

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

*La construcción de una estética social en las obra de Luis Alcoriza: Tlayucan.
Un primer acercamiento*

Tesis que para obtener el título de Maestro en Historia del Arte

Presenta:

Lic. Carlos Arturo Flores Villela

Tutora:

Dra. Elia Espinosa López

Asesores:

Dra. Deborah Dorotisky Alperstein

Dr. Ángel Miquel Rendón

Lectores:

Dr. David Wood

Mtro. Álvaro Vázquez Mantecón

Abril de 2009



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.

A mi Tita Esperanza
In memoriam

Agradecimientos.

El desarrollo de mis estudios de maestría y la realización de este trabajo fue posible gracias al apoyo prestado por las autoridades del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. También mi sincero agradecimiento a la Dra. Paulette Dieterlen Struck responsable de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico por el apoyo prestado. A la Maestra Rita Eder y al Dr. Renato González Mello, coordinadores del Posgrado en Historia del Arte en el tiempo en que realicé mis estudios, les agradezco su guía y comentarios.

Mi eterna gratitud a mis compañeros, tanto maestros como alumnos de los diversos seminarios cursados durante la maestría. Les debo su contagioso entusiasmo y las enriquecedoras discusiones. Llenaron de alegría mi regreso a los estudios formales. En particular me siento en deuda con mis compañeros del seminario de la Dra. Elia Espinosa, a quienes debo sus atinadas críticas a las propuestas iniciales de este proyecto, así como con los compañeros que participaron en *De la idea a la escritura (O transitar lo no resuelto): procesos y problemas. Encuentro de tesis de Maestría en Historia del Arte* en junio de 2008, quienes me devolvieron la fe en mi propuesta.

Una mención especial se merecen Brígida Pliego Durán, Héctor Ferrer Meraz y Teresita Rojas Monroy, integrantes de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte. Mi profundo agradecimiento para ellos, por su paciencia y su trato siempre amable y sobre todo, por su constante apoyo en todos los trámites que se requieren para llegar al final de este proceso.

Mi deuda mayor queda signada con Víctor Manuel Méndez Villanueva por su invaluable ayuda en el proceso de selección y captura en archivos de las imágenes que ilustran este trabajo. Es gracias a su gran desempeño profesional y, también, a su paciencia por lo que dicha labor fue posible. Como diría Pedro Vargas “Muy agradecido, muy agradecido y muy agradecido”.

Por último, pero no por ello menos importante, estoy en deuda con todos los integrantes de mi comité de tesis, gracias a sus críticas y comentarios, las páginas que siguen adquirieron mayor sentido y coherencia, lo cual no excluye que sean de mi absoluta responsabilidad.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1.- La inserción de Luis Alcoriza como director al cine mexicano: Crisis y renovación del cine en México en los primeros años sesenta.....	6
Capítulo 2.- La solidaridad y la construcción de espacios propios como elementos definitorios de la estética social de Luis Alcoriza en las tres T.	26
Capítulo 3.- La estética social en <i>Tlayucan</i> : microesferología de lo familiar y macroesferología comunitaria.	45
Conclusiones	80
Bibliografía.....	83

Introducción.

En un libro publicado en el emblemático año de 1968 y que era un revisión del cine norteamericano que cubría el periodo de 1929 a 1968, el crítico cinematográfico del *Village Voice*, Andrew Sarris, muy a tono con la todavía en boga *Politique des auteurs* utilizó una serie de “categorías” para clasificar la obra de los realizadores de esos años. La primera, como es lógico, agrupó a los que él consideraba los mejores y llevaba el encabezado de *El Olimpo de los directores*. Si hiciéramos un ejercicio similar y tomáramos en cuenta toda la historia del cine mexicano, en ese rubro entraría el director de origen español Luis Alcoriza de la Vega.

¿Quiénes estarían en este hipotético Olimpo del cine nacional? En mi opinión: Luis Buñuel, Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, Emilio *Indio* Fernández, Jaime Humberto Hermosillo, Roberto Gavaldón, Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Julio Bracho, Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes. Todos con sus altibajos, incluso con sus repeticiones, su obra constituye la columna vertebral de lo mejor que ha producido el cine mexicano.

Por supuesto que en la selección anterior están presentes tanto mi gusto personal por varias de las películas de estos directores, como los comentarios de los historiadores, críticos y concedores del cine mexicano. Y de hecho, si se revisa la bibliografía sobre los directores mexicanos mencionados arriba- con la excepción de Luis Buñuel y Emilio Fernández -, destaca el hecho de que son pocos los libros que se dedican al análisis de su obra.

Lo anterior obedece a la situación específica en que se han dado los estudios sobre cine en México: las primeras historias del cine mexicano fueron escritas por periodistas y/o críticos cinematográficos. El precursor de la historiografía del cine mexicano fue el periodista José María Sánchez García, autor de la historia sobre los primeros pasos del cine nacional. Publicada inicialmente como “Apuntes para la historia de nuestro cine” en el periódico *Novedades* de noviembre de 1944 a abril de 1945; después como “El cine en México historia general” en la revista *Mañana* del 15 de marzo al 16 de agosto de 1947 y en *Cinema Reporter* con el título de “Historia del cine mexicano” del 16 de junio de 1951 hasta el 10 de noviembre de 1954; finalmente aparece en 1957 como “Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda”, en la *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955* de Rafael E. Portas y Eduardo Rangel impresa por Publicaciones Cinematográficas S. de R.L.

En los años sesenta Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco continuaron la labor

iniciada por Sánchez García. El primero publica *El cine mexicano* (Era) en 1963, un breve panorama sobre el cine nacional y con su monumental *Historia documental del cine mexicano* construye un mapa detallado de la filmografía realizada en el país. El segundo inicia con *La aventura del cine mexicano* (Era, 1968) una revisión crítica de nuestro cine que sigue realizando hasta el presente. Estos dos críticos, con el paso del tiempo y el creciente interés por desarrollar una cultura cinematográfica, se incorporaron a la docencia y continuaron con su labor de historiar y analizar al cine mexicano. Sin embargo, fue hasta fines de los años sesenta cuando surgió el primer historiador egresado del mundo académico, el hoy Dr. Aurelio de los Reyes. Éste inició sus trabajos precisamente con una tesis de licenciatura sobre los *Orígenes del cine en México 1896-1900* (UNAM, 1973). Tanto de quienes iniciaron su actividad en la crítica cinematográfica como en la academia surgieron discípulos que han continuado la labor de dar a conocer con mayor profundidad las características del cine nacional y sus realizadores.

Esta situación, sin duda alguna, determina la historiografía de los más de ciento trece años del cine en México. Las más completas historias y revisiones del cine nacional en su época sonora han sido hechas por los mencionados arriba. Sus primeros textos reflejaron el carácter militante con que ejercieron la crítica, pues su principal referente para la misma fueron los legendarios *Cahiers du Cinema* que podían revisar en las instalaciones del Instituto Francés para América Latina (IFAL), en donde también eran asistentes asiduos al cine club que dicha institución creó. Por lo mismo, sus textos son y serán los referentes básicos para el estudio del cine mexicano y sus diversas etapas.

Lo cierto es que, como ya hemos dicho, es poco lo que se ha escrito sobre los directores del cine mexicano. En el caso particular de Luis Alcoriza el material que existe sobre él es el siguiente: el libro de entrevistas de Tomás Pérez Turrent y que sirvió para rendirle un homenaje al director en el Festival de Cine Latinoamericano de Huelva en 1977; al que se suma el texto del Dr. Manuel González Casanova, *Luis Alcoriza: soy un solitario que escribe*, escrito como homenaje póstumo para el Festival Ibérico de Cine 2006, en Badajoz, España. El primero de ellos se detiene en la que entonces era su última película filmada *Las fuerzas vivas* (1975). El segundo, un ensayo de biofilmografía, por razones de tiempo y por enfermedad del Dr. González Casanova se detiene en el año de 1971, es decir, que la mayor parte de la obra de Alcoriza como director queda fuera.

En el año 2001, el historiador Álvaro Vázquez Mantecón realizó para la serie

televisiva *México Nuevo Siglo*, el programa *Luis Alcoriza. El cine de la libertad*, que aporta comentarios y testimonios muy interesantes sobre la vida y obra del cineasta, pero que por su misma extensión resulta imposible que abarque todos los temas que se derivan de la obra del cineasta. Por último, a nivel académico se han escrito dos tesis sobre Luis Alcoriza. La de Héctor Miranda Duarte *Sentido, significación y contexto de las películas realizadas por Luis Alcoriza de la Vega dentro del cine industrial mexicano, como muestra del cambio social de la subcultura juvenil en la década de los sesenta*, tesis de maestría en Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, defendida en 2006. La otra, hasta donde se, está en proceso de terminación y es producto del trabajo de Marcela Itzel García Núñez, quien según me comentó quería presentar como tesis de licenciatura una biofilmografía del cineasta. No me ha sido posible consultarlo. Es probable que Marcela retome la labor que no pudo concluir el Dr. González Casanova, pues él dejó asentado en el texto ya mencionado su esperanza de que sirviera para futuros trabajos sobre Alcoriza.

El presente trabajo de tesis lo que busca es empezar a llenar el hueco que existe en cuanto al estudio de quien considero uno de los mejores directores del cine mexicano. La idea inicial era profundizar en el estudio de tres de sus principales cintas: *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara (Cada vez más lejos)* (1964) como un primer paso a un estudio más amplio de la obra de esta cineasta. Sin embargo, se consideró pertinente reducir la temática a un análisis más general de las tres y profundizar en la primera de ellas.

Así el primer capítulo lo dedico al proceso de inserción de Luis Alcoriza en el cine mexicano. Para esto se hace una descripción breve sobre su biografía, pues lo que me interesa, por sobre otros elementos, es dejar en claro ¿con qué bagaje e influencias llega al puesto de director de cine?. Por lo que hago énfasis en su labor como guionista y su relación con el director aragonés Luis Buñuel, influencia determinante en su vida y su carrera. Posteriormente describo el contexto que vive la cinematografía nacional cuando Alcoriza ejerce por primera vez la voz de “¡Acción!”.

El segundo capítulo lo dedico a definir lo que considero el pequeño aporte de este trabajo: los elementos que conforman la estética que unifican en un todo a las tres cintas que hemos mencionado arriba. No es casual que dichas películas tengan en el ámbito de los conocedores y estudiosos del cine mexicano el título de las *tres T*, por la inicial del título de la terna. En mi opinión, hay una elaboración de una estética particular que las unifica, existe una *estética social* que les da sentido y fuerza y, que pese al paso de los años, las mantiene

vigentes. Esta estética se da a dos niveles, uno temático en donde el amor, la libertad, el trabajo, la camaradería, los agrupé bajo el término de solidaridad, en la perspectiva de enfoque del filósofo Peter Sloterdijk; y a nivel cinematográfico me basé en lo que Gilles Deleuze señala como el gran aporte del neorrealismo italiano: la puesta en crisis de la imagen-acción. El sustrato de esta estética tiene dos raíces: la influencia de Buñuel y, precisamente, la proveniente del neorrealismo italiano. Tengo para mí que las *tres T.* forman un conjunto porque son sus películas neorrealistas de su primera etapa como director.

El tercer capítulo está dedicado a analizar con mayor profundidad la primera cinta de esta terna, con base en los elementos que he señalado en el capítulo anterior y dividiendo las distintas tramas que ocurren en ella para demostrar la forma específica en que en esta película Alcoriza pone en cuestión a la imagen-acción. Por último, en las conclusiones hago una síntesis de los elementos más relevantes presentes en el trabajo y sus aportes.

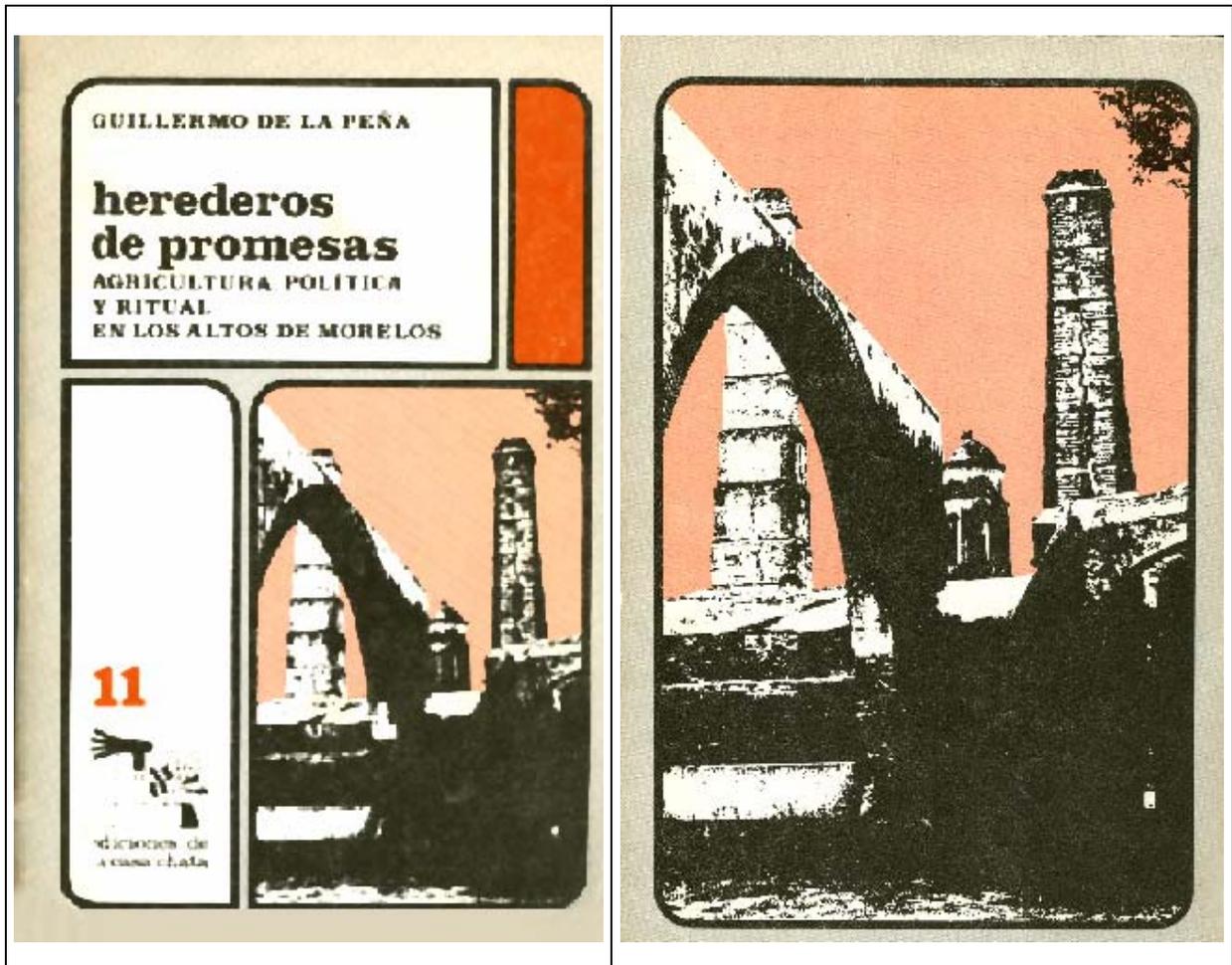


Imagen 1. Fotografía de Luis Alcoriza utilizada para portada y contraportada. Probablemente de la época en que buscaba locaciones para *Tlayucan*.

Capítulo 1.- La inserción de Luis Alcoriza como director al cine mexicano. Crisis y renovación del cine en México en los primeros años sesenta.

Luis Alcoriza de la Vega nació en Badajoz, en la provincia española de Extremadura

“el 5 de septiembre de 1921, en el seno de una familia dedicada al teatro”¹. La compañía lleva el apellido paterno, pues su padre era el productor². La guerra civil los sorprende en el norte de África, en Tánger. Después de un breve regreso a España, la compañía abandona la península en una extensa gira que los llevará, en 1940, a México³.

El joven Alcoriza, con alrededor de 20 años, se incorpora a la compañía de las hermanas Blanch, después de la quiebra sufrida por la compañía familiar. Son años en que el cine mexicano está iniciando la etapa de su llamada *Época de oro*⁴; a donde ya se han incorporado o están haciéndolo los refugiados de la Guerra Civil Española. Según Miranda Duarte: “su padre era republicano no exaltado, el joven adolescente Luis, sí lo era; decide irse [a la guerra] al lado republicano con el segundo apunte de la compañía y un tramoyista pero su madre lo encierra en el cuarto del hotel”⁵. Estos datos pertenecen a una entrevista hecha al realizador. ¿Hasta qué punto es cierta su filiación republicana? Tenía cerca de 16 años cuando estalló la guerra, entonces, ¿en qué medida es una recreación biográfica por parte del director? Creo que ahora es algo imposible de saber. Lo cierto es que el asumirse como republicano debe haber facilitado sus contactos con los migrantes forzados por la guerra y que ya radicaban en México.

En 1940, en términos prácticos, el cine mexicano cerraba su primera década como industria. La introducción del sonido fue lo que hizo posible que en nuestro país se desarrollara la producción amplia de películas. El estallido de la segunda guerra mundial y, por tanto, la reducción en la producción internacional, sobre todo la de Hollywood; así como las intenciones de las naciones en pugna por expandir sus zonas de influencia, fueron los factores que determinaron el surgimiento de la llamada “Edad de oro del cine mexicano”.

¹ Pérez Turrent, Tomás, *Luis Alcoriza*, Huelva, España, Semana de Cine Latinoamericano, 1977, p. 9. Otras fuentes dan como fecha 1918 o 1919. Suponemos más verídica la dada por Pérez Turrent, dada la amistad entre ambos.

² Miranda Duarte, Héctor, *Sentido y significación de las películas realizadas por Luis Alcoriza de la Vega dentro del cine industrial mexicano, como muestra del cambio social de la subcultura juvenil en la década de los sesenta*, México, DF, FCPyS, tesis de maestría en Ciencias de la Comunicación, 2006, p. 32.

³ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 10. Sobre el repertorio de la compañía, *Cfr.* Miranda Duarte, *op. cit.*, pp. 32 y ss.

⁴ Existen diversos criterios y, por tanto, diferentes delimitaciones de la llamada *Época de oro*. En mi opinión habría que delimitar la época de oro, desde *Allá en el rancho grande* (1935), no sólo por su impacto en los mercados de habla hispana, sino porque, más mal que bien, le marcó un camino a la industria cinematográfica del país; camino del que surgirían, pocos años después, dos de las estrellas más taquilleras de nuestro cine: Jorge Negrete y Pedro Infante y lo cerraría hacia abril de 1954, con el decreto de devaluación del peso emitido por el presidente Adolfo Ruiz Cortines, que si bien marcó el inicio del llamado desarrollo estabilizador del país, en un primer momento afectó severamente a varios sectores de la industria, entre ellos, el cinematográfico, que ya, para entonces arrastraba su propia crisis temática y de exhibición.

⁵ Véase p. 46 del trabajo de Miranda.

Francisco Peredo en su extensa y profunda investigación ha dejado en claro que:

Hay pues una estrecha relación entre hechos de índole política, diplomática, ideológica, económica y social que resultaron cruciales para el cine mexicano del periodo señalado. La alianza estadounidense con México durante la guerra incluyó un apoyo significativo para la industria fílmica nacional a través del Departamento de Estado. Pero también hay que señalar que en el proceso de investigación ha quedado claro otro hecho: la ‘época de oro’ del cine mexicano (1941-1955) fue posible en buena medida a cambio de servir a los propósitos estadounidenses de producir propaganda contra el eje⁶.

Lo que no significa que toda la producción cinematográfica del país en esos años estuviera subordinada a realizar dicha propaganda, más aún cuando la llegada de actores, escritores, escenógrafos, directores, etc. españoles abría la posibilidad de fortalecer o desarrollar otros caminos. En esta industria hacía su debut, por vía de la actuación, Luis Alcoriza. Su primera película fue *La torre de los suplicios* (Raphael J. Sevilla, 1940). Seguramente su acento español influía en la asignación de sus papeles, pues su segunda actuación fue interpretando a Fray Pedro de Gante en *La virgen morena* (Gabriel Soria, 1940); en el *Rayo del sur* (Miguel Contreras Torres, 1943) a un oficial español; en *Sierra Morena* (Francisco Elías, 1944), cinta de inevitable ambiente español.

Era una industria que empezaba a tener ambiciones, “por lo tanto, junto a los consabidos dramas o comedias folklóricos, los melodramas sentimentales, estaba el cine ‘cosmopolita’; grandes, o en todo caso conocidas, obras de la literatura universal, nombres de prestigio, melodramas con acento extranjero. A esto se agrega la pronunciada corriente de melodrama religioso- siempre melodrama- que era como una revancha de la década de silencio oficial de la iglesia”⁷. Será en este último donde Alcoriza logrará sus mayores logros como actor. En *María Magdalena y Reina de Reinas* (Miguel Contreras Torres, 1945) interpreta nada menos que el papel de Jesucristo. En la primera película comparte estelares con Medea de Novara (María Magdalena), compañera sentimental del director Contreras Torres; y en la segunda con Luana Alcañiz (la virgen María).

⁶ Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, DF, CCyDEL-CISAN, UNAM, 2004, p. 27. En las páginas 304-321 cuenta una historia “más real sobre los Estudios Churubusco”.

⁷ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 10.



Imagen 2. Luis Alcoriza en el papel de Jesucristo. Fuente: García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 3 1948-1944*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1994, 2ª Ed., p. 295.

En el caso del cineasta español, “no fue el cine mexicano el que inventó a Luis Alcoriza - Cristo, sino que lo tomó ya como un valor establecido por el teatro. Durante dos años había recorrido los teatros, auditorios y plazas de todos los rincones- o casi- de la república mexicana encarnando al Cristo en la representación dramática de la pasión”⁸. En su interpretación cinematográfica de Cristo, seguramente, lo hizo bajo la tipología ya establecida para entonces.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

En *La casa de la Troya y Flor de caña* (Carlos Orellana, 1947 y 1948, respectivamente) continuará representando papeles de origen español. En *El gran calavera* (Luis Buñuel, 1949) y *Tú, sólo tú*, (Miguel M. Delgado, 1949), sus dos últimas actuaciones, a nivel de personajes secundarios, interpreta a personajes interesados y pedantes. En síntesis, su carrera interpretativa se mantuvo en el nivel de actor de reparto. Se puede decir que como actor no era malo pero tampoco resultaba sobresaliente.

En 1949 la actuación ya no era el interés que guiaba la vida de Luis Alcoriza. En el ínter de su carrera actoral apareció alguien que cambio definitivamente el rumbo de su vida: Janet Riesenfeld, actriz y bailarina de origen austriaco quien vivió un tiempo en Hollywood- su padre, el compositor Hugo Riesenfeld realizó varias composiciones para el cine norteamericano, quizás la más conocida sea la de *Tabú* de Murnau y Flaherty⁹- y que se incorporó en 1938 al cine mexicano con el nombre de Raquel Rojas. En 1944 escribe el argumento de la cinta *La hora de la verdad* que es llevado a la pantalla por el director norteamericano, afincado en México, Norman Foster, quien lo adapta.

Gracias a Janet Riesenfeld encamina sus afanes de escritor hacia el guionismo cinematográfico, “empezó a escribir no para el cine sino para el teatro y que aquellos ensayos eran muy malos”¹⁰. También gracias a su futura esposa, Alcoriza descubre “la buena literatura, le regalaba libros de excelentes autores”¹¹. Así bajo la guía de Norman Foster avanzan juntos en el camino de la escritura de guiones.

Aquí cabe abrir un pequeño paréntesis. Desde 1946, año en que se filma su primer guión, elaborado al alimón con Janet Riesenfeld y Norman Foster, la pareja - no sólo de guionistas, sino en la vida real al grado que, a partir de cierto momento, Janet Riesenfeld - Raquel Rojas es conocida como Janet Alcoriza- escribe más de 40 guiones conjuntamente y/o con un tercero. Pero con el paso de los años en el medio corría el rumor que ella era la autora de la mayoría de los guiones. En una entrevista al actor Erick del Castillo, éste le declara a Miranda Duarte: “hasta donde sé la esposa era la que hacía los guiones”¹². Así también al que esto escribe, el actor Gonzalo Vega le dijo: “Ahí la chingona era ella”.

⁹ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 2 1938-1942*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1994, 2ª Ed., p. 115.

¹⁰ Reyes Nevares, Beatriz, *Trece directores del cine mexicano*, México, DF, SEP, 1974, p. 83.

¹¹ Rucar de Buñuel, Jeanne y Marisol Martín del Campo, *Memorias de una mujer sin piano*, México, DF, Alianza Editorial, 1990, p. 82.

¹² Miranda Duarte, *op. cit.*, p. 53.

En mi opinión, lo más probable es que en un primer momento Janet Alcoriza era, por su experiencia, quien llevaba la voz principal en la elaboración de los guiones, pero todo parece indicar que su esposo aprendió pronto el entramado de la hechura de guiones. Como dice Pérez Turrent: “Alcoriza se va afirmando en lo que será una prolífica carrera de guionista. Norman Foster es quien le enseña los rudimentos del oficio. Es el guión estilo norteamericano, es decir, el llamado ‘guión de hierro’, que es un medio ideal en cuanto a aprendizaje del oficio”¹³. Lo dicho para Alcoriza, vale igual para su mujer Janet, quien para entonces, también, había dejado de lado la actuación para concentrarse en la escritura de guiones cinematográficos. Para Álvaro Vázquez Mantecón, lo importante del trabajo con Norman Foster es el aprendizaje de las escenas-acción, escenas donde siempre sucede algo que se ve fortalecido por el humor negro que aporta Janet y que lleva a la pareja de guionistas a burlarse “de los prejuicios y los estereotipos por que los conocen y los han vivido. Como extranjeros son capaces de tomar distancia, pero al mismo tiempo logran penetrar en la idiosincrasia de los mexicanos”¹⁴. Por otro lado, la prueba de que llegó a manejar con soltura el oficio es su trabajo al lado de Luis Buñuel, con quien se refugiaba en San José Purúa, Michoacán¹⁵ para elaborar los guiones que filmaría el genial director aragonés.

Así en 1946, después de interpretar a Jesucristo, se filma el primer guión en el que Alcoriza participa: *El ahijado de la muerte* dirigida por Norman Foster. En el argumento y su adaptación aparecen los créditos del director norteamericano, Janet y Luis Alcoriza; con Jorge Negrete en el papel estelar. Éste, según García Riera, “dominó al realizador para convertir la película en una especie de *Camino de Sacramento* bien hecho, y lo que pudo ser una epopeya rural profunda y misteriosa quedó en un aceptable *western*”¹⁶. Así desde su primer guión, más allá del papel real que haya tenido en el mismo, Alcoriza experimentó los sinsabores que sufren los escritores para el cine que en el mundo han sido y serán: su texto queda en manos de otro u otros que lo filmarán de acuerdo a sus capacidades y habilidades.

El primer argumento firmado sólo por la pareja es el de *Nocturno de amor* (Emilio Gómez Muriel, 1947) y Janet Alcoriza es quien aparece encabezando los créditos, lo que

¹³ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ Vázquez Mantecón, Álvaro, *Luis Alcoriza. El cine de la libertad*, México, DF, Clío, DVD, 2001 (México Nuevo Siglo)

¹⁵ *Cfr.*, Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, México, DF, Plaza y Janes, 1982, pp. 98-99, 193.

¹⁶ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 4 1946-1948*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1994, 2ª Ed., p. 32. *Cursivas del original.*

indica la importancia de ella en la elaboración de los mismos. Entre 1946 y 1949, Luis Alcoriza combina la actuación con la redacción de argumentos para el cine. En *Flor de caña* (Carlos Orellana, 1948); *La liga de las muchachas* (Fernando Cortés, 1949); *El gran calavera* (Luis Buñuel, 1949) y *Tú sólo tú* (Miguel M. Delgado, 1949) escribe y actúa.

Es, precisamente, por su labor de escritor que Alcoriza entra en contacto con alguien que será determinante en su vida: Luis Buñuel.

- Ahora que menciona usted a Buñuel, ¿en su carrera ha significado mucho?
- Todo, pero no exclusivamente en el cine. Como amigo, como maestro, Buñuel es una de las figuras más importantes en mi vida. Está presente hasta en pequeños actos que sin embargo van conformando nuestra historia, por ejemplo el acto de conocer un vino. Es para mí una barrera ética. Al pensar en él, y sin que él tenga siquiera que saberlo actúa como un freno, como una instancia que va condicionando mi conducta.....Al primer contacto me le pegué como un pulpo para extraer todo lo mucho que podía darme y que me dio, y que me sigue dando. Para mí el contacto con Luis, ese contacto que se renueva cada vez que él regresa a México después de una de sus ausencias, es como una revisión total. Hablamos y él me afirma y a veces nos afirmamos los dos¹⁷.

Por su parte en el mismo conjunto de entrevistas el director diría: “Alcoriza –me dice Buñuel- es íntimo amigo mío. Él vio Europa a mi través. Esto, claro, no significa gran cosa. Tiene su personalidad y su talento”¹⁸. Su mujer Jeanne Rucar añade lo siguiente: “Luis Alcoriza siempre estuvo detrás de mi marido. Era mucho más joven que Luis, Luis lo quiso como a un hijo”¹⁹.

La colaboración entre ambos quedaría de manifiesto en nueve películas. *Los olvidados* (1950), *La hija del engaño* (1951) – en coautoría con Janet -, *El bruto* (1952), *Él* (1952), *La Ilusión viaja en tranvía* (1953)- en coautoría con Mauricio de la Serna, José Revueltas y Juan de la Cabada -, *El río y la muerte* (1954), *La muerte en este jardín* (1956)– en coautoría con Raymond Queneau-, *Los ambiciosos* (1959) – en coautoría con Louis Sapin, Charles Dorat y Henri Castillou- y *El ángel exterminador* (1962)- Alcoriza apoyó a Buñuel en la adaptación.

Cuando Alcoriza realizó su segunda película, *Tlayucan*²⁰ (1961), la comparación con

¹⁷ Reyes Nevares, Beatriz, *op. cit.*, México, DF, SEP, 1974, pp. 79-80.

¹⁸ Reyes Nevares, Beatriz, *op. cit.*, México, DF, SEP, 1974, p. 75.

¹⁹ Rucar de Buñuel, *op. cit.*, p. 82.

²⁰ *Tlayucan*. Producción (1961): Producciones Matouk, Antonio Matouk; productora ejecutiva Angélica Ortiz; gerente de producción Paco Crow; jefe de producción Fidel Pizarro. Dirección Luis Alcoriza; asistente: Ignacio Villarreal. Argumento y adaptación: Luis Alcoriza sobre una historia de Jesús *Murciélago* Velázquez.

su maestro Buñuel se volvió inevitable, en particular por la inclusión del personaje del ciego Matías (Noé Murayama), que recuerda al ciego Carmelo de *Los olvidados* interpretado por Miguel Inclán. “Gracias a *Tlayucan*, gracias exclusivamente a *Tlayucan*. Alcoriza se ganará el mote de ‘Buñuel sin Buñuel’”.²¹ Y esto constituirá siempre una carga para el nativo de Badajoz, quien siempre alegará la formación común que recibieron por ser ambos de origen español. He aquí la respuesta que el cineasta extremeño le dio a Tomás Pérez Turrent:

Luis y yo tenemos bases muy comunes, incluso de carácter en algunos aspectos, de formación. Soy el coetáneo de los surrealistas, un hombre de la generación siguiente que descubrió y fue fulminado por los surrealistas. Por otra parte, hay que tener en cuenta que colaboré mucho con él y algo mío habría en sus obras. Los críticos encontraban esa influencia de Buñuel en la escena de los ciegos. Buñuel y yo tuvimos siempre la tendencia a salir del sentimentalismo del ciegucecito. Esto nos viene de Quevedo, de la picaresca española, de Valle Inclán. Sigo usando los ciegos como él sigue usando a los enanos, son elementos constantes. Cuando los usa cualquier otro nadie dice nada. Ahora tengo tanto pánico que cuando me ofrecieron *Misericordia* en España, la rechacé porque me dije que no podía ponerme a hacer mendigos, porque ya no se pueden hacer mendigos después de *Viridiana*. Si los hace otro no pasa nada, pero si los hago yo es irremediable que se hable de imitación. Mi obra, mala o buena, la asumo totalmente. Es incuestionable que hay una influencia de Buñuel, coincidencias de estado de ánimo, pero no se puede hablar de imitación²².

Así la sátira será un elemento que compartan ambos cineastas, a diferentes niveles; lo

Fotografía: Rosalío Solano; operador de cámara Urbano Vázquez. Música: Sergio Guerrero. Sonido: Javier Mateos y Enrique Rodríguez. Escenografía: Jesús Bracho; maquillaje: Dolores Camarillo. Edición: Carlos Savage. Interpretes: Julio Aldama = Eufemio Zárate; Norma Angélica = Chabela; Jorge Martínez de Hoyos = Aurelio, sacerdote; Andrés Soler = Don Tomás; Anita Blanch = Prisca; Noé Murayama = Matías, el ciego; Dolores Camarillo = Parienta; Pancho Córdova = Sacristán; Niño Juan Carlos Ortíz = Nico; Antonio Bravo = Doctor; José Chávez Trowe = don Pedro; Eric del Castillo = Doroteo; Amado Zumaya = Máximo; Manuel Dondé = mendigo ciego. Yolanda Ortiz; Ángel Merino; Manuel Vergara *Manver*; Regino Herrera; Janet Alcoriza y Jeanne Rucar de Buñuel = Turistas. Filmada del 3 de julio al 1 de agosto de 1961 en Oaxtepec, estado de Morelos. Estrenada el 27 de diciembre de 1962 en el cine Alameda (cinco semanas). Duración: 95 minutos. *Breve sinopsis*: La familia de Eufemio Zárate apenas tiene para comer, pues Eufemio por defender a sus compañeros fue despedido del ingenio. Cuando se entera que le falta cooperar para comprarle una aureola de perlas a la virgen del pueblo, vende su única posesión, unos cerditos, entre los vecinos. Por su parte la beata Prisca y el ciego Matías coinciden en su devoción a la virgen, mientras el viejo cacique acecha a la esposa de Eufemio. Cuando llega la fiesta patronal, Nico el hijo de Eufemio enferma gravemente, al no encontrar apoyo en nadie, Eufemio roba una perla de la aureola, sin saber que es fotografiado por unos turistas. Lo ponen preso en la iglesia. Mientras Matías que visita a Prisca por su cumpleaños, termina durmiendo con ella. El sacerdote le dice a Prisca que se case con el ciego, a lo que ésta accede. Mientras el viejo cacique desesperado por lo sucia que está Chabela, la esposa de Eufemio, da el dinero para la curación. Se juzga a Eufemio y sale libre gracias al apoyo de la comunidad. Aparece la perla y sin que nadie lo sepa Eufemio la reintegra a la aureola y el pueblo decreta el hecho como un milagro.

²¹ Ayala Blanco, Jorge, *La aventura de cine mexicano*, México, Era, 1979, 2ª Ed., p. 105.

²² Pérez Turrent, *op. cit.*, pp. 21-22.

mismo que un cuestionamiento de las instituciones sociales, ya sea el ejército, la iglesia, la familia, en una palabra, el orden social imperante. Ciertamente, Alcoriza no alcanzará la cotas de Buñuel en cuanto a agudeza, ironía y sentido del absurdo, ni logrará escandalizar como el surrealista. Su obra, en particular la de su primera etapa, no podrá escapar jamás, independientemente de lo que haya deseado Alcoriza o el mismo Buñuel, de la sombra que los trabajos del gran maestro proyectaron sobre ella. Ese “Buñuel sin Buñuel” señalado por Jorge Ayala Blanco es lo que impulsará a Alcoriza a buscar temas y ambientes lejanos a los de su maestro, como es el mundo indígena (*Tarahumara*), la revolución mexicana (*Las fuerzas vivas*, 1975, y *A paso de cojo*, 1978), el carácter mismo del mexicano (*Mecánica nacional*, 1971) y otras que forman parte de su filmografía.

En ambos realizadores la fuente de la sátira proviene de los últimos textos de Ramón del Valle-Inclán, que a su vez tiene sus antecedentes, como lo señala el poeta Arturo Souto Alabarce, “La sátira terrible que de la sociedad española está presente en los últimos libros de Valle-Inclán es inmisericorde y sólo tiene comparación con la poesía de Quevedo, la pintura de Goya, algunos pasajes de Pérez Galdós y el cine de Buñuel”²³. En Alcoriza se añade como fuente de su sátira, precisamente, el cine de Luis Buñuel.

El pueblo español, sobre el que ha pesado en buena parte de su historia la presencia de la iglesia católica, ha tomado como revancha la blasfemia, “que no se puede concebir –escribe Manuel Michel- sino en aquellos que son profundamente creyentes o bien, profundamente embebidos de reflejos religiosos. (Me contaba un amigo, José María Berzoza, que en un bar español existe un letrero que dice: *Prohibido blasfemar sin motivo grave*)”²⁴. La blasfemia continúa Michel, se dirige no tanto a Dios como a la *institución* religiosa encargada de reprimir los deseos del hombre. Así en la obra de los dos Luises la crítica está lejos de basarse en el famoso dicho español de “me cago en Dios y en su puta Madre”. Está dirigida a la institución que, con sus palabras y obras niega el mensaje de Cristo, más que hacerlo algo verdadero. Por eso “la cuestión está lejos de reducirse a si Buñuel es anticlerical o antirreligioso. Es lo menos importante, a mi parecer. Si se pronuncia contras esas represiones es porque se pronuncia también por la libertad del hombre”²⁵. Nuevamente es preciso

²³ Souto Alabarce, Arturo, “Introducción”, en Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, México, DF, Porrúa, 2004, 7ª Ed., p. X.

²⁴ Michel, Manuel, *El cine y el hombre contemporáneo*, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1962, p. 130.

²⁵ *Ibid.*, p. 131.

reconocer que la crítica buñueliana es más incisiva y corrosiva que la del discípulo. Alcoriza lo hace sin lograr empuñar el estilete del maestro, como se puede apreciar, por ejemplo, con el bostezo del padre Aurelio (Jorge Martínez de Hoyos) ante la confesión de la beata Prisca en *Tlayucan*. O la introducción de un burro en plena misa en *Semana santa en Acapulco/Víacrucis nacional* (1979).

En mi opinión, la diferencia fundamental que separa la obra de Buñuel de la de Alcoriza es la sociedad que funge como referente del imaginario de cada artista. Se puede decir que en Buñuel está siempre presente España, una España monárquica, dictatorial, clerical, cerrada, que es al mismo tiempo, antimonárquica y anticlerical como la sociedad de la que parte; tal y como afirma Emilio García Riera en su crítica a *Viridiana* “Ahora nos damos cuenta de por qué algunas de sus películas mexicanas dejaban una impresión de desajuste, de convencionalismo, y es que Buñuel nos hablaba de España utilizando rostros y paisajes mexicanos”²⁶. Mientras que en Luis Alcoriza es la nuestra, la sociedad mexicana su referente básico y hacia donde sus dardos apuntan con fuerza. Una sociedad que ha llevado a cabo una revolución, que ha asentado los valores de la burguesía como hegemónicos; que en vez de reducir las desigualdades sociales, las amplía y que ni siquiera ha podido hacer valer su lema del “sufragio efectivo”, y que lo que consiguió a nivel social, va en franco retroceso.

De estos referentes, surge lo que, quizás, sea la más notable diferencia entre Buñuel y Alcoriza y que fue señalada por el ya fallecido Tomás Pérez Turrent. En su plática para el homenaje de Huelva le dice al extremeño: “Hay una constante en tus películas que no viene de Buñuel ni de la cultura española: el humor negro de origen anglosajón. Hay un tercer elemento que de ninguna manera encuentras en Buñuel: el humor mexicano”²⁷. Que, como le responde Alcoriza, se debe a su identificación con el pueblo de México. Este humor basado mucho en la burla quedó asentado, sobre todo, en muchos de los guiones que realizó al lado de su esposa Janet y que, como bien señala Álvaro Vázquez Mantecón, utilizan la transgresión de los géneros –*La isla de las mujeres* (Rafael Baledón, 1952)-, de los roles sociales- *El inocente* (Rogelio A. González, 1955). Vale la pena insistir en ello: “se burlan de los prejuicios y los estereotipos por que los conocen y los han vivido. Como extranjeros, Janet y Luis Alcoriza son capaces de tomar distancia, pero al mismo tiempo logran penetrar en la

²⁶ Miquel, Ángel (Selección de textos), *Emilio García Riera, El juego placentero II. Crítica cinematográfica/años sesenta*, México, Cineteca nacional, 2007, p. 35.

²⁷ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 22.

idiosincrasia de los mexicanos”²⁸. Lo que quizás se podría considerar el caso extremo de esto, sea la cinta que en 1971 realizó Alcoriza: *Mecánica Nacional* en la que quedó plasmado el relajo como “esa forma de burla colectiva, reiterada y a veces estruendosa que surge esporádicamente en la vida diaria de nuestro país”²⁹. Esta fue su película más exitosa - incluso derivó en una serie televisiva -. Pero este humor no se encuentra presente en las películas que nos interesa tocar en este trabajo.

Entre las muchas cosas que Alcoriza aprendió con Buñuel, creo que una fundamental es lo que Manuel Michel ha señalado al lado de la rebeldía presente en su obra y que es su “...lucha *por* el amor, *por* las cualidades esenciales del hombre”³⁰. Esto último que suena muy rotundo, debemos entenderlo como un pensamiento muy de esa época- años sesenta -, lo que en última instancia está en juego es lo que Buñuel podría considerar como tal, esto es una ética, “Alcoriza siempre dijo que era su actitud moral y ética frente al cine lo que había que emular”³¹. Este aprendizaje se inició con la elaboración del guión de una película clave en la filmografía de ambos directores: *Los olvidados*. El origen de ésta se encuentra en el éxito de *El gran calavera*, lo que llevo al productor Óscar Dancigers a decirle “vamos a hacer juntos una verdadera película. Busquemos el tema. Óscar encontraba interesante la idea de una película sobre los niños pobres y semiabandonados que vivían a salto de mata (a mí mismo me gustaba mucho *Sciuscia [El limpiabotas]*, de Vittorio de Sica)”³².

Para Alcoriza esto debe haber significado un doble ámbito de enseñanzas, las que recibía de Buñuel, y las que provenían de la corriente cinematográfica a la que pertenecía *El limpiabotas*, es decir, el neorrealismo, que en ese momento era el movimiento más innovador en la cinematografía mundial³³, sin que esto signifique que *Los olvidados*, se inscriba dentro de dicha corriente, pues como señaló el propio Buñuel en una conferencia organizada por Difusión Cultural de la UNAM en 1958: “El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta en general en las películas. Autores, realizadores y productores tienen mucho cuidado de no perturbar nuestra tranquilidad, cerrando la maravillosa ventana de la pantalla sobre el

²⁸ Vázquez Mantecón, Álvaro, *op. cit.*, (DVD), México, Clío, 2001. (México Nuevo Siglo).

²⁹ Portilla, Jorge, *Fenomenología del relajo*, México, FCE, 1984, p. 13.

³⁰ Michel, Manuel, *op. cit.*, p. 122.

³¹ Vázquez Mantecón, *op. cit.*

³² Buñuel, Luis, *op. cit.*, p. 194.

³³ En febrero de 1948 se exhibió *Roma ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1944); en agosto *El limpiabotas*. En 1950 se exhibieron, entre otras, *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1949); *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946); *Arroz amargo* (Giuseppe de Santis, 1948) y *Ladrones de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948). *Cfr.* Amador, María Luisa

mundo liberador de la poesía”³⁴ Precisamente esta carencia es la crítica más fuerte que le hace al neorrealismo: “Salvo excepciones, entre las que yo citó especialmente *Ladrón de bicicletas*, el neorrealismo no ha hecho nada para que estalle en sus películas lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico”³⁵. A pesar de estas críticas no deja de reconocer, años más tarde, que “la película mía que tendría alguna relación con el neorrealismo italiano sería, más bien, *Los olvidados*”³⁶.

Esta aclaración que Buñuel le hace a Tomás Pérez Turrent se basa en lo que el mismo realizador dijera en la conferencia mencionada “El neorrealismo ha introducido en la expresión cinematográfica algunos elementos que enriquecen su lenguaje, pero nada más”³⁷. En las *tres T* Alcoriza se esfuerza por plasmar precisamente la actitud moral y ética que Buñuel preconizaba para el cine y lo hará recurriendo a los elementos que aportó el neorrealismo: uso de actores no profesionales, filmación en exteriores y, por tanto iluminación más natural, el desarrollo coral, colectivo de las situaciones, lo que, como veremos más adelante, Gilles Deleuze define como la crisis de la imagen-acción.

Durante el resto de la década y ya definitivamente retirados de la actuación, Luis y Janet Alcoriza conformaron una mancuerna de guionistas en alrededor de 40 películas, en las que se incluyen siete colaboraciones más con Buñuel. El año de fin de la década de los años cincuenta, lo cierra Alcoriza, a los 42 años de edad, con su debut en la dirección cinematográfica con un argumento realizado por él mismo (*Los jóvenes*, 1960): “Había escrito el guión tiempo atrás y se lo había vendido a Walerstein, sin intención de dirigirlo. Un día me propuso su realización. Para entonces ya había tomado la decisión de dirigir mis propios guiones”³⁸.

Como he tratado de resaltar, el bagaje de experiencias en el campo cinematográfico con el que Luis Alcoriza llega a la realización no es nada despreciable. Iniciado, veinte años antes, en el área de la actuación, suma catorce años en la elaboración de argumentos y guiones, en los que tiene el privilegio de trabajar al lado de un gran cineasta y un claro

y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, y *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, México, DF, UNAM.

³⁴ Buñuel, Luis, “El cine instrumento de poesía”, en *La Semana de Bellas Artes*, núm. 122, México, DF, abril de 1980, p. 2.

³⁵ *Ibid.*, p. 3.

³⁶ Respuesta que da el director aragonés en Colina, José de la y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1986, p. 75.

³⁷ Buñuel, Luis, *op. cit.*, p. 3.

³⁸ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 17.

conocimiento sobre el cine de la época, en particular, el neorrealismo.

Después de su primera cinta, realizará cinco películas entre 1961 y 1964, en las que se encuentran las *tres T*.; las otras son *Amor y sexo* (1963) y *El gángster* (1964). Pero será básicamente por las *tres T* que Alcoriza quedara inscrito en la corriente que se empeñó en renovar al cine mexicano.

1.1.- Crisis y renovación del cine mexicano.

Movimientos como la *Nouvelle Vague* de Francia, el nuevo cine alemán, y de hecho, todos los nuevos cines, incluidos por supuesto los de América Latina, tienen una gran deuda con la labor de Luchino Visconti, Roberto Rosellini, Vittorio de Sica, Federico Fellini por sólo mencionar a los más conocidos. Todos ellos, acompañados de uno de los mejores guionistas de la historia, Cesare Zavattini. Ellos sentaron las bases de la renovación de la cinematografía Occidental a través de sus películas agrupadas bajo el rubro de neorrealismo.

En el caso de América Latina, el impacto del neorrealismo fue posible gracias al desarrollo de una cultura cinematográfica que se fue gestando en las élites universitarias por medio de los cineclubes. Por otro lado, la influencia fue directa pues “cineastas como Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, y Fernando Birri, estudiaron en el Centro Experimental de Roma en los 50s, pero el estilo neorrealista y, especialmente, su modo artesanal de producción inspiraron profundamente a los directores de Latinoamérica”³⁹. Los dos primeros desarrollan su obra bajo el marco de la revolución cubana, y el impulso que ésta da al cine. El tercero funda en 1957 el Instituto del Cine de la Universidad del Litoral, en Santa Fe, Argentina, que es fundamental en la formación de los cineastas que darán pie al nuevo cine argentino⁴⁰.

En Brasil, Nelson Pereira dos Santos pone los cimientos del *Cinema novo* con su filme *Río 40 grados* (1955), los cineastas encabezados por Glauber Rocha que dan paso a este movimiento, lo consideran su “abuelo”⁴¹. En Bolivia, Jorge Sanjinés se convierte en el ideólogo del grupo *Ukamau* y a principios de los años sesenta comienza a filmar y hacia 1969

³⁹ Hess, John, “Neo-realism and New Latin American Cinema: Bicycle Thieves and Blood of the Condor”, en John King, Ana M. López y Manuel Alvarado (eds.), *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, London, British Film Institute, 1993, p. 105.

⁴⁰ Cfr., Mahieu, José Agustín, *Panorama del cine iberoamericano*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990, pp. 31-35.

⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

realizará su legendario *Sangre del cóndor* (*Yawar Malku*).

En torno al impacto del neorrealismo en Latinoamérica se ha dado una discusión, por un lado Jorge Ruffinelli afirmó que “Para mí, no existió ni existe un ‘neorrealismo latinoamericano’, pero sí un diálogo, evidente en las huellas del impacto de Rossellini, De Sica, Zavattini, De Santis, Zampa y otros directores tuvieron en un cine que se buscaba a sí mismo”⁴². En contraparte Paulo Antonio Paranagua nos dice: “El neorrealismo latinoamericano, tan híbrido como el italiano, fue para muchos una alternativa de producción y en algunos casos una fórmula comercial, en lugar de una ética y una estética, lo que no reduce su influencia, sino todo lo contrario, la extiende a un círculo ampliado”⁴³. En mi opinión, Ruffinelli tiene razón al señalar que fue más un diálogo creativo el que realizaron varios directores latinoamericanos con respecto al movimiento italiano; y Paranaquá no se equivoca al señalar la importancia que tuvo como fórmula de producción en América Latina, pero creo que el diálogo que establecen los directores latinoamericanos con el neorrealismo italiano los lleva, también, a retomar su parte estética y ética. Pienso que ambos dejan de lado el hecho de que las películas neorrealistas, lejos de ser un cine inerte, mantienen y renuevan su influencia conforme aparecen nuevas generaciones de cineastas que estudian dichas cintas en las escuelas de cine o que descubren en algún cine club⁴⁴.

El influjo del neorrealismo a nivel estético, temático y de formas de producción será permanente durante los años 1960 y 70 en nuestro continente; lo que acompañado del triunfo de la revolución cubana- fundación del ICAIC-, hará que la característica de la mayoría de los nuevos cines en Latinoamérica sea la politización de los mismos⁴⁵. Así mismo, la inestabilidad política de los países de la región –los golpes de estado fueron una característica de la vida de Sudamérica en estos años -, hicieron difícil la sobrevivencia de muchos de estos movimientos y, en algunos casos, de los cineastas mismos. Sin embargo, la lucha por la existencia de los nuevos cines seguirá hasta los años ochenta, culminando con la formación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano en Cuba en 1985.

En México gracias a su relativa estabilidad política y la existencia de una industria que

⁴² Ruffinelli, Jorge, “Un camino hacia la verdad”, en *El ojo que piensa. Revista virtual de cine iberoamericano*, núm. 1, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, septiembre de 2002, p. 7. (www.wlojoquewpensa.com).

⁴³ Paranaquá, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, México, DF, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 199.

⁴⁴ Véase la entrevista al realizador argentino Lisandro Alonso en Molina Ramírez, Tania “Mostrar lo social en tono poético, apuesta del cineasta Lisandro Alonso”, en *La Jornada*, lunes 16 de junio de 2008, p. 16^a.

se benefició de las políticas implementadas por Hollywood durante la segunda guerra mundial, la historia es otra, la influencia del neorrealismo quedará asentada más bien a nivel temático y estético dentro de la industria. La búsqueda de un nuevo cine no tendrá el alto grado de politización que se dio en los países sudamericanos, sino más bien se manifestara en una ruptura con la rigidez temática de nuestro cine, donde predomina “la invención de un subgénero de la nación: el melodrama; y con la creación de los personajes como tipologías sociales con un fuerte significado ideológico”⁴⁶. Que, por su parte, Carlos Monsiváis lo considera una de las aportaciones fundamentales del cine sonoro en nuestro país: “La adopción del melodrama (las frases, las poses, las actitudes solidarias, los estallidos de autoritarismo) como lo propio de la vida familiar”⁴⁷. Por otra parte, se busca romper con la rigidez de los sindicatos, en particular, el de directores, que cerraban el paso a las nuevas generaciones que querían desarrollarse dentro de la industria cinematográfica nacional.

Al igual que en el resto de Latinoamérica, a fines de los años cincuenta se fundan los primeros cineclubes y empieza a darse a conocer una nueva generación de críticos- Emilio García Riera, José de la Colina, entre otros- que eran fervientes lectores de *Cahiers du Cinema*, y que sustentarán una visión muy negativa sobre el cine producido en el país. Es muy probable que todos los miembros de esa generación suscribieran la crítica de Manuel Michel:

A fines de 1961, el panorama del cine mexicano es desolador. Su lamentable historia se resume en el desperdicio de posibilidades inmensas, claudicaciones, mezquindad, ramplonería, banalidad, torpeza y avaricia desmedida. La crisis actual del cine de México- que se inscribe, por otra parte, en un período crítico para el cine de todos los países- ya no es *crisis de crecimiento* sino de *decrepitud*. La oligofrenia carcome tanto las estructuras “creativas” como las económicas. El programa de embrutecimiento del público ha desbordado sus cauces para invadir a fabricantes y realizadores⁴⁸.

Esta generación en sus escritos enfatiza los problemas por los que atraviesa la producción cinematográfica del país, en particular, por la tendencia hacia la baja en el número de cintas realizadas. A esto se suma, que en la primera mitad de la década de los sesenta, se dio un conflicto entre el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC)

⁴⁵ Cfr., Hess, John, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁶ Barrios, José Luis, “El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la Nación”, en Acevedo Esther, (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950)*, México, DF, Conaculta-Curare, 2002, pp. 218-219.

⁴⁷ Monsiváis, Carlos, *Pedro Infante: Las leyes del querer*, México, Aguilar- Raya en el Agua, 2008, p. 68.

con los productores, quienes en aras de reducir costos, se dedicaban a realizar largometrajes, encubriéndolos como si fueran cortos parte de una serie, como lo deja en claro esta nota:

La sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, tomará represalias en contra de los productores que filmen películas de largo metraje disfrazadas de cortos...El acuerdo de asamblea consistió en autorizar al comité ejecutivo, a negar servicios a los productores que filmen películas de largo metraje disfrazadas de cortos...[filmados en los] Estudios América⁴⁹.

Los problemas de la industria cinematográfica se extendieron al área de distribución, pues el mercado cubano se trastocó con el triunfo de la revolución encabezada por Fidel Castro, y el mercado venezolano, proveedor tradicional de anticipos para la producción, retraía su interés en el cine mexicano, lo que al parecer se repetía en otros mercados tradicionales de nuestro cine llevando a la quiebra a la distribuidora Pel-Mex, como lo demuestra la siguiente nota:

Mañana se decidirá la suerte de la distribuidora Películas Mexicanas, al efectuarse una reunión extraordinaria de su consejo de administración, con objeto de discutir los problemas más agudos de la distribuidora, que la tiene al borde de la quiebra. Varias medidas de emergencia se proyecta poner en marcha para mantener en servicio a esta empresa que se encarga de explotar los filmes mexicanos en Latinoamérica y España, y que el año pasado sufrió pérdidas muy considerables por el desplome de los mercados foráneos⁵⁰.

Esta oscura visión de la situación del cine mexicano, acompañada por el agotamiento de los modelos temáticos del melodrama y la comedia ranchera, son el trasfondo que sustentaba las aspiraciones de una nueva generación de aficionados al cine, y que se unen en torno al grupo *Nuevo Cine*. García Riera rememora: “Los antecedentes de la formación de *Nuevo Cine* se dieron en una serie de reuniones celebradas en 1960 a las que asistieron, entre otros, personalidades relevantes que no llegarían a formar parte del grupo: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Manuel Barbachano Ponce, Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, entre otros”⁵¹. En

⁴⁸ Michel, Manuel, *op. cit.*, p. 162.

⁴⁹ Velasco R., Raúl, “Represalias de Técnicos y Manuales Contra los Productores que Hagan Cortos-Largos”, en *Novedades*, año XXVIII, núm., 7,903, domingo 13 de enero de 1963, p. 25.

⁵⁰ “Medidas de Emergencia en ‘Pel-Mex’”, en *Excelsior*, año XLVI-Tomo I, número 16,770, sección B, México, DF, miércoles 2 de enero de 1963, p. 10-B.

⁵¹ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 11 1961-1963*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1994, 2^a Ed., p. 11.

enero de 1961, los firmantes del Manifiesto del grupo⁵²: “cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de Cine-Clubes” eran José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J.L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens. Posteriormente se unen y firman el manifiesto: José Baez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela y Francisco Pina. En el segundo punto de los seis que componían el Manifiesto señalan su decisión de luchar “para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica”⁵³.

Los empeños del grupo Nuevo Cine darán fruto en los dos concursos de Cine Experimental de Largometraje que se realizaron en los años sesenta- el primero convocado en 1964 y realizado en 1965 y el segundo en 1967- y que fueron convocados por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). Como años después recordaría Emilio García Riera:

El concurso de Cine Experimental de Largometraje, convocado en 1964 y celebrado en 1965, resultó de una curiosa coincidencia de intereses entre convocadores y convocados. Los primeros eran los directivos de Técnicos y Manuales, la sección del STPC más afectada por la crisis de la industria; los segundos, en su parte más significativa, los representantes de unas nuevas exigencias culturales no atendidas por esa misma industria: La coincidencia era coyuntural, no de fondo⁵⁴.

Los resultados del primero dieron como fruto el paso a la industria de varios de los participantes en el mismo y la razón a los promotores de un nuevo cine mexicano. La mayor parte de las películas participantes en el primero se exhibieron en el cine Regis desde los últimos meses de 1965 y durante buena parte del año siguiente. Por esto no resulta casual, que la primera época del *nuevo cine mexicano* coincidiera con el sexenio de Luis Echeverría y su retórica tercermundista y su “apertura política”. A diferencia del resto de Latinoamérica, en México los propulsores de un nuevo cine quedaron encuadrados dentro del Estado, pues el presidente Echeverría completo el proceso de estatización de la industria

⁵² El texto completo aparece en *Hojas de cine . Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Vol. II México*, México, SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, pp. 33-35.

⁵³ *Ibid.*, p. 33.

iniciada en 1958 con la compra de los Estudios Churubusco⁵⁵; puso al frente del Banco Nacional Cinematográfico a su hermano, el actor Rodolfo Landa⁵⁶, quien desde sus oficinas dirigió durante esos seis años la producción cinematográfica, abriendo las puertas a la dirección fílmica a una nueva generación de cineastas: los protagonistas del *nuevo cine mexicano*.

Pero antes de que los miembros del grupo Nuevo Cine consiguieran resultados tangibles, más allá de *En el balcón vacío* (Jomi García Ascot, 1961-1962), primera filmación del grupo, la crítica de cine de la época reconocía una calidad diferente en la segunda película de Alcoriza, *Tlayucan*. Por ejemplo, Vicente Leñero escribió: “Avalada por premios del festival de Karlovy Vary, del festival de San Francisco y de la Quinta Reseña de Acapulco, se exhibe *Tlayucan* un filme que se presenta ante todo como un esfuerzo de la industria nacional para tratar de elevar el nivel de calidad de nuestras cintas”⁵⁷. A la que podemos sumar la crítica de Bayardi: “Porque *Tlayucan* es una película excelente, que tiene defectos sí, pero tiene también una clarinada de emoción, de arte, de ironía ante los problemas de la vida diaria y de superación técnica y artística de nuestro cine”⁵⁸.

Con *Tiburoneros*⁵⁹ y *Tarahumara*⁶⁰ sucede algo similar en cuanto a como las ve la

⁵⁴ García Riera, Emilio, “1953-1982. El cine independiente”, en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. Vol. II México*, México, SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 199.

⁵⁵ Cfr. Pérez Turrent, Tomás, *La fábrica de sueños. Estudios Churubusco 1945-1985*, México, Imcine, 1985, p. 61.

⁵⁶ Landa es su apellido artístico, el verdadero, por supuesto, era Echeverría.

⁵⁷ *Excelsior*, año XLVI-Tomo I, número 16,770, sección B, México, DF, miércoles 2 de enero de 1963, p. 4-B, col 1 y 2.

⁵⁸ *Novedades*, año XXVIII, núm., 7,905, martes 15 de enero de 1963, p. 18, col. 8. Desconozco el nombre del autor que se oculta bajo el seudónimo de Bayardi.

⁵⁹ *Tiburoneros*. Producción (1962): Producciones Matouk, Antonio Matouk ; productora ejecutiva Angélica Ortiz; gerente de producción Jaime Alfaro; jefe de producción Enrique L. Morfín. Dirección Luis Alcoriza; asistente: Américo Fernández. Argumento y adaptación: Luis Alcoriza. Fotografía: Raúl Martínez Solares; operador de cámara Cirilo Rodríguez. Música: Sergio Guerrero. Sonido: Luis Fernández y Enrique Rodríguez. Escenografía: Jesús Bracho; maquillaje: Armando Meyer. Edición: Carlos Savage. Interpretes: Julio Aldama = Aurelio Gómez; Dacia González = Manela; Tito Junco = don Raúl; Amanda del Llano = Adela; Noé Murayama = Román; Alfredo Varela = Chilo; Eric del Castillo = El Costeño; Enrique Lucero = Rubén; Aurora Clavel = Esposa de Rubén; Conchita Gentil Arcos = Madre de Aurelio; David del Carpio = Pigua; Mario Zebadúa = El Tuerto; Amado Zimaya = Rodolfo; Irma Serrano = Rosa; Sadi Dupeyrón = Pedro; Yolanda Ortiz = Hija mayor de Aurelio; Blanca Delia Hermosillo; Julio Cervantes. Filmada del 25 de abril al 31 de mayo de 1962 en las costas de Tabasco y en locaciones del Distrito Federal. Estrenada el 23 de mayo de 1963 en el cine Alameda (tres semanas). Duración: 100 minutos. Breve sinopsis: El patrón de tiburonera, Aurelio vive en la costa con Manela y el niño Pigua, mientras su familia legal reside en la ciudad de México. Aurelio no para de trabajar, pues en la práctica sostiene dos familias; cuando descubre que le están robando, golpea duramente al culpable hasta que se calma y decide ayudarlo, pues es su compadre. Mientras lo llamados de su familia en la ciudad de México se hacen cada vez más perentorios. Aurelio decide irse a México, Manela y el Pigua se quedan resentidos, mientras Aurelio se despide de sus amigos. Ya en la ciudad Aurelio no se haya, se siente menos como

crítica de la época. Por eso, no es raro que en síntesis posteriores el historiador García Riera señale: “Anotadas ya las cintas ganadoras del concurso experimental, las de Buñuel, las de Alcoriza y la de García Ascot, la lista del mejor cine que atendió en la época a necesidades de renovación se completa con *Tiempo de morir* (1965), primera película de Arturo Ripstein”⁶¹.

Estas consideraciones sobre las primeras películas de Alcoriza como director, se complementan con la visión-análisis, en su muy particular estilo, por parte de Jorge Ayala Blanco, quien en la conclusión de su primer libro-*La aventura del cine mexicano*, 1968- menciona cuatro tendencias que detecta en el futuro del cine mexicano⁶²: 1° La tendencia hacia un cine de poesía subjetiva; 2° La tendencia hacia un cine europeizante; 3° La tendencia hacia un cine digno y aseado y 4° La tendencia hacia un cine instintivo. Para el caso del cineasta que nos interesa, es ubicado en la tercera, de la que da la siguiente definición:

Es un cine esterilizado por voluntad propia, de pretensiones artesanales, desvinculado del devenir histórico, preocupado por el buen oficio y la corrección técnica, desvelado por la idea de quedar bien con todo mundo: con el público, con los amigos y con el productor que ha-hecho-el-favor-

socio de su cuñado, ya no es el patrón, no conoce a su familia, por lo que decide que el hijo mayor se quede como socio de su cuñado y el regresa a la costa con Manela y Pigua.

⁶⁰ *Tarahumara*. Producción (1964). Producciones Matouk, Antonio Matouk; productora ejecutiva Angélica Ortiz; gerente administrativo Sara Matouk; gerente de producción Jaime Alfaro; jefe de producción Fidel Pizarro. Dirección Luis Alcoriza; asistentes Mario Cisneros y Manuel Muñoz. Argumento y adaptación: Luis Alcoriza. Fotografía: Rosalío Solano; operadores de cámara Urbano Vázquez y Carlos Montaña. Música: Raúl Lavista. Sonido: José B. Carles y Enrique Rodríguez. Escenografía: Jorge Fernández; vestuario: Federico Castillo; maquillaje: Concepción Zamora. Edición: Carlos Savage. Intérpretes: Ignacio López tarso = Raúl; Jaime Fernández = Corachi; Aurora Clavel = Belén; Eric del Castillo = Tomás; Alfonso Mejía = Roniali; Pancho Córdova = Ceredonio; Carlos Nieto = Pedro; Regino Herrera = Muraca; Luis Aragón = Rogelio; Álvaro Ortiz = doctor; Berta Castellón = Nori; Enrique Lucero = brujo Owiruane; Wally Barrón = Eloy; Roger López = David; Jesús Murguía = niño; Salvador Terroba; Benjamín Blanco; Roberto Ramírez; Yolanda Ortiz; Chico Ramírez; Perla Walter; Yolanda Ponce. *Breve sinopsis*: El ingeniero electrónico Raúl llega a la sierra Tarahumara para realizar una encuesta, pero le resulta imposible entrar en contacto con la etnia, hasta que su guía Tomás mata un ternero de Corachi. Raúl paga el ternero y también se lo regala a Corachi cuando éste reclama. Raúl se va ganando la confianza de los tarahumaras, en particular de Corachi, cuando después de que Belén, la esposa de Corachi ha parido les lleva medicinas y del resto de la etnia porque decide apoyarlos en la defensa de sus tierras junto con Ceredonio. Durante una fiesta tradicional-hay varias escenas de tipo documental sobre la vida de los tarahumaras- Raúl tiene relaciones con Belén, la esposa de Corachi. Los mestizos que se han apoderado de las tierras de los indígenas, matan a Muraca el jefe. Corachi decide tomar su lugar. Cuando Raúl va a despedirse de Belén se entera que ella está embarazada, y pese a su insistencia Belén le dice que el hijo es de Corachi. Al regresar es asesinado. Corachi se despidió de él corriendo tras la avioneta que traslada su cadáver.

⁶¹ García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, DF, Ediciones Mapa-Imcine, 1998, p. 239.

⁶² Ayala Blanco, Jorge, *La aventura de cine mexicano*, México, Era, 1979, 2ª Ed., pp. 390-394. (Cine Club Era). La primera edición es de 1968.

de-encomendarme-una-película. Es un cine respetuoso, contemplativo, tibiamente naturalista, alejado de los conflictos de sus personajes, orgulloso de sus tomas en *full-shot*⁶³.

Con excepción hecha de la primera, las tres restantes tendencias las subdivide en límites superior e inferior, Alcoriza es colocado en el nivel superior:

Límite superior: un cine honesto, limpio y sincero, secuela del neorrealismo de la última etapa (Castellani y demás), a veces miserabilista, buen observador de ambientes, costumbres y personajes, oscilante entre lo inmediato afectivo y el disgusto de sí mismo.

Precursor:

Los jóvenes, Tlayucan y Tiburones (sic) de Luis Alcoriza.

Representantes:

En este pueblo no hay ladrones y *Las visitaciones del diablo* de Alberto Isaac.

Tiempo de morir de Arturo Ripstein.

En el parque hondo de Salomón Láiter.

Amelia de Juan Guerrero.⁶⁴

Como podemos apreciar, Ayala Blanco ubica a Alcoriza como el precursor de la tendencia de un cine digno y aseado⁶⁵, pero lo más interesante es que quienes lo acompañan en esta corriente son tres participantes en el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje: Alberto Isaac, Juan Guerrero y Salomón Láiter. Y si bien, en términos generacionales hay diferencias, Alcoriza e Isaac son más cercanos- pues el primero nació alrededor del año 1920 y el segundo en 1923-, mientras Guerrero y Láiter son prácticamente de la misma generación, nacidos en 1936 y 1937 respectivamente, lo cierto es que todos se aglutinan en los afanes por crear un nuevo cine mexicano, más moderno, en contraposición a las ya desgastadas temáticas de la producción industrial. En el caso de Arturo Ripstein-el más joven de todos, 1943-, la diferencia es que él contaba con la ventaja de ser hijo de un productor cinematográfico, y por lo mismo conocía todos los gajes del oficio, por lo que su llegada a la realización no significó mayor problema.

⁶³ *Ibid.*, pp. 391-392.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 392. En contraposición el límite inferior lo encuadra de la siguiente manera: “un cine que rehúsa a dar la cara, cobarde, impersonal que parece realizado por un asistente de director o por un funcionario oficial, escudado en prestigios literarios y de taquilla”.

⁶⁵ Es muy posible que esta clasificación sea la que le sirva a José Agustín Mahieu cuando señala: “Este movimiento hacia un cine más digno y auténtico tiene también un precursor: el ex guionista de Buñuel, Luis Alcoriza, que más afianzado en la desconfiada industria tradicional, había conseguido obras notables en diversos registros tradicionales: *Tiburones, Tlayucan, Tarahumara*”. *Cfr. Mahieu, Op. cit.*, p. 71.

Así pues, sin llegar a formar parte integral del grupo Nuevo Cine, la obra cinematográfica de los primeros años de sesenta de Alcoriza queda encuadrada en los esfuerzos que, desde diversos ámbitos, se realizan en la época para darle un impulso renovador a la producción del cine en México.

Capítulo 2.- La solidaridad y la construcción de espacios propios como elementos definatorios de la estética social de Luis Alcoriza en las *tres T*.

2.1.- El Modo de Representación Institucional del cine mexicano y la influencia del neorrealismo y/o Antecedentes e influencias.

Ante el diagnóstico de la crisis y la parálisis temática del cine mexicano, se propusieron diversas salidas, como abrir las puertas de los sindicatos a nuevos realizadores o nuevos cinefotógrafos; la creación de escuelas de cine, apoyos a la filmación de películas experimentales. Manuel Michel proponía: “La solución radical debe orientarse en dos direcciones que deben ser primero de orden *estético* y segundo de carácter económico, pues no sólo la calidad, la supervivencia del cine como medio de expresión y de cultura ha llegado a un grado serio de envilecimiento sino que (lo más paradójico tratándose de ‘hombres de empresa’), para los fabricantes su cine barato y vulgar, ya no es negocio”¹.

El cine mexicano siguiendo las huellas de la cinematografía hollywoodense, y de acuerdo con lo que señala Noël Burch, construyó su propio Modo de Representación Institucional (MRI). Este concepto se opone al uso llano del término lenguaje cinematográfico, pues como bien dice Burch:

Si tiendo a sustituir el término ‘lenguaje’ por el de ‘modo de representación’ no es sólo por la carga ideológica (naturalizante) que el primero implica. Porque si bien he llegado a adoptar en algunos aspectos la metodología semiológica, sigo pensando que este sistema de representación institucional es demasiado complejo demasiado poco homogéneo, tanto en su funcionamiento global cuanto por los sistemas que construye - específicos y no específicos a la vez, desde el código indicial de las orientaciones espaciales hasta el sistema de representación perspectiva - para que incluso metafóricamente la palabra lenguaje sea apropiada.²

Así los elementos básicos que sustenta al MRI canónico, impulsado por Hollywood, y, dado el peso de su industria, hegemónico, son:

- a) Imagen construida a partir de su relación con la precedente y la siguiente;
- b) Diversas posiciones de cámara.
- c) Predominancia del uso de distintos planos, es decir, del montaje;

¹ Michel, Manuel, *op. cit.*, pp. 163-165.

² Burch, Noël, *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, España, Catedra, 1999, p. 17.

- d) Imagen centrada en personaje(s) principal(es);
- e) Respeto riguroso, por no decir, estricto y absoluto, a la orientación izquierda - derecha;
- f) Final claramente establecido, teniendo como referente lo que la película nos ha mostrado y nos ha narrado.

El proceso de desarrollo del MRI implicó la construcción de una serie de códigos que buscaban establecer un carácter monovalente, rechazando la ambivalencia del cine primitivo³, las introducción de diversos planos, el primer plano en particular, la narración de historias moralizantes (*Lifes models*) y cerradas⁴, el establecimiento del campo contracampo; la introducción de personajes femeninos relevantes que inician el camino hacia el *Star system*⁵, la búsqueda por centrar la mirada del espectador, en donde el uso creativo de la iluminación será fundamental, y el establecimiento de la continuidad lineal llegaron a consolidar hacia la época de la introducción del sonido las características que hemos señalado arriba.

Todo esto con el objeto de “instaurar un orden, tanto en la pantalla como en la sala, hasta el día en que este pueda ser garantizado por la mezcla de clases sociales y los grandes órganos pero también por el M.R.I.”⁶. En el caso de nuestro país, como es bien conocido, el establecimiento de la industria cinematográfica surge con la llegada del sonido. Así en los primeros años treinta se da una etapa que podríamos llamar de experimentación, recuérdese, por ejemplo, la cinta *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934) con características expresionistas. Pero lo que fortaleció a la industria nacional fue la adaptación de los códigos establecidos por el MRI consolidado en el norte, a temáticas cercanas a nuestra idiosincrasia.

En el caso de la historia del MRI del cine mexicano, este inicia su configuración con el inicio de la producción de películas sonoras que dan pie a la consolidación del cine a nivel industrial, hacia mediados de los años treinta, y, en particular, con el gran éxito de *Madre querida* (1935) de Juan Orol y de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes. La lección de esta última fue “contundente: de las 38 cintas mexicanas de 1937 más de la mitad fueron exaltaciones folklóricas o nacionalistas. Se seguiría adorando a las madrecitas abnegadas y vituperando a las hembras infieles, pero unas y otras se harían más atractivas con el adorno de humildades, faldotas y lacitos campiranos y en el cotejo con los recios varones

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, pp. 103 y ss.

⁵ *Ibid.*, pp. 139-140.

⁶ *Ibid.*, p. 240.

del agro”⁷.

En su análisis del cine mexicano hasta los años cincuenta, Barrios da cuenta de cómo conjuntamente con los movimientos artísticos oficiales, el cine crea una amalgama que da vigencia al imaginario nacional, que da pie a la invención de una nación. Recuérdese la “imposición” del traje de charro y la china poblana como indumentaria representativa del país, o el tequila como la bebida típica de México, tanto a nivel interno como externo. Y en este proceso, el MRI desarrollado en nuestro país se sustenta en el “melodrama como narrativa de los pobladores imaginarios de la cultura mexicana, con la retórica del paisaje como épica nacionalista y con la risa tragicómica como fantasmagoría de la solidaridad social”⁸.

Así como también, en una serie de géneros específicos de la cinematografía nacional. El género “aglutina una serie de filmes con lenguaje⁹, tema y símbolos en común que permiten verlos como una unidad de análisis. Los géneros son acumulativos, porque las innovaciones se suman a un cuerpo preexistente, son conservadores, porque buscan el reconocimiento de sus audiencias y permiten los subgéneros”¹⁰. Así tendremos, el melodrama y la comedia ranchera; el cine cómico, que puede subdividirse en géneros de acuerdo al intérprete: de *Cantinflas*, de *Tin Tan*, de *Resortes*, etc.; el cine de la revolución mexicana.

José Luis Barrios, en concordancia con su perspectiva de análisis, plantea la siguiente clasificación del melodrama¹¹: *El melodrama privado*, con *Madre querida* (Juan Orol, 1937) como película canónica del género. *Los melodramas sociales* con su máxima expresión en la trilogía de Ismael Rodríguez – Pedro Infante de la vida y desgracias de *Pepe el Toro*, *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952). Y los *melodramas nacionales* con *Río Escondido* (1948) de Emilio Indio Fernández como ejemplo canónico con su retórica nacionalista.

Lo anterior, está acompañado de las *tipologías culturales* que crea el cine mexicano y que consisten en la inexistencia de una “concepción actoral del personaje como persona, sino

⁷ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 1 1929-1937*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1992, 2ª Ed., p. 253.

⁸ Barrios, *op. cit.*, pp. 246-247.

⁹ Lo que para mí sería el MRI.

¹⁰ Tuñón, Julia, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Conaculta, 2000, p. 7

¹¹ Para detalles, véase Barrios, José Luis, *op. cit.*, pp. 242-246.

del personaje como esquema”¹². En el caso del cine mexicano, esto se concretiza en el diseño de los estereotipos, los que se pueden entender como una “síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al Estado nacional. Los estereotipos se cultivan tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva”¹³. En el caso específico de las imágenes cinematográficas, la presencia de estereotipos “simplifica la realidad representada, sea por omisión o por deformación. En el cine es importante porque permite la identificación y propicia el reconocimiento”¹⁴. Es por esta razón, que el público ya sabía, -y aún hoy lo sabe con las repeticiones de las películas en la televisión- incluso antes de entrar a la sala de exhibición, que si aparecía en la cinta Fernando Soto *Mantequilla* o Armando Soto la Marina *El Chicote*, su papel sería el del escudero chistoso, al estilo de un Sancho Panza mexicanizado, del héroe, fuera éste Jorge Negrete o Pedro Infante, indistintamente, quienes, a su vez, encarnaban la tipología del charro-cantor, buen patrón de la hacienda, enamorado pero honesto y leal. En el caso del género femenino, la sola presencia de Sara García, hacía inmediatamente alusión a la madre abnegada y/o la abuela regañona pero consentidora, papeles que ejecutará, incluso hasta en películas de los años setenta. O la presencia de Ninón Sevilla, como la mujer seductora de tantos dramas de cabaret.

Dentro de este orden de ideas, Salvador Elizondo propuso su propia clasificación de la producción nacional - y que cubre básicamente igual periodo que el analizado por Barrios -, que se sustenta en una tipología de los personajes-mujeres que encarnan los papeles protagónicos. Así, dice Elizondo, “Atendiendo a las modalidades con que ha sido tratado el tema erótico proponemos la siguiente: a) Películas de prostitución profesional; b) películas de prostitución conyugal y social; c) Películas con contenido erótico y d) películas de Luis Buñuel.”¹⁵.

¹² *Ibid.*, p.234. Barrios reconoce que toma la idea de los planteamientos del director galo Robert Bresson.

¹³ Pérez Montfort, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007, p. 178, nota de pie de página 4.

¹⁴ Tuñón, Julia “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio “Indio” Fernández o la obsesión por la educación”, en *Historia Mexicana*, vol. XLVIII, núm. 2, México, octubre-diciembre de 1998, p 439.

¹⁵ Elizondo, Salvador, “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Imcine, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, p. 222.

Sea como sea que se quieran ver estas tipologías, los melodramas, los estereotipos, en algunos de los cuales Alcoriza había trabajado, ya como actor o como guionista, su obra como director en los primeros años sesenta, y en particular, en las *tres T*, están elaboradas en contraposición a los esquemas impuestos por el Modo de Representación Institucional creado por el cine mexicano. Desde luego que, y considero que esto es innegable, esta determinación está influenciada por su relación con Luis Buñuel. Y no podía ser de otra manera, trabajó a lo largo de trece años con él y, todo indica, que fueron muy buenos amigos. Pero no es ésta la única influencia apreciable en las *tres T*. La otra vertiente detrás de esta contraposición al MRI nacional, que considero fundamental, es la influencia del neorrealismo italiano en las mismas. Pienso que *Tlayucan*, *Tiburoneros* y *Tarahumara* forman un conjunto porque son, precisamente, sus películas neorrealistas de su primera etapa como director.

Como hemos mencionado más arriba, *Los olvidados* tiene su origen en realizar algo similar a la cinta *El limpiabotas* de Vittorio de Sica. Buñuel retomó una serie de elementos manejados por el neorrealismo: uso de actores no profesionales, filmación en exteriores y, por tanto, uso de una luz más natural, pero introduciendo elementos, como el sueño de Pedro, la aparición inopinada de animales, que la ubican fuera del movimiento italiano, el cual Buñuel jamás suscribió. Además del filme de Vittorio de Sica se exhibieron otras obras fundamentales del neorrealismo en México a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta¹⁶. Y, casi sin duda, se puede afirmar que Alcoriza fue un constante espectador de las mismas.

¿Qué es lo que hay en el movimiento italiano que lo hace tan atractivo?. Según Mario Verdone: “Por neorrealismo cinematográfico se entiende un movimiento surgido en Italia alrededor de la segunda guerra mundial, que, basándose en la realidad y viéndola con sencillez, críticamente, coralmente, interpreta la vida como es y los hombres como son... de origen documental y de conciencia social. Es un realismo humano y, más que humano, un realismo de los valores humanos, tanto que se le podría definir mejor como *cine del hombre*”¹⁷.

Para Cesare Zavattini, considerado como el gran teórico del neorrealismo, lo que significaba era estar “...sólo ante una ‘actitud’ analítica, pero ya hay en esta actitud un fuerte movimiento hacia las cosas: un deseo de comprensión, de *solidaridad*, de participación, en fin

¹⁶ Véase la nota 27 del capítulo 1. Durante todos los años 50 se exhibieron otras películas de este movimiento.

de convivencia”¹⁸. Y a su vez para Roberto Rossellini: “El neorrealismo es sobre todo una posición moral. Sólo después se convierte en posición estética, pero como punto de partida es moral...Empiezo con la firme intención de evitar los lugares comunes, penetrando en el interior de las cosas. Lo importante no son las imágenes, sino las ideas...es necesario que el cine enseñe a los hombres a *conocerse*, y a *reconocerse* los unos con los otros, en vez de seguir contando siempre la misma historia”¹⁹.

Hay una situación que no deja de ser contradictoria en la fuerte influencia que el neorrealismo ejerció en la renovación de las cinematografías latinoamericanas, en donde algunos cineastas desarrollaron su labor cercanos a movimientos de liberación e, incluso, revolucionarios; y que radica en el hecho de que el neorrealismo se gestó en el seno del fascismo italiano. Ciertamente un fascismo desgastado después de veinte años en el poder y por la segunda guerra mundial.

Que fuera precisamente en una revista [*Cinema*] dirigida por un Mussolini donde se encontraran los cineastas jóvenes más sensibles a lo nuevo, todos ellos con el carnet comunista escondido entre los libros, sólo puede sorprender a un extranjero. Como también es un secreto que sólo podemos entender los italianos el hecho de que fuera un hombre que empezó trabajando en films de propaganda fascista el que rodara el filme que constituyó el inicio de la extraordinaria historia del neorrealismo italiano: Me refiero a Roberto Rossellini²⁰.

Y también resulta llamativo el hecho de que lo se señala como las características principales del neorrealismo: filmación en exteriores, actores no profesionales, la realidad plasmada sin manipulación; no se cumple casi en ninguna película del movimiento. Por el aspecto más notorio, el de los intérpretes, la mayoría siempre contaron con el apoyo de actores italianos profesionales, que gracias al neorrealismo y, al fin de la guerra, se internacionalizaron. Incluso varias películas de Roberto Rossellini fueron interpretadas por Ingrid Bergman, su pareja sentimental entre fines de los cuarenta y principios de los cincuenta, y quien en el momento de viajar a Italia para unirse al director italiano, era una de las estrellas más importantes de Hollywood.

¹⁷ Verdone, Mario, *El Neorrealismo*, México, DF, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1979, p. 17. *Cursivas mías*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25. *Cursivas mías*.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 39-40. *Cursivas mías*.

²⁰ Pirro, Ugo, *Celluloide*, Milán, Rizzoli, 1983, pp. 14-15. Citado por Costa, Antonio, *Saber ver el cine*, México, DF, Paidós, 1991, p. 132.

Además, como es lógico, no toda la producción italiana de la posguerra es neorrealista, pervivieron los géneros tradicionales de la cinematografía italiana. Por otro lado, y en un juego dialéctico, la película que se considera el antecedente directo, el anuncio del movimiento que vendrá con *Roma, ciudad abierta*, toma su narrativa de la novela norteamericana. Se trata de *Ossessione* (Obsesión de Luchino Visconti, 1943), basada en la novela de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces*²¹. Lo que obedecía a “una necesidad de apertura intelectual y moral que no sólo afectó al cine y que Cesare Pavese, en una nota escrita en 1946, expresó así: ‘Nosotros descubrimos Italia [...] buscando a los hombres y a las palabras en América, en Rusia, en Francia y en España’”²².

Es por lo anterior, que en las revisiones más cercanas del cine italiano se ha ubicado con mayor precisión la presencia del neorrealismo situándolo en el contexto de toda la producción del mismo en el periodo de posguerra, al grado que Gian Piero Brunetta, según parece, más que hablar del movimiento neorrealista, habla de “una mirada neorrealista”²³. Es decir, que en la medida en que una parte de la industria y, por tanto, de la producción italiana asumió los elementos que conformaron la estética neorrealista de un pequeño grupo de directores, otros realizadores utilizaron esos mismos elementos para insertarlos en el ámbito de la comedia popular (neorrealismo rosa) o el melodrama (neorrealismo de folletín)²⁴. Lo que no les resta el gran impacto que tuvieron y tienen las primeras películas neorrealistas.

En cualquier caso, ya sea como movimiento o como mirada, la presencia del neorrealismo italiano en la obra de Alcoriza, como ya vimos en el capítulo anterior, es reconocida por Jorge Ayala Blanco; para él esta influencia proviene de los últimos directores que realizaron películas bajo esta escuela. En mi opinión, Alcoriza está más cerca de las intenciones de los grandes maestros de este movimiento, en él es mayor la influencia de Roberto Rossellini, Luchino Visconti y Vittorio de Sica, Federico Fellini y, desde luego, los argumentos de Cesare Zavattini, que la de un “Castellani y demás” [Luigi Comencini; Dino Risi *et al*] que dice el crítico mexicano. Me parece que su argumento se basa más en que la segunda generación del neorrealismo, es más cercana a la renovación de la comedia popular

²¹ La trama es tan llamativa que después de la película de Visconti se registran dos versiones norteamericanas, una al principio de los años cincuenta, otra en los setentas y la última es una húngara llamada *Pasión*.

²² Costa, Antonio, *Op. cit.*, pp. 128-129.

²³ Mencionado por Costa, Antonio, *Ibid.*, p. 132, en relación a los textos de Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945* y *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, publicados en Roma por Riuniti, 1979 y 1982, respectivamente.

²⁴ *Cfr.*, *Ibid.*, pp. 132-133.

italiana, bajo la “mirada neorrealista” como diría Brunetta, y que puede ser semejante a cierto tono de comedia que hay en *Tlayucan*.

Que Alcoriza compartía plenamente los planteamientos del neorrealismo queda claro en la, multicitada e imprescindible, entrevista que le realizó Tomás Pérez Turrent para el homenaje que le rindieron en el Festival de Huelva. Éste le señala que en Tlayucan la provincia “Estaba vista mucho más allá de lo que habían establecido las convenciones del cine de esa época” Y Alcoriza responde: “Siempre ha sido eso, entre otras, mi intención. México, y sobre todo la provincia, han estado reducidos a una serie de personajes tipificados y perfectamente delimitados: *el charro bueno, el charro malo, la chica*. Había que dar un valor más real, de ambivalencia. La gente es buena y es mala. Había que acabar con el maniqueísmo, con las fórmulas probadas y aceptadas”²⁵.

Como vemos, hay un claro rechazo a guiarse por las tipologías culturales que menciona Barrios y que forman parte, como estereotipos, del Modo de Representación Institucional del cine mexicano. Algo que ya está presente desde su primera película, *Los jóvenes* (1960), pese a que ésta la escribió originalmente para otro director y como tal fue escrito como un melodrama convencional. Al asumir la dirección del proyecto, por invitación del productor Gregorio Walerstein, sobre la marcha trató de introducir cambios, cosa que no siempre logró y llevó a una película fallida. Sin embargo, como señala Pérez Turrent:

El mayor valor de *Los jóvenes* es que Alcoriza logra trascender las convenciones y los estereotipos del género, gracias tanto a la voluntad de no servir complacientemente esos estereotipos y esas convenciones, sino que los pone en crisis, como a la manera en que sitúa a sus personajes en un contexto económico y social bien determinado. La rebelión de sus jóvenes no es producto de algún literario *mal de vivre* o de la prestigiosa ‘angustia metafísica’, es la reacción ciega e inconsciente contra las taras concretas de una sociedad histórica y concreta. Es el primer paso de su búsqueda de un verdadero realismo, en el que los problemas individuales sólo existen en relación con una sociedad. En este primer paso esboza ya algunos de los temas que ocuparán un lugar privilegiado en su obra posterior: la *amistad* y la *solidaridad*²⁶.

Para Jorge Ayala Blanco, con *Los jóvenes* “Alcoriza inaugura en el cine mexicano las primeras tentativas de un realismo ciudadano”²⁷. Sin embargo, para Emilio García Riera, en esta

²⁵ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 22. Cursivas mías.

²⁶ *Ibid.*, p. 19. Negritas de Pérez Turrent, las últimas cursivas son mías.

²⁷ Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, p. 183.

cinta no se logra romper con el molde impuesto sobre la juventud por el cine: “los jóvenes y los adultos de la cinta de Alcoriza pueden confundirse con los de los melodramas ‘sobre los rebeldes sin causa’ de Alejandro Galindo o Emilio Gómez Muriel”²⁸. Volviendo a *Tlayucan* y la contraposición que hace Luis Alcoriza con respecto al MRI del cine mexicano, Ayala Blanco reconoce que “tiene la originalidad de redescubrir la provincia mexicana. A un director adulto se le ha ocurrido, inesperadamente, sin más salir de la cantina y del casco viejo de la hacienda”²⁹.

Con relación a *Tarahumara* a la pregunta de Pérez Turrent de si “¿tenías la intención de romper con cierta concepción del cine indigenista en México?”, responde claramente: “Sí, de romper con la imagen del indito santo e intocable”³⁰. Imagen que se vuelve canónica desde *María Candelaria* (Emilio Indio Fernández, 1943)– Pedro Armendáriz como Lorenzo Rafael y Dolores del Río como María Candelaria- y que con la interpretación de Pedro Infante de *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1956), se degrada a caricatura: “La puerilidad como visión del mundo. Los indígenas del cine y el teatro frívolo no sólo hablan como niños, si quieren hablar con mínima soltura se atienen a las prácticas de la infancia. En *Tizoc*, Infante se expresa como niño, y como niño contrariado”³¹. Con *Tarahumara*, “por primera vez en el cine mexicano, el tema de los indígenas se trata con la aspiración de abarcar la totalidad de sus implicaciones estéticas y extracinematográficas (sociales y políticas)”³². Y aún más resalta el mismo crítico: “Corachi es el primer indio que supera las categorías de arquetipo gracioso y espécimen. Alcoriza ha derribado pues el ídolo de barro que representaba al indito bonachón e inofensivo”³³. Es decir, nuevamente Luis Alcoriza incursiona en una temática a contrapelo del empleo rutinario de las tipologías culturales del cine nacional³⁴, que para el caso del cine indigenista, Carlos Monsiváis describe así: “películas....atadas a la compasión o el regocijo que suscita lo ‘pintoresco’, y siempre dispuestos a transferir la estética indígena a cerros y trajes típicos y lagunas y nubes y expresiones estatuarias. En este subgénero, el indio,

²⁸ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 10 1959-1960*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1992, 2ª Ed., p. 297.

²⁹ Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, p. 104.

³⁰ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 40.

³¹ Monsiváis, Carlos, *op. cit.*, p. 233.

³² Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 200.

³³ *Ibid.*, p. 205

³⁴ Cabe señalar que en 1953, Benito Alazraki, dirigió la cinta independiente *Raíces* sobre cuentos de Francisco Rojas González tomados de *El diosero*, que puede considerarse como un primer intento de romper los moldes del cine indigenista, que, sin embargo “integra un fabulario con el subtexto racista casi inevitable en ese

invariablemente, tiene ‘dificultades de aprendizaje’, su talento es puramente ‘manual’, se somete disciplinariamente al alcohol, y salvo excepciones se ausenta con énfasis del modelo de belleza clásica’³⁵.

A otra pregunta de Pérez Turrent: “¿Hay en *Tlayucan* intenciones de denuncia de una situación social?”, Alcoriza contesta afirmativamente y añade: “Pero más que denuncia tenía deseos de romper con los símbolos establecidos del bienestar de una sociedad, empezar a verlos con ironía, empezar a ablandar los más serios y sagrados. Es lo mismo que intenté en *Tiburonerros*, recuerdo que el dictamen de la censura en España que decía que era el ataque más feroz contra la institución de la familia”³⁶. Por su parte, Emilio García Riera, en su momento, señaló: “La típica oposición entre provincia y capital (virtuosa la primera; pecaminosa la otra) se vio de pronto ilustrada por Luis Alcoriza por una vía diametralmente contraria a la fatigada por el *melodrama convencional*”³⁷. Cuestiona, pues la base del Modo de Representación Institucional, como es visto desde la perspectiva de Barrios.

Con relación al aspecto documental del neorrealismo como influencia en Alcoriza (*Tarahumara*), Pérez Turrent, plantea la interrogante siguiente “Hay en la película una mezcla de documental y ficción que fue la primera vez que se intentó en México. ¿Te propusiste esta mezcla desde el principio?”. El director responde: “Fue perfectamente premeditada. Podría haber hecho un documental de largometraje con toda la fría objetividad posible. Pensé que añadiéndole una historia, también documental en cuanto que se basaba en hechos auténticos, tendría más fuerza. No se trataba de ver a los tarahumaras con una voz explicando sus problemas, sino echarse la tarea de hacerlos comprensibles por medio de una trama dramática”³⁸.

En correspondencia a la definición de Roberto Rossellini sobre el neorrealismo, acerca de la importancia de las ideas, cuando Pérez Turrent le está formulando una pregunta en los siguientes términos “El amor, la libertad, el trabajo. Todos los temas, todas las ideas morales y sociales están encarnados en un comportamiento cotidiano, sacados de la experiencia cotidiana de una serie de personajes muy concretos...”, Alcoriza lo interrumpe diciendo: “En

momento, donde las experiencias indígenas reaparecen como ‘realismo mágico’”. Monsiváis, Carlos, *op. cit.*, p. 231.

³⁵ Monsiváis, *op. cit.*, p. 231.

³⁶ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 22.

³⁷ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 8. 1961-1963*, México, DF, Era, 1976, p. 292. Cursivas mías.

³⁸ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 41.

el cine las ideas deben ser siempre el resultado de una experiencia concreta de unos personajes de carne y hueso”³⁹.

Estas semejanzas entre lo que proponía el neorrealismo y la forma en que Luis Alcoriza enfrentó el desarrollo de sus películas *Tlayucan*, *Tiburoneros* y *Tarahumara*, dejan de manifiesto no sólo la influencia del movimiento italiano, sino también, la propia visión cinematográfica del realizador hispanomexicano. Visión que se mantenía alrededor de quince años después de estrenada la primera de estas películas. Y detrás de estas correspondencias, o más bien como sustrato de las mismas, se encuentran las enseñanzas sobre el cine y sobre la vida de Luis Buñuel. Enseñanzas que, de acuerdo con Michel, se sustentan en el hecho de que “Buñuel no ha dejado de tomar partido por el hombre desenmascarando las relaciones de fuerza que existen en la sociedad. Los hombres dominados encadenados por los prejuicios, esos mismos prejuicios o principios cuidadosamente cultivados por quien corresponde, son su preocupación. El ejército, la policía, la Iglesia, por el orden y contra el hombre. Buñuel no deja de mostrárnoslo cuando tiene oportunidad”⁴⁰.

Quizás por esta razón Alcoriza sentía una especial predilección por redactar y realizar lo que podríamos llamar frescos cinematográficos, microcosmos fílmicos- presentes a lo largo de toda su obra-, donde a través de las tramas pudiera plasmar ideas para él fundamentales, como el amor, la amistad, la importancia del trabajo, el cuestionamiento, a través de la burla, de las instituciones sociales vigentes. Todo esto enmarcado dentro del gran tema que hace posible la plena realización de esas ideas, la *solidaridad humana*⁴¹.

2.2 La estética social de Luis Alcoriza en las tres T.

Herbert Read recupera una propuesta del artista Naum Gabo, de que la imagen de lo social es “aquella que por su existencia misma como visión plástica provoque en nosotros las fuerzas y los deseos para realzar la vida, para afirmarla y coadyuvar a su mayor desarrollo”⁴². En Alcoriza su instrumento son las imágenes en movimiento y el lugar en el que mejor se desenvuelve es en sus microcosmos cinematográficos. “Me gusta la elección de un lugar

³⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁰ *Ibid.* p. 126.

⁴¹ Ideas compartidas con su esposa como deja en claro el testimonio de Mauricio Walerstein Dechín: “*Paríso* pone en claro los valores que creo que Luis y Janet apreciaban y practicaban más: la amistad, la lealtad y la solidaridad. Con toda intención me refiero a la pareja pues los dos compartían sin duda esos valores”, González Casanova, Manuel, *op. cit.*, p. 157.

⁴² Read, Herbert, *Imagen e idea*, México, DF, FCE, 1985, 5ª ed., p. 208.

como centro y en el que estén representados todos los elementos de una sociedad, dentro de su medio y su ambiente. Prefiero este cine al intimista. Me gusta el aire, el pueblo”⁴³.

En las *tres T.* los temas que predominan son el amor sin restricciones, la amistad a nivel de la camaradería, el trabajo y la lucha por un espacio propio que son posibles gracias a la solidaridad. Si en *Tlayucan* Eufemio encuentra una salida a sus problemas es gracias al amor de su esposa y la solidaridad de los otros miembros de su comunidad (“la idea de la solidaridad entre los trabajadores” dice Alcoriza⁴⁴). En *Tiburoneros*, si Aurelio decide regresar a la costa, es porque no tiene dudas de que cuenta con el amor de Manela y la amistad del Patrón de pesca (don Raúl, interpretado por Tito Junco) y de los pescadores de la zona. Si el ex ingeniero electrónico Raúl- Ignacio López Tarso-, por fin ha encontrado su lugar en el mundo – aunque sea breve, pues sucumbe ante la avaricia de los madereros mestizos de la sierra Tarahumara -, es gracias a la amistad que establece con *Corachi* (Jaime Fernández), amistad que lo lleva a asumir una “actitud solidaria”⁴⁵ hacia los problemas de la etnia⁴⁶.

Que el tener un espacio propio fundamentado en la solidaridad no es algo banal, nos lo deja en claro el filósofo alemán Peter Sloterdijk, para quien ante el vacío generado por la modernidad, vacío ahora agudizado por la globalización, “tiene hoy más sentido que nunca la indagación de nuestro *dónde*, puesto que se dirige al lugar que los hombres crean para tener un sitio donde poder existir como quienes realmente son. Ese lugar recibe aquí el nombre de *esfera*...La esfera es la redondez con espacio interior, abierta y repartida, que habitan los seres humanos en la medida en que consiguen convertirse en tales”⁴⁷.

En la perspectiva de Sloterdijk, para que la vida humana- desde una pareja, una horda, una comunidad, hasta pueblos enteros- sea posible existe como liga de unión, como material de fusión, una fuerza de compenetración: “Denominamos a esa fuerza compenetradora con una palabra chirriante del siglo XIX: *solidaridad*”⁴⁸. Por eso reflexionando sobre una teoría del trabajo y retomando la fenomenología de Heidegger, señala: “Lo que en el lenguaje de algunos filósofos modernos se llamó ser-en-el-mundo significa para la existencia humana,

⁴³ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁶ En estas temáticas no está ausente la influencia de Buñuel: “En toda su obra (incluso en algunas de sus películas “alimenticias”) es evidente que más allá del problema puramente individual y psicológico se plantea el de la *situación* del hombre con respecto a la estructura social, su *situación* de luchar por el amor y la libertad con respecto a las trabas impuestas en nombre de una moral cuidadosa antes que nada de las apariencias y la convenciones”. Michel, Manuel, *op. cit.*, pp. 123-124.

⁴⁷ Sloterdijk, Peter, *Esferas I. Burbujas. Microesferología*, España, Siruela, 2003, pp. 36-37.

primero y sobre todo: ser-en-esferas. Si los seres humanos están *ahí*, están en principio en espacios que se han abierto para ellos porque ellos les han dado forma, contenido, extensión y duración relativa al habitarlos”⁴⁹. Es decir, las esferas no son espacios creados de la nada, implican necesaria e inevitablemente del trabajo de sus componentes para ser posibles.

Los temas arriba mencionados han sido tratados por otros directores. Por señalar sólo algunos, recuperemos lo escrito por Ayala Blanco en torno a *Tiburones*: “Si el cine es, por esencia, movimiento, libertad exterior y experiencia directa, su clasicismo ha sido consumado como un canto al hombre de acción (entonado por John Ford, Howard Hawks, King Vidor, Raoul Walsh, Allan Dwan y demás veteranos norteamericanos)”⁵⁰. En mi opinión, existen dos diferencias entre la obra de los grandes maestros norteamericanos y la obra de Alcoriza. La primera de ellas radica en que la obra de los cineastas mencionados por Ayala Blanco tienen su base en el uso de lo que Gilles Deleuze llama la imagen-acción: “El realismo está constituido simplemente por esto: medios y comportamientos, medios que actualizan y comportamientos que encarnan. La imagen acción no es otra cosa que la relación entre los dos, con todas las variedades de esa relación. Y este modelo fue el que aseguró el triunfo universal del cine americano”⁵¹. Mientras que el trabajo de Alcoriza, obviamente recogiendo estas enseñanzas, pone en cuestión la imagen-acción, como veremos más adelante.

La segunda diferencia se ubica en que las cintas de los norteamericanos se quedan en la simple exposición de la camaradería masculina, mientras que ésta en Alcoriza trasciende hacia la solidaridad. Lo mismo sucede con los otros temas, el amor, el trabajo, la lucha por un lugar propio. El que constituyan el eje temático de la estética social de Alcoriza se debe, precisamente, a que se les puede englobar en el concepto de solidaridad y, por tanto, en la construcción de espacios esféricos, en la perspectiva de análisis que tomamos de Sloterdijk.

Ahora veamos cómo a nivel del ámbito específicamente cinematográfico Alcoriza realiza su estética social. Uno de los elementos es el que ya señalamos arriba, el de cuestionar la imagen-acción. Cuestionamiento que será uno de los elementos que hagan atractivo, sobre todo a nivel de la crítica internacional, el nuevo cine latinoamericano de los años sesenta y setenta. Para Deleuze “En primer lugar, la imagen ya no remite a una

⁴⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁰ Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, p. 286.

⁵¹ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, España, Paidós, pp. 203-204. Cfr. los capítulos en donde Deleuze analiza la imagen-acción, pp. 203-250.

situación globalizante o sintética, sino dispersiva. Los personajes son múltiples, con interferencias débiles”⁵². Ya no se da la existencia de una situación que determine, que englobe, que centre la acción, por poner un ejemplo, en *A la hora señalada* (Fred Zinnemann, 1952), el aviso de la llegada de los pistoleros determina toda la acción de los personajes de la película, que giran en torno al personaje del alguacil (Gary Cooper). Este elemento donde es más evidente es en *Tlayucan*, en paralelo a la historia principal, están las de la beata Prisca y el ciego Matías; la del deseo desahogado de don Tomás por Chabela; la obsesión del sacerdote por recuperar la perla. Esto se da a tal grado que en su crítica a la película Vicente Leñero señala: “De las historias que se enlazan en la cinta, la mejor es sin duda la que reúne- en trágico, patético romance -, a la solterona y al ciego. Hay en el drama lateral la fuerza suficiente para hacer que esta anécdota se convierta -por encima del plan de la obra- en el eje de la película. Roba espacio al filme y se concluye que el episodio merecía una película aparte”⁵³. Este elemento, efectivamente, no se encuentra tan presente en *Tiburonerros* y en *Tarahumara*. En esta última, las escenas que tienden a lo etnográfico, el parto de Belén, la caza de venado, la carrera de los tarahumaras. “Su propia estructura camina en el filo entre el documental etnográfico-antropológico y la obra de ficción narrativa, hasta tal punto que pueden seguirse ambos elementos como partes diferenciadas (tanto es así que en algunos casos las rupturas entre secuencias son fuertemente bruscas)”⁵⁴.

Pero las tres comparten los siguientes dos elementos señalados por Deleuze para destacar la crisis de la imagen-acción, la ruptura de “...la línea o la fibra de universo que prolongaba unos acontecimientos en otros o aseguraba la concordancia de las porciones de espacio...los encadenados o *raccords* son deliberadamente débiles”⁵⁵. Y “la acción o la situación sensorio-motriz ha sido reemplazada por el paseo, el vagabundeo”⁵⁶. En las tres cintas se dan cambios bruscos, es decir, en lugar de buscar la correspondencia de una imagen con la que le sigue, se da un montaje como por saltos: de un lugar a otro, de unos personajes a otros, sin mayor relación con la acción precedente. Y esto es posible por la utilización de lo que Deleuze llama el *Montaje-cut* o *montaje-cortado*: “una puntuación puramente óptica

⁵² *Ibid.*, p. 288.

⁵³ Leñero, Vicente, “*Linterna Mágica. Tlayucan*”, en *Excélsior*, año XLVI-Tomo I, número 16,770, sección B, México, DF, miércoles 2 de enero de 1963, p. 4-B, col 1 y 2.

⁵⁴ Gómez Tarín, Francisco Javier, “Cine e indigenismo: la imagen externa. *Tarahumara* (Luis Alcoriza, 1964) como muestra”, p. 7, en <http://bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-cine-indigenismo.pdf>.

⁵⁵ Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 288.

⁵⁶ Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 289.

entre imágenes”. Así por ejemplo, en *Tlayucan* es como está armada la historia entre Prisca y Matías, intercalada entre las otras historias; o en *Tarahumara* los vaivenes entre el documental etnográfico-antropológico y la ficción; en *Tiburonerros*, las travesuras del Pigua y su amigo.

Sobre el vagabundeo de Eufemio por el pueblo y sus alrededores en *Tlayucan*, Jorge Ayala Blanco afirma: “Para ser cabeza de playa en el cine pueblerino, a la cámara de Alcoriza y de su fotógrafo Rosalío Solano le ha bastado con vagar ociosamente por las calles empedradas, los tianguis en día domingo, las casas de adobe, las refresquerías de la plazuela, las arcadas de la iglesia colonial, los patios llenos de vegetación, los altos muros descascarados, las riberas de un riachuelo, los terrenos baldíos, los ingenios azucareros, los huertos de árboles frutales, las fincas de principios de siglo, las tierras flacas y las yuntas primitivas”⁵⁷.

En *Tiburonerros* el ir y venir entre el mar y la tierra de Aurelio y su tripulación; o los paseos del Pigua entre los barcos y el cine. En *Tarahumara* el vagabundeo es prácticamente por toda la sierra desde donde habitan los mestizos, hacia donde habita *Corachi* y su familia. O el vagabundeo para cazar de los tarahumaras, ya sea ardillas o venados; o la misma carrera ritual que realizan en una de sus festividades.

El cuarto elemento señalado por Deleuze de la crisis de la imagen-acción, los tópicos, “imágenes flotantes, tópicos anónimos que circulan por el mundo exterior, pero que también penetran en cada uno y constituyen su mundo interior”⁵⁸, quizás resulta el menos evidente en las cintas de Alcoriza. En el caso de *Tlayucan* son la fe en la imagen de Santa Lucía, el matrimonio y los cerdos-alcancía. En *Tiburonerros*, es la vida en la ciudad como algo mejor; y en *Tarahumara* lo absurdo de la vida indígena, obviamente, estando detrás el racismo. Estos cuatro elementos que ya hemos mencionado se encuentran presentes, pero quizás no con la fuerza y evidencia que será posible detectar en el movimiento que dio origen a esta crisis de la imagen-acción y que es, precisamente, el neorrealismo italiano⁵⁹ y que también será muy evidente en el cine más moderno, de los setentas en adelante. El que si está presente y con mucha fuerza es el quinto: el complot. En *Tlayucan* es la denuncia de la presión que el sacerdote ejerce sobre los jornaleros pobres del pueblo, marginados del ingenio. En *Tiburonerros* el reclamo constante que ejerce la familia sobre Aurelio, la carta, la

⁵⁷ Ayala Blanco, *Ibid.*, p. 104.

⁵⁸ Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 290.

llamada por radio. Y en *Tarahumara* la marginación ancestral que ha llevado a la etnia cada vez más lejos de sus lugares ancestrales de vivienda.

A nivel de los recursos cinematográficos empleados en las *tres T* y retomados del neorrealismo, tenemos lo siguiente. *El empleo de actores no profesionales*: en *Tlayucan* buena parte del pueblo de Oaxtepec funge como extra, en particular en las secuencias de la fiesta de santa Lucía y en la feria que le sigue. En *Tiburoneros*, aparte de servirle de asesores varios pescadores tienen pequeños papeles, es el caso de Pigua (David del Carpio, ganador de la *Diosa de Plata* de PECIME en 1964, por revelación del año), quien después sólo actuaría en otro película (*Corazón de niño* de Julio Bracho, 1962) el pescador Tomás (quien le vende la canoa y las redes que Aurelio da en pago por Manela). En *Tarahumara* contó con la participación, no siempre entusiasta de integrantes de la etnia: “Problemas del trabajo diario, como que necesitabas 300 indios tarahumaras y sólo se conseguían 20...”⁶⁰.

Un segundo elemento es la *filmación en exteriores* y, por lo tanto, un “tipo de iluminación totalmente naturalista exenta de cualquier artificio”⁶¹, inspirada en el neorrealismo. *Tlayucan* está filmada en Oaxtepec. *Tiburoneros* en su mayor parte en las costas del estado de Tabasco, y en exteriores del Distrito Federal. Y *Tarahumara* en la sierra homónima⁶². Pero lo verdaderamente importante de este recurso de filmar en exteriores, en particular con relación a *Tarahumara*, es la ruptura con el manejo tradicional de la Naturaleza en el cine mexicano. En el caso de *Tlayucan* ya mencionamos la originalidad con que es vista la provincia, en contraposición a “la construcción del poder social a partir de la edificación de un espacio utópico, no sólo neutraliza las diferencias sociales, sino que pareciera carecer de importancia en esos paraísos artificiales”⁶³, que dan contexto al rol social del macho en la comedia ranchera y en los melodramas nacionales. Mientras en *Tlayucan*, lo que vemos son personajes reales, así “reconocemos en el campesino explotado, ignorante e inválido, a la figura clásica del campesino mexicano”⁶⁴.

En *Tiburoneros* se regresa a la costa, no como un lugar de solaz y esparcimiento, o

⁵⁹ Véase Deleuze, pp. 293-299.

⁶⁰ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 9. 1964-1966*, México, DF, Era, 1976, p. 81.

⁶¹ Gutiérrez San Miguel, Begoña, “La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual”, en *Comunicar*, núm. 18, Huelva, España, Colectivo Andaluz para la Educación en lo Medios de Comunicación, 2002, p. 104.

⁶² Prácticamente en los mismos días se filmaba en el desierto de Altar, en Sonora, *Viento negro* de Servando González. *Tarahumara* inició filmación el 20 de octubre y la de González el 24 de octubre.

⁶³ Barrios, José Luis, *op. cit.*, p. 237.

⁶⁴ Leñero, Vicente, *op. cit.*, p. 4-B.

para el amor romántico, sino como un mundo del trabajo duro e inacabable, como ya lo habían expuesto Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel en *Redes* (1934) y el *Indio* Fernández en la *Perla* (1945).

La Naturaleza en el cine mexicano quedó marcada por el trabajo del director soviético Sergei M. Eisenstein, quien en las imágenes de *¡Qué viva México!* (1931), retoma lo que es una constante del arte mexicano “la grandeza del paisaje”. Grandeza ya presente en la obra de José María Velasco, en la de los fotógrafos pictorialistas de los años veinte y treinta, y en la de los fotógrafos norteamericanos Edward Weston y Paul Strand⁶⁵. “Así el cine de Sergei Eisenstein es, para decirlo en una palabra, una construcción-fábula del paisaje étnico”⁶⁶. Es una épica del paisaje. En absoluta contrapropuesta se ubica *Tarahumara*:

En las imágenes de *Tarahumara* es posible inducir un dominio *sintético* del espacio y la duración cinematográficos. A semejanza de *Tlayucan* y *Tiburonerros*, que bien lograron ligar de manera no extravagante o típica a los personajes con el paisaje, en *Tarahumara* las descripciones son graves y contundentes.

Dentro de cada encuadre, de cualquier plano al aire libre, quedan capturadas todas las coordenadas ambientales que definen el acontecimiento.....

Por consiguiente, el trabajo plástico de Alcoriza debe apreciarse no porque haya sido efectuado fuera de los estudios y en escenario magnífico (muchas comedias folklóricas tienen cualidades semejantes), sino porque su director ha sabido imponer un notable sentido del espacio. Si las imágenes de *Tarahumara* no son siempre arrolladoramente bellas ni armónicas, y si a veces el fotógrafo pierde oportunidades de lucimiento, todo eso debe considerarse como una virtud. Es una justa reacción contra el terrorismo plástico de la ‘escuela mexicana’ de Figueroa y Fernández.

Después de 30 años, el cine mexicano filmado en escenarios naturales empieza a liberarse del nefasto equívoco de herencia eisensteineana. La libertad del viento deja de subyugarse en un universo inflexible y estático⁶⁷.

A nivel del uso de los planos cinematográficos en las *tres T* podemos señalar lo siguiente: Un uso mínimo de la imagen-afección, es decir, de los primeros planos, cuando del actor sólo podemos observar su rostro y no su movimiento, porque éste “ha pasado a ser movimiento de expresión. Este conjunto de una unidad reflejante inmóvil y de movimientos intensos expresivos constituye el afecto”⁶⁸. De hecho es en *Tlayucan* en donde encontramos

⁶⁵ El cinefotógrafo de la película *Redes* fue Paul Strand.

⁶⁶ Barrios, *op. cit.*, pp. 228-230.

⁶⁷ Ayala Blanco, *op. cit.*, pp. 201-203.

⁶⁸ Deleuze, *op. cit.*, p. 132. De hecho en el inicio del capítulo sobre la imagen-afección escribe “la imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no es otra cosa que el rostro”, p. 131.

más, trece. En *Tiburoneros* y *Tarahumara* son alrededor de cinco, en cada una. Y esto no deja de tener relevancia, ya que al menos en *Tlayucan* y en *Tiburoneros* hay historias de amor, pero que, precisamente, no están contadas de forma clásica, de forma romántica; están contadas como simples hechos, procesos que de pronto ocurren: El matrimonio de Prisca y Matías en *Tlayucan*; el profundo enamoramiento de Aurelio por Manela, y su descubrimiento en una plática banal en *Tiburoneros*. Lo que predomina son las tomas de percepción, el plano medio corto, en el que aparecen, por lo general dos personajes; los planos de conjunto y generales, pero sin inscribirlos en una épica del paisaje o del personaje, va contra lo turístico y pintoresco. Lo anterior obedece, en mi opinión, a que en Alcoriza lo coral, lo colectivo tiene más importancia, es lo que le interesa destacar: las situaciones en que se ubican sus personajes y cómo las enfrentan. En cuanto a los personajes individuales trata de enfocarlos lejos del maniqueísmo, más humanos, con sus momentos buenos y sus ratos malos y, en algunos, casos con sus miserias a cuestas, como somos los seres humanos.

Por todo lo anterior, considero que la estética social que plasma Alcoriza en las *tres T*. va en el sentido de pintar un fresco de la vida, que sólo es posible por el establecimiento de lazos fuertes de unión. Para esto su cámara- pincel rehuye de las mónadas, va en busca de diádas; huye del Héroe, más bien busca a los que se esfuerzan cotidianamente; no anda tras los que se enamoran, sino de los que aman. Por esto a lo largo de estas tres cintas, prevalecen las tomas de conjunto, el agrupamiento que hace posible la coexistencia, ubicados en su propio espacio, y en éste su cámara- pincel detalla lo agreste, lo inhóspito y lo mortífero que puede ser como medio de vida. Estos espacios, aunque de pronto parezcan extensos, el mar, la sierra, en realidad circundan un microcosmos, en donde sus personajes luchan por instalarse. Las situaciones en que ubica a sus personajes no buscan el llanto compasivo y lacrimoso, ni la risa fácil, más bien el empleo de la ironía, de la burla, para cuestionar a las instituciones que en vez de ayudar al hombre a ser libre lo encadenan.

Se trata de una propuesta que se contrapone a la del cine clásico mexicano, propuesta que Barrios sintetiza de la manera siguiente: “la simulación de la realidad del dolor y la violencia a través del melodrama como narrativa de los pobladores imaginarios de la cultura mexicana, con la retórica del paisaje como épica nacionalista y con la risa tragicómica como fantasmagoría de la solidaridad social”⁶⁹.

A lo largo de este trabajo hemos señalado las fuentes de las que se nutre la estética de

Alcoriza en estas tres películas; influencias que creo son innegables, pero que no disminuyen el mérito del realizador nacido en Badajoz. Su obra respira con aliento propio. Tengo para mí que a más de cuarenta años de distancia sigue manteniendo frescura, se defiende con dignidad del paso del tiempo, algunos de los problemas presentados en sus cintas siguen vigentes, o son más agudos ahora. Por esto suscribo lo que escribió en los setenta Pérez Turrent: “Conforme ha avanzado la obra de Alcoriza se ha podido comprobar que sus partes no son ejercicios de un discípulo aventajado y que la obra en un conjunto no es apéndice de la obra del maestro. Hay una personalidad con muchos puntos en común pero muy diferente en su desarrollo y en las formas en que se expresa”,⁷⁰.

⁶⁹ Barrios, *op. cit.*, pp. 246-247.

⁷⁰ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 23.

Capítulo 3.- La estética social en *Tlayucan*: microesferología de lo familiar y macroesferología comunitaria.

En la propuesta de la teoría esferológica de Sloterdijk, teoría de y sobre los espacios, hay tres niveles de análisis de la creación de éstos y sobre la fuerza que los mantiene cohesionados. Primero las *burbujas* o microesferología: “Ellas constituyen las formas de la intimidad del ser-en-forma redondeado y las moléculas base de la relación fuerte”. es decir, el espacio de lo íntimo de las relaciones más cercanas, familiares y de amistad. Por su fragilidad están destinadas al estallido y a una nueva formación ampliada, el mundo de la pareja en el que irrumpe el hijo, por ejemplo. En el segundo nivel, al que dedica el segundo tomo de su obra, lo que resalta es la macroesferología, lo que llama globos: “se abren las hojas de un mundo histórico-político”; el mundo de las comunidades, desde las pequeñas a las grandes naciones, incluso, a los imperios. El tercer tomo está dedicado a la globalización actual, en el que emplea el concepto de espuma que, por el momento, sale de nuestro interés.

Las burbujas y los globos, lo microesferológico y lo macroesferológico desde la perspectiva de Sloterdijk, son espacios donde se da la solidaridad, son diferentes dimensiones de espacios que creamos en nuestra vida y que nos dan sentido, son los espacios en donde establecemos nuestras relaciones sociales. Sobre esta perspectiva más general, es que se inscribe la estética social de Alcoriza, particularmente por su temática.

Y es teniendo en mente esta perspectiva que hago la lectura de *Tlayucan* y siguiendo, en términos generales, la metodología propuesta por Frederic Chordá en su artículo sobre *To Be or Not To Be* de Lubitsch (1942). Cómo es lógico hay que empezar por la sinopsis de la cinta:

Tlayucan (1961): Se acerca el día de la fiesta de la santa patrona del pueblo, Santa Lucía, el sacerdote Aurelio enlista a los habitantes que no han cooperado en la aureola de perlas para la virgen, los más pobres y Don Tomás. El ciego del pueblo, Matías y la beata y solterona Prisca, cotidianamente visitan a la santa. Eufemio Zárate, quien ha sido despedido del ingenio por defender a sus compañeros, trabaja para uno de sus amigos; mantiene una relación llena de sensualidad con su esposa Chabela, quien diariamente es espiada por el rico Don Tomás, su vecino. Avisado Eufemio de que aparecen en la lista de deudores, acuden a la iglesia, al llegar ven salir a don Tomás quien se niega a cooperar, ante el reclamo del sacerdote, ellos dicen que sí pagan solo que les permita más tiempo. Eufemio vende los cerdos hijos de su marrana para hacer frente al compromiso, sacrificando con ello la posibilidad de comprar sus propias tierras. Durante la fiesta de la santa patrona, Matías se pelea con los ciegos que visitan el pueblo; Eufemio y Chabela hacen el amor en el arroyo y son vistos por Prisca, mientras Nico, el hijo de Eufemio y Chabela, se la pasa comiendo hielo y cae gravemente enfermo. El

Dr. del ingenio les dice que necesitan aplicarle inyecciones, una cámara de oxígeno. Chabela trata de pedirle ayuda a don Tomás, éste la condiciona a que sostenga relaciones con él. Desesperado, al no encontrar ayuda entre sus amigos, Eufemio roba una perla de la aureola de Santa Lucía, sin embargo es fotografiado por unos turistas¹ que recorren el techo de la iglesia y que informan al padre Aurelio. Eufemio al verse descubierto por su esposa tira la perla en el cochinerito. Llega el padre Aurelio y entre varios lo conducen a la iglesia junto con los cerdos. Ahí purgan a los cerdos. El ciego Matías visita a Prisca por ser el día de su cumpleaños, terminan borrachos haciendo el amor. Cuando Prisca se confiesa ante el padre, éste le recomienda casarse con Matías. Ante la desesperación de Chabela, quien lleva días sin bañarse, don Tomás se desespera y decide pagar las medicinas. Eufemio es juzgado en la iglesia, donde sus amigos lo defienden y logran incluso que se le presten unas tierras para que con su trabajo pague la perla. Matías y Prisca se casan. Chabela agradece a don Tomás y éste le replica que como ya esta viejo sólo se conforma con verla bonita. Chabela encuentra la perla y le avisa a Eufemio. Éste le dice que guarde silencio, que no diga nada. Al día siguiente la perla aparece de forma “milagrosa” en la aureola de la virgen, y a pesar de las amonestaciones del padre Aurelio todo el pueblo acompañado por el cura se hincan a rezarle a la santa.

Los personajes.

Eufemio Zárate, ex trabajador del ingenio, queda desempleado por defender a sus amigos de los abusos del gerente. Sólo posee su casa, un empleo mal remunerado y una cerda con crías para mejorar su situación. Los miembros de la comunidad acuden a él cuando necesitan ayuda. En cambio cuando el solicita ayuda, no la recibe, sino hasta el final, cuando parte de sus amigos recuerda al resto lo bueno que ha sido con todos. Su situación se resuelve por que la comunidad decide apoyarlo.

Chabela, esposa de Eufemio. Mantiene la fortaleza del núcleo familiar con su optimismo y sacrificios. Es el objeto del deseo de su vecino don Tomás.

Nico, el hijo de los anteriores, desencadena, involuntariamente, el drama por su enfermedad.

Matías el ciego. El más pobre del lugar, solitario, sucio y desaliñado, vive con la esperanza de que Santa Lucía, patrona de los invidentes, le haga el milagro de darle la vista, que nunca ocurre, en cambio, recibe el don de casarse con la beata Prisca.

Prisca, la beata, vive obsesionada por vivir en mancha, por eso se la pasa lavándose y limpiando su casa y visitando la iglesia. Solterona de buena posición, vive con una entenada, la “parienta”. Acepta, gustosa, casarse con Matías.

El cura Aurelio, autodefinido como sacerdote y paisano. Funge de autoridad, ante la ausencia de la instancia civil, actúa de manera ambivalente: a veces con comprensión y otras como Poncio Pilatos, desentendiéndose del problema.

Don Tomás, el antiguo cacique del lugar, macho venido a menos por la edad, pero todavía con dinero. Racista, egoísta y poseído por el deseo que le provoca Chabela.

Los amigos de Eufemio. Miembros de la comunidad que se dividen en dos, los de “clase media”, que tienen tierras como Máximo (Amado Zumaya); Doroteo (Eric del Castillo), y otros, y los pobres, aquellos que hablan por él en el juicio de la perla.

Personajes no humanos: La cerda y sus crías.

¹ Como dato curioso vale la pena señalar que entre las turistas se encuentran Janet Alcoriza , esposa del realizador y Jeanne Rucar de Buñuel, esposa del inolvidable director.

La narración cinematográfica.

De las *tres T.* es en *Tlayucan* donde los elementos que conforman su estética, son más evidentes. Así por ejemplo el empleo del *montaje-cut* lleva a pensar en lo que Bazin señaló para *Paisà* de Rossellini:

La unidad del relato cinematográfico en *Paisà* no es el plano, punto de vista abstracto sobre la realidad que se analiza, sino el <<hecho>>. Fragmento de realidad en bruto, en sí mismo múltiple y equívoco, cuyo <<sentido>> se desprende sólo *a posteriori*, gracias a otros <<hechos>> entre los que la mente establece unas relaciones. Sin duda, el director ha escogido bien esos <<hechos>>, pero respetando siempre su integridad de <<hechos>>².

Este montaje es muy claro en el salto de unos personajes a otros, casi todo el tiempo, las historias son lineales, pero están narradas por trechos de hechos. Es por esto que le fue posible cambiar de rollos en el montaje final: “El último rollo lo cambié a penúltimo. Quedaba por resolver el problema del protagonista y era un poco plano. Entonces preferí resolverlo antes y terminar con el milagro que originalmente se producía antes.” Se trata de la crisis de la imagen-acción, como vimos en el capítulo 2.

Por otro lado, a pesar de ser la película de las *tres T.* donde más primeros planos aparecen, predominan claramente los planos de conjunto y los planos medios cortos (donde aparecen dos personajes del pecho para arriba).

Como ya mencionamos en el capítulo dos, la acción corre a cargo de multiplicidad de personajes. Matías y Prisca, el sacerdote y Prisca, don Tomás y Chabela, etc, que diluyen la presencia de la imagen-acción. El cuestionamiento de ésta a través del vagabundo de varios de los personajes es muy claro, incluido don Tomás y sus balaceras. Así como los tópicos de la fe, el matrimonio y los cerdos –alcancía.

² Citado por Costa, Antonio, *op. cit.* p. 125.



Imagen 3. El vagabundeo de Nico. Crisis de la imagen-acción.



Imagen 4. El vagabundeo de don Tomás.

De la variedad de temas presentes en la cinta, he seleccionado cuatro. Dos de ellos se refieren a las relaciones interpersonales, de pareja, lo que sería la microesferología de lo familiar. Son las relaciones de Eufemio y Chabela que, en la cinta, está enmarcada por la presión-el complot lo llamaría Deleuze- del poder civil y religioso. La de la beata Prisca y el ciego Matías, englobada por el deseo no realizado de la primera y que en el filme tiene correlación con el deseo de don Tomás por Chabela. La tercera, es referida a la macroesferología de lo comunitario, las relaciones de Eufemio y sus amigos. Entendiendo que, como en la teoría de conjuntos, se dan intersecciones entre la microesferología y la

macroesferología. Y la cuarta tiene que ver con los tópicos del mundo religioso y la de los cerdos a lo largo de la película.

La microesferología de lo familiar.

Eufemio y Chabela. En el caso del matrimonio, Alcoriza recurre a pocas tomas, todas en planos de conjunto, para mostrarnos el ambiente fraterno que priva en el hogar de Eufemio; el que se extiende hacia el exterior, pues ambos se solidarizan con Matías; Chabela inmediatamente le sirve café y Eufemio, de una forma muy cinematográfica, casi sin palabras, con un simple gesto, cede su único taco de frijoles para el invidente. A través del diálogo nos vamos enterando de la situación de pobreza en que se encuentran. Aquí ya aparece la fortaleza del lado femenino, es Chabela la que mantiene el optimismo, la que no pierde la fe de que pronto les irá mejor.



Imagen 5. Plano de Conjunto de Eufemio y su familia.



Imagen 6. Solidaridad con el ciego Matías.

En la siguiente escena en que están juntos, su plática gira en torno a la amenaza del gerente del ingenio-José Chávez Trowe- y descubrimos que una de las causas de la pobreza de la familia Zárate es el hecho de que Eufemio siempre anda hablando por los demás, y por hablar a nombre de sus compañeros en el Ingenio-“con quien rompieron el jarro” diría Chabela-, fue despedido y no sólo perdió el empleo, sino los pequeños privilegios que da el ser obrero de la fábrica cercana. Mientras hablan la cámara se enfoca en uno u otro-Chabela está limpiando el patio y Eufemio está sentado-; en la conclusión de la charla, la escena culmina con un plano de conjunto, donde vuelve a ser evidente la cercanía de la pareja.



Imagen 7. La discusión cotidiana de los problemas.

Una pareja que vive libremente su sexualidad, pues después de esta plática, casi sin

diálogos, a través de la imagen vemos como se preparan a hacer el amor- a través del empleo de un plano medio corto (pmc)-. Y en lugar de molestarse por la irrupción de Nico en la casa, Eufemio lo carga y juega con él, lo incluye en el espacio de su amor por Chabela, es decir, en la microesferología de su espacio vital.



Imagen 8. El juego del amor.



Imagen 9. Microesferología de lo familiar.

La fortaleza de estos lazos de unión se ven amenazados por la exigencia del padre Aurelio de que todo el pueblo, incluidos los más pobres, cooperen para la compra del halo de perlas que la comunidad “le prometió” a la virgen de Santa Lucía. Por esta razón, la siguiente escena de la pareja es saliendo de la cantina, durante las fiestas patronales. Eufemio se hace

pasar por tomado, ya que la vergüenza que siente por no tener siquiera para invitar una ronda a los amigos, lo obliga a actuar de esa forma. A propuesta de su mujer se dirigen al río, en donde aparte de ser testigos de cómo va creciendo la desesperación de Eufemio, junto con él nos enteramos del hambre que pasa Chabela y que no le ha comentado para no mortificarlo más. Sin embargo, la confianza de ella en un mejor futuro no decae, el diálogo de ella sobre la juventud y el amor que se tienen, la alegría que les proporciona Nico, constituye el alimento espiritual de la pobreza: la esperanza. Nuevamente Alcoriza utiliza un pmc para dejar en claro la fuerte unión de la pareja que, sin la presencia de Nico y al aire libre, consume libremente su deseo.



Imagen 10. La retroalimentación de la esperanza.



Imagen 11. El ejercicio del deseo.

Lo que pone en entredicho el optimismo de Chabela es la enfermedad de Nico. La pareja se encuentra sin recursos; la desesperación de Eufemio, acosado por la pobreza en que lo ha sumido el hostigamiento de las autoridades del Ingenio y de la Iglesia, es decir, los poderes reales que determinan la vida en Tlayucan. Esto es lo que lo lleva a creer que la virgen le ha dado permiso de tomar una de sus perlas.



Imagen. 12 La desesperación de Eufemio.

El conocimiento mutuo es tal que cuando Eufemio llega con la perla, que le “presto” la Virgen, Chabela sabe que algo pasó.



Imagen 13. Chabela sabe que Eufemio oculta algo.

Sin embargo, pese a todos los problemas que suscita la toma de la perla, la enfermedad

de Nico se vuelve un elemento que fortalece la solidaridad que existe al interior de la familia Zárate. Es esta fortaleza, esta solidaridad y complicidad mutuas lo que les da capacidad para enfrentar con entereza el juicio y la aparición de la perla.



Imagen 14. La enfermedad de Nico fortalece la solidaridad interna.

La relación de Eufemio y Chabela es una historia de amor ya concretada y consolidada, llena de vitalidad y de una sexualidad ejercida a plenitud, con gran complicidad es decir, ya han creado un espacio sólido en y para la misma, es como dice Sloterdijk: “las historias de amor son historias de forma y de que toda solidarización es una formación de esferas, es decir, una creación de espacio interior”. Los lazos que unen a esta pareja son los que les permiten afrontar el hostigamiento del poder, el rechazo, en su momento, de la comunidad y de aquellos a quienes piden ayuda, es su propio espacio interno, su propia esfera-burbuja, de solidaridad lo que les permite ser solidarios hacia los demás.

Como un trayecto en paralelo a lo largo del filme ocurre, como un “acontecimiento que se posa sobre los personajes y que no les pertenece”³, la relación entre la beata Prisca y el ciego Matías. Ésta se da en el ámbito de la contradicción-evolución:⁴ Personajes opuestos en todos los sentidos. Prisca, aunque solterona, es una mujer acomodada, es de los “ricos” del pueblo en tanto, Matías es un pordiosero. Ella obsesionada por la limpieza, mira polvo y

³ Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 290.

⁴ “El contraste es esencial; escogiendo las secuencias que presentan una situación, en primera instancia, que luego tendrá una representación constratada, invirtiendo los términos de la primera, es posible marcar una línea, a la vez, estructural y evolutiva o lineal”. Chordá, *op. cit.*, pp. 34-36.

suciedad por todas partes, él sucio y desaliñado invidente, por lo tanto, incapaz siquiera de percibir su propia mugre. Prisca es una mujer vieja, mientras Matías es un hombre relativamente joven. El único punto de unión es su devoción a la virgen. Lo que hay como trasfondo y sustento de esta relación es el deseo no realizado de Prisca por llegar al matrimonio y conocer el amor como afecto y como ejercicio permitido de la sexualidad.



Imagen 15. Así inician.



Imagen 16. Y así terminan

Otra historia con trayecto similar, pero con menor tiempo en pantalla es la que se da entre don Tomás y Chabela, teniendo igual como trasfondo el deseo del primero sobre la esposa de Eufemio. Veamos la primera.

La primera vez que los vemos es en el lugar donde se halla el único elemento en común que tienen, la devoción por la patrona del pueblo: la iglesia (imagen 15). La repulsión que Prisca siente por el mugroso ciego, la hace detenerse, pero éste la identifica por su “olor a membrillo”. Prisca le da unos centavos y recibe el agradecimiento del ciego. La próxima vez que los vemos juntos es porque Matías le lleva varias hierbas a la beata y se ofrece a marcarle los cerdos, que por caridad Prisca le compró a Eufemio.



Imagen 17. El asco que Matías le provoca es evidente.

El asco que siente Prisca por Matías salta a la vista y queda contrastado con el aprecio que siente por la limpieza y blancura de su ajuar. Este pasa a ser un claro símbolo del anhelo



Imagen 18. El sueño de ser una mujer casada.

nunca realizado del matrimonio, pues a partir de los 12 años la solterona lo empezó a tejer. La

blancura del mismo señala el hecho, muy vigente en aquellos años sesenta, de llegar virgen al altar, es decir, limpia y pura. De aquí la obsesión por la limpieza de la beata, tanto del cuerpo



Imagen 19. La obsesión por la limpieza del cuerpo y del alma.

como del alma. En realidad es una obsesión por el sexo, que la lleva a considerarse como sucia y manchada por presenciar el acto sexual de Eufemio y Chabela en el río, como le confiesa al padre Aurelio.



Imagen 20. Prisca involuntaria (¿?) fisgona.

De lo anterior se desprende una de las escenas más cinematográficas de la película- por su ausencia de diálogo-, cuando Prisca rasga, tira y pisotea el ajuar para su boda. Esta escena nos demuestra que en el fondo lo que realmente lastima a la beata es la ausencia del

ejercicio de su sexualidad, su deseo insatisfecho de no tener con quien compartir su vida, de entender que para ella el tiempo de lograr eso ha pasado, como le hace ver el padre Aurelio, ya no es una jovencita, sino mujer bastante madura.



Imagen 21. El reconocimiento de la propia vejez.



Imagen 22. El coraje por el deseo insatisfecho.

Esta situación se corresponde con la orfandad del ciego, cuya única esperanza en la vida es que la santa le haga el milagro de devolverle la vista- Santa Lucía es la santa patrona de los invidentes-. Sin embargo, lo que les acontece a ambos tiene lugar cuando Prisca agradecida por que el ciego es el único que se ha acordado de su cumpleaños, lo invita a sentarse, y empiezan a beber, al grado de que terminan pasando la noche juntos. Ante la inevitable confesión Prisca acepta gustosa la propuesta del sacerdote de casarse con él.



Imagen 23. La limpieza por la iglesia.

Lo que ella obtiene por parte del sacerdote es la forma de limpiar su “pecado”, pero su agradecimiento espontáneo y alegre es porque ella sabe que su deseo será colmado, ya tiene ocasión para estrenar su ajuar, ya cuenta con la bendición para el ejercicio de su sexualidad. Por su parte, Matías, mientras se alista para la boda agradece a Santa Lucía por el favor recibido. Así, ambos limpios e impolutos, los vemos salir de la iglesia agarrados del brazo. Y aquí cabe una anécdota del propio Alcoriza, en relación a la escena de la boda:

La salida de Anita Blanch con el ciego después de su matrimonio en *Tlayucan*. Ella tiene que ‘decir’ mentalmente el siguiente diálogo: ‘Se ríe de mí el pueblo. Soy una mujer vieja. Me he casado con un hombre joven. Creen que él lo ha hecho por mi dinero. Qué me importa si yo lo amo y él me ve de otra manera, con otros ojos. Lo que importa es la vida de los dos’. Anita lo tomaba a broma, me preguntaba si no debía repetir también mentalmente que tenía un automóvil Chevrolet. Lo hizo como yo quería y creo que le salió estupendo, con todos los matices expresivos que yo necesitaba.



Imagen 24. “Déjalos ¿qué saben ellos?.”

Por eso, ante el enojo del ciego por las burlas de los niños, Prisca le dice “Déjalos ¿qué saben ellos?”. Pues como vemos en la noche de bodas, efectivamente Matías le dice: ¡Que importa! Yo te oigo y te huelo jovencita; jovencita, le besa las manos y le dice “amor amor”. Prisca ha dejado de ser una solterona con un ajuar de boda inútil. La repulsión que sentía por Matías ahora se ha transformado en las caricias que le proporciona. Matías, por su parte disfruta ahora de todo lo que ha carecido en toda su vida. De esta manera queda abierta la posibilidad de que creen su propio espacio, su propia vida, su propia microesfera de convivencia.

No deja de haber ironía en toda esta relación, como le dice a Beatriz Reyes Nevares: “- Pero usted se burla de la madre, se burla de la beata..
- Entendámonos. Me burlo de lo que es símbolo. Yo creo que es muy legítimo querer mucho a la madre de uno. Quise mucho a la mía, y esto no tiene nada que ver con la Madre con mayúscula. Lo que me aterra- le repito- son los símbolos: el de la Madre, el del Padre....Los tabúes, las autoridades, el respeto hacia todo”⁵.

⁵ Reyes Nevares, Beatriz, *op. cit.*, p. 89.



Imagen 25. El deseo al fin realizado.

El otro trayecto que corre como en paralelo es el deseo de don Tomás por Chabela. Aquí la contradicción radica en el asco que le provoca a la esposa de Eufemio el ser siempre observada lascivamente por el viejo cacique don Tomás y el deseo de éste por poseerla.



Imagen 26. La mirada lasciva de don Tomás.

El deseo que le corroe las entrañas al viejo viene de lejos, de cuando Chabela era una niña y trató de comprarla, como le confiesa a la misma Chabela. No deja de seguirla, incluso cuando se baña en el río. Es tal la fuerza de esta obsesión que cuando se encuentra con Nico, comienza a admirar el parecido con la madre, “los mismos ojos, los mismos labios” suspira el anciano y cuando está a punto de besarlo, logra reaccionar cacheteando al niño que huye de él sin comprender qué es lo que ha pasado.



Imagen 27. Los mismos ojos”.



Imagen 28. “Los mismos labios”.

La única ocasión en que la mujer se le acerca es cuando la desesperación por la enfermedad del hijo la lleva a pedirle ayuda al viejo. Éste trata de aprovechar la ocasión para obtener a cambio los favores sexuales que tanto ha anhelado. Pero solo recibe el rechazo y el desprecio de Chabela. Es tan solo la frustración del anciano por no disfrutar de su matutino placer voyeurista, lo que lleva a don Tomás a regalarle el dinero a la mujer para que su hijo sane. Cuando ésta le agradece su gesto, él explica que sus motivos son egoístas y le confiesa que en realidad sus tiempos de garañón hace tiempo que pasaron, que ahora le “queda el puro relinchido” y que se conformaría con el placer vicario de observarla cuando se asea.



Imagen 29. “Ya sólo me queda el puro relinchido”.

Y eso es lo que obtiene, lo único que puede tener ante su impotencia senil.



Imagen 30. La agradecida Chabela.



Imagen 31. La satisfacción vicaria de don Tomás.

Lo interesante de esta resolución es que queda inscrita en un acuerdo particular entre la mujer y el anciano, en donde el marido de ella es excluido, y en donde la mujer adquiere una mayor libertad sobre su cuerpo, pues nada pierde haciendo babear al anciano. En mi opinión, en el fondo hay aquí una burla al sentido de omnipotencia del machismo mexicano y un sutil llamado a las mujeres a ejercer con mayor libertad su autonomía.

La trayectoria evolutiva en ambos casos es clara. Prisca y Matías de la soledad pasan a la compañía mutua. Matías de dormir en el suelo termina acostado en una cama. Prisca de ser infeliz por no tener compañero sexual, termina acompañada por alguien que la escucha, y en ese sentido la ve, de forma diferente. En el otro caso, el asco y el desprecio de Chabela se torna en agradecimiento hacia el viejo cacique, mientras que éste acaba por aceptar su entrada definitiva en la vejez y ante la imposibilidad de hacer efectivo su deseo, termina por aceptar el único placer que le permite una sexualidad genital clausurada.



Imagen 32. De dormir sobre el suelo.



Imagen 33. A dormir sobre una cama y en un hogar.

En términos cinematográficos estas relaciones también experimentan su evolución de plano medio (imagen 15), primer encuentro de Prisca y Matías en la iglesia, a planos más cercanos, hasta el plano medio corto (33) en que están en la cama. En el caso de don Tomás y Chabela se mantiene la distancia inicial, planos generales del patio con Chabela y don Tomás en el balcón (imagen 26), pasa a planos más cercanos (imágenes 27 y 28) cuando el viejo mira al niño pensando en la madre, hasta que se regresa a la distancia inicial, pero ya con otro sentido (imágenes 30 y 31).

La macroesferología comunitaria.

Se trata de la esfera más amplia de relaciones, que van más allá del núcleo cercano, el familiar. Son las relaciones de Eufemio con su vecinos del pueblo, de la comunidad. Por eso el tipo de plano que prevalece en estas escenas es el de conjunto, mostrando a tres o más personajes. Eufemio es sensible ante la injusticia y la arbitrariedad. “¡hasta la porquería nos encarecen!” dice cuando Pedro, el gerente del ingenio, le avisa a Máximo que ya subió el precio del abono. En su plática con Chabela, después de este incidente, nos enteramos de que lo corrieron del ingenio por defender a sus compañeros.



Imagen 34. Eufemio defendiendo los intereses de Máximo.

Cuando aparece el pizarrón en la iglesia con los nombres de los que le están faltando a la virgen, a quien recurren sus amigos es a él, quien habla ante el sacerdote es él, “pues alguien tiene que hacerlo”, no es tanto por gusto, sino por un deber ser que se le impone a Eufemio por el resto de la comunidad.



Imagen 35. Eufemio es requerido por parte de la comunidad.



Imagen 36. Eufemio como voz de la comunidad.

Esto es lo que Eufemio reclama cuando les pide ayuda a Máximo, Doroteo y otros, y no es como retribución, sino que demanda reciprocidad, pues no está pidiendo para él, está solicitando ayuda para atender la enfermedad de su hijo. Es la espina que les deja clavada. Lo que está en juego es el apoyo mutuo que ha prevalecido anteriormente en sus relaciones.



Imagen 37. Eufemio reclamando reciprocidad.

Cuando Eufemio en su desesperación y alcoholizado cree que ha recibido una señal del cielo y toma prestada la perla es la comunidad la que ahora se siente ultrajada, traicionada por él, pues es Eufemio quien ahora ha quebrado los lazos de reciprocidad.



Imagen 38- La comunidad enojada con Eufemio.

Por todo esto la escena del juicio, escena culminante, es muy interesante. Pues se resuelve coralmente, colectivamente. No hay un personaje principal en esa secuencia. El protagonismo de la escena pasa de las autoridades, el Delegado, supongo que agrario, el sacerdote Aurelio a Chabela, quien es la primera en salir en defensa de su marido. Después a los amigos pobres, entre varios argumentan, de que pague pero no con la cárcel. Intervienen las autoridades, regresa la cámara con los amigos, plantean claramente como solución

conseguirle tierras a Eufemio, pero no la cárcel, castigo que va quedando como algo absurdo. Interviene nuevamente Chabela, único primer plano de la secuencia, ella se encargara de hablar con don Tomás. Máximo al fin acepta su error, y junto con los otros se une a la propuesta. La autoridad, la civil, que la iglesia se lava las manos salomónicamente, resuelve a favor de lo que la comunidad propone, sustentando su juicio en la amistad que priva en el recinto. Eufemio, como nosotros, ha permanecido como un simple espectador, prácticamente no ha intervenido en la escena.

Lo que está en el aire durante toda la escena es que lo que se juzga, no es tanto el robo de la perla, y por ende a Eufemio, sino la amistad, el compañerismo, la solidaridad que ha existido entre ellos, y que siempre que estalla una crisis, revienta, de aquí la imagen de globos que utiliza Sloterdijk. Lo que se pone en tela de juicio también, es a la misma justicia, lo absurdo que en algunos casos resulta mandar a un hombre a la cárcel, en vez de darle oportunidad, de por otros medios, resarcir su falta. Un tema que reaparecerá más tarde en *Tarahumara*.

Esta escena es un buen ejemplo de la estética social de Alcoriza, en donde son apreciables las enseñanzas del neorrealismo. Llegamos al inicio de la escena por medio del montaje-cut, la escena previa es en la que don Tomás decide regalar el dinero para la curación de Nico. En el juicio ocurre la intervención de múltiples personajes-“con interferencias débiles, y se tornan principales o vuelven a ser secundarios” diría Deleuze⁶- es decir, el protagonismo en la escena cambia constantemente, la argumentación que van tejiendo los diversos amigos de Eufemio y su esposa le dan una resolución coral al problema. Y esto queda cinematográficamente manifestado por la forma en que está filmada la escena: toma de arriba del recinto abarcando a la mayor parte de los asistentes al juicio; predominancia de los planos de conjunto que se acompañan de un movimiento semicircular de la cámara y que con cortes a planos de conjunto, prácticamente hacen que se de un giro de 360 grados en el recinto donde transcurre el juicio; pues lo que se juzga en esa habitación los involucra a todos los presentes. Para Eufemio su liberación como un acontecimiento externo, él no toma parte activa en su defensa. Esta misma liberación significa la derrota del complot de las autoridades civiles y eclesiásticas.

⁶ Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 288.



Imagen 39. Plano de conjunto (pc), ubicación de la escena.



Imagen 40. Pc. Eufemio ante las autoridades.



Imagen 41. Corte a pc , intervención de múltiples personajes.



Imagen 42. Movimiento semicircular, incluyendo a más personajes.



Imagen 43. Corte a pc. Participación de otro personaje.



Imagen 44. Se completa el giro circular.



Imagen 45. Único primer plano de la escena.



Imagen 46. pc Inicio de la solución del conflicto.



Imagen 47. Plano medio. Llamado a la solidaridad colectiva.



Imagen 48. Plano medio corto. Todo sucede sin la participación de Eufemio.



Imagen 49. pc Renovación de los lazos de la solidaridad comunitaria.

Esta escena es, también, un ejemplo del cuestionamiento del MRI del cine mexicano. Ajena al melodrama convencional: no hay un alegato lagrimoso por parte de la mujer. Ajena al melodrama social: ninguno de los que intervienen a favor de Eufemio nos suelta un discurso cívico para reivindicar al amigo en desgracia por la mala fortuna y/o las virtudes que como persona tiene.

El resultado es el restablecimiento de la solidaridad comunitaria que, bien visto, redunda no sólo en beneficio de quien ha sido juzgado, sino de la comunidad en general. Pues mantienen entre ellos a un miembro que siempre ha dado muestras de estar a favor de ella.

Los tópicos.

La religiosidad popular.

Estos elementos son los que preservan el conjunto de las diversas tramas centrífugas que recorren la cinta. La religión a través de la devoción y fe en Santa Lucía es uno de ellos. Lo que en *Tlayucan* se pone en juego es el tópico de la religiosidad popular como un elemento mágico para la resolución de los problemas. La fe para Matías es el camino hacia el milagro de recuperar la vista. Pero para su desgracia, él no es el único con esta esperanza, por lo que en la fiesta patronal tiene que defender su derecho al milagro, literalmente, a palos de ciego.



Imagen 50. La religiosidad popular como t3pico.

Por su parte es el mismo padre Aurelio el que encamina al altar de la virgen a un Eufemio sumido en la desesperaci3n. Al no encontrar apoyo en la comunidad, recurre a lo divino como 3ltimo recurso. Pero sus s3plicas son vistas de forma pintoresca por un grupo de turistas norteamericanos que lo observan desde el techo, quienes para conservar el momento, con una c3mara polaroid se dedican a fotografiarlo. Para Eufemio el rel3mpago de luz del flash se convierte en la se1al esperada-”¿juiste t3 verdad?, juiste tu vigencita”-, incr3dulo solicita la repetici3n de la se1al, cuando esto sucede, no hay dudas la Virgen accedi3 a su petici3n y no hay problema para tomar prestada una perla del halo que el pueblo le regal3 a la santa en su d3a.



Imagen 51. La se1al milagrosa.

Alcoriza resuelve con iron3a estas situaciones. En vez de recibir el don de la vista, es

Matías el que le hace ver la luz a Prisca, como dicen durante el juicio. Y al igual que el padre Aurelio, sabemos que el milagro es imposible, pero ante el clamor popular del milagro, el sacerdote no tiene más alternativa que resignarse e hincarse a rezar junto a sus feligreses.



Imagen 52. La resignación del padre Aurelio.

Y así como para Matías la solución que, como hombre y paisano, da el sacerdote a Prisca cuando ésta le confiesa que pasaron la noche juntos es un motivo de agradecimiento a Santa Lucía; el “regreso solita” de la perla a su aureola es para el pueblo de Tlayucan una prueba de que los milagros si existen.

Los cerdos - alcancía.

En la primera y segunda edición de su *Historia documental del cine mexicano* el comentario de Emilio García Riera toma como eje la contradicción limpieza vs. suciedad, cito: “Debe reconocerse que la crítica, a su vez, no supo ver en lo que parecía un conjunto abigarrado de notaciones más o menos afortunadas un hilo conductor muy interesante: el que remitía al tema de la higiene o de la profilaxis, con todas las connotaciones morales que le son propias ”⁷. Y esto lo relacionaba con la presencia de los cerdos casi al inicio y al final de la película. En la segunda edición, matizó estos comentarios y corrigió errores: Nico no enferma por falta de higiene, le da bronconeumonía.

Lo que García Riera no toma en cuenta, es que en el campo, la gente no tiene agua

⁷ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 11 1961-1963*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1994, p. 86.

corriente como en las ciudades y, por lo mismo, no se baña todos los días, pero siempre se lava las manos y la cara. Son higiénicos en la medida de lo posible. Si don Tomás compra cuatro asientos, no es por higiene, sino por racismo. La misma Chabela se baña seguido en el río, con las otras mujeres. En realidad el único personaje obsesionado con la limpieza es Prisca; y su obsesión tiene más que ver, efectivamente con la connotación moral, con la idea de la mancha proveniente del *pecado*, en su caso más imaginario que real. Prueba de ello es lo que le dice en el confesionario al padre Aurelio: “Es que no puedo padre, me mancharon también, no he podido pegar ojo en toda la noche y por más que rezo y trato de pensar en otras cosas. Hasta piedritas me puse en el zapato para que el dolor me quite los malos pensamientos”. Para ella el polvo y la mugre tiene que ver más con el sexo que con la higiene y la profilaxis.

En mi opinión, lo que está en juego es el tópico del cerdo como una fuente de riqueza. No por nada, las alcancías más comunes tienen la imagen de este animal. Y esto tiene su razón de ser porque del cerdo se aprovecha todo: la piel, la carne, la grasa, las vísceras, vamos hasta las pezuñas y su cría, en condiciones, aquí sí, higiénicas, no es tan costosa como la de otros animales. Es en los cerdos, donde Chabela y Eufemio tienen cifradas sus esperanzas de mejoría económica, son, para ellos, una alcancía viviente. Son un símbolo de un mejor futuro para Nico, por eso Eufemio le dice al niño que todos son suyos. Y esto a despecho del comentario de Matías: “Ya tú ni que fueran alcancía”. Y la suposición de que un cerdo se tragó la perla, continúa con el juego del tópico, la alcancía viviente es depositaria de un bien, más valioso, perteneciente a la iglesia. Que nadie se plantee la posibilidad de destripar a los cerdos da idea, nuevamente, del valor que les dan como alcancía; para ellos ha sido una inversión, que no están dispuestos a perder así nada más; como el sacerdote tampoco está dispuesto a pagar por los animales y el destazamiento de los mismos. La búsqueda de la perla entre los excrementos de los cerdos purgados es una broma, una burla: ¡Hasta donde son capaces los seres humanos de llegar! por encontrar algo que han catalogado como valioso y consagrado.



Imagen 53. El tópicos de los cerdos-alcancía.

El contexto.

Uno de los antecedentes que permiten mostrar en *Tlayucan* una visión diferente de la provincia mexicana, sin los estereotipos desarrollados en el cine nacional se encuentra en la literatura, obras como *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* de Juan Rulfo, *Al filo del agua* de Agustín Yáñez o *La feria* de Juan José Arreola-curiosamente los tres nativos del estado de Jalisco-, se desarrollan en un medio rural que no tiene correspondencia con el que las películas mostraban, en particular, las de Emilio Fernández. Pero quizás el elemento más interesante, en cuanto al contexto, es el lugar en que se filmó: Oaxtepec, en el estado de Morelos, cuna del zapatismo, esto es de la rebelión agraria más consistente durante la revolución mexicana. En tal sentido es muy probable que el nombre del protagonista no resulte casual, Eufemio Zárate, pues sus siglas se corresponden con las del llamado Caudillo del Sur, o como bien señala Miranda Duarte, Eufemio, era el nombre del hermano de Zapata. Uno de los intentos por mejorar la vida en el campo morelense fue, precisamente, la reactivación de los ingenios azucareros que pertenecieron a los hacendados porfiristas. El problema es lo que denuncia la película, la administración de los ingenios se convirtió en el nuevo patrón. Y como dice el corrido que se escucha durante la fiesta de Santa Lucía, “se acabó la tienda de raya”, pero el patrón ahí sigue, ahora es el ingenio y sus corruptas administraciones. Cuando la película se filmó Rubén Jaramillo, quien en los años cuarenta fue administrador del ingenio de Zacatepec, seguía vivo y luchando con las armas, después recibió la amnistía de Adolfo López Mateos y fue asesinado con toda su familia el 23 de mayo de 1963. Es, en términos Deleuzeanos, la denuncia del complot: el fracaso de la revolución

mexicana para mejorar la vida de los campesinos del país.

Conclusiones.

El paso del tiempo ha permitido aquilatar mejor la obra de Luis Alcoriza en la larga historia del cine mexicano. Como actor no tuvo pena ni gloria, fue uno más de los centenares de actores de reparto de la industria cinematográfica. Su origen español determinó su breve momento estelar personificando a Jesucristo. No obtuvo el papel por ser una estrella de la pantalla, sino más bien por cumplir con el requisito del acento, del ceceo, tan apreciado en la tradición representativa del teatro mexicano de la pasión y que así fue trasladada a nuestro cine.

Con su esposa Janet Riesenfeld, que luego utilizaría el apellido Alcoriza, formó un equipo de guionismo al que se deben la escritura de varios de los mejores guiones llevados a la pantalla en México, piénsese, por mencionar un ejemplo, en *El esqueleto de la señora Morales* (Roberto A. González, 1959) que es considerada por la crítica, como la mejor comedia de humor negro hecha en México. Pero lo más importante de esta labor de escritura es el cuestionamiento, hasta cierto punto la subversión del Modo de Representación Institucional del cine mexicano, invirtiendo el papel de los géneros o transgrediendo los roles sociales, rompiendo con los estereotipos tan caros al cine nacional.

Como director cinematográfico sus realizaciones se ubican dentro de lo mejor que se ha producido en México. Éstas se han visto ensombrecidas por la fuerte influencia de Luis Buñuel, influjo que trasciende el campo de lo estrictamente cinematográfico, pues se ubicó, y Alcoriza siempre lo reconoció así, en el marco de su larga amistad. La personalidad de Buñuel se convirtió en un referente obligado para el artista extremeño en su propia vida personal, más allá del ámbito profesional. Pero es justo señalar que en su trabajo conjunto ambos aportaron lo mejor de sí en cada momento y aprendieron cosas uno del otro. Al final las películas dirigidas por Luis Alcoriza, su obra personal, respira con aliento propio, con originalidad, al grado que en algunos casos se convierte en referente en la obra de otros directores. Dentro de la industria ha quedado registrada como un trabajo de calidad.

La originalidad de Alcoriza surge de su conocimiento de nuestro país, de haberlo recorrido de arriba abajo; de una mirada sensible para localizar situaciones que le permitieran desarrollar sus propias preocupaciones y de desarrollarlas, a nivel cinematográfico, a

contracorriente de lo que en su momento fue el Modo de Representación Institucional del cine mexicano.

Por mi parte, reconozco que desde que vi las *tres T.*, cuando era pequeño, las películas no sólo me gustaron sino que me impactaron, lo cual se fue acentuando con cada nueva visión de las mismas, pese a los cortes comerciales que impone la proyección por la televisión. En mi opinión, mantienen frescura y vigencia, pese al natural proceso de envejecimiento. Por lo mismo, la lectura que hago de las mismas, con sus deficiencias, surge de mis propias inquietudes e intereses y mi visión de las mismas, seguramente en muchos puntos no son coincidentes con las que tuvo el realizador. Sin embargo, es un hecho que las obras artísticas siempre rebasan las intenciones de sus autores, que la posibilidades de lectura que contienen pueden ser múltiples.

Considero que la lectura que yo propongo en el presente trabajo no es exterior a las cintas de referencia, en particular, en el caso de *Tlayucan*, al que hemos dado un primer acercamiento, se emplean elementos cinematográficos que rompían con el Modo de Representación Institucional canónico, el impuesto en Hollywood, adaptado con sus especificidades por la industria mexicana y concretizado en el melodrama como variante privilegiada, con una “épica del paisaje” iniciada, quizás con José María Velasco y retomada, retóricamente, por el muralismo y plasmada cinematográficamente por Eisenstein, Tissé, Paul Strand y otros fotógrafos y adaptada y desarrollada por la pareja Emilio *Indio* Fernández y su cinefotógrafo Gabriel Figueroa. Así mismo, Alcoriza privilegia un humor y una ironía, lejano de las simplonerías de la veta cómica del cine mexicano. El sólo hecho de la presencia del trabajo en sus cintas, lo desmarca de muchas cintas mexicanas; por alguna razón, el trabajo y sus instrumentos fue desterrado del ámbito cinematográfico nacional.

Los elementos cinematográficos que emplea Alcoriza son tomados del neorrealismo italiano, de lo que Gilles Deleuze llama la crisis de la imagen-acción y cuya influencia en las cinematografías latinoamericanas es innegable. Aunque en el caso de nuestro país no tuvo el peso político que en otros, sino que se empleó para renovar estilística y estéticamente la producción nacional. En el caso de las *tres T.* Alcoriza hizo precisamente eso: elaborar una *estética social* que en términos cinematográficos se sustenta en la adopción de las enseñanzas del neorrealismo, el cuestionamiento de la imagen-acción, y que realiza a contracorriente del Modo de Representación Institucional, en particular de los melodramas sociales; y que en términos artísticos retoma la enseñanzas éticas de Buñuel.

El colocar la temática tratada por estas cintas desde la perspectiva de los planteamientos del filósofo alemán Peter Sloterdijk, lo mismo que desde que la taxonomía de imágenes propuesta por Gilles Deleuze, es porque considero que cualquier tema que se estudie desde la historia del arte, no puede evadir la reflexión filosófica sobre su objeto de estudio. Pienso que filosofía e historia del arte, como muchas de las actividades humanas deben verse como un conjunto.

Lo escrito por el filósofo alemán en torno a la solidaridad humana se corresponde con los temas que Alcoriza desarrolla en las *tres T*. Los personajes de Alcoriza, Eufemio, el tiburonero Aurelio, el ingeniero electrónico Raúl viven en la constante lucha por crear y defender sus propios espacios, sus propias esferas de convivencia con los demás seres que les rodean. Por lo mismo en estas cintas predominan planos de conjunto, planos que abarcan a varios personajes, se aleja del primer plano, que tiene como función llevarnos a la identificación con el héroe.

En este primer acercamiento se muestra el empleo concreto de los elementos que pone en juego la crisis de la imagen-acción y que Alcoriza utiliza en una de sus mejores películas *Tlayucan*. Que esto haya quedado claro lo deberé a la benevolencia de los lectores.

Bibliografía.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura de cine mexicano*, México, Era, 1979, 2ª Ed., 422 pp. (Cine Club Era).

Barrios, José Luis, “El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la Nación”, en Acevedo Esther, (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950)*, México, DF, Conaculta-Curare, 2002, pp. 217-250.

Buñuel, Luis, “El cine instrumento de poesía”, en *La Semana de Bellas Artes*, núm. 122, México, DF, abril de 1980, pp. 2-3.

Burch, Noël, *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid, España, Catedra, 1999.

Cercas, Javier, *La verdad de Agamenón*, Barcelona, España, Tusquets, 2006.

Costa, Antonio, *Saber ver cine*, España, Paidós, 1991.

Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, España, Paidós, 318 pp.

Chordá, Frederic, “Estudiar un film en el aula: **To Be Or Not To Be** (1942)”, en *Filmhistoria*, Vol. 2, núm. 1, pp. 31-60.

Elizondo, Salvador, “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Imcine, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, pp. 221-234.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 1 1929-1937*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1992, 2ª Ed., 316 pp.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 2 1938-1942*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1994, 2ª Ed., 305 pp.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 3 1943-1945*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1994, 2ª Ed., 356 pp.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 4 1946-1948*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1994, 2ª Ed., 318 pp.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 10 1959-1960*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1992, 2ª Ed., 331 pp.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 11 1961-1963*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1994, 2ª Ed., 356 pp.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Tomo 12 1964-1965*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno de Estado de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1994, 2ª Ed., 356 pp.

Gómez Tarín, Francisco Javier, “Construcción de imaginarios: percepción, memoria e identificación en el discurso cinematográfico”, 33 pp. En <http://bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-imaginarios-discurso-cinematografico.pdf>

Gómez Tarín, Francisco Javier, “Cine e indigenismo: la imagen externa. *Tarahumara* (Luis Alcoriza, 1964) como muestra”, en <http://bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-cine-indigenismo.pdf>

González Casanova, Manuel, *Luis Alcoriza: soy un solitario que escribe*, Badajoz, España, Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones, Festival Ibérico de Cine 2006, 2006, 300 pp.

Gutiérrez San Miguel, Begoña, “La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual”, en *Comunicar*, núm. 18, Huelva, España, Colectivo Andaluz para la Educación en lo Medios de Comunicación, 2002, pp. 101-110.

Hess, John, “Neo-realism and New Latin American Cinema: Bicycle Thieves and Blood of the Condor”, en John King, Ana M. López y Manuel Alvarado (eds.), *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, Londo, British Film Institute, 1993, pp.104.188.

Michel, Manuel, *El cine y el hombre contemporáneo*, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1962, 184, pp. (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 14).

Miranda Duarte, Héctor, *Sentido, significación y contexto de las películas realizadas por Luis Alcoriza de la Vega dentro del cine industrial mexicano, como muestra del cambio social de la subcultura juvenil en la década de los sesenta*, tesis de maestría en Comunicación, FCPyS, 2006, 291 pp.

Monsiváis, Carlos, *Pedro Infante: Las leyes del querer*, México, Aguilar- Raya en el Agua, 2008, 278 pp.

Paranaguá, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, México, DF, Fondo de Cultura Económica, 2003,

Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados*

Unidos en la encrucijada de los años cuarenta, México, DF, CCyDEL-CISAN, UNAM, 2004, 509 pp.

Pérez Turrent, Tomás, *Luis Alcoriza*, Huelva, España, Semana de Cine Latinoamericano, 1977, 101 pp.

Pérez Turrent, Tomás, *La fábrica de sueños. Estudios Churubusco 1945-1985*, México, Imcine, 1985, 411 pp.

Portilla, Jorge, *Fenomenología del relajo*, México, FCE, 1984, 212 pp.

Read, Herbert, *Imagen e idea*, México, DF, FCE, 1985, 5ª ed.

Reyes Nevares, Beatriz, *Trece directores del cine mexicano*, México, DF, SEP, 1974, 191 pp. (Sepsetentas, 154).

Ruffinelli, Jorge, “Un camino hacia la verdad”, en *El ojo que piensa. Revista virtual de cine iberoamericano*, núm. 1, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, septiembre de 2002, p. 7. (www.wlojoquewpiensa.com).

Sloterdijk, Peter, *Esferas I. Burbujas. Microesferología*, España, Siruela, 2003.

Sloterdijk, Peter, *Esferas II. Globos. Macroesferología*, España, Siruela, 2003.

Souto Alabarce, Arturo, “Introducción”, en Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, México, DF, Porrúa, 2004, 7ª Ed., pp. IX-XXXIII.

Tuñón, Julia, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Conaculta, 2000

Vázquez Mantecón, Álvaro, *Luis Alcoriza. El cine de la libertad*, México, DF, Clío, DVD, 2001 (México Nuevo Siglo).

Verdone, Mario, *El Neorrealismo*, México, DF, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1979, 129 pp.