado.

La novela termina con el fusilamiento de Arroyo por órdenes de Villa, mientras Harriet Winslow vuelve a los Estados Unidos con el cadáver del viejo. En 187 páginas, Fuentes ha llevado al lector hacia una profunda reflexión sobre la futilidad del resentimiento y la ceguera del egoísmo, a través de un entrañable relato donde la palabra tiene un poder germinativo.

Cinco años después, en 1989, *Gringo viejo* fue adaptada al cine por Luis Puenzo, con el auspicio de Fonda Films.

Producida por Luis Bonfiglio y bajo un guión de Aída Bortnik y el propio Puenzo, *The Old Gringo* es una supreproducción pensada, escrita, ambientada, dirigida y montada para el gran público estadounidense, pero aparatosamente distanciada de la obra original.

Y es que a través de la dirección artística de Bryce Perrin y Scout Ritenour, los sets propios de un *chili western* por parte de Tessa Davies, los vestuarios de Enrico Sabbatini, la fotografía de Félix Monti, la música de Lee Holdridge, y las actuaciones de Jane Fonda (Harriet Winslow), Jimmi Smits (Tomás Arroyo) y Gregory Peck (Ambrose Bierce) –las figuras principales–, esta película es más una costosa telenovela, que una epopeya sobre las batallas contra el poder y las reyertas intimistas.

Hollywood lo hizo una vez más: a ojos de la industria cinematográfica con mayor poder y penetración en todo el mundo, México, el país del sombrero a lo Speedy González, se muestra en *Gringo viejo* como el reino de la orgía perpetua. El tequila corre a raudales, las

soldaderas son hembras cerriles al servicio de los machos, los villistas son hombres prietos comedores de chile y declamadores de mentadas. Para Hollywood, *México, México* –como en las películas de François Reichenbach– es un paisaje digno del Discovery Channel, donde el embrutecimiento es lugar común y los maizales son centros ceremoniales del fervor más primitivo.

Con caracterizaciones acartonadas (Gregory Peck parece Gregory Peck pero nunca Ambrose Bierce), con excesos de cursilería e ingenuidad (Jane Fonda hecha heroína de novela rosa) y, en el colmo del absurdo, un villista que se mueve, piensa y se comporta como chicano (Jimmy Smits mostrando escandalosamente que no sólo no entendió la novela de Fuentes, porque tampoco entiende la complejidad ontológica de un personaje situado en las huestes del Centauro del Norte), *Gringo viejo* se incluye en la ingente lista de los productos hollywoodenses que han destrozado algunas de las mejores piezas de la literatura universal, poniéndolas al servicio de un entretenimiento light.

De nada sirven los roles de cortesía para los actores oriundos de la tierra de la enchilada (Patricio Contreras en el papel del Coronel Frutos García; Adriana Roel como La Garduña, y Pedro Armendáriz Jr. como Pancho Villa), porque el guión de Puenzo y Bortnik no explora el interior de los personajes; no exalta los laberintos de la lengua; no busca la furtiva belleza del entorno; no se compromete con el conflicto xenófobo que Fuentes plasma con brillantez en la novela, ni con la amargura del gringo viejo para el que la vida era una “mierda”.

El guión de Puenzo y Bortnik se concentra, básicamente, en los tropiezos elementales del *affaire* entre Arroyo y Winslow, y subraya el patetismo de un pueblo para el que la civilización se ha demorado.

¿Dónde queda el mito de Ambrose Bierce?

¿En qué momento de la cinta, Puenzo esboza la estatura del genio y el anacoreta, del nihilista y el profeta?

Amaneceres y crepúsculos de postal; disposición de actores y decorado al estilo de un musical de Broadway; primeros planos a la gestualidad prefabricada, falsa, de los protagonistas (de sí mismos pero no del rol que los convoca), con la técnica de la fotografía publicitaria, y ambientación apócrifa de un escenario que se torna aparatosamente artificial, son sólo algunos de los detalles que echan por tierra a esta superproducción donde todo sobra, menos los aciertos.

Sin embargo, Fuentes quedó conforme con el film. ¿Por su amistad con Jane Fonda? ¿Por el canto de las sirenas del glamour hollywoodense?

¿O, tal vez, porque en aquellos años ya estaba convencido de que la literatura y el cine tienen principios en común pero, en ocasiones —y esto es las más de las veces—, espíritus contrarios?

La respuesta quizá se halle en su obra, y en la distancia que, en la escritura, se prolongó hasta separar radicalmente al hombre de letras con el cine: *Una familia lejana* (1980) y *Agua quemada* (1981) se vaciaron en el tiempo mexicano que procreó a *Gringo viejo*.

A partir de los años 80, Fuentes abandonó por completo no sólo la escritura de argumentos, sino que dejó, también, de reflexionar sobre el trabajo de guionistas, actores y directores, y se ocupó en crear, a su manera, relatos donde la imagen es el centro de lo poético y lo revulsivo (*Cristóbal Nonato*, 1987; *Constancia y otras novelas para vírgenes*, 1990; *La campaña*, 1990; *Ceremonias del alba*, 1992; *La frontera de cristal*, 1995); ensayos donde la génesis literaria es el hilo conductor del espíritu hispanoamericano (*Valiente mundo nuevo*, 1990; *El espejo enterrado*, 1993 y *Nuevo Tiempo Mexicano*, 1994); cuentos donde desentraña la nostalgia y el ocaso del actor de cine (“Apolo y las putas”, de *El naranjo, o*

los círculos del tiempo, 1993) y fábulas intensas sobre la fragilidad de la belleza interior y la futilidad de la hermosura exterior de la diva como mujer-objeto (*Diana o la cazadora solitaria*, 1994).

4.5 Diana o la cazadora solitaria

Tres ejes temáticos articulan a *Diana o la cazadora solitaria*, la novela-homenaje a la actriz norteamericana y diva efímera Jean Seberg, con quien Carlos Fuentes mantuvo un tórrido romance a principios de la década de los 70, esos años en que el mundo se debatió entre la ebriedad, la pesadilla, la revelación y la resaca de los turbulentos acontecimientos políticos que horadarían una profunda huella en la sociedad y la cultura.

El vértigo amoroso y la ironía de la pasión; la esencia cinematográfica de la diva en contradicción con la ordinariéz de la mujer común, cuyo reconocimiento y desconocimiento ante el mundo real la vuelve una figura inaprensible, y el malestar individual por los compromisos político-sociales incumplidos, que trazan una línea entre el maccarthismo y la masacre del 2 de octubre del 68 en Tlatelolco, forman un triángulo donde el amor se diluye en la insensatez y la subversión de su lenguaje, porque “El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo. La emoción proviene de un doble contacto: por una parte, toda una actividad discursiva viene a realzar directamente, indirectamente, un significado único, que es «yo te deseo», y lo libera, lo alimenta, lo ramifica, lo hace estallar (el lenguaje tocándose a sí mismo): por otra parte, envuelvo al otro en mis palabras, lo acaricio, lo mimo, converso acerca de estos mimos, me desvivo por hacer durar el comentario al que someto la relación”.¹

¹ Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. Edit. Siglo XXI, México, 9ª edición, 1991. Pág. 82

En una fiesta de año nuevo del 31 de diciembre de 1969, Fuentes conoció a Jean Seberg, la belleza prematuramente consagrada por Otto Preminger en *Santa Juana* (1957) y *Bonjour Tristesse* (1958), y cuyo éxito definitivo fue *Sin aliento* (1959), de Jean-Luc Godard.

Prosternado ante la hermosura y la inteligencia de la Seberg, pero deslumbrado hasta el paroxismo por el glamour y la condición de *eternidad* que la pantalla de plata le otorgó a su rostro, Fuentes se prendó de esta chica depresiva y ofuscada por la fama y la mediocridad, pues a ciencia cierta, su filmografía engloba una gran cantidad de películas menores que forjaron el ocaso en su carrera, no obstante haber colaborado con Claude Chabrol, Roman Polanski y Robert Rossen, entre otros directores.

Nacida en Marshalltown, Iowa (el 13 de noviembre de 1938), a los 17 años, Jean Seberg ganó el gran casting organizado por Preminger en 1957, para encarnar a Juana de Arco en el remake de la obra de Theodore Dreiser, que resultaría un fracaso a pesar de las expectativas generadas por el film (el casting contó con la participación de 18 000 actrices de toda la Unión Americana y fue publicitado a nivel nacional por los medios de comunicación).

De cualquier modo, su incursión bajo la batuta de Godard en *Sin aliento*, le otorgó un pasaporte inmediato para subir al quebradizo carrusel del *Star System*, porque su andrógina apariencia (cabello rubio y corto, jeans y camiseta blanca) y la exquisita sublimidad para representar a la mujer de los 60 (emancipada económica, moral, emocional y sexualmente de la sociedad), la volvieron un icono generacional: aquella escena donde Jean Seberg vocea el *Herald Tribune* en los Campos Elíseos de París, forma parte del imaginario colectivo y las mitologías filmicas de la época.

Jean Seberg se casó cuatro veces. Con François Morel (quien la dirigió en *Playtime*, 1962); con el escritor y cineasta francés Romain Gary (que la dirigió en *Birds in Peru*, 1968, y

Kill!, 1972); con Dennis Berry (que también la dirigió en *Grobe Ekstase*, 1975), y con Ahmed Hasmi.

Emocionalmente frágil y psíquicamente inestable, Jean Seberg simpatizó con los grupos contestatarios de la década de los 70, y apoyó económicamente al movimiento afroamericano de los Black Panthers, lo que ocasionó que la FBI dirigida por J. Edgar Hoover, lanzara una dura ofensiva mediática en su contra, provocando su descrédito, su exilio en Francia y, como algunos historiadores y ensayistas suelen sostener, su muerte por suicidio en septiembre de 1978.

La aventura de *Diana o la cazadora solitaria* transcurre en 1970, cuando Jean Seberg vino a México a rodar la película *Macho Callahan*, de Bernard L. Kowalski, un western escrito por Richard Carr y Cliff Gould, y cuyo reparto incluye a David Janssen, Lee J. Cobb, James Booth, Pedro Armendáriz Jr. y David Carradine, que Carlos Fuentes oculta con símbolos y claves, y disimula bajo la coartada de la invisibilidad, porque esta novela, a diferencia de todas las ficciones, sí está inspirada en la vida real, y las apariencias o parecidos de sus personajes son genuinos y no mera coincidencia.

Debido a que su matrimonio con Rita Macedo iba en declive, Carlos Fuentes siguió a Jean Seberg a las locaciones de Durango, y se entregó a un doloroso *affaire* que culminó, repentinamente, en la traición, experiencia que sirvió al prosista mexicano para que *Diana o la cazadora solitaria*, sea lo mismo una grave reflexión sobre el donjuanismo y el amor mítico, vertical, que una meditación sobre el cuerpo mirificado por el cine o un juicio brutal sobre el honor y la responsabilidad individual ante el poder.

“El erotismo de la representación plástica consiste, precisamente, en la ilusión de la permanencia de la carne. Como todo en nuestro tiempo, el erotismo plástico se ha acelerado. Un medallón, un cuadro, debieron suplir durante muchos siglos la ausencia de la

amada. La fotografía aceleró la ilusión de la presencia. Pero sólo la imagen cinematográfica nos da, a la vez, la evocación y la inmediatez. Ésta es ella como era entonces, pero también como es ahora., para siempre.

“Es su imagen, pero también su voz, su movimiento, su belleza y su juventud imperecederas. La muerte, gran madrina de Eros, es vencida y justificada, a un tiempo, por la reunión con la amada que ya no está a nuestro lado, rompiendo el gran pacto de la pasión: siempre unidos, hasta la muerte, tú y yo, inseparables...

“El cine sólo nos da la imagen real de la persona: ella era así, y aunque interprete a la Reina Cristina, es Greta Garbo; aunque pretenda ser Catalina de Rusia, es Marlene Dietrich; ¿la Monja Alférez? Pero si es María Félix. La literatura, en cambio, libera nuestra imaginación gráfica; en la novela de Thomas Mann, Aschenbach muere en Venecia con los mil rostros de nuestra imaginación en movimiento; en la película de Visconti, sólo tiene un rostro, fatal, incanjeable, fijo, el del actor Dirk Bogarde.”²

En efecto. La literatura impone o libera la imaginación representativa, a través de la descripción que el escritor lleva a cabo de sus personajes, y ésta es, acaso, la mayor cualidad de la lectura: motivado por el efecto de proyección, el lector realiza una especie de casting mental donde acomoda y reacomoda una ingente colección de rostros para dar vida a sus personajes favoritos, y digamos que en *Diana o la cazadora solitaria*, los protagonistas buscan un rostro y una sombra, una definición exacta, porque sus espíritus se revelan con sigilo: Luisa Guzmán como Rita Macedo; Diana Soren como Jean Seberg; Iván Gravet –el esposo de la actriz–, como Romain Gary o Lew Cooper –el actor/traidor del maccarthismo –, como Lee J. Cobb, forman un reparto donde Fuentes utiliza sus pasados para proponer un diagnóstico de la imperfección humana: ahí está el deseo voraz de una

mujer que sólo anhela y ama a los hombres que le imponen un desafío epidérmico, moral o intelectual, pues para ella, el sexo es la conjunción de la fertilidad de Priapo y la mortal conjura de Astarté; ahí está, también, la dimensión del reconcomio en un hombre que traicionó a sus amigos: Lee J. Cobb, miembro de la compañía teatral de Clifford Odets y famoso por su interpretación en 1949 en *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, que durante la pesadilla fascista del maccarthismo en Hollywood (1947-1953), citó en su comparecencia ante la *House Un-American Activities Committee* (Comisión de Actividades Antiamericanas) presidida por el siniestro J. Parnell Thomas, los nombres de algunos miembros del Partido Comunista de Estados Unidos, salvando su empleo pero destruyendo a otros, en una suerte de parábola que toca la propia responsabilidad de Fuentes ante la masacre del 2 de octubre de 1968 perpetrada por el régimen de Gustavo Díaz Ordaz, porque la *protesta* del escritor no fue lo suficientemente firme ante la monstruosidad del hecho, y que hoy recusa otra dimensión, pues había que recordar que Fuentes colaboró activamente en la administración de Luis Echeverría Álvarez, secretario de Gobernación con Díaz Ordaz y presidente de México cuando se repitieron los hechos represivos, con el *halconazo* del 7 de junio de 1971.

Estos tópicos, junto con la idea (o tesis o conclusión) de que en el cine el arte no debe hacerse notar, crean una amalgama que libera a *Diana o la cazadora solitaria* del simplista y ramplón destino de la novela romántica, porque en ella, la crítica a la historia y el totalitarismo, ocupa un espacio fundamental en la comprensión del *ser* y su ominosa liviandad: meditando sobre los extremos del republicanismo yanqui y las paradojas del Destino Manifiesto, Fuentes advierte con agudeza, las mefíticas posibilidades de la ultraderecha, confirmadas hoy en día por el gobierno de George W. Bush tras el ataque al

² Fuentes, Carlos. *Diana o la cazadora solitaria*. Edit. Alfaguara, México, 1994. Págs. 12-13

WTC de Nueva York el 11 de septiembre de 2001, porque el “americanismo” más arraigado en el país del norte, señala Román Gubern en su libro *La caza de brujas en Hollywood*, no emana de la filosofía antiesclavista de Lincoln, liberal de Jefferson o reformista de Roosevelt, sino que emerge del “encuentro de la América agraria y patriarcal, bíblica y guerrera, profundamente conservadora, con las poderosas oligarquías financiero-industriales, representantes de lo que se perfilará cada vez más nitidamente como un capitalismo monopolista.”³

Así, *Diana o la cazadora solitaria* se repliega hacia la apoteosis de una mujer que lucha por abatir su condición de objeto, a través de un duelo con la ordinariez y la ausencia de ideales y actos decisivos en la historia, transformada en icono y estrella de una pantalla atemporal que la reconstruye como un ser caído en su belleza y su fealdad: la última imagen de Jean Seberg para el mundo, no fueron su hermoso rostro ni la sutil voluptuosidad de su figura, sino su pútrido cadáver en el asiento trasero de un Renault aparcado en una callejuela de París: como Annabel Lee, como Lady Ligeia o como Berenice de Edgar Allan Poe, Jean Seberg capituló su mito en la putrefacción.

Diana o la cazadora solitaria es la última novela donde Fuentes abordó el tema del cine y volcó sus obsesiones en una prosa violenta, apacible, atrabiliaria. Sin embargo, es muy probable que al escribir, el artista jamás deje de pensar a la pantalla como una de las formas más acabadas del arte y como un lujo de la inspiración.

Quizá siga inventando sus historias con la lente imaginaria que se vuelve palabra, frase, sonido, movimiento; posiblemente redacte sus obras como un iluminado por el verbo que construye y deconstruye empalizadas, que derriba muros y erige universos paralelos, al

³ Gubern, Román. *La caza de brujas en Hollywood*. Edit. Anagrama, España, 1987. Pág. 20

concebir imágenes y escenas de fervor ambulatorio, donde el lector, en clara, silente connivencia, se transforma, a su vez, en el protagonista/espectador de la historia recreada.

La literatura y el cine son como el teatro mágico de Oklahoma que Kafka quería visitar en *América*: en ambos es posible contemplar los prodigios de la imaginación, los objetos inanimados del ensueño y las sombras recreadas por el deseo de lo perdurable.

La literatura y el cine son recintos donde el hombre acude al encuentro de sus propios mitos. Al fin y al cabo, dijo François Truffaut, “escribir es una manera de filmar sin cámara”.

CONCLUSIONES

Para el taumaturgo y visionario Alfred Hitchcock, la premisa fundamental del cine es la apoteosis de la imagen. En el libro *El cine según Hitchcock* —una extensa y asombrosa entrevista realizada por François Truffaut—, el autor de filmes magistrales como *Extraños en un tren* (1951), *La ventana indiscreta* (1954), *Vértigo* (1958), *Psicosis* (1960) y *Los pájaros* (1963), señaló que en una película, la imagen debe gobernar a la palabra. Por tanto, para el artista del suspenso, los diálogos sólo eran una especie de ruido de fondo de aquel cuadro cuya composición, debía ser lo suficientemente poderosa para atrapar al espectador. Hitchcock lo dijo así: “Cuando se escribe una película, es indispensable separar claramente los elementos de diálogo y los elementos visuales y, siempre que sea posible, conceder preferencia a lo visual sobre el diálogo. Sea cual sea la elección final, con relación a la acción que se desarrolla, debe ser la que con mayor eficacia mantenga el interés del público.

“En resumen, se puede decir que el rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción.”

Las primeras experiencias de los escritores frente al cine se caracterizaron, en mayor medida, por una resistencia a ponderar la imagen sobre la palabra, porque el auto de fe del creador literario es el lenguaje: de Homero a Dostoievski, de Balzac a Flaubert, Goethe, Kafka, Gide o Wilde, los narradores fundan un universo en el que es imposible —e impensable— menospreciar la voz de un personaje, pues un cuento o una novela se nutren de la *profundidad* ontológica de sus protagonistas, y esa dimensión sólo puede concebirse en el mensaje: al hablar, el personaje transmite sus obsesiones, complejos y delirios; se abre ante el lector, se muestra cómo es. Un ejemplo límite es Molly Bloom, aquella voz que en *Ulises*, de James Joyce, expresa su inabarcable feminidad a través de un monólogo de

veinticinco mil palabras, donde el mundo (*su mundo*) se condensa en una rebelión verbal que cuestiona los prejuicios, los horrores, el furor y la locura de los umbrales del siglo XX dublinés.

De esta manera, los encuentros y desencuentros del escritor y el cineasta, se basan en la divergencia entre lo oral y lo visual: poseído por la conciencia de sus personajes, el escritor sabe que cada individuo tiene su código, y ése es su lenguaje; mientras que el cineasta asume una certeza: la imagen es el manantial simbólico del relato.

Carlos Fuentes creció al amparo de los asombros literarios y los prodigios filmicos. Su formación intelectual fue delimitada, por un lado, por la *Comedia humana* de Balzac y, por el otro, por un caudal de películas que trastocaron su percepción del arte, debido al poder hipnótico que la pantalla ejerció sobre sus inquietudes plásticas y sus búsquedas estéticas. Para el joven escritor, el cine se enfilaba como la síntesis perfecta de la fantasía, porque la conjunción de la imagen, el sonido y el movimiento no sólo eran una interesante réplica de la realidad, sino que condensaban todas las aspiraciones del potencial creador, donde sólo era necesario concebir una armonía entre sus lenguajes.

Pero, acaso, los mayores atractivos que Carlos Fuentes halló en el cine, fueron su influjo colectivo, su poder de proyección narcisista y la garantía de lo eterno, lo perdurable. Y es que, tras conseguir la categoría de expresión artística junto con la literatura, la pintura, la fotografía y el teatro, y consolidado, también, como espectáculo de masas, el cine se erigió como la mayor fábrica de mitos. Hasta los años 60, el mundo aún no vislumbraba la penetración que, décadas más tarde, la televisión iba a ejercer sobre las sociedades, por lo que la sala oscura seguía siendo el reino de las utopías individuales. Acudir a una función era una liturgia: caminar por los pasillos, escoger un asiento, entregarse a la noche prematura y dejarse llevar por el relato en la pantalla (como sucede en "Un alma pura" y

Cambio de piel), sólo tenía parangón con el ensueño y, de hecho, muchos escritores exaltaron la condición onírica de un film sobre sus genuinas posibilidades narrativas (Tolstoi, Antonin Artaud, Jack Kerouac, Jean-Paul Sartre, Virginia Woolf, por ejemplo, fueron entusiastas del efecto psíquico del cine pero, a decir verdad, jamás albergaron grandes esperanzas sobre su destino), mientras que otro tanto, simplemente asumió al celuloide como una nueva alternativa de expresión (Ernest Hemingway, William Faulker y Truman Capote, por ejemplo).

Fuentes se situaba en el punto medio de estas ideas. El cine, para él, representó una radical transformación del arte y la cultura, porque para el autor de *La región más transparente*, el mito filmico *esclarecía* las incertidumbres, las fobias, los complejos, los anhelos, la vacuidad y los deseos de los hombres, al otorgarle nombre, rostro y apariencia a sus quimeras: Lulú por Louis Brooks, Orlac por Peter Lorre, Drácula por Bela Lugosi o Sam Spade por Humprey Bogart, vertieron en su personalidad, la dimensión exacta del *ser* difuso.

Como varios de los miembros de una generación de intelectuales y creadores mexicanos seducidos por el cine, entre los que destacaban Jomi García Ascot, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, José de la Colina, Juan García Ponce y José Luis Cuevas, Carlos Fuentes no sólo incursionó en el oficio cinematográfico nacional, aportando los diálogos para ese cuadro que, según Alfred Hitchcock, debía conquistar la emoción del público, sino que trasladó sus anhelos cinefílicos hacia algunos de sus cuentos y novelas.

Panegirista de la fuerza evocadora de la imagen, o quizá sea mejor decir que de las escenas y figuras emblemáticas del celuloide, el escritor mexicano creía fervientemente en la proyección narcisista dentro de la obra literaria. Así, la *femme fatale* se vestía con los atributos de una actriz y su mito público, cuya referencia servía como elemento básico del

estereotipo; el héroe poseía ciertas cualidades, cuya resonancia podía *mirarse* en un determinado actor o una figura eternizada por un film clásico, o el maldito se distinguía con las huellas de los seres que aterrorizaron a la humanidad desde cintas memorables: el cine era, en suma, un inmenso ventanal donde las divas y los monstruos urdían la complicidad del autor con el lector/espectador, porque los relatos de Carlos Fuentes contenían un sinnúmero de claves donde las fantasías arcaicas y las metáforas extremas, se volcaban en las obsesiones que el cine inscribió en la cultura contemporánea.

Sin embargo –y para infortunio de Fuentes y sus colegas–, el cine dejó muy pronto de producir mitos. De hecho, hoy en día el mito filmico prácticamente ha dejado de existir, porque el feudo mediático se ha extendido a todos los ámbitos de la vida cotidiana (política, economía, cultura y sociedad), y la esencia cinemática se ha trastocado por completo: si por una parte, el auge del VHS en la década de los 90 y en estos días del DVD, han disuelto el rito de asistir a una sala y contemplar una película bajo penumbra, debemos reconocer, también, que las demandas comerciales de la industria han pulverizado las expectativas del filme como obra de arte y, sobretodo, han abandonado el propósito de forjar figuras que llenen el vacío de identidad de un público cada vez más disuadido de su capacidad simbólica.

En la década de los 60, los intelectuales mexicanos creyeron fervientemente que el cine nacional tenía serias posibilidades como medio alternativo. Aquella generación supuso que para resolver el vertiginoso deterioro de la industria cinematográfica nacional, sólo era necesaria una suma de talentos: director y escritor eran la dupla ideal que rescataría al cine mexicano del naufragio, porque sus parámetros creativos se concentraban en la astucia y la claridad narrativa. Entonces, el dogma de aquellos jóvenes creadores, dictaba que para filmar bien había que contar bien, más los resultados fueron lo contrario.

Carlos Fuentes lo advirtió a través de las adaptaciones a su obra, donde los directores hicieron gala de severas limitaciones para montar los relatos sin deformar a los originales (aunque esto no le importó del todo), pero también comprendió la posible inutilidad del lenguaje en un trabajo que esencialmente debe articularse por imágenes: la ironía, la agudeza, la violencia o la poesía de un parlamento, corren el riesgo de perderse en el rectángulo de Hitchcock, si existen deficiencias en la dirección de actores o si la escena no se ordena y se edita con habilidad, pues la palabra que se lee tiene un valor diametralmente distinto a la palabra que se escucha. En el cine (como en el teatro), para componer la dimensión de un personaje, no basta con poner a declamar a un individuo sino manipular sus emociones, mientras que la literatura cuenta con otras herramientas como el *stream of consciousness* (monólogo interior), la descripción, la digresión o, incluso, la reflexión a través del narrador omnisciente.

A principios de los 70, Fuentes asistió junto con sus contemporáneos, a la fulminante decadencia del cine nacional: la falta de apoyo financiero, el control de la industria por parte del Estado y el irrefrenable avance del capital privado que a fines de los 70 y, prácticamente, durante toda la década de los 80, destruyó por completo las probabilidades estéticas de un cine subyugado por la ramplonería y la vacuidad, prorrumpieron en un aparatoso desencanto. El cine independiente no sobrevivió y, a nivel mundial, el panorama tampoco era muy alentador: en primer lugar, las industrias comenzaron a despreciar la inteligencia o la sensibilidad de los relatos, y la perspectiva de que la literatura se convirtiera en una opción argumental para los cineastas o que los escritores adoptaran una posición activa en el oficio filmico, fue superada por los requerimientos mercantiles: en Hollywood, la oferta de relatos fantásticos y la inclusión de los efectos especiales para crear espectáculos alegóricos que conquistarían a los grandes públicos, rebasó demoledoramente

al posible compromiso social del cine como segmento del arte y la cultura: aquella noción es, fundamentalmente, revolucionaria, pero desde su nacimiento, el invento de los Lumière estaba condenado al negocio del entretenimiento.

¿Habrán imaginado Fuentes, Monsiváis o José Luis Cuevas, el éxito de las sagas hollywoodenses como *Terminator* o *La guerra de las galaxias*? ¿Alguna vez habrán pensado que el cine responde a diversos intereses y, como mencionamos en el capítulo 4.4. **Gringo viejo en Hollywood**, que si la literatura y el cine tienen principios en común, lo cierto es que poseen espíritus contrarios?

El alto costo de una producción cinematográfica no admite riesgos de inversión. Bajo la equívoca creencia de que las masas no buscan en el cine un remanso reflexivo ni un azogue intelectual, los grandes emporios han terminado por abatir toda propuesta que no asegure una ganancia y, con el paso del tiempo, cada vez es más difícil hallar una oferta interesante.

El caso de México es paradigmático. Carente de una industria formal, el Estado sigue siendo el mayor mecenas de las exiguas producciones de carácter propositivo pero, para ser honestos, el cine mexicano sigue varado en la ciénaga de la banalidad por diversas circunstancias: el favoritismo hacia ciertas figuras de probada mediocridad como Arturo Ripstein, el acuerdo gremial, la intrusión de la Secretaría de Gobernación y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en la elección de los proyectos, y el menguado presupuesto que el gobierno federal destina a este rubro, son sólo algunas de las endemias que agravan la de por sí precaria situación de nuestro cine.

Actualmente, los escritores no forman parte de estos proyectos, y las pocas incursiones de los literatos en el cine, digamos Juan Villoro, cuyo guión para la película de Nicolás Echevarría, *Vivir mata* (2001), resultó un rotundo fracaso de forma y fondo, son el diagnóstico de la distancia radical entre el escritor y el cineasta. De cualquier manera,

existen excepciones. Y el caso del novelista Guillermo Arriaga, cuyo trabajo para *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 1999), nos ofrece una señal: el escritor que aspire a consolidarse o, mejor dicho, a *sobrevivir* en el oficio de guionista, debe sujetarse a la lógica del *establishment*, una labor francamente complicada, porque el escritor es, por antonomasia, un esteta. Y el desafío estriba en concebir un producto de calidad argumental pero rentable.

Debido a que las reglas de la escritura filmica acotan la rotunda libertad de la creación literaria, y por su formación intelectual, sus búsquedas estéticas y sus inquietudes plásticas, Carlos Fuentes no se interesó por asumir el reto. Él es un purista del arte y un taumaturgo del lenguaje. Su mirada se concentra en la exploración de la condición humana, en la reflexión de los instantes más críticos de la historia, y los vaivenes del espíritu. Por tanto, la realidad y, básicamente, el desencanto que advirtió en las auténticas posibilidades del cine como instrumento narrativo, lo hicieron abdicar de sus aspiraciones.

En 1991, los hermanos Ethan y Joel Coen rodaron una película que, quizá, podría ejemplificar el ánimo de Fuentes: *Barton Fink*, cuyo hilo conductor es el conflicto del artista que nunca acaba de comprender la mecánica del negocio filmico y, en consecuencia, la miseria de la prostitución creativa. Obcecado por el éxito rural de sus obras teatrales, Barton Fink (John Turturro) llega a Hollywood creyendo que sus propuestas, inteligentes y sensibles, obnubilarán a los jefes de la industria y a los grandes públicos.

Sin embargo, a pesar de ser un agudo observador de la naturaleza humana, y un lúcido exponente del romanticismo existencial, Fink jamás puede cumplir su primera misión: escribir una película sobre boxeadores, pues su imaginación no le permite *aproximarse* a la *verdad* del pugilismo barriobajero y, mucho menos, a la vulgaridad de las vidas sin sentido.

Humillado por la crueldad del mundo real (convive con un asesino serial, se enamora de una mujer esquivada y contempla el envejecimiento que Hollywood inflige sobre un otrora brillante novelista); frustrado por la erosión de su creatividad (nunca logra escribir un sólo párrafo y cuando consigue una cuartilla sólo es basura) y, sobretodo, ofendido por el desdén de un productor que, al reconocer las limitaciones del “prometedor” dramaturgo de provincia, lo trata como un guiñapo, Fink decide volver a su viejo oficio, escarmentado hasta los huesos por la amarga experiencia del oprobio.

El cine, dicen los Coen en *Barton Fink*, es una maravillosa y frenética aventura, pero para hacerlo se requiere de un blindaje intelectual, epidérmico, moral y emocional. De lo contrario, lo más seguro es que el talento muera en la obsesión por hallar el centro de gravedad de la imagen incumplida y la palabra exacta para redimir al caos.

Pero no todo está perdido. Porque, parafraseando a Carlos Fuentes, el cine es nuestro mito personal.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, Antonin, *El pesanervios*. Visor de Poesía, España, 1992
- ARTAUD, Antonin, *México y Viaje al país de los tarahumaras*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984
- AUMONT, J. et al, *Estética del cine*. Paidós, España, 1983.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano*. Posada, México, 1985
- AYALA BLANCO, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano*. Posada, México, 1986
- AYALA Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano*. Posada, México, 1986.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986
- BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- BARTHES, Roland et al., *Análisis estructural del relato*. Premia, México, 1990.
- BARTHES, Roland, *Fragments de un discurso amoroso*. Siglo XXI, México, 1991
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*. Paidós, España, 1992.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, España, 1986.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. Siglo XXI, México, 1991
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Tusquets, España, 1992
- BAUDRILLARD, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1993
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, España, 1990
- BETTETINI, Gianfranco, *Cine: Lengua y escritura*. Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- BETTETINI, Gianfranco, *Tiempo de la expresión cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

- BIERCE, Ambrose, *Diccionario del diablo*. Edimat Libros, España, 1998
- BRECHT, Bertolt, *El compromiso entre literatura y arte*. Ediciones Península, España, 1973
- BRUSHWOOD, John S., *México en su novela*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992
- CARBALLO, Emanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*. Lecturas Mexicanas/SEP, México, 1986.
- COCTEAU, Jean, *Los muchachos terribles*. Fontamara, México, 1992
- DELLEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*. Paidós, España, 1990.
- DELLEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*. Paidós, España, 1989.
- DELLEUZE, Pilles. *Proust y los signos*. Edit. Anagrama, España, 1995
- DOMÍNGUEZ Michael, Christopher y MARTÍNEZ, José Luis, *La literatura mexicana del siglo XX*. CNCA, México, 1995
- EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*. Siglo XXI, México, 1986
- FORTSON, James R., *Perspectivas mexicanas desde París*. Corporación Editorial, México, 1973.
- GARCIA Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Tomos 5 al 10. Era, México, 1985.
- GARCIA Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, Tomos 1 al 12. Era, México 1989.
- GARCIA, Gustavo, *La década perdida*. UAM-Xochimilco, México, 1986.
- GARCIA, Gustavo. *El cine mudo mexicano*. Cultura/SEP, México, 1982
- GUBERN, Román, *La caza de brujas en Hollywood*. Anagrama, España, 1987

- GUBERN, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Akal, España, 1989
- GUBERN, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili, España, 1987
- KEROUAC, Jack et al., *Los escritores frente al cine*. Fundamentos, España, 1981.
- KRACAUER, Sigfried. *Teoría del cine*. Paidós, España, 1989
- KUNDERA, Milan, *Los testamentos traicionados*. Tusquets, España, 1994
- LOS REYES, Aurelio De, *Los orígenes del cine en México (1896–1900)*. Fondo de Cultura Económica/SEP, México, 1983
- LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*. Paidós, España, 1993
- LUNA, Andrés de, *La batalla y su sombra*. UAM-Xochimilco, México, 1984.
- METZ, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964–1968)*. Paidós, España, 2002
- MONSIVÁIS, Carlos, et al, *Historia General de México*. Tomo IV. SEP/Colegio de México, México, 1981
- MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama, España, 2000
- PAGE, Michel e INGPEN, Robert, *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron*. Anaya, España, 2000
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, México, 1990
- PAZ, Octavio, *Primeras Letras (1931–1943)*. Vuelta, México, 1988
- PECORI, Franco, *Cine, forma y método*. Gustavo Gilly, España, 1977.
- REVUELTAS, José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Era, México, 1981.
- REYES Nevares, Beatriz, *Trece directores del cine mexicano*. Sepsetentas, México, 1974.

- RULFO, Juan, *El gallo de oro y otros textos para cine*. Era, México, 1980.
- RULFO, Juan, *Pedro Páramo*. Plaza & Janés, México, 2000
- SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial. Siglo XXI*, México, 1989
- SADOUL, Georges, *Las maravillas del cine*. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- TOURNIER, Michel, *El rey de los alisos*. Alfaguara, España, 1992
- TOURNIER, Michel, *El viento paráclito*. Alfaguara, España, 1994
- TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock*. Alianza, España, 1990
- VARGAS LLOSA, Mario, *Cartas a un joven novelista*. Ariel/Planeta, España, 1997
- ZUÑIGA, Ariel, *Vasos comunicantes a la obra de Roberto Gavaldón*. Equilibrista, México, 1992.

BIBLIOGRAFIA SELECTA DE CARLOS FUENTES

- Aura*, Obras Completas, Tomo III, Aguilar, México, 1992.
- Cambio de piel*, Obras Completas, Tomo II, Aguilar, México, 1992.
- Cantar de ciegos*, Obras Completas, Tomo II, Aguilar, México, 1992.
- Cumpleaños*, Obras Completas, Tomo III, Aguilar, México, 1992.
- Diana o la cazadora solitaria*, Alfaguara, México, 1994
- El tuerto es rey*, Obras Completas, Tomo II, Aguilar, México, 1992.
- Gringo viejo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- La cabeza de la hidra*, Obras Completas, Tomo II, Aguilar, México, 1992.
- Las buenas conciencias*, Obras Completas, Tomo I, Aguilar, México, 1992.
- Todos los gatos son pardos*, Obras Completas, Tomo II, Aguilar, México, 1992.
- Zona sagrada*, Obras Completas, Tomo I, Aguilar, México, 1992.