

*EL ACONTECER REVOLUCIONARIO EN EL CINE MEXICANO  
VISTO A TRAVES DE TRES PELICULAS RECIENTES*

Marcela Fernández Violante

Centro Universitario de Estudios Cinematográficos

El cine nacional es un fenómeno que sólo puede entenderse a través de su observación directa. Los ensayos publicados, las conferencias, entrevistas, mesas redondas, debates y demás, sólo pueden expresar una interpretación del problema, o varias, si se quiere, pero del todo unilaterales. Es evidente que sólo la experiencia inmediata y constante puede llevarnos a nuevas conclusiones; porque hablar de un cine que no se ha visto es tanto como seguir en el terreno de la especulación.

El cine como sujeto comunicante es, después de la televisión, el espectáculo masivo que mayor arraigo tiene. Más aún, el cine nacional que plantea conflictos que el grueso del público puede identificar como propios, o al menos asimilar hasta cierto grado y que, por encima de todo, comunica un lenguaje hablado y no traducido en subtítulos.

No podemos ignorar este poderoso instrumento de difusión, formador o deformador, según sea el caso, de conciencias, que después del aula sigue siendo escuela de las mayorías. En la actualidad, hay veintidós cines exhibiendo películas mexicanas. Quince tienen una programación vertical de la misma película y siete más son de estreno. No se considera, en ningún momento, la programación de cines de segundo circuito.

La Revolución Mexicana, es de todos sabido, ha sido la veta inagotable de la que se ha alimentado el cine nacional. Desde sus inicios con *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa* (ambas del desaparecido Fernando de Fuentes) hasta las que aquí se analizan. Pero mientras que en algunas cintas la revolución adquiere una presencia vigorosa y real, como en el caso de *Emiliano Zapata* de Feli-

pe Cazals; en la que surge el caos como un principio necesario para crear un nuevo equilibrio, bajo otras premisas; como una gesta heroica en la que el hombre dejando de lado su individualidad, hasta sus últimas consecuencias, se suma a la masa para diluirse en lo colectivo. O, como en *La generala* de Juan Ibáñez, en que la revolución será un mero instrumento para lograr un fin personal; en donde los ideales colectivos se anulan ante el propósito individual. O es una presencia vaga y lejana cuya influencia motivará algunos cambios que repercutirán en la conducta humana más que en el ámbito social, como en *Pito Pérez* de Roberto Gavaldón.

*Emiliano Zapata* dirigida por Felipe Cazals cuyos antecedentes en el cine son dos películas: *La manzana de la discordia* y *Familiaridades* ambas realizadas fuera de la industria y un cortometraje intitulado *Que se callen* con la participación de León Felipe.<sup>1</sup>

Desde los inicios del rodaje, *Emiliano Zapata* recibió mucha publicidad. Podría decirse que era la película esperada del año. Su exhibición simultánea, es decir, vertical en todos los cines de estreno de la República y en quince del Distrito Federal precisamente el 20 de noviembre, aniversario de nuestra revolución, atrajo sobre sí toda la atención y también las esperanzas de muchos que anticipaban una actitud radicalmente nueva frente al arcaico sistema de producción; pero. . . desafortunadamente, *Emiliano Zapata* fue una decepción. No sólo se debió al excesivo empleo de la grúa alquilada desde Hollywood que dominó por completo la pantalla, el juguete nuevo se había utilizado casi, podría decirse, a la menor provocación, sino, lo que resulta más grave aún, al esquemático y toda vez, superficial tratamiento del personaje de Zapata. Cazals se queda en lo histórico, que a su vez, rebasa lo humano: no nos permite entrar al detalle; no hay un trazo vigoroso del personaje, con sus virtudes y defectos, con sus aciertos y fracasos. Incluso, no hay casi primeros planos del rostro del caudillo; siempre se encuentra alejado y distante del objetivo.

La presencia de Josefa Espejo, la señorita de la Hacienda y su posterior matrimonio con el caporal de su familia, el propio Emiliano, es comunicada en cinco

breves escenas, en las que no percibimos, en modo alguno, el enfrentamiento de dos posiciones frente a la vida; las contradicciones de dos actitudes históricas, económicas y sociales; que son sublimadas al infinito hasta ubicarnos en lo grotesco.

Momentos cruciales como la confrontación del hombre a su soledad; esa soledad absoluta cuando los ideales otrora compartidos se han quedado marchitos en la mano; frente a un universo que ya no se comprende, que ha llegado al límite de lo absurdo. Ese descubrimiento trágico de no participar más de la misma verdad hasta finalmente quedarse solo frente a una lucha que no se puede recomenzar. Este que debió ser el momento climático de *Emiliano Zapata*; el doloroso fracaso de una larga y penosa lucha que a la postre ha resultado vana, cuyas vidas sacrificadas han sido inútiles, cuyos ideales se han pervertido ante la ineludible flaqueza humana; este conflicto más dramático aún que la propia traición del coronel Guajardo que viene a ser solamente el último eslabón de una cadena, la curvatura última de la espiral, es tratado por Cazals exteriormente en una escena breve frente a su esposa; inmediatamente después, un corte directo y nos lleva a otra situación.

Cuando Emiliano Zapata descubre la traición de su compadre, Otilio Montaña, volvemos a encontrarnos con una estatua fría, en la que no hay la menor vacilación, un gesto acaso, al ordenar su muerte. El mito hace honor a sí mismo. El caporal de la Hacienda, viste traje de charro, el polvo de las batallas no lo roza y el humilde calzón blanco está guardado discretamente en algún viejo armario. Posa para la pantalla como antaño lo hicieron para el archivo Casasola, desde el fondo de una composición estática y rígida, difícil de olvidar, es la escena de aquel memorable desayuno con Francisco Villa y el entonces presidente Eulalio Gutiérrez.

Es posible que Cazals tratase de deshumanizar al mito, pero sólo logra con este deliberado y constante alejamiento, mantenernos frente a una versión fría y tal vez, *la más oficial*, que se había dado del caudillo.

*La generala* dirigida por Juan Ibáñez, ganador del primer premio con *Un alma pura* en el Primer Concurso de Cine Experimental del STIC y realizador de *Los cai-*

<sup>1</sup>La primera versión sobre la vida de Zapata, fue realizada en 1952 por Elia Kazan, con el título *Viva Zapata*, llevando en el estelar a Marlon Brando.

*fanés* (1967) su primera experiencia dentro de la industria. El acontecer dramático de *La generala* se ubica en el momento preciso en que Victoriano Huerta sube al poder. Lo que resulta muy sugerente, en virtud de que hay una representación exacta de la masacre del 2 de octubre. Ibáñez, con todo valor, para no dejarlo en la sutileza, corta directamente a una secuencia en que hay una representación teatral del *Don Juan*, obviamente, los primeros días de noviembre, según la tradición.

El mayor "handicap" al que se enfrenta Ibáñez en la realización de *La generala* es la dirección de María Félix. A pesar de toda su experiencia como director de actores, Ibáñez no logra superar los vicios de la señora Félix, quien resulta un personaje frío y sin vida. *La generala*, uno de los más atrayentes personajes en la historia del cine mexicano, retrato opuesto a la *Adelita*, víctima y objeto pasivo en sumisión al macho, unida al vagabundeo de "su" hombre por llanuras y planicies, avanzando y retrocediendo, de acuerdo con los cambios, es la fuerza antagónica a la simbología del macho, la castradora.

La venganza, partiendo desde la tragedia de Eurípides, continuando con Séneca hasta llegar a Shakespeare, es rescatada por Ibáñez y llega a ser la espina vertebral de la obra. Esa búsqueda del equilibrio, cuando el hombre toma la justicia en sus manos para establecer principios de derecho y de verdad, será la respuesta a la acción, que a su vez generará la contrarrespuesta. Una vez que la venganza se inicia se echa andar el engranaje que conduce hilvanadamente a la conclusión. Sin embargo, ninguno de los personajes ubicados en el conflicto dramático, es decir, metidos de lleno en el vértigo del caos logra trasponer la epidermis; el estallido interno se frustra. *La generala* no pasa de la ternura a la crueldad, no hay transmutación; su presencia es violenta y agresiva desde el inicio de la historia. Cuando se une a los guerrilleros su categoría de señora feudal no sufre merma y sigue siendo el factor dominante del grupo revolucionario. Se une a la revolución para utilizarla, como un pretexto para lograr la venganza que busca, el desquite al asesinato de su hermano. El cambio de poseedor a desposeído, de verdugo a víctima, incluso aquí se

diluye en la superficie. El caporal de la hacienda (I. López Tarso) no sostiene una actitud genuina: del hombre de pocas palabras y mucha acción que al principio nos presentan, pasa al parloteo y entrometimiento, hasta finalmente someterse y de paso someter a sus seguidores a una causa ajena, a la que originalmente perseguía.

Los antecedentes teatrales de Ibáñez son evidentes. La relación entre la generala y su hermano, por su ambigüedad nos ubica en el *Orestes* de Eurípides; mientras que el enano y la loca evocan el teatro del esperpento de Valle Inclán. Pero no se piense que estas presencias tienen una justificación dentro de la narración; el enano pudo haber sido encarnado como un personaje cualquiera; la loca no alcanza a ser el motivo de enlace entre situaciones y resulta demasiado ingenuo el elemento de la crueldad a través de un gato deshollado que ha sido disecado previamente.

El mayor acierto de este realizador es su manejo de la violencia; Ibáñez supera en esto a Cazals al no conformarse con una visión superficial de las masas, entrando de lleno al detalle, recogiendo rostros, gestos, metiéndose en el conflicto hasta comunicarnos el dolor, la sorpresa, la angustia, con el mejor recurso, los primeros planos. El ritmo es violento como la misma violencia; sin embargo, Ibáñez no logra dominar la continuidad y se pierde en el laberinto de los espacios, creando confusión en las locaciones.

*Pito Pérez* realizada por Roberto Gayaldón, director desde hace 25 años; inicia su carrera dentro de la industria con *La barraca* en 1944. Descubridor, por otra parte, de Ignacio López Tarso para el cine con *Macario* en 1960.<sup>2</sup>

Curiosamente, este personaje ha creado una contradicción en esta segunda versión cinematográfica. Mientras que en la interpretación de López Tarso no vemos a Pito Pérez, sino a López Tarso haciendo una representación de éste; cuando Manuel Medel encarnó a este personaje fue tan profundamente asimilado, que todavía años después, el público no se resignaba a ver en Medel a ningún otro personaje. Dos películas posteriores de Medel, bajo la dirección de Contreras Torres también, resultaron un fracaso.

Pito Pérez nos ubica, en cierto modo,

<sup>2</sup>Primera versión filmica en 1943, *La vida inútil de Pito Pérez*, dirigida por Miguel Contreras Torres e interpretada por el excelente cómico Manuel Medel.

dentro del momento histórico de la revolución; aunque ésta, como ya se señalaba, no cobra niveles de presencia inmediata; es el pretexto para subrayar la hipocresía y la falsedad de los personajes que de un modo u otro influyen en la vida de este personaje.

Pito Pérez es el rebelde, que busca la verdad, asfixiado en el ambiente raquíptico y cerrado de la provincia mexicana. Se ha pretendido ver en el *Pito Pérez* de Gavaldón una velada crítica a la actitud del joven. Es dudoso que éste sea el enfoque. Pito Pérez es el personaje trágico de una comedia, cuyo drama no es su muerte, sino su propia existencia. La muerte es lo único que puede amar, es su eterna compañera, su motivo amoroso, "La Caneca". Pito Pérez es un personaje bello como lo son todos los locos; la embriaguez, como el desequilibrio, son puertas de escape a una realidad que no se tolera, cuyo choque brutal no permite otra salida.

Si bien es cierto que la escena de la sangrienta burla en *La vida inútil de Pito Pérez* de Contreras Torres es de un corte genial; pues viene a ser el epílogo trágico de una broma inocente; y que Gavaldón no logra superar; es más cierto aún que Gavaldón maneja su lenguaje con sobriedad y conocimiento. Gavaldón había dado muestras, en su primera película, de saber trasladar una época y ambiente determi-

nados a la pantalla, con *Pito Pérez* lo reitera a través de los detalles más pequeños y la representación de las costumbres.

*Pito Pérez* fue realizada por un viejo artesano de la industria cinematográfica; por un elemento "caduco", demuestra con todos sus logros ser el producto de un profundo conocimiento, si no de la vida, al menos del lenguaje para contarnos una historia. La estructura técnica de esta película es sólida, el lenguaje directo, y un excelente ritmo. La vieja sangre apolillada viene a mostrarnos que sólo a través de un absoluto y verdadero manejo de la técnica, que sólo en el momento en que la forma y el contenido se equilibran respectivamente hasta fundirse en una sola unidad, se puede comunicar fluidamente una narración cualquiera que ésta sea.

El principio de todo ser humano es reconocer sus limitaciones. Es evidente que el cine necesita de elementos nuevos que lo rejuvenezcan; pero con otra actitud. Es necesaria una profunda humildad hacia lo que se desconoce, un verdadero respeto y una urgente necesidad de aprender. Ninguno de nuestros jóvenes valores ha comprendido todavía la gramática del cine, ni tampoco que como todo lenguaje es susceptible de evolución. Lamentablemente la renovación estética estilística sigue siendo asunto del porvenir.

