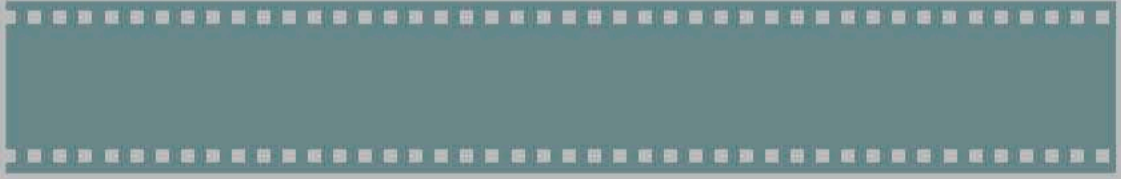


Carlos Oliva Mendoza



CINE 

MEXICANO

Y 

FILOSOFÍA

DIEZ FOLIOS

Carlos Oliva Mendoza

CINE MEXICANO Y FILOSOFÍA
DIEZ FOLIOS

CINE MEXICANO Y FILOSOFÍA

Proyecto PAPIIME (400616)
UNAM: DGAPA Y FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

Dr. Carlos Oliva Mendoza

Este libro es resultado del Programa de Apoyo a Proyectos para Innovar y Mejorar la Educación, Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIME-400616) «Cine mexicano y filosofía» y del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT-402320) «Modernidad barroca y pensamiento mexicano». DGAPA-UNAM.

Cine mexicano y filosofía
Carlos Oliva Mendoza

Primera edición, 2021
ISBN: 978-607-30-5329-7

Diseño editorial y composición
Judith Romero

Fotografía de portada
Eduardo Oliva Mendoza

D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000 Ciudad Universitaria, Co-
yoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

Se permite su reproducción total o parcial por cualquier medio siempre y cuando no se haga con fines de lucro. Todas las imágenes han sido descargadas de sitios públicos alojados en la red informática mundial.

Hecho en México / Made in Mexico

Carlos Oliva Mendoza

CINE 
MEXICANO
Y 
FILOSOFÍA
DIEZ FOLIOS



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Para Graciela, por decenios, mi mamá
y compañera de butaca.

Quiero agradecer a mis compañeros y
compañeras de aula y cubículos
ambulantes y, especialmente, a Omar
Anguiano Lagos y Beth Bravo García,
quienes revisaron e hicieron importantes
observaciones a estos folios.

Índice

- 9 ≈ Folio uno
Los olvidados
Luis Buñuel 1950
- 15 ≈ Folio dos
Mecánica nacional
Luis Alcoriza 1971
- 21 ≈ Folio tres
El rincón de las vírgenes
Alberto Isaac 1972
- 27 ≈ Folio cuatro
El castillo de la pureza
Arturo Ripstein 1972
- 33 ≈ Folio cinco
El apando
Felipe Cazals 1975
- 39 ≈ Folio seis
Canoa
Felipe Cazals 1975

- 45 ≈ Folio siete
Naufragio
Jaime Humberto Hermsillo 1977
- 51 ≈ Folio ocho
Un lugar sin límites
Arturo Ripstein 1977
- 57 ≈ Folio nueve
Alucarda
Juan López Moctezuma 1978
- 63 ≈ Folio diez
Veneno para las hadas
Carlos Enrique Taboada 1984

Estos folios fueron redactados entre el 1 de enero de 2017 y el 1 de agosto de 2018. Son parte del Proyecto de Investigación «Cine mexicano y filosofía», del Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME). Con este trabajo se intenta generar herramientas de docencia, difusión e investigación que ayuden y provoquen la comprensión de fenómenos sociales y culturales relevantes para los estudios filosóficos.

Folio uno

Los olvidados (1950)

Luis Buñuel

Dirección: Luis Buñuel
Guión: Luis Alcoriza, Max Aub, Juan Larrea,
Pedro de Urdimalas.
Fotografía: Gabriel Figueroa
Música: Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga
Sonido: José B. Carlos y Jesús González Gancy
Montaje: Carlos Savage
Protagonistas: Stella Inda, Miguel Inclán, Alfonso
Mejía, Roberto Cobo, Alma Delia
Fuentes, Francisco Jambrina, Jesús
Navarro, Efraín Arauzna Romero.
País: México
Año: 1950
Duración: 88 minutos
Idioma: español
Género: drama



Sinopsis crítica

I

Los olvidados narra la historia de la Ciudad de México en los años cincuenta. Una ciudad que ya ha encontrado, como lo perfila Cantinflas en sus cintas, su identidad y peculiaridad. Ya no es una provincia. No está vinculada más a un poder estatal que se desarrolla específicamente a través de un encargado, generalmente el señor feudal o el viejo terrateniente, como sucede por ejemplo en *Un lugar sin límites*, de Arturo Ripstein. Por el contrario, la Ciudad de México ya es una entidad autónoma, que ha creado sus leyes, sus personajes, sus fantasías, pero sobre todo sus desgracias. Las ciudades son el espacio de los olvidados. Por esto, Buñuel puede llamar a su película así, todos y todas están olvidados y echados a su suerte. No es por lo tanto casual que se equipare, desde el inicio de la cinta, a la ciudad con New York, París o Londres: la dinámica urbana es la misma dinámica cruel.

Uno de los espejos más aterradores y certeros que tiene una ciudad es la cárcel, de ahí sale el Jaibo (Roberto Cobo) para encontrarse con Pedro (Alfonso

Mejía) y matar a Julián (Javier Amézcuca). La película es un drama circular, regresará al inicio, por la vida de Pedro y del Jaibo, pero en su transcurrir, como una gran espiral, va integrando en la desgracia a todos los personajes: el Ojitos, el Ciego, Meche, la madre del Jaibo o el director de la correccional.

Si bien el drama es tenso, sostenido y de una crueldad sin vacilaciones desde el principio, la película también documenta la industrialización y la derrota de las cosas naturales, más allá de la relación edípica, filistea, edénica o saturnal a la que siempre tiene que responder el personaje americano del cine hollywoodense. Buñuel es un maestro mayor y sabe que el drama mexicano —y en general el drama latino— no se cifra en el personaje individualizado que es derrotado o surge victorioso, sino en la narración que hace a todos los personajes derrotados, frente a un fenómeno que elimina sus formas de sentido constantemente. No hay que olvidar esa gran película que se hiciera diez años después de *Los olvidados* y que marca el mismo patrón: *El esqueleto de la señora Morales*, de Rogelio A. Morales. O muchos años después, *Luz silenciosa*, de Carlos Reygadas.

II

Los olvidados es quizá la cinta más importante de toda la historia del cine mexicano. Hay quienes dicen que, si no fuera por *Pedro Páramo*, *Bajo el volcán* sería la novela más importante de México. Algo de sabio hay en que esa famosa alma nacional no pueda ser captada por una o un creador «nacional». La cinta de Buñuel puede ser la obra más importante del cine mexicano por el lugar que le ha dado la crítica nacional e internacional, por la influencia que tuvo en el cine posterior a los años cincuenta y por la forma en que marco, eliminando y encasillando generalmente, todo el cine anterior a *Los olvidados*.

Es hasta fechas recientes, ya en el siglo XXI, cuando ha sido revalorada en toda su fuerza, la gran trilogía de Fernando de Fuentes: *El prisionero 13* (1933), *El compadre Mendoza* (1934) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936). Además, ha cobrado fuerza el estudio sobre la vena más importante del cine mexicano: el documentalismo y sobre las analogías de este cine con la formalización artística, especialmente a partir del trabajo de Sergei Eisenstein.

Pese a todo, el trabajo de Buñuel sigue siendo referencial en el sentido de que marca un antes y un después en la historia canónica del cine mexicano.

La tesis central, no del todo correcta, es que *Los olvidados* rompe el tiro bucólico, costumbrista, moralista y campirano de un cine que seguía, básicamente, las tendencias del cine norteamericano. Así, Buñuel nos convertiría en contemporáneos del cine europeo y, además, a partir del retrato social de la Ciudad de México, abriría la posibilidad de un cine nacional no dependiente de las técnicas, motivos y estilos norteamericanos. Si esta tesis fuera correcta, quizá habría que asumir que *Amores Perros*, por ejemplo, es el epílogo traidor de *Los olvidados*. Sea como sea, siempre habrá debate al respecto, lo cierto es que el cine de los sesenta y setenta es, en muchos aspectos, una respuesta, repliegue, negación o desarrollo de muchos motivos fijados por Buñuel. Posiblemente, dentro del férreo canon mexicano, sólo tres directores de esa época logran salir de esa órbita poderosa: Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo y Paul Leduc. Seguramente, hay muchos y muchas más que iremos descubriendo al paso del tiempo y de una diferente valoración de la cinta de Buñuel.

Folio dos

Mecánica nacional (1971)

Luis Alcoriza

Dirección: Luis Alcoriza
Guión: Luis Alcoriza
Fotografía: Alex Phillips Jr.
Música: Rubén Fuentes
Montaje: Carlos Savage y Juan José Marino
Protagonistas: Manolo Fábregas, Lucha Villa, Héctor Suárez, Sara García, Poncho Córdova, Fabiola Falcón, Gloria Marín, Fernando Casanova, Alma Muriel, Alejandro Ciangherotti, Jr., Pily Ballona.
País: México
Año: 1971
Duración: 104 minutos
Idioma: español
Género: comedia

Manolo Fábregas Lucha Villa Héctor Suárez Sara García

mecánica nacional

Pancho Córdova Alma Muriel Gloria Marín



Sinopsis crítica

I

Manolo Fábregas dirige un servicio mecánico en la Ciudad de México. Una fecha especial, acometen un día de campo, que está codificado como un concierto de rock y una peregrinación, para ir a ver una carrera automovilística.

El centro de la narrativa es una pareja, Lucha Villa y Manolo Fábregas, reproducida durante la película en varios micro esquemas sociales que siempre giran en torno a la familia nuclear. La cinta trata de describir el desvanecimiento de lo nacional, una búsqueda infatigable de estereotipos, y el machismo y patriarcado que dominan a «toda la nación». Por esto México está retratado como una mecánica y no como una esencia a lo largo de toda la película.

El drama central de la película se alcanza cuando la pareja se engaña en medio de una gran borrachera, por supuesto, nacional, y la madre muere —por indigestión. Sin matiz alguno, Luis Alcoriza retrata a la nación como bacanal —representada por la abuela— y a los detentadores del poder —los machos mexicanos— como los productores de símbo-

los y significados descompuestos que son, paradójicamente, alentados por todas las mujeres. Se trata de una película que es hija de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, y de *Los olvidados*, de Luis Buñuel, pero es una descendiente rencorosa y ciega, cargada de odio.

II

En *Mecánica nacional*, como he dicho, una familia de un barrio popular de la Ciudad de México se prepara para acudir a una carrera automovilística. No son pocos los que intentan acudir al espectáculo, parodia y burla del permanente intento de actualización y emparejamiento con lo extranjero que, supone el director y guionista Luis Alcoriza, parece estar escrito en la fracasada identidad de «lo mexicano».

Las cosas se encuentran fuera de control desde el momento en que inician la salida de la ciudad, mezcla de día de campo y peregrinación, hasta el último momento, cuando la matriarca de la familia, Sara García, regresa ya en calidad de zombi: se encuentra muerta, pero hay que devolverla a la ciudad, pues es imposible enterrarla en ese espacio imaginario que no le corresponde a nadie.

En medio de la triste odisea de la familia que se dedica a la mecánica, pues esa sería la nación, una mecánica mal hecha, surgen todos los estereotipos indexados en la degradación nacional: la modelo, el político, los intelectuales universitarios post-sesenta-y-ocheros, los compadres, la matriarca, las mujeres engañadas y revanchistas, la extranjera sorprendida y encantada con lo mexicano, los si-baritas que han armado su propia vida como dicta Fellini, los machos, los hipees, etc.

Mecánica Nacional fue una película realizada tres años después de 1968. Se trata de una joya de la reacción de la inteligencia mexicana contra su sociedad. Cuando Monsiváis escribió «Nosotros los (que vemos el cine de) pobres», ya señalaba que había una corriente empobrecida en el cine mexicano, que se dedicaba a la mofa, el escarnio y la exhibición degradante de lo nacional. Ahí coloca esta cinta de Alcoriza, junto con *México, ra, ra,ra* de Gustavo Alatraste (1975), y que en el futuro se coronaría con ese agrio éxito: *El mil usos* de Roberto G. Rivera (1986).

A la distancia, la película parecería un ejercicio costumbrista de la imaginación (que, en efecto, no deja de acoplarse a ciertos momentos aún llamados nacionales); pero a la vez es un ejercicio de una imaginación intelectualizada cada vez más lejana a la interiorización de una moral, una costumbre o una

política que ha forjado otra forma de vida, que no es esencialmente nacional ni aspira a serlo. Es una vida no retratada en esta cinta, más modesta y permanente, tanto en la fiesta como en la tragedia del mundo.

Folio tres

El rincón de las vírgenes (1972)

Alberto Isaac

Dirección: Alberto Isaac
Guión: Alberto Isaac
Fotografía: Alex Phillips Jr.
Música: Rubén Fuentes
Montaje: Carlos Savage y Juan José Marino
Protagonistas: Emilio Fernández, Alfonso Aráu,
Carmen Salinas.
País: México
Año: 1972
Duración: 98 minutos
Idioma: español
Género: comedia y drama

Adaptación de cuentos de Juan Rulfo

El Santo Niño Anacleto,
milagrero prodigioso,
dejó sin vírgenes
esta parte del mundo ...



ESTUDIOS CHURUBUSCO presenta una película de **ALBERTO ISAAC**

ALFONSO ARAU-EMILIO FERNANDEZ

on

El Rincón de las Vírgenes

EASTMANCOLOR

con Rosalba Brambila-Lilia Prado-Pancho Córdova-Héctor Orlega
y Marcela López Rey - actuación especial de CARMEN SALINAS

Libro: Guatemalteco ALBERTO ISAAC, basado en el personaje de JOAN RUSÓ

Música: JOAQUÍN GUTIÉRREZ REYES

Guionista: PAUL MARTÍNEZ SOLÍS-DANIEL LOPEZ

Productora ejecutiva: ANGÉLICA ORTIZ-director: ALBERTO ISAAC

Sinopsis crítica

I

El rincón de las vírgenes es una película que se basa en dos cuentos de Juan Rulfo: «Anacleto Morones» y «El día del derrumbe». Anacleto, ni más ni menos que Emilio *el Indio* Fernández, y Lucas Lucatero, el ahora célebre Alfonso Arau, protagonizan la adaptación de Alberto Isaac, autor de *En este pueblo na hay ladrones* y *Tívoli*. La historia narra la azaroso pero tenaz conversión y consolidación de Anacleto en curandero, pretexto baladí, para dar rienda suelta a una desenfrenada comuna sexual nómada que Morones y Lucatero exudan hasta el frenesí.

Memorables son los calificativos que el crítico Jorge Ayala Blanco propinara al filme: «velado desahogo sexista», «teórica sátira al fanatismo» o «sketch para carpa vergonzante». El asunto central es cómo el milagrero deja sin vírgenes a esa región, ahí radica su poder y el de su asesino, Lucas Lucatero, al que se le pedirá, como en el cuento de Rulfo, testificar para santificar a Anacleto.

Si bien la película es una sátira menor, muy lejos del poder narrativo de Rulfo, hay dos elementos que

quedan registrados con precisión, la tensión entre los cuerpos bellos de las muchachas, una exploración desenfadada de la desnudez bucólica y contrarreligiosa, ligada al estancamiento de las costumbres y la hipocresía de gran parte de la población retratada, por Isaac y, magistralmente, por Rulfo.

En el escritor jalisciense, siempre existe esta tensión entre la degradación y la abulia frente a la explosión de placer y de pureza que apunta, finalmente, hacia la propia corrupción de todo deseo y todo placer. Todos estos elementos se encuentran atrapados, en no pocos momentos, por la actuación del Indio Fernández, donde el cinismo espontáneo domina la escena y pasa a dominar la vida.

II

No son pocos los intentos de recrear la obra de Rulfo en el cine, Carlos Velo y José Bolaños han intentado versiones de *Pedro Páramo*, en 1966 y 1976, respectivamente. «Talpa» ha sido llevado a la pantalla en las versiones de 1955, por Alfredo Cervantes, y en 1982 por Gastón Melo. Sumado a lo anterior, destaca la película de Mitl Valdez, *Los confines* (1988), una de las adaptaciones rulfianas de mejor factura. En

medio de estos ejemplos, pues existen muchos más, siempre destaca el propio guion de Rulfo: *El gallo de oro*, grabada por Gavaldón, en 1964, y Ripstein, en 1985. Este texto es una prenda bella y sutil de la obra del escritor mexicano. Es, en efecto, el imperio de la fortuna.

En esa pequeña obra, vemos a Rulfo señalar al destino como el elemento central de la vida, pero un destino que está ligado a la búsqueda y obediencia del azar y la fortuna. El amor, el deseo, el odio, la muerte, todo es un destino gobernado, para nosotros y nosotras, por el azar. Rulfo es implacable en esta filosofía, si todo lo doblega el azar, sólo podemos enfrentar, en el límite de la existencia, a la propia vida con la crueldad o la abulia, todo lo demás es fútil, ingenuo e iluso. Por esto no importa la muerte, incluso cuando ésta acontece, el destino y el azar permanecen.

Anacleto Morones será santificado, todo el relato de su cinismo, marrullería, engaño y deshonestidad será premiado, pero esa no es la verdadera tragedia, el problema es ver a Lucas Lucatero vencido, ya sin poder, fuerzas o deseos, en el paisaje desolado de las tierras áridas del Dios.

Folio cuatro

El castillo de la pureza (1972)

Arturo Ripstein

Dirección: Artur Ripstein
Guión: José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein
Fotografía: Alex Phillips
Música: Joaquín Gutiérrez Heras
Protagonistas: Claudio Brook, Rita Macedo, Arturo Beristain, Diana Bracho y Gladys Bermejo
País: México
Año: 1972
Duración: 110 minutos
Idioma: español
Género: drama



EL CASTILLO DE LA PUREZA

una producción de estudios churubusco ©

claudio brook rita macedo arturo beristain diana bracho gladys bermejo dirección:
arturo ripstein guión: josé emilio pacheco y arturo ripstein fotografía: alex phillips
música: joaquín Gutiérrez heras productora ejecutiva: angélica ortiz.

Sinopsis crítica

I

Basada en una historia real, un secuestro que duró 18 años, *El castillo de la pureza* narra la historia de Gabriel Lima (Claudio Brook), un fabricante de veneno para ratas que mantiene encerrada a su esposa y sus hijos, llamados Porvenir, Utopía y Voluntad. El padre es el único que puede salir de la casa, mientras que la familia pasa sus jornadas preparando el raticida, en una serie de juegos y teatralizaciones de la vida que les permite mantener la cordura, y obedeciendo al padre que dicta los destinos, rutinas y el futuro de su reino. En la cinta se muestra un control disciplinar de extremo autoritarismo y violencia, que convive con un proyecto educativo y tiene su límite en el despliegue de los afectos. Es justo en el montaje, escenografía, ritmo y tiro de la cámara donde el hecho afectivo va minando todo el esquema disciplinar del estado patriarcal y educativo que simboliza el padre.

La película, coescrita con José Emilio Pacheco, destaca por el set realizado y los efectos de iluminación logrados. Es muy importante seguir las variaciones del clima dentro de una casa que se prefigura como

un microcosmos; poco a poco, el estado del tiempo, en tensión permanente con el espacio del hogar, va perfilando la tesitura de cada personaje. Los nombres de los hijos no son casuales, a lo largo de la cinta van revelando un lado poderoso y no dominable de lo que es el porvenir, la utopía y la voluntad, encarnados fisiológicamente en el joven, la muchacha y la niña.

II

En el 2012, Arturo Ripstein adelantó todo proyecto crítico sobre su obra, suscitadamente dijo: «Yo hubiera querido ser otro, uno que pudo. Mis películas son pequeñas, olvidables, predecibles e inexistentes». Posteriormente ha dicho que algo faltó siempre en su cine para alcanzar a Bergman, Kurosawa o Fellini. No se atrevió a hacer algo, ha señalado en varias ocasiones. Es difícil rebatir ese juicio y, además, no es necesario. Ripstein quizá se imaginó como el artista llamado a emparentar con esos cineastas paradigmáticos y, en efecto, creadores de otros universos.

Él, Ripstein, inició su trabajo como director en 1965, con la película *Tiempo de morir*, escrita por Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. Posterior-

mente dirige *Juego peligroso*, *Los recuerdos del porvenir* y *La hora de los niños*.

Es en 1972 cuando dirige su primer film realmente destacado, *El castillo de la pureza*, a la que sólo se emparejará *El lugar sin límites*, obra que graba en el arte nacional, para siempre, al personaje de Roberto Cobo, *La Manuela*. La actuación de Cobo es tan lograda que al paso del tiempo ha borrado prácticamente a todos los otros actores, hazaña que ya había logrado cuando personificó al *El Jaibo*. Realmente Cobo, dentro de la historia del cine mexicano, funde, en permanente tensión, toda la serie estilística que desarrolló Pedro Infante con la de Cantinflas, por eso encarna de manera ejemplar un travestismo violento pero naturalizado.

Respecto a Ripstein, todo indica que el tema dominante en su obra es el destino —escrito, inexorable, cruel e inevitable. Al declarar que sus películas son «inexistentes», como ha hecho con un sin número de personajes recreados —desde el macho del pueblo, hasta Lucha Reyes, pasando por lo enanos luchadores fornicantes— parece indicar que a él también ese destino lo alcanzó.

Folio cinco

El apando (1975)

Felipe Cazals

Dirección: Felipe Cazals

Guión: José Revueltas y José Agustín

Fotografía: Alex Phillips Jr.

Música: Gonzalo Curiel

Protagonistas: Salvados Sánchez, José Carlos Ruiz,
Manuel Ojeda, Delia Casanova, María
Rojo, Luz Cortázar, Álvaro Carcaño.

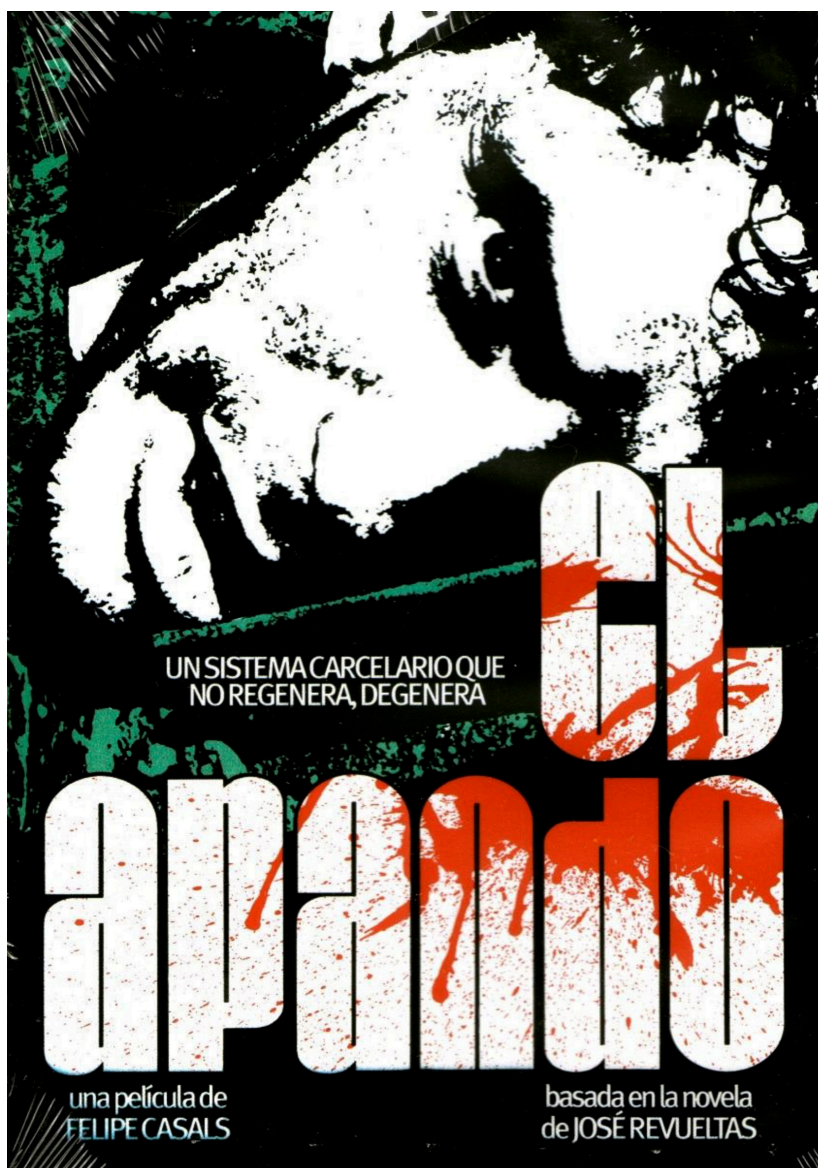
País: México

Año: 1975

Duración: 83 minutos

Idioma: español

Género: drama



Sinopsis crítica

I

El apando es la ficcionalización de gran parte del trabajo teórico de José Revueltas. Particularmente, es el montaje de su idea del movimiento obrero y el Partido Comunista Mexicano: un proletariado sin cabeza; y de la idea más potente de toda su obra: la existencia de una «negación alotrópica».

Etimológicamente, *tropos* significa movimiento, y *alo* es otro o distinto. Alotropismo sería un movimiento distinto, otro, que niega pero que no tiene la fuerza para convertirse en un movimiento desestabilizador o revolucionario. Revueltas llena su narrativa de personajes alotrópicos, así como Efraín Huerta colma su poesía de alotropías, movimientos vitales que, sin embargo, no son capaces de transformar la realidad realmente existente.

En *El apando*, ese personaje es el Carajo; recreado en muchos otros montajes cinematográficos, por ejemplo, en *El Ojitos (Los olvidados)*, Buñuel, 1950) o en *La Manuela (El lugar sin límites)*, Ripstein, 1978).

Esta sutileza, pero a la vez potente intuición y despliegue teórico de Revueltas, es perfectamente

captado por Cazals en la película que realiza en 1975. Los líderes del grupo, traficantes en el penal, Polonio y Albino, representan en cierto sentido a las clases proletarias que luchan contra el régimen y que no encuentran cabeza para hacerlo; o pero aún, en la película la cabeza, que usan para respirar de toda la podredumbre que se acumula en la celda de castigo, el apando, es un miembro que al respirar, como el partido, pierde al cuerpo que debería representar, coordinar y dirigir.

En ese entramado, nadie se da cuenta de las negaciones y movimientos que hace *El carajo*, el ser ínfimo que es capaz de traicionar a su madre y a sí mismo, para seguir dando movimiento a su realidad. Él no aspira a nada, está marginado de todo, como un ser efésico, hijo de Heráclito, sólo le queda confiar en animar un poco el movimiento de las cosas.

II

El montaje que realiza Cazals es preciso y magistral. La obra no desmerece frente a la que junto a *Pedro Páramo* y *Los recuerdos del porvenir*, quizá sea la novela más poderosa del siglo XX mexicano, pero hay un añadido en la narrativa de Cazals: el papel de las

mujeres; siempre presente en sus trabajos y en los de Revueltas, adquiere una dimensión contundente en su ludismo, desafío y reconfiguración de lo real y lo surreal.

La Meche, la Chata y la madre del Carajo montan un segundo hecho narrativo que las mantiene, pese a todo, lejos de las reglas cefálicas de un patriarcado incapaz de respirar fuera del capital y su prisión.

Folio seis

Canoa (1975)

Felipe Cazals

Dirección: Felipe Cazals
Guión: Tomás Pérez Turrent
Fotografía: Alex Philips, Jr.
Montaje: Rafael Ceballos
Sonido: Manuel Topete y Sigfrido García
Protagonistas: Roberto Sosa, Arturo Alegro,
Carlos Chávez, Jaime Garza,
Gerardo Vigil, Malena Doria,
Juan Ángel Martínez, Gastón Melo,
Alicia del Lago
País: México
Año: 1975
Duración: 115 minutos
Idioma: español
Género: drama

CONACINE / STPC PRESENTAN

1968

MEMORIA DE UN HECHO VERGONZOSO
 UN PUEBLO, LOS INTERESES CREADOS, 1968 UN AÑO DECISIVO EN LA HISTORIA DE MEXICO
 UNA PELICULA DE FELIPE CAZALS, CON ENRIQUE LUCERO • SALVADOR SANCHEZ • ERNESTO GOMEZ CRUZ • RODRIGO PUEBLA
 ROBERTO SOSA • ARTURO ALLEGRO • CARLOS CHAVEZ • JAIME GARZA • GERARDO VIGIL • MALENA DORIA • FLOR TRUJILLO
 MANUEL OJEDA • LIBRO CINEMATOGRAFICO: TOMAS PEREZ TURRENT • FOTOGRAFIA: ALEX PHILLIPS, JR.

Sinopsis crítica

I

Canoa narra el linchamiento, perpetrado el 14 de septiembre de 1968, de cinco jóvenes trabajadores de la Universidad Autónoma de Puebla. Inaugura, de forma testimonial, un memorial terrible de un acto no extraño en México. Según un recuento de la UAM, de 1988 a 2014 se habían realizado 366 linchamientos en el país.

La magistral película de Cazals contó con la colaboración esencial de Tomás Pérez Turrent, quien escribiera el guion de la cinta. En ésta trabajó un destacado fotógrafo del cine nacional: Alex Phillips Jr.

El director de cine, una y otra vez ha respondido que no es una película de denuncia, sino que se trata de un testimonio, esto es, alzar la mano, la voz, la misma cabeza para recordar y testificar sobre un acto ocurrido. El hecho es aún más patente con la aparición del actor Salvador Sánchez, quien con un sombrero de tierras purépechas se convierte en el narrador que testimonia lo sucedido.

El linchamiento, como se narra en el filme, está intrínsecamente ligado al ánimo de la iglesia y el es-

tado contra el movimiento del 68. Se trata de jóvenes trabajadores que desean hacer una excursión a San Miguel Canoa, en las faldas de la Malinche. Al llegar al pueblo, el clima de lluvia hace imposible que realicen la excursión y deciden buscar dónde dormir. Encuentran albergue con un campesino enfrentado a parte del pueblo e instigados de forma central por el padre del pueblo, Enrique Meza, se desata una matanza y ataque terrible y salvaje contra los trabajadores.

II

Felipe Cazals es quizá el director más comprometido con el hecho social en México. A tal grado es su compromiso que sus películas nunca alcanzan a ser una condena a la comunidad y a sus habitantes. Son, en efecto, testimonios, donde siempre hay algo luminoso. Él ha descrito algunas de sus estrategias clave. Por ejemplo, señala recurrentemente que trabaja con periodistas, no primordialmente con escritores. Así, para él, en su trabajo cinematográfico, García Márquez, Ricardo Garibay o Pérez Turrent son periodistas. El testimonio no parte de un trabajo ficcional, sino de una crónica que, por lo mismo, debe

ampliarse en forma de una investigación que llega hasta el momento técnico de la filmación.

Todas sus películas guardan, esencialmente, una empatía con la crónica, con el despliegue social y humano del tiempo. Por esta razón es tan importante en este director la aparición de los materiales y, en permanente tensión, la aparición de lo natural. Este hecho se ve de forma clara en películas tan acabadas y severas como *Los motivos de luz* o *Las poquianchis*.

III

Cazals cuenta una anécdota que pinta de cuerpo entero a gran parte del cuerpo eclesial de este país y también el compromiso que el director guarda con su trabajo, no con las relaciones entre los intelectuales de la vasta industria cinematográfica. Dice lo siguiente:

Quando tuvo la investigación estructurada [Pérez Turrent], la columna vertebral, pensó trabajar con Jorge Fons, no conmigo. Por alguna razón que Fons sabrá, no continuaron laborando. Entonces Tomás y yo, que éramos amigos de muchos años atrás, continuamos la investigación y fuimos des-

cubriendo que esto era un pozo de terror. Así que sobornamos al que tenía los archivos en el Ministerio Público de Puebla, fuimos a ver al padre Enrique Meza, nos sentamos con él, Pérez Turrent con su grabadora, la cual en ese tiempo era gruesa y grande. Le preguntamos muchas cosas, menos lo que era lo medular, y en un momento de la charla, Meza se paró y se dirigió al trincherero de la cocina donde estaba, bajó una pistola 45, cortó cartucho y la puso sobre la mesa porque se dio cuenta de que algo no andaba bien.

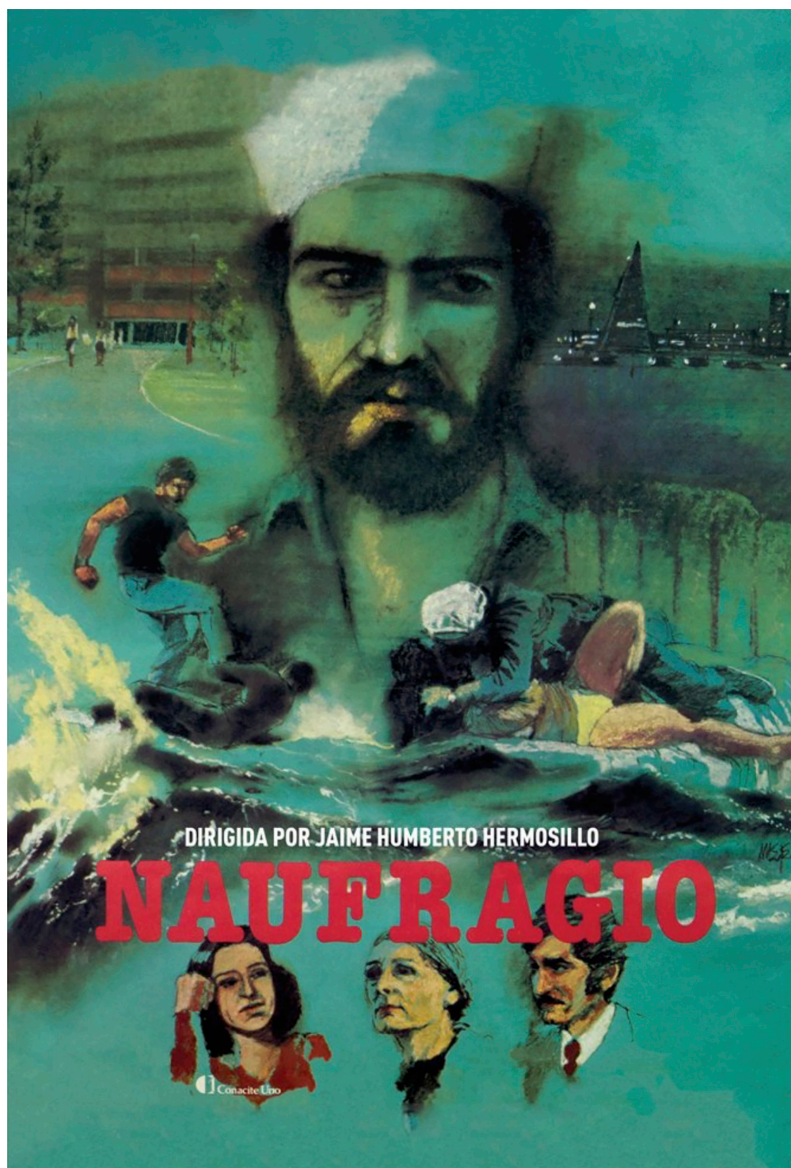
Folio siete

Naufragio (1977)

Jaime Humberto Hermosillo

Dirección: Jaime Humberto Hermosillo
Guión: José de la Colina
Fotografía: Rosalío Solano
Música: Joaquín Gutiérrez Heras
Protagonistas: José Alonso, María Rojo, Ana Ofelia Murguía, Carlos Castañón, Farnesio de Bernal, Max Kerlow, Margarita Isabel, Manuel Ojeda, Miguel Ángel Ferriz, Guillermo Gil, Martha Navarro, Evangelina Martínez, Enna Roldán, Blanca Torres.
País: México
Año: 1978
Duración: 101 minutos
Idioma: español
Género: drama

Basada en «Mañana» de Joseph Conrad



Sinopsis crítica

I

En principio, *Naufragio*, es la adaptación del cuento de Joseph Conrad, «Mañana», una adaptación muy poderosa que realiza Jaime Humberto Hermosillo y José de la Colina. Sin embargo, la cinta, ambientada en Tlatelolco, parece narrar alegóricamente el trágico desenlace del movimiento de 1968, la matanza del dos de octubre. Leticia (María Rojo) renta una habitación en el departamento de Amparo (Ana Ofelia Murguía) quien vive a la espera de su hijo Miguel Ángel (José Alonso). La historia se basa en la idea de que el hijo partió, años atrás, desde algún puerto y se ha vuelto, como su padre, un marinero que recorre el mundo.

La obsesión y tenacidad de la madre hace que Leticia se interese y obsesione, también, por el regreso del hijo. Lo buscan en registros, trabajos y hasta con las aeromozas en los aeropuertos. Poco a poco, la búsqueda va adquiriendo los verdaderos rasgos de la búsqueda por un desaparecido. Con la maestría del trabajo dramático psicológico, que siempre ha caracterizado a Hermosillo, el departamento de Tla-

telolco empieza a mostrar los rastros obsesivos de un trauma. Por un lado, está el recuerdo traumático del padre muerto (que en estos contextos siempre remite al papel del Estado y el PRI en la masacre del 68), por el otro, la meticulosidad y cuidado para que el hijo regrese a un espacio donde, como diría Juan Gabriel, nada ha cambiado: «Para que tú al volver/ No encuentres nada extraño/ Y sea como ayer/ Y nunca más dejarnos».

En un momento espectacular y sorprendente, el hijo regresa. Se muestran ahí muchas características del personaje que retratan, supuestamente, a parte de la juventud mexicana de los sesenta. Desinteresado por su madre, poco atento a su entorno y a la que se ha construido como su pretendiente... el joven marinero se encuentre en otros mares. Sus compañeros extranjeros van por él para regresar al viaje, en medio de la noche, hacen un carnaval posmoderno y violan a Leticia. Después parten. Entonces el naufragio empieza, las olas, como las balas del 2 de octubre, entran por los edificios de Tlatelolco.

II

Jaime Humberto Hermosillo realizó dos documentales en los años sesenta, *Homesick* (1964) y *S. S. Glencairn*. Ahí ya se encuentran los temas que guiarían la obra de este espléndido director: la ruptura y permanencia del orden moral, el hecho familiar y la sexualidad. En los setenta dirige *La verdadera vocación de Magdalena* (1971), *El señor Osanto* (1972), *El cumpleaños del perro* (1974), la sutil obra *La pasión según Berenice* (1975), *Matinée* (1976) esta película sobre la ausencia del Estado y el padre, *Naufragio* (1977), *Las apariencias engañan* (1979) y *Amor libre* (1979). Oriundo de Jalisco, llega al clímax de su crítica a la figura materna en *Doña Herlinda y su hijo* (1984). En esta película, Hermosillo parece darse cuenta de que la figura paterna, obsesión permanente del siglo XX mexicano, está acabada y enfila de lleno sus baterías contra la figura rectora de lo social, la madre.

Quizá su obra más bella sea *La tarea* (1990), esa representación teatral de una familia mexicana que ya no piensa en el trauma de la pérdida del padre y que no se obsesiona con el pasado, sino que tiene que resolver sus problemas cotidianos de la mejor manera posible, por ejemplo, haciendo pornografía familiar para soñar que pueden venderla y salir de aprietos.

En esta cinta, Hermsillo monta una cámara fija por más 50 minutos, logrando mostrar la fuerza de todo aquello que no puede captar la cámara, el ojo técnico del cine, al condenarla a la inmovilidad. No sobra decir que aquí vuelven a aparecer María Rojo y Ernesto Alonso, actriz y actor sublimes que han caminado muchos años junto a Hermsillo

Folio ocho

El lugar sin límites (1977)

Arturo Ripstein

Dirección: Arturo Ripstein

Guión: Arturo Ripstein, José Emilio Pacheco,
José Donoso y Manuel Puig.

Fotografía: Miguel Garzón

Protagonistas: Roberto Cobo, Gonzalo Vega,
Lucha Villa, Ana Martín.

País: México

Año: 1977

Duración: 110 minutos

Idioma: español

Género: drama

Adaptación de la novela homonima de José Donoso

Debajo del cielo
está el infierno, y
debajo del infierno...

el lugar sin límites

La Manuela es el padre
de la Japonesita, ambos
practican el mismo oficio
y desean al mismo hombre.



CONACITE DOS presenta

"EL LUGAR SIN LIMITES"

LUCHA VILLA • ANA MARTIN • GONZALO VEGA • JULIAN PASTOR •
CARMEN SALINAS • Don FERNANDO SOLER y con ROBERTO COBO

De la Novela "El lugar sin límites" de José Donoso

Fotografía: MIGUEL GARZON

Libro cinematográfico y Dirección: ARTURO RIPSTEIN

Sinopsis crítica

I

El lugar sin límites se basa en la historia de la novela de José Donoso, publicada en 1976. El guión desarrollado, según ha trascendido, de forma conflictiva, narra la historia roja de Pancho (Gonzalo Vega), hijo putativo del cacique del pueblo que mantiene el control mediante el suministro de agua y el arrendamiento de tierras. Pancho tiene un camión con el que trasiega mercancías al Olivo y aterriza el burdel que tiene *La Japonesa* (Lucha Villa). Acosa, hostiga y desea a *La Manuela* (Roberto Cobo), un personaje central en la historia de todo el cine mexicano. Así inicia la cinta. Más adelante se da un salto hacia el pasado para narrar la historia de la *troupe* en que llegará *La Manuela* al pueblo.

Tiempo después, con *La Manuela* ya instalada al lado de *La Japonesa*, Don Alejo (Fernando Soler) reta a esta última: si puede hacer hombre a *La Manuela* le obsequia el prostíbulo. Aquí se opera el segundo rol del personaje central, pasa de ser un prostituto travestido a ser el amante de la dueña del burdel y se enamora de su jefa, quien luego lo rechaza.

De esa relación de desamor y a-precio, nace *La Japonesita* (Ana Martín), quien trata siempre a *La Manuela* como su padre. *La Japonesita* asume el negocio y se presupone que mantiene una atracción mutua con Pancho, quien no puede desprenderse de la figura paterna del cacique, pero afirma, constantemente, su deseo por *La Japonesita* y su deseo traumatizado de *La Manuela*.

Los hilos psicológicos y psicoanalíticos que desata Ripstein, junto con el propio José Donoso, José Emilio Pacheco y Manuel Puig, el escritor de *El beso de la mujer araña*, son infinitos. Por citar sólo algunos ejemplos: el trauma de la ausencia del padre, el agotado moralismo de la familia, el deseo heterosexual de las mujeres rectoras, el deseo y trauma homosexual del macho, la decaída económica y simbólica del señor feudal, el deseo inhibido de y por lo travestido. Frente a todo ese universo en conflicto, sin salidas legales y morales para resolverlo, como sigue ocurriendo en este mundo, quien lleva la voz cantante es *La Manuela*: pone siempre su identidad en peligro y la transforma de manera radical y veloz. Ella es transgénero, transexual y translaboral, no duda, por ejemplo, en reivindicarse como artista antes que como prostituta, en padre antes que en mujer penetrada, en mujer antes que en macho y, a la vez, ahí está su inmenso poder subversivo, es capaz de jugar

con los roles inversos. En el momento culminante de la película enfrenta a Pancho para cuidar a su hija, pero a la vez lo seduce porque lo desea.

Social y fácticamente, hay que asesinar a *La Manuela*, ni siquiera el cacique lo puede impedir. Su reino performativo, explosión de formas incontenibles de enloquecimiento y desquiciamiento del capital nacional, es más aterrador que un futuro traumatizado y mediocre.

II

El trabajo de Ripstein en esta cinta es magistral. Trabaja con el material que prefiere, las narrativas ficcionales, acabadas, no con crónicas, para hacer un despliegue formal y creativo de los elementos psicológicos del drama. Ripstein es nuestro cineasta más europeo, su cine es un despliegue de conciencias. Es desde el personaje que se performa el escenario, por ejemplo, el color rojo, sanguíneo y violento, dirige a Pancho, y configura todos los productos, elementos y materiales que lo rodean. Su contraparte es *La Manuela*, que sólo puede enfrentar ese despliegue machista y patriarcal con un negro afirmativo y melancólico, por eso la derrota

de la travesti es cuando también viste y porta los colores rojos.

Sumado a la escenografía, el elemento musical es determinante en la película, así como la fotografía. Como se ha señalado, *El lugar sin límites* adelanta, en varios lustros, aquello que acontecerá abiertamente en el siglo XXI: la performance destructiva de los roles de género, a partir de la cual se avizora una humanidad cerca de las formas lúdicas y sacras de lo animal y lo natural, lejos de ese invento menor que llamamos Dios.

Folio nueve

Alucarda (1978)

Juan López Moctezuma

Dirección: Juan López Moctezuma

Guión: Alexis Arroyo y Juan López Moctezuma

Protagonistas: Tina Romero, Claudio Brook,
Susana Kamini, David Silva.

País: México

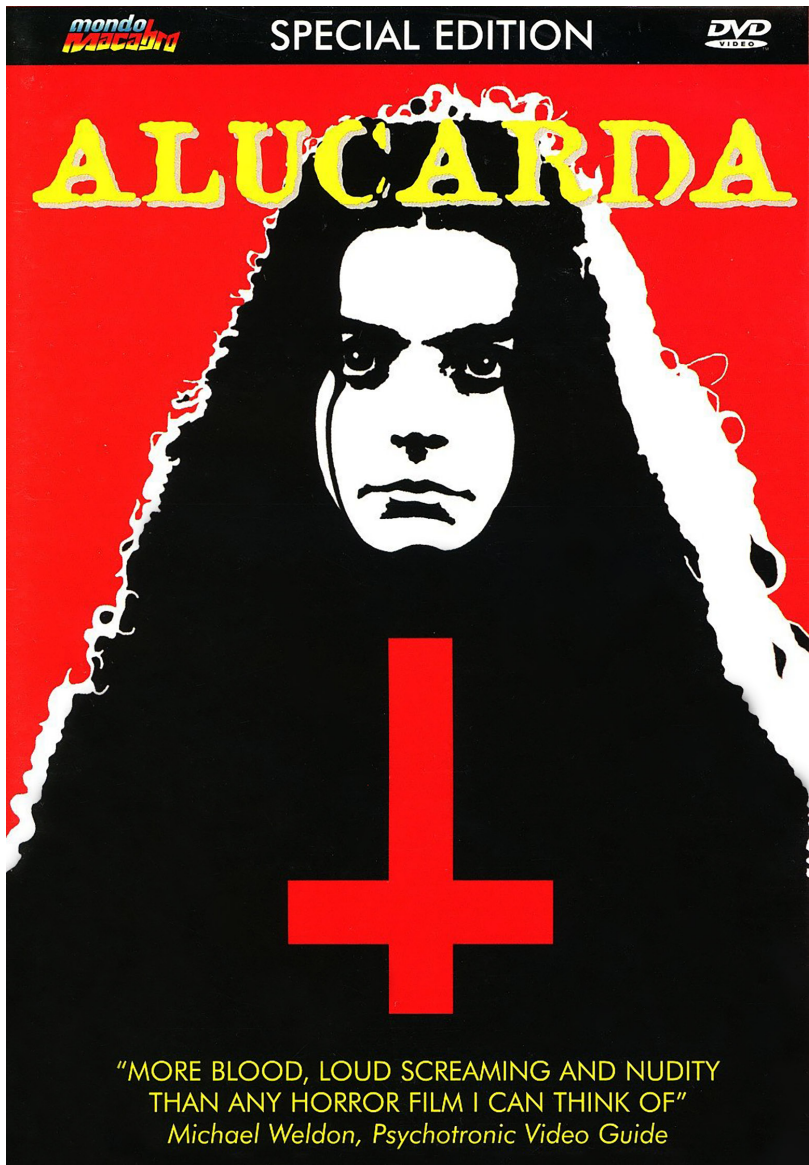
Año: 1978

Duración: 85 minutos

Idioma: inglés

Género: terror, cine de vampiros y cine LGBT

Basada en *Carmilla* de Sheridan Le Fau



Sinopsis crítica

I

Alucarda, la hija de las tinieblas es una película compleja. Ambientada en un convento que es, a la par, orfanato, la cinta narra el fenómeno religioso extremo. Alucarda (Tina Romero) ha vivido en el orfanato y la acción dramática se desata con la llegada de Justine (Susana Kamini). Se recrea y figura la amistad de ambas hasta que, en uno de sus paseos por los alrededores del convento, en las periferias de la Ciudad de México, encuentran a unos gitanos y liberan una presencia diabólica al abrir un ataúd.

A partir de este evento, se desarrollan toda clase de formas diabólicas, posesiones, intentos de exorcismos, asesinatos, orgías y actos desenfrenados de sexo. Este último elemento es peculiar e importante dentro del contexto del cine nacional y coloca, a partir del trabajo de López Moctezuma, al cine mexicano en un emparejamiento claro con las cinematografías más negras del siglo XX. Se ha llegado a decir que fue la película más radical en el mundo desde *The Devils* (Ken Russell, 1971).

II

Quizá nada ejemplifica mejor el movimiento del capital que el cine de terror. *Alucarda* es un buen ejemplo de que el suspenso no viene de lo que va a acontecer, sino de generar fantasías de lo que nos espera. La cámara se sitúa atrás de la protagonista en repetidas ocasiones, en nosotros o en nosotras, para que tengamos tiempo de imaginar y proyectar todos los espectros que nos aguardan. Al generar cada quien espectros diferentes, es imposible una política y una moral que detenga esa multiplicidad de espectros. Cada quién lidia con el suyo, cada quien, experto en la disciplina del consumo, opta por sus mercancías y sus luchas.

Marx escribe en el prólogo a la primera edición de *El capital*: «Perseo se cubría con un yelmo de niebla para perseguir a los monstruos. Nosotros nos encasquetamos el yelmo de niebla, cubriéndonos ojos y oídos para poder negar la existencia de los monstruos». Quizá ha llegado la hora en que reconozcamos que cada yelmo es un espectro y que lo necesitamos para enfrentar otros espectros. No obstante, lo más importante, ahora, parece ser el reconocimiento de que todos portamos yelmos, que nos hacen monstruos en el combate frente a otros monstruos. Así parece que

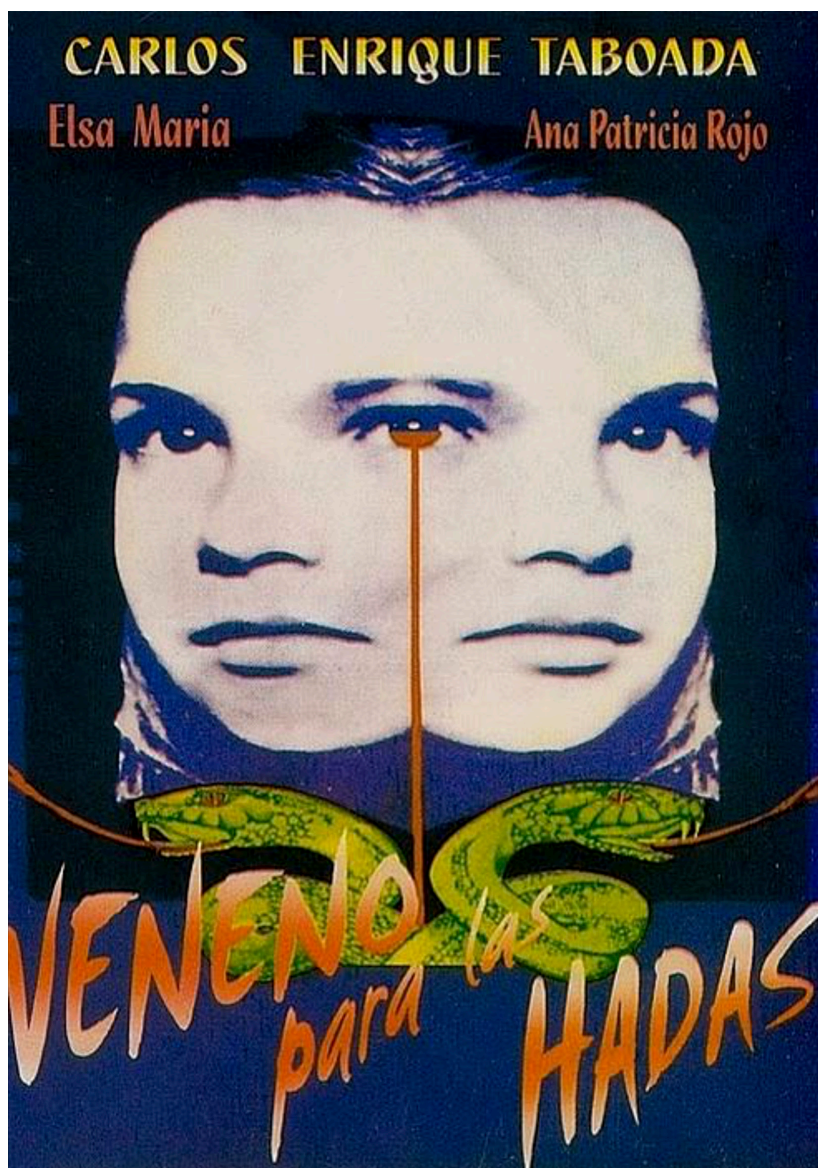
en esta pluralidad de espacio y de tiempo espectrales se dibuja el ocaso o por lo menos la descentración de la vida mercantil y la futura extinción del dominio absoluto de la sociedad mercantil capitalista.

Folio diez

Veneno para las hadas (1984)

Carlos Enrique Taboada

Dirección: Carlos Enrique Taboada
Guión: Carlos Enrique Taboada
Fotografía: Guadalupe García
Música: Carlos Jiménez Mabarak
Montaje: Carlos Savage
Protagonistas: Ana Patricia Rojo, Elsa María
Gutiérrez, Leonor Llausás,
Carmen Stain.
País: México
Año: 1984
Duración: 100 minutos
Idioma: español
Género: terror



Sinopsis crítica

I

Veneno para las hadas es una película relevante y peculiar dentro de la historia del cine mexicano. A partir de ésta, cobrará un papel central la infancia, tanto en los desarrollos posteriores, como en retrospectiva. A partir de esta cinta, puede re-evaluarse la aparición de niños, niñas e infantes en la cinematografía nacional.

Después del trabajo de Taboada, las y los infantes tendrán un lugar preponderante. No es pues extraño su papel central en el trabajo de Iñárritu, Reygadas, Escalante, Estrada y, especialmente, en el autor más destacado de cine de terror en México: Del Toro.

Sumado a lo anterior, consolida al cine de terror dentro de la narrativa nacional, pues resignifica el trabajo de Chano Urueta, Alfonso Corona Blake o Fernando Méndez.

La película de Taboada es a la vez una historia de hadas y una historia de brujas, pero, también, es una historia de las desigualdades que se tienden en la sociedad mexicana posterior a los años setenta. Verónica (Ana Patricia Rojo) se asume ante Flavia (Elsa

María Gutiérrez) como bruja y desata, a partir de una serie de actos fortuitos, la creciente certeza de que en efecto es una bruja y que tiene poderes infinitos sobre la vida de los demás.

En este tenor, convence a Flavia de que la invite al rancho de su familia, acomodada, estable, educada —eso que se podría perfilar como una nunca consolidada aristocracia mexicana— para poder realizar un veneno para hadas.

Sin que nunca quede claro, pues la ambigüedad es parte central del relato de terror, si todo es una imaginación inocente o un acto de maldad de Verónica, el desenlace de la cinta queda en manos de la retraída Verónica, quien decide sacrificar a Flavia.

El control que va adquiriendo la niña nacida en cuna de oro, como se dice popularmente, se acentúa en el tiro abierto de la fotografía, en el trabajo preciso sobre las formas de vida burguesa de Verónica y, de forma central, en la perspectiva de la cámara que nunca permite observar a los adultos. En *El libro de piedra* Taboada ya había desplazado toda la acción y ejecución hacia los niños, como lo hará Del Toro en *Cronos*.

Sin embargo, no hay que engañarse, no se trata de que a los y las pequeñas los domine una potencia mayor, como a las brujas o a los ángeles, sino que, como lo vio Mark Twain o los hermanos Grimm, en

los infantes surge, de manera más clara la responsabilidad o la crueldad frente a las formas inciviles que reprime nuestra socialidad adulta.

II

Hace algunos años, Guillermo Del Toro mencionó sus preferidas once películas mexicanas de terror. Esta es la lista: *La Mujer Murciélago* (1968), *La Nave de los Monstruos* (1969), *El Grito de la Muerte* (1959), *El Vampiro* (1957), *El Ataúd del Vampiro* (1958), *El Hombre y el Monstruo* (1959), *La Invasión de los Vampiros* (1963), *El Santo contra el Hacha Diabólica* (1964), *Veneno para las Hadas* (1984), *El Libro de Piedra* (1969) y *Hasta el Viento Tiene Miedo* (1968). Igualmente se podría hacer una lista sobre el cine cómico mexicano, donde deberían figurar *Ahí está el detalle* (1940), *El rey del barrio* (1950), *El esqueleto de la señora Morales* (1960), *Calabacitas tiernas* (1949) y *El gran calavera* (1949).

Si quitamos el extraño caso de *Veneno para las hadas*, realizada en 1984, y *El esqueleto de la señora Morales*, filmada en 1960, podríamos aventurar la idea de que el cine de terror mexicano se consolida en la década de los sesenta, mientras que el cine cómico lo hace en los cuarenta.

Desde nuestro punto de vista, son dos formas de enfrentar el fracaso de la matriz del cine nacional, la revolución mexicana y su invento e idea de nación, primero como hecho cómico, en los cuarenta, y después como hecho de terror, en los sesenta. Será en los años setenta cuando convivan, ya fragmentariamente, las representaciones aterradoras y cómicas de lo nacional, para desaparecer en un intento mercantil a partir de los noventa.

La nación, para entonces, como entidad económica y de poder, pero también como entidad simbólica, como comunidad imaginaria, ya habría desaparecido. Su fuente de sentido está agotada y sus destellos, como en los sesenta, intentan regresar al cine de terror —hoy llamado necrocinema— mezclados profundamente con la comicidad rápida, cruel, vulgar o melancólica. El adiós a México ha sido largo, esperemos que su transformación en una entidad postestatal y postnacional no tarde y que un reflejo de ésta sea un cine de los muchos mundos que advendrán al capitalismo.

CINE 
MEXICANO
Y 
FILOSOFÍA
D I E Z F O L I O S

Carlos Oliva Mendoza

Se terminó de editar en el
mes de septiembre de 2021.
Para su composición se utilizó
la fuente tipográfica Skolar
diseñada por Sláva Jevčinová y
David Březina, de Rosetta Type
Foundry.