

Cine Mexicano en la década de los setenta: un espejismo

Mexican Cinema in the decade of the seventies: a mirage

Obed González Moreno

Universidad Anáhuac
Estado de Mexico, México
tn_obed@yahoo.com.mx

Resumen

El presente artículo es un fragmento de una investigación mayor sobre cine y literatura en México realizada desde el año 2006. En él, se reflexiona sobre el capítulo "Crítica de la pirámide" incluido en el libro *Posdata* de Octavio Paz y se realiza un juego dialógico entre el discurso del cine y el de la literatura, a partir de los films *Mecánica nacional* de Luis Alcoriza (1971), *Los albañiles* de Jorge Fons (1976) y *Renuncia por motivos de salud* de Rafael Baledón (1976). Estos dan cuenta del cine que, con apoyo del gobierno federal se estaba gestando en la década del sesenta, y que sólo fue el inicio de una larga ausencia de producciones cinematográficas de calidad y el derrumbe de lo que parecía sería el resurgimiento de un nuevo cine mexicano.

Palabras Claves

Cine mexicano
Literatura mexicana
Octavio Paz

Abstract

This article is a fragment of a larger research about Mexican cinema and literature, in progress since the year 2006. In it, we reflect on the chapter "Criticism of the pyramid" included in the book *Postata* by Octavio Paz and we expose a dialogical play between the discourse of cinema and that of literature, by looking at the films *Mecánica nacional* by Luis Alcoriza (1971), *Los albañiles* by Jorge Fons (1976) and *Renuncia por motivos de salud* by Rafael Baledón (1976). These films give an account of the cinema that, with support from the federal government, was starting to be developed in the sixties, and that was only the beginning of a long absence of quality cinematographic productions and of the collapse of what appeared to be the resurgence of a new Mexican cinema.

Key Words

Mexican cinema
Mexican literature
Octavio Paz

Recibido 18-8-2017. Aceptado 28-03-2018

Revista TOMA UNO (Nº6): Páginas 43-61, 2018

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina



Introducción

En México, después de la época de oro (1937-1957), el cine cayó en la anacronía y los temas, tratados durante décadas, comenzaron a volverse repetitivos y superfluos. Entre éstos, el nacionalismo se llevó al extremo, caricaturizando circunstancias y personajes.

En 1961, un grupo de jóvenes publica una revista criticando la ausencia de nuevos argumentos y directores en el cine nacional. Se trataba de la revista *Nuevo cine* en la que escribieron Salvador Elizondo, José de la Colina y Jomi García Ascot, entre otros. Esta publicación hizo visible la decadencia en la que estaban cayendo las producciones nacionales. Jomi García Ascot, entre 1961 y 1962, con la ayuda de un grupo de amigos, filma *En el balcón vacío*, un drama de ficción documental que abría nuevos panoramas para la creación fílmica y que obtuvo premios a nivel internacional a pesar de ser cine experimental.

A partir de esta osadía, y a pesar de las críticas y obstáculos de personas enquistadas en la industria cinematográfica, en 1964 se convoca al Primer Concurso de Cine experimental. Después de muchos años las producciones que se realizaron fueron muy buenas y se demostró que en México se podía realizar un cine de calidad con el apoyo de todos los que formaban parte del proceso. Durante el concurso se visionó y se hizo la ilusión de un nuevo cine mexicano o el resurgimiento del cine mexicano, pero como sucede en la mayoría de los países de América Latina, sólo fue un espejismo, una esperanza seguida de desilusión. Lo mismo sucedió con el ingreso de Rodolfo Landa (Hermano de Luis Echeverría Álvarez, presidente de la República de 1970 a 1976) en 1970 al Banco Cinematográfico de México. Este hizo un buen trabajo, la censura se flexibilizó y pareció que el cine mexicano estaba tomando buen camino. Sin embargo aconteció lo mismo que en la década anterior y sólo quedó en la esperanza.

El espejismo del cine mexicano en la década de los setenta fue una consecuencia del sistema político nacional que en la década posterior sufrió su mayor desmantelamiento al suscitarse lo que se conoce como “el sexenio negro” del cine mexicano. Podemos observar parte de ese México a través de estos tres directores y de las tres cintas que mencionamos las que hoy son constancias de esos tiempos.

Luis Alcoriza y el rompimiento de los convencionalismos sociales

Concedor de las pasiones humanas y perspicaz indagador de lo mexicano, Luis Alcoriza (1918-1992) nos fascina con su sensibilidad que, subterránea, se convierte en imágenes de las crisis y llenos espirituales de sus personajes. Frente a su obra lo convencional se resquebraja y la búsqueda de nuestros sueños se concretiza. Nos coloca frente a nuestros propios prejuicios y tópicos y nos abre la razón para que percibamos de manera clara aquellos discursos externos que en muchas ocasiones nos aprisionan. Con el cine alcoriziano nace un nuevo cine en el que la palabra posee imágenes que se aparean con la otredad, instantes donde lo femenino transformado en sensibilidad se manifiesta como una oscura noche en la cual por un momento el sol se enciende para mostrarnos la intimidad de sus personajes, aquella que huye de la mirada del día.

El cine de Alcoriza tiene un tema central que es punto cotangente de las bajas y altas pasiones de los protagonistas de sus historias, las que en ocasiones, cuando la trama parece ser consecuencia de la justicia poética, se revuelve para dejar a los personajes en el uso de su libre albedrío.

El tema o punto de partida para el cineasta es *la libertad*. la que aparece en la mayoría de sus películas más importantes como en *Tarahumara* donde el protagonista, el ingeniero Raúl (Ignacio López tarso) le comenta a Corachi (Jaime Fernández) el porqué de su presencia en ese lugar: “Estuve estudiando años en el extranjero, años ¿Sabes para qué? Para que cuando regresé a México me pusieran de nana de una computadora. Dos años me pasé encerrado en un cuarto para ver si a la máquina se le ofrecía algo... ¡Era muy importante la desgraciada máquina! ¡Cómo la odiaba! es que yo, no podía vivir...Por eso me vine aquí, con ustedes”.

Lo podemos observar más claramente en la película *Tiburoneros* a través de la decisión de Aurelio (Julio Aldama), quien regresa al mar dejando a su familia en el Distrito Federal y al darse cuenta que está solo se sabe extraño y distante. Lo oscuro del humor que imprime en sus realizaciones, le permite no sólo mirar la parte superficial en la creación de personajes sino adentrarse en esa paradoja e incongruencia que es el mismo humano contrastando algunas acciones y actos negativos con valores positivos. Lo mismo sucede en la recreación de la sociedad en la que se desarrollan las historias al contrastar tradiciones arquetípicas -como la búsqueda de la inmortalidad, la elevación de la justicia, la entrega en el ritual- con la sublimación de la misma libertad. La libertad en el cine de Alcoriza consiste en traspasar moralinas y estereotipos impuestos por la sociedad; es una forma de ver al mundo con la autoridad que proporciona el ser parte de ese mismo mundo.

Mecánica nacional: Metáfora de la tragedia del machismo mexicano

Cada pueblo sostiene un diálogo con un interlocutor invisible que es, simultáneamente, él mismo y el otro, su doble. ¿Su doble? ¿Cuál es el original y cuál el fantasma?

Octavio Paz

Al iniciar la cinta *Mecánica nacional* (1971) (1971) Luis Alcoriza nos indica la temática de la misma a través del letrero con el cual Eufemio (Manolo Fábregas) -manteniendo su derecho de admisión- recibe a sus clientes: “Sólo damos servicio a clientes muy machos”.

Nos presenta así un menú a la carta con las distintas actitudes del macho mexicano a través de disímiles personajes que expresan la vacuidad de su machismo a través de farsas, aires de grandeza, autohalagos de potencia sexual y exhibición de sus complejos por medio del alcohol. En este caso se presentan ante la oportunidad de hacer una fiesta a consecuencia de un problema que se ocasiona al ir a una carrera de autos y que el compadre Corrales (Pancho Córdova) manifiesta de una manera folclórica, que los personajes consideran nacionalismo:

— ¡Puro néctar de oso compadre, curadito de apio y de tuna pa gargantas súper mex!

A lo que Eufemio con gran elocuencia responde:

- Y como dijo el poeta compadre: ¡Mi plumaje es de esos!

El director muestra así esa manera que tenemos de solucionar los problemas a través del rito en el que sacrificamos siempre a alguien, en algunos casos, a los más cercanos. La tragedia que se manifiesta en lo espontáneo, efímero y hechizante se vuelve contra el protagonista. Todos los hombres en México llevamos dentro algo de macho aunque lo queramos negar con argumentos filosóficos, psicológicos o demás, sólo que existen niveles y Alcoriza nos los va presentando de una manera pantagruélica, como si el propio macho se devorara a sí mismo en el afán de hacer saber a los demás que él es el más macho de todos los machos. El film expone esa parte animal, donde estrategias y técnicas son utilizadas para arrebatarles la presa a otros machos; esa salvaje competencia, a veces imaginaria, donde la carne es la evidencia de su triunfo.

El hombre frente a su realidad se coloca en tela de juicio: en el macho esta realidad sólo es un arrojar a ella para ingresar a otra donde la presencia del otro, del que usa el raciocinio se difumina hasta perderse al ardiente temblor de sus instintos. En él, lo sentimental es el horror que lo inmoviliza, que lo precipita a un abismo donde se puede saber sensible, que lo interna dentro de sí donde puede hallar un nido repleto de lloro reprimido. Ante esta terrorífica premonición retoma la ira como una agresiva máscara donde se acumulan todas sus dudas para ser expulsadas en tranquilizadora violencia que lo coloca frente a esa misma máscara en un acto que ya no puede ser juzgado. Se sabe justificado dentro de un laberinto de espejos donde habita, un laberinto que es el espacio donde se desenvuelve como el construido por Alcoriza para Eufemio, ese lugar donde cada personaje con quien se relaciona es un reflejo de sus propios pensamientos y actos. El macho se asusta de su intimidad, no se permite ventilar sus secretos, no desea ser penetrado en sus sentimientos:

Su relación con la mujer es la de dueño y protector acompañado de una superioridad no-sentimental y alejada. Esto es particularmente verdadero en individuos de las clases más bajas (de aquellos que pertenecen a la cultura de la pobreza). Un macho muestra su masculinidad diferenciándose de la mujer sentimental y afectiva por su frialdad. Ella ama pero él conquista. El desapego emocional es parte de la superioridad del macho sobre la mujer (Giraldo, 1972: 297).

La megalomanía del macho mexicano es la mediocridad cubierta con folclore y sofismas en una mezcla que se lanza hacia dentro de sus mismas pasiones intentando ser expulsadas bajo los torrentes del alcohol:

— Eufemio: Yo soy ingeniero y técnico mecánico

— Eléctrico: Ah, sí. Yo también soy ingeniero, nada más que ingeniero electrónico, arreglo televisiones, radios, FM...

— Don Chava (Eduardo López Rojas): Bueno, si es de pico yo tambor, soy ingeniero en puercos y bueyes, y soy técnico en bistekes...

Octavio Paz nos dice que un mensajero de Sahagún explicó de una manera memorable la verdadera significación de *Huitzilopochtli* en la cultura azteca: *El dios es nosotros*. El dios es pueblo y por lo mismo esta sociedad impone tareas inhumanas que es sacrificar y ser sacrificado.

Durante la improvisada fiesta se presenta otro tipo de macho, el *hedónico responsable del deber* representado por el Mayor Gregorio (Héctor Suárez), quien va acompañado de su *esposa* Laila (Fabiola Falcón). Ésta lleva un *hotpants* que hace que los demás machos comiencen a conspirar por sus encantos. Gregorio, el típico macho que habla del honor y la justicia pero no comulga con ellas, alardea de puro y casto pero no es Dios para perdonar a mujer que se le ponga enfrente. Además se sabe débil y para poder asustar a los demás carga pistola, al igual que lo hace el compadre Corrales. Su arrogancia no les permite a estos personajes confesar su miedo y prefieren andar armados que exponerse a ser golpeados. Su baja autoestima les hace ver que cualquiera los puede lastimar aunque ellos se hacen creer a sí mismos que es porque los saben gigantes y poderosos. No obstante, los demás pueden percibir su verdadera condición, como se lo hace saber a Gregorio otro personaje a quien amenaza con la pistola: “Porque si trajera uniforme, puro respeto” Desde el fondo un niño le grita como recordándole lo que representa: “¡Un uniforme es la patria!” “¡Seguro mijo... pero así de turista... ni quien te pele güey!”

Al final es invitado a participar del rito y de una forma efusiva penetra como si fuese un sumo sacerdote: “Antes que nada quiero agradecerles sus intenciones como se merecen y las acepto con orgullo porque es como yo he dicho siempre: No hay como la hospitalidad mexicana”.

Alcoriza en este film nos muestra el entrame entre generaciones, ese entretejido que no está bien estructurado por parte de la misma sociedad de la época donde algunas reflexiones son lúcidas pero también sirven para justificar las oscuras acciones del sistema del que también son elemento activo: “Y si no se aprovecha uno después de estudiar tanto y quemarse las pestañas pos pa cuándo, porque mire señor Corrales, la cosa es psicológica, tiene uno que empujarles que el cinescopio, que el condensador, que el bulbo, porque si les digo que la antena está mal dirigida, se van con otros...”

En otro diálogo dentro de ese estupor de cínica honestidad que provoca el alcohol y la camarería que provee lo espontáneo otro desde atrás grita: “Uuuu, nosotros por una bujía cambiamos medio motor”; a lo que Eufemio responde argumentando lo complejo de esta estructura: “Entre víctima y fregador, porque si el trinchón es uno y los penitentes muchos se produce la inflación, pero si el me friegas te friego es parejo pos como que viene el balance democrático, ¿no?”

A través de estos mares revueltos de pasiones y sudores Laila se cae, todos los hombres corren a levantarla pero ninguno realmente la ayuda, sólo aprovechan el momento para poder tocar lo que se pueda del cuerpo de la mujer. Más adelante Eufemio le dice a su compadre Corrales que le distraiga al Mayor para hacer labor con Laila. Su compadre cumple pero uno de dos norteños se le pone enfrente a Eufemio para explicarle sobre las reses allá en el norte mientras el otro norteño intenta hacer labor con Chabela (Lucha Villa), su esposa. El macho se cree listo, es vivillo, más no inteligente. Siempre cree que le está viendo la cara a otro pero cree fervientemente que nadie, nunca, jamás se la pueda ver a él. En esta vorágine de excesos Eufemio encuentra a su hija Charito (Alma Muriel) con el novio en plena relación amorosa y entra en el drama, la tragedia de su vida se ha posado frente a sus ojos y él como un héroe griego desea lavar la mancha realizada hacia su prosapia. Durante toda esta marea de chantajes y reproches el compadre lo hace partícipe del desliz de su esposa -que no lo hubo, dado que el que fue sorprendido es Corrales- pero para no verse

sólo en ese infierno que es para el macho sentirse *traicionado* enlista a Eufemio para sus mismas tinieblas. Corrales en lo oscuro se lo reprocha a su esposa (Gloria Marín): “Porque yo soy muy macho... puedo matar... puedo perdonar, pero lo que no aguanto es que me vean la cara”.

El macho en el fondo es un niño con miedo, miedo de convertirse en adulto, es desplazado hacia un mundo que desconoce, ansía regresar al útero. Para el macho toda mujer es inferior, mantiene una visión dicotómica con relación a ella: es santa o es un demonio, no logra verla como un ser humano. Para el macho la única mujer que vale la pena y respeta es a su madre, por lo mismo busca para procrear a una mujer que tenga los mismos rasgos psicológicos que ella. En algunos casos, una mujer que lo ofenda y golpee emocionalmente, que suelte y apriete al mismo tiempo para conseguir logros, sean estos conductuales, profesionales o económicos, dado que se sienten impotentes para realizar algo por convicción propia. Algunos hombres hasta justifican estos actos con la siguiente frase: “¡Me cae que si no es por las madrizas que me daba mi jefa, yo me hubiera convertido en un ladrón o asesino, ya estaría en la cárcel o en el panteón!”. En otros casos el macho busca a una mujer que, como su madre, sea resignada y sumisa, que le pase todo y donde él sea el amo y señor (“¡No tengo trono ni reina, ni nadie que me comprenda, pero sigo siendo el rey!”). Esto lo podemos verificar en el film cuando un hombre le pregunta por su esposa al Mayor Gregorio y éste decepcionado por Laila le contesta: “¡No, mi esposa está donde debe, en su hogar, con sus hijos, como una santa!”

¿Quién no quiere sufrir como Pedro Infante?

Para el macho todas la mujeres son lo peor, hasta sus hermanas, menos su madrecita como podemos verificarlo en múltiples películas principalmente protagonizadas por Pedro Infante. Este actor encarna un estereotipo del macho mexicano que tuvo mucha aceptación dado que los hombres se identificaban con sus actitudes y las mujeres de la época idolatraban el modo en que golpeaba a los malos y era bravo, pero que para todas tenía un pedacito de su corazón además de respetar infinitamente a su madrecita.

¿Quién no quiere sufrir como Pedro Infante?: Con cinco mujeres sentadas a su mesa y más guapas que la mujer por la que sufre; botellas por todos lados, cantando de dolor con gran armonía vocal y además saliendo de su boca guitarras, bandolones, violines y hasta coros para culminar dándose el lujo de despreciar a todas aquellas mujeres (después de haber obtenido sus placeres) y pelear por su orgullo con tres hombres más sobrios que él y dejarlos ensangrentados y desmayados para después despedirse con un grito de “¡Viva México por vida de Dios!” para despertar al día siguiente con la sorpresa de que la mujer que lo abandonó está a su lado limpiándole los golpes y pidiéndole que la perdone después de haber sufrido mucho. ¡Quién no quiere sufrir como Pedro Infante!

La tragedia del macho mexicano: Lo femenino

En *Mecánica nacional* nos muestra el cineasta la tradición que se va heredando, esa tradición donde la mujer sólo es un objeto para ser usado y desechado como nos

lo hace ver *El apache* quien es el jefe de la banda de jóvenes que concurren a la carrera cuando se dirige a Laila y ésta comienza a bailar: ¿Oye cuerpo? que se me hace que con esto te ganas los sagrados alimentos. ¿Oye cuerpo? Para el macho las mujeres sólo son eso. Víctor Estupiñán nos comenta al respecto:

El lenguaje con su poder social hace posible la creencia de que la mujer es un ser de segunda categoría. Su devaluación cierra el paso como un puente colgante entre un foso de cocodrilos y una exterioridad amenazante y violenta. El mito trunca la realidad, al mismo tiempo que si continúa la irracionalidad castigando y chicoteando al sexo, como si fuera un oficio de alto rango y misión inquisidora y santa (Estupiñán, 2000: 27).¹

Al final el protagonista se encuentra con que su madre ha muerto por comer en demasía, se encuentra atormentado por lo femenino: deshonorado por la hija, traicionado por su esposa y abandonado por su madre como en una gran tragedia griega al más puro estilo mexicano.

La tragedia del macho mexicano posee por principio un contexto relacionado con la sexualidad donde siempre está presente lo femenino. Algunos que han escrito con relación a esta película la encasillan como una tragicomedia, pero si la vemos con profundidad, nada de esto es cierto, es la realidad con sus toques de tragedia y comedia como es la vida, nada alejado de ella.

Al apreciar la cinta nos encontramos con nosotros mismos en circunstancias similares que nos han acompañado por ciertos sucesos y momentos y que hacemos conscientes cuando observamos la película con la honestidad que proporciona el sentarse en una butaca para criticar al otro como a uno mismo. Al introducirnos en ese marasmo de frases: “¡Las chivas del Guadalajara son el mejor equipo del mundo, mejor que los argentinos, uruguayos y brasileños, los nuestros son mejores aunque pierdan!”, “No tío, yo lo respeto como si fuera mi padre, pero si me vuelve a repetir eso, ¡le parto la madre, le parto la madre!”, “No, mi esposa está donde debe, en su hogar, con sus hijos, como una santa”, “Pobre país ¡Cómo vamos a progresar y desarrollarnos con tipos como ustedes, sin responsabilidad, ni decencia, ni...!”, “Se me hace que es puro pájaro nalgón”, “pero si el me friegas te friego es parejo pos como que viene el balance democrático, ¿no?”, nos enfrentamos a nosotros mismos y miramos un pasado que sigue siendo un presente.

Mientras que el hombre no encuentre su unidad asiduamente se introducirá en lo Otro: la repelía y el deseo, la negación y la afirmación hasta el eterno instante donde se llega a la presencia con el otro que somos, inclinación de nuestra columna para mirarnos de abajo hacia arriba en un intento por fundirnos en nosotros mismos. Es ingresar a nuestra cavidad de existencia a través de otros, salirnos y volver a penetrar en nosotros mismos. Es el inicio hacia la comunión con nuestra dualidad a través de un vértigo que nos hace ser nada y todo para lograr ser.

La cinta fue rodada en 1971 y en ella puede observarse cómo el Nacionalismo se deformó en folclore, patriotismo y barbarie; en algo vacío que nos muestra el derrumbe del Milagro mexicano. Luis Alcoriza lo metaforiza a través de la madre de Eufemio (que representa a la mujer de la época de la posrevolución y el Milagro mexicano) siendo escoltada por las fuerzas policiacas y observada como algo extraño por el mismo pueblo que sigue entre embotellamientos e incongruencias para más adelante perderse otra vez en su ensimismamiento. Es la muerte de aquel México

El autor fue .1
entrevistado
en el Estado de
Sonora, México.
Estado que
forma parte
del noroeste
mexicano y que
comparado
con el centro
y sur del país
posee distintas
tradiciones y
costumbres que
nos permiten
observar que
México no es uno
sólo, asimismo
también
podemos
observar que a
lo largo del país
el machismo
es parte de
la cultura
no obstante
con distintas
variantes.

que en épocas anteriores vislumbraba un brillante horizonte y que el mismo Eufemio reconoce con desilusión, resignación y llanto en los ojos en medio del folclore y al son de la negra: “Nunca pensaste que ibas a tener un entierro así mamacita, como el de un ministro”.

Jorge Fons y lo urbano dentro de la lente

Jorge Fons (1939-) pertenece a la historia del cine nacional, puesto que con pocas cintas, pero de gran calidad, ha logrado ser uno de los directores más exitosos y vistos en las salas de cine en los últimos años. En alguna entrevista comentó que de estudiante le gustaba taparse con los telones de los teatros cuando se acostaba en el escenario. Esto también nos habla de la familiaridad que estaba tomando con el lenguaje del mexicano del Distrito Federal, el llamado en otras partes de la república Chilango.

La ciudad de México como inspiración se cuele a través de las plumas de los estridentistas, los contemporáneos, la generación de la onda o del crack, Carlos Monsiváis, Octavio Paz y Armando Ramírez, entre otros; en las letras y música de Chava Flores, Rockdrigo González y Alejandro Lora, o en el pincel de Daniel Manríquez. En la ciudad de las paredes se desprenden amantes, prostitutas, monjas, ricos, pobres, besos, abrazos, golpes y en algunos casos: determinados quejidos entre húmedos suspiros que la conciben como el nido de la descomposición social y familiar, proveedora de excesos y espejismos, eructo que se desprende en vómito dentro del versátil hedonismo carnal. Es *el otro o la otra* como versa Eduardo Lizalde en su poema *Tercera Tenochtitlan*:

La indómita monstrea fascina y horroriza al poeta
y esto lo lleva al canto de lo angustiantemente complejo y mudable:
No escribo yo estos versos. Lo dije ya. Me son dictados,
hablados al oído, por los dioses abolidos
y por los modernos, por nuestros siempre quejumbrosos
fantasmas familiares. (Lizalde, 1999)

Es la prisa en las manos de la madre royendo el segundo del minuto que le permita llegar a su labor, el presuroso nudo de la corbata que se aprieta con el tic-tac del reloj; es la gran mascarada donde todos participamos y nos arrebatamos los antifaces para mostrarnos como uno y todos a la vez, donde en ocasiones nos convertimos en ninguno; es la pista donde apretujados momentos se comparten en el aroma del sonido de claxons, motores, cantares, lloros y alegrías fundidos en la estopa de un tragafuegos.

Fons en sus films más vistos nos remite con mucha claridad al lenguaje de la persona que habita en la capital del país, las distintas formas cómo se maneja y el agudo sentido de supervivencia que lo identifica y distingue de otras partes de la república mexicana: esa habilidad para la supervivencia que tal vez sea producto de la Revolución y la velocidad de un mundo que se angustia por ser competente.

La destreza para describir en Fons proviene, quizás, de la realización de documentales en sus inicios, y de la observación, el estudio y análisis de lugares, personajes y situaciones que estos implican. Si observamos bien, en sus cintas más reconocidas la temática contiene el vivir capitalino, sea histórico, documental o ficticio. Los distintos

tipos del lenguaje urbano son el vehículo para expresar su visión con relación a esas inquietudes que trastornan y llevan al humano a cometer actos. Lo podemos apreciar muy bien en sus cintas más exitosas como: *Tú, yo, nosotros* (1970) (en el capítulo *Nosotros*); *Los cachorros* (1971) (aunque está basada en el libro homónimo de Vargas Llosa), *Fe, Esperanza y Caridad* (1972) (en el capítulo de *Caridad*), *Los albañiles* (1976), *Rojo amanecer* (1999) y *El callejón de los milagros* (1995).

Jorge Fons, como realizador que se inició en el teatro, maneja muy bien los perfiles físicos y psicológicos de los personajes, se adentra en ellos y les provee de todos aquellos defectos de carácter y virtudes que contienen en lo profundo y que se manifiestan a través de los actos y el propio lenguaje hablado. Jorge Fons es un traductor del lenguaje donde habita el mexicano de la Ciudad de México.

Los albañiles: Metáfora de un México en constante construcción

Ni adentro ni afuera, ni antes ni después: el pasado reaparece porque es un presente oculto.

Octavio Paz

El hablar constituye la presencia de un acto y en el silencio le hablamos al otro que habita dentro para acallar a los otros que nos zarandean intentando escapar en un alarido. Nada destruye más al humano que el silencio de otros.

“¡Mataron a Don Jesús, mataron a Don Jesús, mataron a Don Jesús...!”. Con este grito lanzado por la garganta del joven Isidro (José Luis Flores), el aprendiz de albañilería, comienza la acción en *Los albañiles*. Isidro recorre todo el edificio hasta llegar al suelo y caer en una cepa donde el pasado es el inicio del film, como si se estuviera regresando siempre a lo mismo, al silencio; ese silencio que se transforma en el principal protagonista de la historia y que engendra la duda. En ese mundo de mezcla, carretillas, abusos, palas y cucharas se crea un microuniverso donde los habitantes construyen lo exterior sin edificar su interioridad.

Tras la muerte de don Jesús (Ignacio López Tarso), el velador de la obra, la ambigüedad y el drama detonan en una serie de vistas al pasado como una angustia que reposa en el rincón de lo que no se desea recordar, volver a vivir. Historias de este tipo se leen con frecuencia en las páginas de cualquier diario en la sección de nota roja. Las metrópolis cuentan siempre con registros de hechos como el que Fons nos relata, esas historias donde no importa si se detiene o no al verdadero culpable. Hechos como éste también ingresan dentro de los registros de lo que ya no causa asombro.

Don Jesús es un viejo que, de la superstición, lo mismo pasa a la marihuana que a la violación. Lo que acarrea adentro lo expulsa en el páramo del cinismo donde él es un experto y paciente cazador. Don Jesús es el espejo donde sus compañeros de trabajo se reflejan y por lo mismo aborrecen, él es la síntesis de los actos que la brigada oculta en la intimidad del mutismo. La tragedia humana se presenta con el recuento de las circunstancias dolorosas de los personajes.

El film muestra una sociedad que no termina de construirse y que en el peor de los casos se edifica con materiales de ínfima calidad y trucos en su estructura. Es una analogía del México independiente donde la simulación es la base del progreso; la

apariciencia, que también se desarrolla en otros individuos y sociedades, parece ser más fuerte en el mexicano que en otras culturas porfiándose en ser el sueño de una sombra, como si fuese un círculo vicioso que no nos permite asombrarnos, alejarnos del pasado, de la religión, de la costumbre. Soñamos con lo que podemos ser a través de lo que podemos tener para que otros crean que somos lo que deseamos ser, y a la vez esos otros piensan que nosotros pensamos lo mismo sobre ellos. Nos comparamos en las ruinas del otro para pensar que somos mejores como lo escribe Jorge Luis Borges en *Las ruinas circulares*: “Estos no mordieron su carne, estos los acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariciencia, que otro estaba soñando”.

El mito del mexicano *¡Así soy y qué!* en este film se presenta crudo, descarnado, a través de lenguajes que se desarrollan durante el *Día de la Santa Cruz* entre una mezcla de diálogos y monólogos que se agitan como alas de murciélagos revoloteando palabras de sórdidas intenciones que avanzan trémulas como hambrientas serpientes. La música en lagos de alcohol se ahoga en olores de carne asada, embutidos y cebollas que adormecen la consciencia de los hombres de la construcción. Las máscaras parecen retirarse de los rostros pero se resisten a separarse de quien las usa. En las palabras del Chapo, el contratista (Salvador Sánchez), las máscaras se reacomodan convirtiendo su diálogo en una insana especie de oxímoron al abrazar a Jacinto Martínez (José Carlos Ruiz), su compadre y amigo y presumiendo frente a alguna mujer: “Mira Anita, este es el mentado Jacinto Martínez mi mano derecha, yo lo hice albañil ¿O no es cierto Jacinto? Anda, cuéntale cuando andabas muerto de hambre, cuando llegaste de tu pinche pueblo”.

La doble moral a través de las palabras constituye una máscara bifronte que se encarna hasta llegar a los nervios. La historia, al igual que una paradoja presenta la ineficiencia -a pesar de la buena voluntad del investigador Munguía-, la incapacidad de las leyes y el profundo sentido de corrupción en la práctica, usos y costumbres de las honorables instituciones públicas del Estado en México. Fons nos pinta una realidad matizada con folclore y estereotipos de cierta comunidad, a través de la mirada de Jacinto, al observar en medio del silencio de aquella fiesta la realidad consciente que a veces provee el estar ebrio: “¡Me paso la vida haciendo casas y casas, edificios y edificios y ninguno es mío!”. Metaforiza así a ese México que sólo es espectador de lo que crean otros como escribe Enrique Semo:

México es sin duda un país que ha desempeñado un papel fundamental en las artes y la literatura, así lo demuestran sus grandes artistas plásticos, y cineastas, sus escritores e intelectuales. En contraste, se padece de un rezago científico y tecnológico que nos excluye del avance de la ciencia y nos condena a ser sólo consumidores y espectadores de la escena mundial (Semo, 2001:12).

Fons por medio del celuloide devela lo que denuncia Vicente Leñero a través de la dramaturgia: la corrupción, la ignorancia y el desprecio de ciertos mexicanos sobre otros mexicanos. En efecto, muestra el desprecio de las clases de élite sobre las clases populares pero también, el desprecio que algunos mexicanos ejercen sobre otros de su misma condición. Muestra igualmente la corrupción como eje de conducta dentro del sistema social mexicano, la que provoca soberbia e indolencia.

Estos defectos de carácter los podemos observar, en primera instancia, cuando el ingeniero Federico Zamora (José Alonso) se dirige a Don Jesús: “¡Y usted qué pinche viejo, qué chingaos, vamos a trabajar pinche huevón!” El ingeniero se sabe en una

posición más elevada que sus trabajadores a quienes desprecia y sólo ve como seres inferiores con malas mañas: “Esta gente es difícil, ya no pertenecen al campo y les cuesta trabajo adaptarse a la ciudad”. Estas palabras contienen una visión sobre los otros, que da cuenta en realidad del desconocimiento sobre la individualidad de los trabajadores de la cuchara; palabras que son replicadas por el investigador Munguía (Eduardo Casab) al contestarle: “Usted qué sabe de los albañiles si ni los conoce”.

En la cinta podemos observar cómo el trato de la autoridad sobre el ingeniero quien habita el mismo lugar donde se cometió el asesinato de Don Jesús no es el mismo que se practica sobre los albañiles. El ingeniero sólo es presentado como testigo, los demás como presuntos culpables. Se muestra así la subvaloración del Estado por las personas con bajo perfil formativo y económico. Este discurso gira constante en la cinta: la desigualdad, la corrupción y el desprecio de unos hacia otros. Este desprecio que va tatuado en el inconsciente mexicano donde ser pobre es sinónimo de indio a la vez que indio es sinónimo de ignorancia, de subvaloración, de inexistencia. Lo más paradójico e incongruente es que este desprecio también se practica entre los mismos excluidos como en el caso del Chapo, quien, después de pasar de ser media cuchara a ser maestro de obra, desprecia a sus subalternos; lo que el Patotas (Adalberto Martínez “Resortes”) define con las palabras: “El jodido jode al jodido”.

Encontramos nuevamente esta actitud en las palabras de Don Jesús cuando Jacinto lo agrade: “Me ve pobre y jodido por eso me desprecia”, o en la actitud el ingeniero a través de la misma corrupción al realizar la obra con materiales de segunda calidad. El desprecio también aparece al sentirse rechazado por su padre, menospreciado por lo paterno lo que hace que, al ser increpado por él, le arroje por la boca: “Tú crees que no puedo dirigir una pinche obra como ésta! Ya estoy cansado de que siempre me lo echas en cara. ¡A ti sólo te importa enriquecerte haciendo edificios de pacotilla, puras tranzas con tus amigos políticos, puros negocios checos!”.

La corrupción en el fondo también es un desprecio ejercido sobre uno mismo donde caben todas las frustraciones y sueños no alcanzados. La incapacidad para ser más digno. Esta corrupción que se maneja en los altos y bajos niveles económicos y sociales como lo ejecuta Don Jesús con sus pequeños robos o el Chapo con sus oscuros tratos con el ingeniero y hasta con el policía de bajo rango quien golpea a Isidro, el joven ayudante en la obra cuando es sorprendido besándose con su novia en un lote baldío. Con esta escena, Fons muestra que la corrupción existe hasta en los más bajos niveles: en el lote sucio y baldío, el beso se va formando a la par de un zumbido de moscas, como si la corrupción fuese una larva que germina hasta en lo más recóndito y nimio de sus formas. Acción que parece tan normal en la sociedad y que en ocasiones hasta se justifica como lo hace Don Jesús al saber que Isidro fue golpeado por el policía al ofrecerle siete pesos por dejarlo ir: “¿Siete pesos a la autoridad, siete pesos a la autoridad? ¡Hazme el cabrón favor!”.

La corrupción se asocia al desprecio porque altera, daña y transforma todo en putrefacción, en algo que nadie desea tener cerca. Fons al incluir el zumbido de las moscas en el acercamiento de los cuerpos de los jóvenes sobre las llantas de autos en aquel lote baldío, tal vez trata de decirnos que se está cimentando un proyecto de vida sobre lo corrompido, lo putrefacto y que en este caso es una analogía de lo cíclico de la pobreza como resultado de esta corrupción cimentada por un sistema político desfigurado y alterado en el cual siempre hay que sacrificar a alguien para justificar la ineficiencia: “¿Quiere que le hable de hombre a hombre? Pues mire de

hombre a hombre todos ustedes son unos hijos de la chingada. Sí, usted más que nadie, sabía cómo andaba el asunto ¿Y qué, qué hizo pa salvarme? Nada. Si como decía Don Jesús, aquí se jode el jodido por pobre, porque no tiene en que caerse muerto ni quien lo defienda, por eso tienen que chingar al pobre y aquí me tiene. Pos pa qué tanto pedo: qué jálale aquí, qué búscale allá y qué dónde estará la bolita. ¡Pues con el jodido, con el pobre! y aquí me tiene jodido y usted allá con los suyos, defendiendo a los mismos de siempre. Ni modo, yo aquí ya me chingué porque mire ni con su buen corazón ni con nada va a hacer que cambie la cosa, la verdad. Ya me chingué, ni modo por pobre y por pendejo”. Esto, es lo que dice el Patotas a Munguía, el albañil a quien se ha tomado como chivo expiatorio de la autoridad. La corrupción aparece como actividad que es repetitiva y que no tiene tiempo ni nombres, que sólo se realiza y se perpetúa en el anonimato.

2. Octavio Paz en *Posdata, vuelta a El laberinto de la soledad* realiza un seguimiento al primer libro referente a este tema y dentro de esta nueva revisión incluye el capítulo Crítica de la pirámide donde realiza un análisis del sistema político mexicano y vislumbra las futuras consecuencias de las prácticas corruptas e indeseables de quienes han dirigido el país durante décadas

Octavio Paz en *Crítica de la pirámide* nos habla de dos Méxicos: éste es uno de ellos, aquel que está oculto pero que también repercute en el otro México. La historia misma repitiéndose constante sin ser percibida por nosotros, ésta que nos adentra en nuestro propio hermetismo y nos arroja hacia afuera a la vez:

Ni adentro ni afuera, ni antes ni después: el pasado reaparece porque es un presente oculto. Hablo del verdadero pasado, que no es lo mismo que “lo que pasó”: las fechas, los personajes y todo eso que llamamos historia. Aquello que pasó efectivamente pasó, pero hay algo que no pasa, algo que pasa sin pasar del todo, perpetuo presente en rotación (1993:290).²

Rafael Baledón y el anonimato de la televisión

Rafael Baledón (1919-1994), reconocido y exitoso actor de la *Época de oro del cine mexicano*, realizó una innumerable cantidad de cintas, varias en el género de la comedia y otras en el melodrama. Una de las más afortunadas fue *Una mujer decente* de 1950, en la que estuvo acompañado por la actriz Elsa Aguirre. Aunque se trata de cine comercial, el film tiene algunos toques de fondo rescatables y una stética artística que puede evaluarse como mediana. El resto de su participación es en cine de acción, policíaco y, como comentamos líneas atrás, en comedia y melodrama.

A partir de los años cincuenta comienza su vida profesional como director cinematográfico iniciándose en 1953 con el film *Amor de locura* y culminado con *Las traigo muertas*, filmada en 1987. Dentro de su etapa como director, a mi parecer, existen dos cintas que son de analizarse por su valor en el guión e intención, estas son *Renuncia por motivos de salud* de 1975 y *El hombre del puente* de 1976.

Como actor, ya en edad madura, su visión en relación a un mundo que comenzaba a acelerarse y a transformar sus modelos morales se deja ver en la cinta *La fuerza inútil* de 1971. Esta es una crítica a aquella juventud de finales de los '60 y principios de los '70 que todavía vivía en el romanticismo y la ilusión de las postrimerías del *hippismo*. En esta cinta, Baledón, en el personaje de un catedrático universitario extrae de los jóvenes aquellas normas rígidas que los muchachos intentan ocultar bajo la apariencia del socialismo primitivo y la convivencia natural de la cual comienza a emerger un monolito que les prohíbe moverse de otra forma, excepto bajo los cánones de lo arquetípico y que es la misma idiosincrasia mexicana.

Rafael Baledón da cuenta de la experiencia que los reflectores de la televisión mantuvieron en la oscuridad del cine nacional.

Renuncia por motivos de salud o la mordida: Métafora de la erosión del sueño revolucionario

Hay una nostalgia mexicana por la legalidad que no experimentan los otros caudillos hispanoamericanos; todos ellos —trátese de Bolívar y Fidel Castro o de Rosas y de Perón— han creído y creen en el acto como hazaña en tanto que los mexicanos afirman el mismo acto como rito.

Octavio Paz

La revelación del pasado, es la revelación de nosotros: confirmación o negación de nuestros actos, pero siempre transformación de nosotros mismos. A través de la historia nos percibimos como los otros que hemos sido.

No deseamos concluir el presente texto sin hacer mención de una película que es la síntesis de lo escrito por Octavio Paz en *Crítica de la pirámide*. Este filme que funciona como análisis y argumentación fue dirigido por Rafael Baledón quien, además de su actuación en cine, mencionado anteriormente, se dedicó a la televisión. Como consecuencia de esta cuestión las películas realizadas por él como director, mantienen un cierto grado de incredulidad con relación a la calidad en la estructura cinematográfica y en la veracidad de las historias; esto debido a que guionistas y actores que trabajaron con él eran gente de televisión, la que siempre ha tenido un nexo más cercano con el gobierno, además de vender imagen más que calidad

El sexenio de Luis Echeverría Álvarez, aunque parezca paradójico, fue el período en que se filmaron más cintas con corte de denuncia social, tal vez por la influencia de su hermano, Rodolfo Landa, quien estaba en el Banco cinematográfico. Cintas como: *Canoa* (Felipe Cazals, 1975); *Las poquianchis* (Felipe Cazals, 1976), *Cascabel* (Raúl Ariza, 1977), *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein, 1979) o *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1975), entre otras, nos hablan de lo que estaba sucediendo en México por aquellos años.

Rafael Baledón, en la cinta que vamos a tratar, nos muestra un México que ha llegado a su límite: la erosión de un sistema que se ha corrompido y cuya base de renovación moral y beneficio público se encuentra desmoronada. Con la colaboración en el guión de Josefina Vicens y Fernanda Villeli, nos presenta ese momento histórico, expone los despojos de la devaluación de la democracia ocasionada por otros y la resignación de aquel sueño nacionalista que parece lejano y distante y que es representado por un burócrata idealista y honesto, el ingeniero Gustavo Sánchez Campero (Ignacio López Tarso). El realizador concibe este espasmo del desequilibrio político haciéndonos patente que la democracia se ha convertido en un espacio limitado que, dentro de la visión prospectiva de Norberto Bobbio, se percibe como un concepto de posiciones más que de personas:

Si la democracia no ha logrado derrotar al poder oligárquico, mucho menos ha conseguido ocupar todos los espacios en los que se ejerce un poder que toma decisiones obligatorias para un completo grupo social. Al llegar a este punto la

3. Léase *El futuro de la democracia* de Norberto Bobbio. Segunda edición. 1996. México. Fondo de Cultura Económica. El autor realiza un análisis que, aunque es con una visión prospectiva, también permite visualizar de dónde provienen algunos de los problemas de Occidente

distinción entra en juego ya no es aquella entre el poder de pocos o muchos, sino aquella entre el poder ascendente y el descendiente. (Bobbio, 1996: 21)³

A consecuencia de que Baledón para estos años era gente de televisión esta cinta no causó mucha expectación en el país pero su profundidad fue observada y premiada en el Festival Internacional de Cine de Moscú en 1975.

Octavio Paz escribe que, durante el gobierno de Cárdenas, la cultura padeció graves limitaciones: no se tuvo ninguna simpatía por la universidad ni por los aspectos superiores de la cultura, por la ciencia y el saber desinteresados o por el arte y la literatura. Señala que la cultura nacional adoptó una tendencia al didactismo y seudorevolucionario y nacionalismo que proveyó una máscara que continúa siendo el sesgo de la política mexicana. El mismo Cárdenas y sus predecesores no sospecharon, en sus momentos por falta de una visión prospectiva, este porvenir del país; no supieron prever las desastrosas consecuencias del irreflexivo culto al desarrollo y a la industrialización. La política conservadora de sus sucesores y la miope adopción del modelo de desarrollo norteamericano no hizo sino precipitar lo que ya está a la vista: el fracaso.

En el film, Gustavo Sánchez Campero ha trabajado durante veintidós años en el gobierno. En ese tiempo ha visto pasar generaciones de personas, manejos, cambios y tratos dentro del ámbito político mexicano sin que él cambie sus principios morales y éticos. Está casado y su familia se compone de su esposa María (Carmen Montejo), dos hijas: Yolanda (Silvia Mariscal) y Martha (Lily Garza) y un hijo, el menor de la familia, Alfredo (Juan Antonio Edwards). Este último en ocasiones entra en discusión con él por la diferencia de conceptos generacionales, que el mismo Gustavo connota como un estribillo. En esta relación Gustavo representa la honestidad primigenia del nacionalismo y el hijo la conciencia nacionalista, aquella que se sembró durante la Revolución, sólo que con las dudas que le provee el momento histórico que vive. “Yo no sé qué nos pasa a ustedes, a nosotros, todos vivimos como... como entre dos aguas, flotando, sin atrevernos, mientras este cochino mundo se desmorona. Yo y tú... todos estamos mal. ¡Por qué no nos atrevemos papá!”.

La encrucijada le llega cuando el ministro anterior, al ser descubierto en oscuros manejos *renuncia por motivos de salud* y al ser destinado el nuevo ministro, Pascual Tamayo (Aarón Hernán), se percata que éste es su compañero de primaria *Pastacha*. Aquí comienza su guerra interna como más adelante se lo hace saber a su hijo: “¿Es realmente tan importante que un hombre salve su propia consciencia y si creyendo salvarla en lo general la pierda en lo más cercano, con los suyos?”.

El mundo de Gustavo se transforma completamente: sus compañeros, los de intendencia, hasta su propio yerno, ahora intentan quedar bien con él, al saber que fue amigo del ministro y como él mismo expresa: “Que gente más obvia y más corriente ¿Quién de la Secretaría me ha regalado algo en años anteriores?”.

Baledón también nos muestra la degradación de la misma sociedad que desea su *mordida*, así sea ínfimo lo que reciba. Esto lo podemos observar en la actitud del yerno de Gustavo, Raúl (Jorge Victoria) y su hija Yolanda, quienes le proponen un oscuro negocio, a costa de su suegro, al que Gustavo se niega. En la actitud y palabras de Yolanda está cifrada toda esa visión devaluada que se construyó como una verdad a partir de la erosión del sistema en los años setenta: “Ya estuvo bien de

egoísmo... la única cuerda en esta casa soy yo... Porque nunca has pensado más que en ti y tu famosa consciencia. Ya estoy harta de escuchar: Con el puesto que tiene tu papá podrían ser millonarios ¿Y cuál es la realidad? Nosotros pasando trabajos y ustedes viviendo en esta casa que un día se les va a caer encima y todo para seguir parándote el cuello, presumiendo ser el más honesto, más honesto que nadie ¡Puro orgullo, puro egoísmo!...”

Esta es la visión de un mundo creado por otros donde los valores se han fragmentado y de un estilo de vida que se ofrece como una verdad. Yolanda es ese lado de México, ese que se queja, no por lo que carece y la injusticia, sino porque en este juego no pueden ser la contraparte, teniendo la oportunidad de serlo- Su presión se basa en la lamentación y el chantaje sentimental como lo hace con su padre después de ver que con la ira no ha conseguido nada: “Acabamos de comprar una casa papá. Raúl acaba de comprar un coche nuevo. Comprenderás que no puedo renunciar a todo eso. Estamos decididos a que contigo o sin tí, Raúl saque provecho de tu amistad con el ministro, y si no lo ayudas y acaba en la cárcel, es cosa tuya”.

¿Realmente somos así? ¿Nos miramos en el cine para reflejarnos y profundizar en lo íntimo de nosotros para reconocernos o simplemente cambiamos de máscara?

Gustavo está en una encrucijada: romper con sí mismo para complacer a los suyos o mantenerse con su honestidad aunque esto le cueste ser señalado como un mal padre. Al ser un hombre de voluntad también es una metáfora de la conciencia nacionalista, como su hijo, sólo que en Alfredo éste es herencia de ese padre que desea que la esencia perdure, no lo material; en este sentido, es la antítesis de su yerno. El film contrapone estas dos formas de pensar y de ser, en el yerno se impone el dinero, el poder y la soberbia, no importándole a quien perjudique, es el hombre que se acomoda dependiendo las circunstancias con tal de obtener una mordida del mejor postor. Representa la traición del sueño revolucionario, esos malos mexicanos de los que habla la maestra Rosaura Salazar de *Río escondido*, es el compadre Mendoza que existe en todos los edificios públicos de México y cualquier nación. Mientras que Alfredo, el hijo de Gustavo, representa esa semilla que dejó el compadre Felipe Nieto de la cinta *El compadre Mendoza* en su ahijado para que germinara, quien todavía cree en el ideal revolucionario. quien todavía cree en el ideal revolucionario. Por lo mismo cuando el ingeniero platica esta confusión personal con él, éste le dice que tome su propia determinación; ante lo cual, Gustavo pregunta: “¿Si decido en contra de lo que opinas te va a doler?” El hijo contesta: “Así es papá” -aunque argumenta-: “Todos mordemos en una forma u otra y en medio de toda esta porquería tu problema es tan poco importante papá, tan pequeño”. Pero Gustavo se percata de la intención de su hijo, quien es su propia consciencia: “No, no es tan pequeño y ¿sabes por qué? Porque tú estás esperando mi decisión para juzgarme”.

Esta respuesta es la reafirmación de ser que sí existe en muchos mexicanos. Al verse en esta disyuntiva Sánchez Campero decide visitar a su antiguo amigo de escuela, el Ministro Pascual Tamayo. Para sorpresa del ministro, Gustavo le pide de favor que le diga a los demás que no lo conoce, que les comente que jamás fueron compañeros de escuela. Gustavo explica los problemas que ha tenido por esa relación, que él es honesto y ahora todos quieren que se corrompa, que ya no desea más ser acosado. Sorprendido gratamente Pascual le dice que él también es honesto, para sorpresa también de Gustavo. Después de unas palabras los dos salen del edificio público y

platican largo y tendido sobre la situación tanto personal como del país. Con relación a este tema el Ministro argumenta: “Es cosa de los jóvenes, esa generación que viene empujando ¿No lo crees?”. Y un poco dudoso Sánchez Campero le contesta: “Es que esta nueva generación es tan difícil de entender, yo al menos no lo entiendo bien, la veo tan quieta, como expectante, como al acecho”. El Ministro con seguridad le contesta: “Exactamente, estás describiendo un tigre antes de dar el zarpazo”.

Mientras esto sucede su hijo entrevista a personas de distintas clases, oficios, géneros y edades de la ciudad, uno de ellos es un basurero:

— Alfredo: ¿Y usted por qué no protesta?

— Basurero: ¿Yo solo?... ¡No soy tan güey!

Después de varios comentarios Alfredo entrevista a un anciano que le contesta: “¿Cuándo ha exigido el pueblo que metan a la cárcel a un funcionario ladrón?” ante lo cual admite: “Nunca, el pueblo se contenta con hacer chistes. Es su venganza. Vaya venganza!”.

En efecto, el chiste en México es una venganza, como señala el anciano, es la manera más cercana que se tiene para poder lavar la honra, es una manera mentirosa de negarnos, es la jocosa salida a un problema que no se ha resuelto. A treinta y tantos años del rodaje de la cinta lo expuesto en ella sigue tan actual como en aquel entonces.

Al final el anciano le expresa a Alfredo: “Yo luché en la Revolución amiguito, y aquí me tiene sentado en esta banca tomando el sol y recordando mis ideales... ideales. ¿Quiere que le diga una cosa? Ya no creo en nada ni en nadie. Ya no creo ni en mí!”.

4. Véase la cinta *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes (1933). Rosalío Mendoza, personaje que representa a ese México que no le importa nada más que su propio beneficio personal y que traiciona a su compadre Felipe Ángeles quien representa el ideal revolucionario

Este anciano inmóvil, estático representa la Revolución, traicionada por algunos e intentando ser rescatada por otros. Traicionada por personajes como el yerno de Gustavo, el licenciado Padilla y sus compañeros de trabajo que son la sombra cimentada por Rosalío Mendoza⁴, mientras que Gustavo Sánchez Campero y su hijo Alfredo son la esperanza; el retoño que sembró Felipe Nieto, la conciencia revolucionaria: “Tal vez nosotros papá, los jóvenes. ¡Está grueso! y si no, la generación de tu nieto, el que va a nacer, siempre que salga a ti y no a tu yerno”.

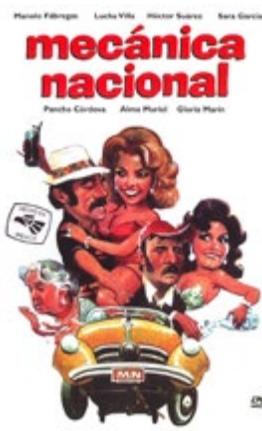
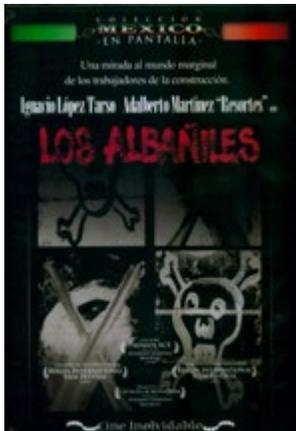
Conclusión: Entre dos Méxicos

La historia es cíclica, se repite constantemente por medio de las pasiones humanas: Deseo y poder envueltos en llamas que dejan sus sombras marcadas sobre los hombres.

Todo país para poder renovarse tiene que pasar por una devastación para alcanzar convertirse en uno nuevo y con mejores perspectivas como le sucedió a Japón, a Alemania y al mismo México donde, con la destrucción que dejó la Revolución se introduce la transición hacia una nueva nación y como consecuencia un nuevo mexicano que comenzó a cincelarse desde 1921 con José Vasconcelos y su *Cruzada educativa* pasando por el nacionalismo -heredado del siglo XIX- y la expropiación petrolera hasta el Milagro mexicano que se precipitó en polvo aproximadamente en los años ochenta, aunque esta caída se estaba manifestando desde los años setenta.

Las reminiscencias negativas y positivas dejadas por la Revolución se fueron manifestando más adelante: la creación de nuevas sociedades híbridas se han ido construyendo en la capital del país y algunas, que ya existían, se fueron mezclando con la migración hacia el centro a mediados del siglo XX. La transformación de los valores fusionándose con la tradición y la modernidad de donde han surgido nefastos actos aunque también importantes personajes de la cultura nacional y algunos pensadores que nos han heredado su visión de ser mejores humanos. Con esto podemos visualizar que México no ha estado en el estancamiento total y que, a pesar de algunos vicios y tóxicas costumbres, es una nación resiliente que ante los embates de la tragedia ha renacido, resurgido del mismo polvo.

Este texto desea manifestar fugazmente los distintos pasajes históricos/sociales del país a través de la lente del cine nacional como la misma metáfora de la visión de Octavio Paz. Directores y guionistas, testigos de las causas y las consecuencias de estas etapas históricas, a través de las historias y personajes muestran su percepción con relación al país. Las cintas *Los albañiles* y *Renuncia por motivos de salud* metaforizan este México que no termina de construirse, el avance y retroceso que parece que en algunos momentos llevan al mismo lugar, al estancamiento, como consecuencia de la erosión de un sistema político que recae y repercute en lo social; porque existe un México que habita en la memoria arquetípica y otro que se expulsa y se posa en el exterior sobre la piedra del rito y sacrificio no aceptando su otredad para unificarse. Esos dos Méxicos, que dejan una pirámide trunca y gravan su historia en piedra para que nunca desaparezca, en la cual el discurso permanece estático e insoldable, buscan la forma para volver a escribir una nueva historia y un nuevo discurso, a través de su desintegración simbólica, a través del polvo.



Bibliografía

- Bobbio, N. (1996). *El futuro de la democracia*, México: Fondo de Cultura Económica, Segunda edición.
- Estupiñán, V. (2002). *El alma obscena de mexicano*, México: Ediciones Promesa.
- García Lorca, F. (2010). *La casa de Bernarda de Alba*. Argentina: Biblioteca Virtual Universal.
- Giraldo, O. (1972). "El machismo como fenómeno psicocultural". En *Revista Latinoamericana de Psicología*. Año/vol. 4, número 003. Colombia: Fundación universitaria Konrad Lorenz
- Lizalde, E. (1999). *Tercera Tenochtitlan (1983-19999)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Paz, O. (1993). *El laberinto de la soledad y Posdata, vuelta a El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Semo, E. (2001). *Siglo XX, La historia no ha terminado, la utopía no ha terminado*, México: Instituto de Cultura del Distrito Federal.

Filmografía

- Alcoriza, L. (Dir) (1962). *Tiburoneros* [Largometraje, ficción]. México: Producciones Matouk, S. A
- Alcoriza, L. (Dir) (1964). *Tarahumara* [Largometraje, ficción]. México: Producciones Matouk, S. A
- Alcoriza, L. (Dir.) (1971). *Mecánica nacional* [Largometraje, ficción]. México: Producciones Escorpión, S. A.
- Arau, A. (Dir.) (1992). *Como agua para chocolate*. [Largometraje, ficción]. México: Arau Films Internacional, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).
- Ariza, R. (Dir.) (1976). *Cascabel* [Documental]. México: Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE).
- Baledón, R. (Dir.) (1976). *Renuncia por motivos de salud* [Largometraje, ficción]. México: Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).
- Cazals, F. (Dir.) (1975). *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso*. [Largometraje, ficción]. México: Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).
- Cazals, F. (Dir.) (1976). *Las Poquianchis (De los pormenores y otros sucedidos del dominio público que acontecieron a las hermanas de triste memoria a quienes la maledicencia así las bautizó)* [Largometraje, ficción]. México: Alpha Centauri y Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE).

Cazals, F. (Dir.) 1985). *Los motivos de Luz* [Largometraje, ficción]. México: Chimalistac, S.A.

Fons, J. (Dir.) (1976). *Los albañiles* ([Largometraje, ficción]. México: Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), Marco Polo S.A y Avant Films S.A.

Joskowicz, A. (Dir.) (1975). *El cambio* [Largometraje, ficción]. México: CUEC-UNAM (Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección de Difusión Cultural).

Ripstein, A. (Dir.) (1979). *Cadena perpetua* [Largometraje, ficción]. México.

Obed González Moreno

Es Maestro en la Escuela de Artes de la Universidad Anáhuac México. Realiza investigación y análisis de cine mexicano y literatura mexicana. Obtuvo el Premio Accésit en la categoría de Investigación Cinematográfica Internacional en el Festival de Cine Español de Málaga, 2015. Ha publicado, entre otros libros: *Desde polvo del Anáhuac a la tradición del páramo: Las visiones de Alfonso Reyes y Juan Rulfo en el cine mexicano*, en el Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga en 2016.

Contacto: tn_obed@yahoo.com.mx

Cómo citar este artículo:

González Moreno, O. (2018). Cine mexicano en la década de los setenta. Un espejismo. *Toma Uno*, 6(6), 43-61.



