

A vintage typewriter, likely a Remington or similar model, is shown from a slightly elevated front angle. The machine is dark-colored, possibly black or dark blue. The keyboard is visible at the bottom, with white keys. The paper carriage and other mechanical parts are visible at the top. The entire image is covered with a semi-transparent blue overlay.

Adaptación literaria en el Cine Mexicano

Vida cotidiana en México

Ríos | Quiroz | Ramírez | Bernal | Huarte | Carbajal | González | Tapia

*Adaptación literaria en el Cine Mexicano.
Vida cotidiana en México*

D.R. © 2021 Guadalupe Ríos de la Torre

D.R. © 2021 Teresita Quiroz Ávila

D.R. © 2021 Edelmira Ramírez Leyva

D.R. © 2021 Tomás Bernal Alanís

D.R. © 2021 María Concepción Huarte Trujillo

D.R. © 2021 Lilia Carabajal Arenas

D.R. © 2021 Marina González Martínez

D.R. © 2021 Luis Miguel Tapia Bernal

D.R. © 2021 Juan Moreno Rodríguez

D.R. © 2021 Editorial Scriptoria

Todos los derechos reservados.

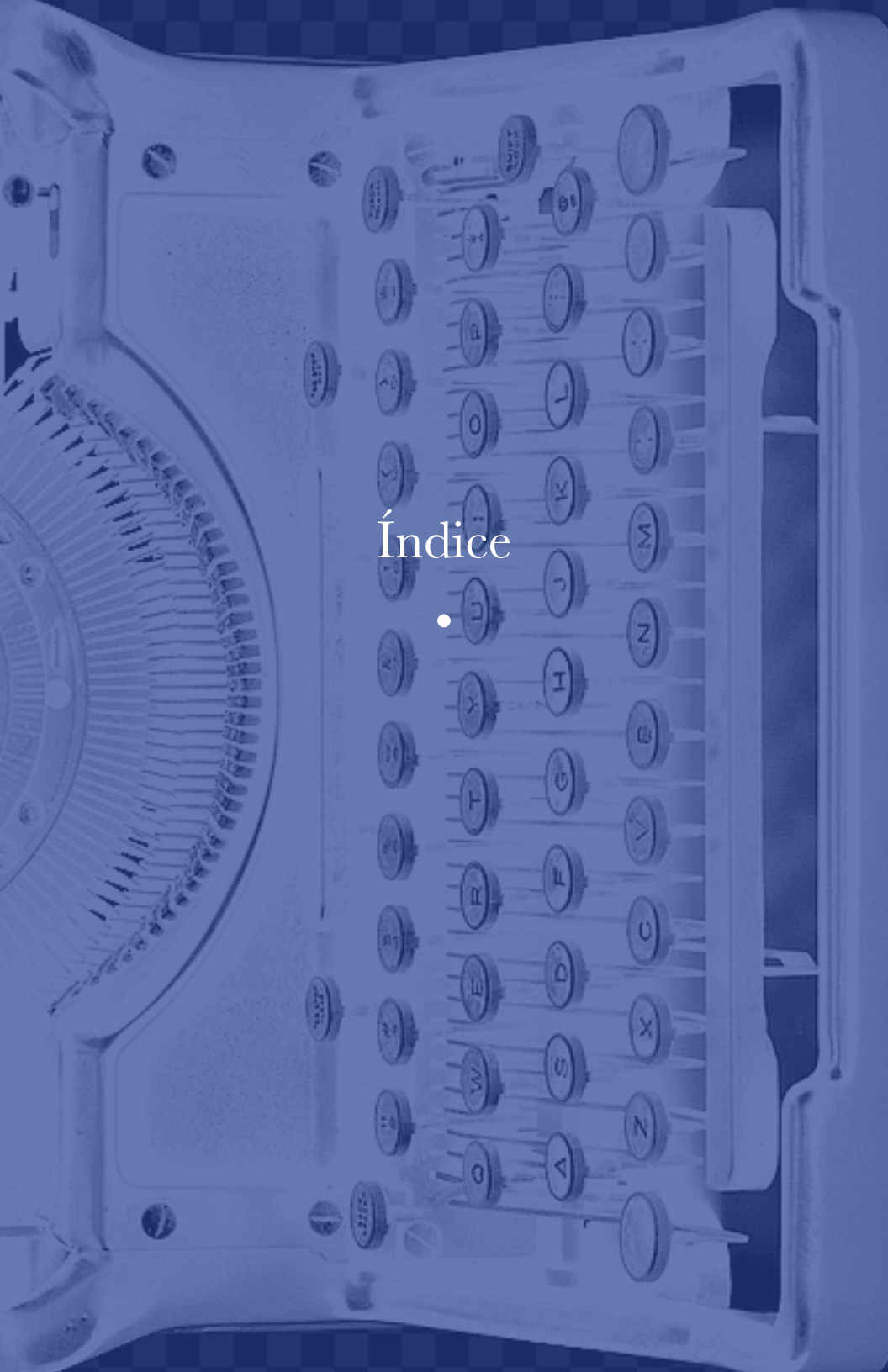
Prohibida la reproducción total o parcial,
de esta obra de ninguna manera y
por ningún medio electrónico o mecánico
o cualquier otro tipo de almacenamiento y
recuperación de información,
sin la autorización previa del editor.

ISBN: 978-607-98542-9-4

Realizado en México

Adaptación literaria en el Cine Mexicano

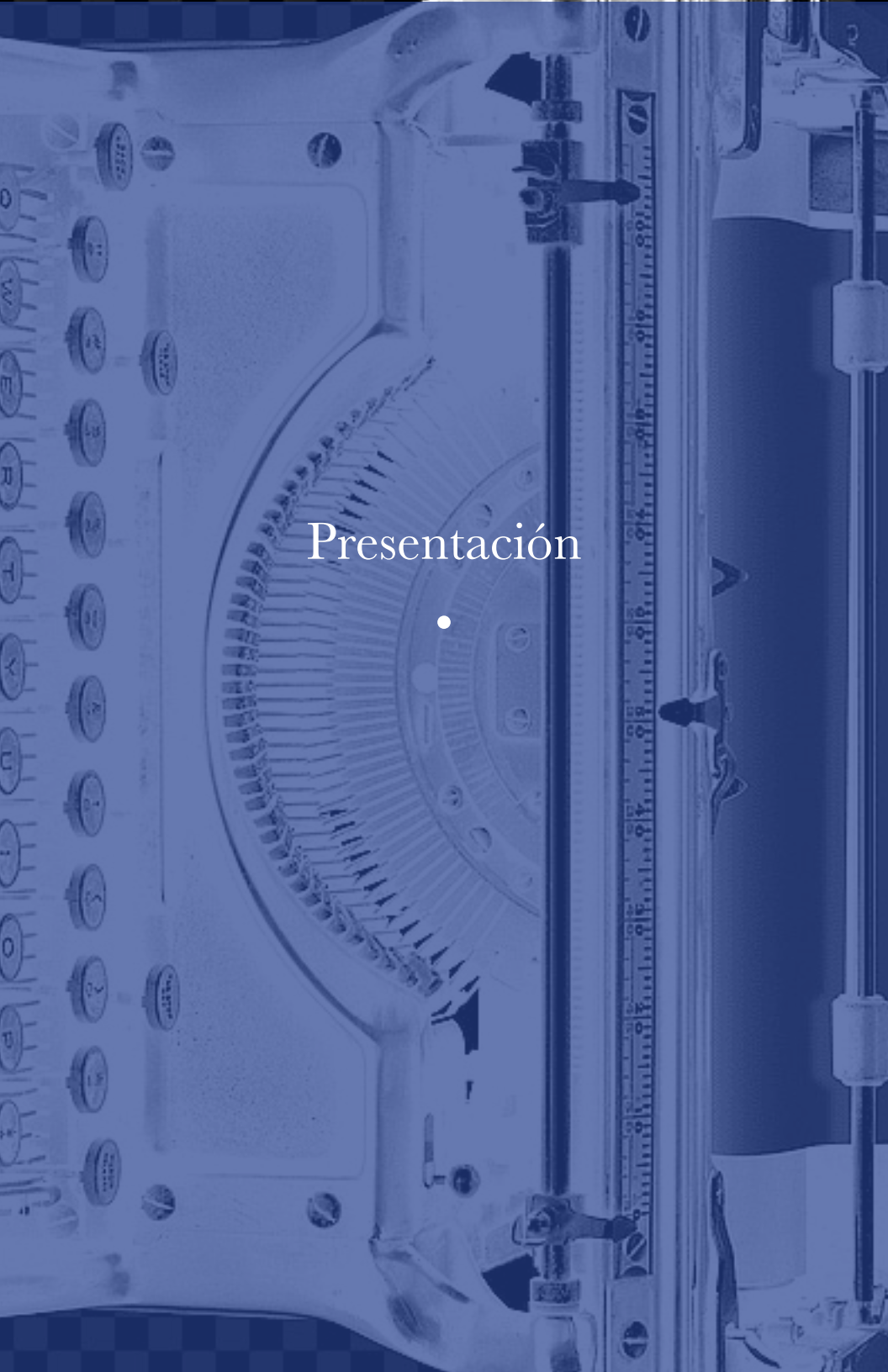
•
Vida cotidiana en México



Índice

-

Presentación	6
<i>El Compadre Mendoza</i> Guadalupe Ríos de la Torre	8
<i>La negra Angustias</i> del texto al cine Teresita Quiroz Ávila	22
<i>Ensayo de un Crimen</i> de Luis Buñuel Edelmira Ramírez Leyva	32
<i>La Sombra del Caudillo</i> rostro de Jano en México Tomás Bernal Alanís	50
<i>Mariana Mariana</i> . Adaptación del libro <i>Las batallas en el desierto</i> de José Emilio Pacheco María Concepción Huarte Trujillo	70
<i>Como Agua para Chocolate</i> Lilia Carbajal Arenas	84
<i>Novia que te vea</i> Marina González Martínez	94
<i>Demasiado Amor</i> Luis Miguel Tapia Bernal	108



Presentación

•

La literatura, ha sido una de las fuentes inagotables de temas cinematográficos. Obras teatrales, novelas y cuentos han sido adaptados para transformarlas en imágenes sonoras.

En el caso del cine mexicano, son varias las películas que han contado con la colaboración de los escritores de las obras para adaptarse a la pantalla grande, pero no obstante, siempre ha sido difícil acometer tal empresa.

En algunos casos ha quedado manifiesto que sin la participación del escritor es aún más difícil poder ser fiel a la obra literaria. *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, filmada en varias ocasiones, no contó con el trabajo del escritor ni fue del agrado del mismo ni de muchos críticos y, en su caso, la película *Macario*, basada en un cuento de Bruno Traven, ha opacado a la obra escrita por su narrativa y poder visual.

La valoración del evento y logro de la adaptación literaria al cine demuestra que cuando el escritor es partícipe de la elaboración del guion, a pesar de las dificultades que ello pueda implicar, brinda un mayor y mejor equilibrio entre el texto literario y la película pues se mantiene la fidelidad al espíritu y mensaje de la obra original.

En los textos que se ofrecen a continuación se reflexiona sobre el complejo proceso de adaptación literaria al cine desde diversas disciplinas de las ciencias sociales y de las humanidades. •

El Compadre Mendoza

•

Guadalupe Ríos de la Torre

UAM-AZC

Introducción

Los intelectuales se debaten en discusiones sobre justicia social, mientras en los campos de batalla se lucha con firmeza. De esa contienda surgió una literatura pujante, cruel y vigorosa, pero también llena de color y de vida, que narraba episodios, dramas y escenas de la Revolución de 1910 con un hondo contenido social.

Uno de los más importantes observadores de esta etapa de la historia de nuestro país fue Mauricio Magdaleno, quien supo capturar esos acontecimientos que vivió desde su infancia hasta su muerte, recreándolos en sus obras. Cómplice en los procesos más importantes de su época, novelista, escritor cinematográfico, ensayista, dramaturgo, cuentista, cronista político y funcionario cultural, Mauricio Magdaleno fue, sin duda, uno de los creadores que consiguió imprimir su huella con mayor fuerza en el imaginario mexicano del siglo xx.

En su prólogo a *Cuentos completos* de Mauricio Magdaleno, Eduardo Antonio Parra comenta:

10

Como guionista de cine, unió su visión a la de Emilio el Indio Fernández y a la de Gabriel Figueroa, formando con ellos el triunvirato que pasearía la imagen del México bronco y violento por todo el mundo en películas clásicas de la llamada Época de Oro de nuestro cine (Magdaleno, 2003, p. 8).

Las imágenes cinematográficas de la Revolución no sólo ejercieron un enorme impacto en la sociedad mexicana en general, sino también en los escritores mexicanos en particular, quienes más tarde describirían escenas de ese movimiento armado, haciendo gala, en ocasiones, de una pasmosa economía visual (Duffey, 1996, pp. 14-15).

Marcela Magdaleno afirma:

Mauricio Magdaleno recoge la voz de muchos de los corridos que rondaban los pueblos, y Juan Bustillo Oro enfatiza recreando escenarios con problemática social. Su dramaturgia llegó inconveniente, sorpresiva y brutal. Las nuevas ideas revolucionarias vaticinaban la angustia, el vacío, “el alarido amonestante”, ese famoso ‘Grito’ que desde 1893 dejó plasmado el artista noruego Edward Munch (Magdaleno, 2008, p. 15).



Junto con *El compadre Mendoza*, *El baile de los pintos* fue de los primeros cuentos publicados por Mauricio Magdaleno en el periódico *El Sol* de Madrid, durante su exilio a principios de los años treinta. Estos dos relatos lo consagraron desde entonces como uno de los más importantes narradores de la lucha revolucionaria de 1910.

El tejido revolucionario

La etapa del triunfo sobre Victoriano Huerta y el ejército del viejo régimen fue también la hora de la escisión entre facciones revolucionarias, del ajuste de cuentas. Los deseos que muchos habían tenido de que con la caída del gobierno usurpador terminaría la sangrienta guerra civil nunca se realizaron; al contrario, las diferencias se fueron profundizando.

La necesidad de restablecer al Estado y erigir un México nuevo, afín con los intereses de clase y de grupo que predominaban en cada bando, llevó a la lucha más encarnizada y difícil de todo el conflicto, la que buscaba definir qué tipo de nación habría de consumarse.

En 1914, después de haber derrotado a Victoriano Huerta, los grupos revolucionarios comenzaron a enfrentarse entre sí, villistas y zapatistas unieron fuerzas e intereses en la convención celebrada en la ciudad de Aguascalientes. En ella, se decidió desconocer a Venustiano Carranza como jefe de la Revolución y esta acción marcó la ruptura con los constitucionalistas.

Las diferencias fueron insalvables, hubo contactos entre los dirigentes, pero más que acercamiento, lo que cada uno intentaba era la sumisión del otro.

Fernando de Fuentes y *El compadre Mendoza*

El compadre Mendoza es una cinta acerca de la Revolución Mexicana que se enfoca en el zapatismo. Así conocemos al general zapatista Felipe Nieto (Antonio R. Frausto), quien compartía la esperanza al lado del pueblo, junto con el que nunca perdió el sentido de ser gente sencilla del campo, hijo de trabajadores. Él funge como representante de la revolución morelense, aislada y pobre, al tiempo que mostraba la independencia y la solidaridad que se vivía en aquellas comunidades.

Son estos personajes los que ayudaron a que la demanda de la tierra se viera enriquecida con otras de carácter popular, como la autonomía política para los pueblos, las garantías a las personas y el equilibrio entre los gobiernos de los municipios, los estados y el de la nación.

Por otro lado está Rosalío Mendoza (Alfredo Diestro), un hacendado oportunista y protagonista, quien se muestra cercano al zapatismo y hasta parece estar de acuerdo con los ideales revolucionarios. Sin embargo, su vínculo real está con el régimen en el poder: “(...) que pasa de los huertistas a los carrancistas durante el período en el que ocurre la historia, y su imperiosa necesidad de conservar su posición lo lleva a traicionar al general Nieto, su compadre” (García, 1986, p. 84).

José Valadés describe al hacendado porfirista:

No es el hacendado el sencillo poseedor de bienes raíces; es el único hombre que gobierna en México

con tres autoridades: la política, la económica y la religiosa. Hácelo, ciertamente, dentro de su posesión; pero con absoluto dominio [...] No es el peón el trabajador que después de cumplir su faena, goza de libertad, sino es el sirviente de la familia. Aunque sea anciano, apellídale administrador “muchacho”. Si es constante se le concede “licencias” y “asuetos”; de lo contrario [...] se le persigue y se le castiga “sin compasión”. No ha de salir del territorio de la hacienda ni él, ni su mujer, ni sus hijos sin permiso del hacendado (Valadés, 1977, p. 123).

En la cinta, la cotidianidad de las familias campesinas muestra lo difícil que era vivir así. La violencia, la carencia, a veces total, de comida, así como la quema y la destrucción de casas, corrales, campos, bosques, pueblos, iglesias y rancherías, la imposición de una economía de guerra, la presencia cotidiana de la muerte, el dolor, las amenazas, el miedo y las fuerzas destructivas obligaban a cambiar las costumbres y a ajustar mecanismos de defensa y sobrevivencia.

El compadre Mendoza refleja también la otra parte de la moneda sobre la vida diaria de los hacendados, como la de Rosalío Mendoza con sus invitados “científicos y reaccionarios”, como los llamaban los zapatistas, además de las continuas visitas que recibía por parte de los representantes del gobierno. Se advertían las comodidades, el lujo, los elegantes decorados y el magnífico mueblaje importado de Europa. La sala, como primera pieza de la casa, era el lugar donde se atendía a los invitados y a las amis-

tades, y donde, por primera vez, una joven recibía oficialmente al novio. En sus amplias paredes lucían las fotografías de los diferentes líderes que pasaban por la hacienda (zapatistas, huertistas y carrancistas); en la película, el encargado de descolgar y colgar las fotografías de los dirigentes era su secretario Atenógenes (Luis G. Barreiro).

Es importante señalar el papel de la mujer en la cinta, como el de Lolita García (Carmen Guerrero), la dulce y abnegada esposa de Rosalío Mendoza. Como su casa fue calificada como “decente”, ahí recibía y agasajaba con bailes a los triunfantes generales que tomaban su ciudad, quizás para salvar la vida y la fortuna familiar mediante una conducta complaciente, impensable en momentos de paz. Las artes femeninas tal vez tuvieron aquí una función diversa, un matiz que, sin proponérselo, se volvió una toma de partido. Y para combatir al temor del asalto, de la violación, está el recurso del escondite, del disfraz y del viraje, pero también el escarmiento.

La familia del sector medio, así conformada, desempeñó un papel especial en el desarrollo de la nueva realidad, pues recogió la única tradición de familia nuclear, bien avenida, organizada en torno al matrimonio monogámico y con el noble fin de la reproducción. En este ejemplo de familia, los Mendoza, se condensaron los valores tradicionales a las jerarquías, obediencia y sumisión, que abandonaron el imaginario social de la nueva época; al mismo tiempo que se afianzaron los paradigmas de la vida moderna, actual y cosmopolita, el amor a la patria y el resto a las instituciones. Así que más que el linaje de la élite, o la llamada “familia revolucionaria”, las diferentes instancias de control



social encaminaban sus esfuerzos en modelar a la prole ejemplar, a la típica familia burguesa que se centraba en la clase media, con el fin de delinear el prototipo de las relaciones específicas de dominación establecidas entre la mujer y el hombre, entre el adulto y el niño y entre padres e hijos, en un esquema de jerarquías que se reproducía en otros ámbitos de la vida social y que se visualiza en la pantalla.

Está María (Emma Roldán), la empleada doméstica muda, cuyos inquisitivos ojos se vuelven puñales que atormentan la conciencia de su patrón Rosalío Mendoza, justo antes de cometer su traición ya descrita.

Las escenas finales se centran de manera magistral en los remordimientos que corroen a Rosalío en los instantes previos a ejecutarse la traición. Los últimos 15 minutos de la película son sencillamente magistrales, mostrando con toda crudeza la pesadumbre que fustiga el alma de don Rosalío, conocedor de que ha cometido un acto vomitivo en contra de la persona que años antes le salvó la vida, anteponiendo la amistad al deber que le obligaba como general zapatista.

Alejandro Pelayo describe:

El asesinato de Nieto ocurre también bajo un magistral manejo de luces y sombras expresionistas de trágicas reminiscencias. Mientras en el montaje de la cinta suelen aparecer referencias a la vanguardia soviética, como lo ilustra una escena en la que la protagonista está a punto de mencionar la palabra locomotora y en lugar de escuchar su voz vemos la imagen de una locomotora en marcha (Pelayo, 2017, pp. 53-54).

El compadre Mendoza es una crítica a la anormalidad, a la violencia pragmática de los hombres entregados a la codicia. Se nos señala aquí el prototipo del oportunista, de ese político corrupto que haría carrera y fortuna tras el triunfo de la revolución y que tuvo su génesis durante la lucha. Se trata de un hombre simpático, cuya única causa es el provecho propio, que se sirve de las convicciones de los otros. El relato, que finaliza en una tragedia que no afecta al protagonista, plantea a un personaje que,

con el tiempo, habría de convertirse en uno de los arquetipos más conocidos de nuestro siglo XX.

Consideraciones finales

18

El compadre Mendoza es considerada por los críticos y expertos de cine mexicanos como la tercera mejor película de la historia de México.

Es el nervio del torrente de la Revolución Mexicana, el brío incontenible de su oleaje, lo que atrajo consigo a individuos, grupos y comunidades pertenecientes a todos los sectores del espectro social, aquello que los confundió y enfrentó por primera vez.

La explosión rebelde mezcló en todas partes a campesinos con rancheros, a mineros y trabajadores urbanos y a éstos con profesores, licenciados, periodistas, militares, médicos, ingenieros, pequeños comerciantes, funcionarios y políticos de todos los niveles. Las grandes batallas de Francisco Villa, de Álvaro Obregón, de Venustiano Carranza arrastraron a contingentes inverosímiles, integrados por la gente más diversa y contrastada.

El compadre Mendoza es la lucha de los diferentes sectores, hasta entonces distanciados entre sí por barreras insuperables, que entraron en contacto y forjaron solidaridades, alianzas y odios en medio de la batalla. Asimismo, la etapa violenta de la lucha revolucionaria fue el disparador de desacatos protagonizados por los grupos sociales tradicionalmente sometidos a los códigos establecidos por los sectores dominantes. •

Título: El compadre Mendoza. 1933.

Basada en un cuento de Mauricio Magdaleno.

Director: Fernando de Fuentes.

Guion: Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro.

19

Fotografía: Ross Fisher, Alex Phillips.

Música: Manuel Castro Padilla.

Género: Drama revolucionario.

Duración: 85 mins.

País: México.

Elenco:

Alfredo del Diestro | Carmen Guerrero | Antonio R. Frausto
Luis G. Barreiro | Joaquín Busquets | Emma Roldán | Pepe
del Río | Abraham Galán | José Ignacio Rocha | Ricardo Carti |
Alfonso Sánchez Tello | César Rendón | José Eduardo
Pérez | Miguel M. Delgado.

Sinopsis:

Cinta basada en la novela del mismo nombre de Mauricio Magdaleno. Relata la tragedia acontecida a un hacendado, cuyo lazo de compadrazgo con un general debe sacrificarse por medio de una traición, al ponerse en riesgo la estabilidad del primero en medio del caos revolucionario. *El compadre Mendoza* forma parte de una filmografía en la cual la protagonista es la Revolución Mexicana.

Referencias

Duffey, P. (1996). *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, México: UNAM.

20

García Riera, E. (1986). *Historia del cine mexicano*, México: SEP.

Magdaleno, Mauricio (2003). *Cuentos completos*. México: Lectorum.

——— (1979). *El compadre Mendoza*. México: Promexa Editores.

Magdaleno, Marcela (2008). Introducción. Servicio social “Teatro de Ahora”. En Alejandro Ortiz Bulle-Goyri (coord.) *Cuatro obras de revista política para el “Teatro de Ahora” (1932)* (pp. 11-22), México: UAM-AZC.

Pelayo, Alejandro. (2017). El compadre Mendoza. En Museo del Palacio de Bellas Artes y la Cineteca Nacional (eds.), *Un cine revolucionario. Atisbos de modernidad en la cinematografía nacional (1810-1950)*. México: INBA-CONACULTA/ Museo del Palacio de Bellas Artes.

Radkau, Verena. (1985). Imágenes de la mujer en la sociedad porfirista. Viejos mitos en ropaje nuevo. *Revista Encuentro, volumen IV* (4), pp. 5-39.

Valadés, José. (1977). El porfirismo. En *Historia de un régimen*.
México: UNAM.

Imágenes (referencias):

Pág.8:**elhorizonte-mx-1024x886**:<https://cineoculto.com/2018/06/el-compadre-mendoza-el-zapatismo-martirizado/> [consulta:17 enero de 2021] Pág.11: **compadre medoza(esce-na de la película)**:<https://cineoculto.com/2018/06/el-compadre-mendoza-el-zapatismo-martirizado/> [consulta: 17 enero de 2021] Pág.16: **24letrasxsegundo-wordpress-com-1024x826a**:unviajeenblancoynegro.tumblr.com [consulta: 17 enero de 2021]

La Negra Angustias
del texto al cine

•

Teresita Quiroz Ávila

UAM-AZC

La historia

Angustias es la protagonista de la historia, originaria de la sierra de Morelos, estado sureño de México, dos elementos la caracterizan su firmeza de carácter y el tono obscuro de su piel. Ella es una joven huérfana de madre y educada por su padre Antón Farrera, un mítico salteador de caminos conocido como *El Tigre* por su temeridad. La chica crece en contacto con las condiciones de la geografía y clima agreste que caracterizan la intrincada región, así como la dirección de Antón quien le enseña defenderse de las agresiones, donde lo importante es la sobrevivencia en un ambiente hostil. Los rasgos de bravura y fortaleza de la joven la muestran bragada y altiva, orgullosa del pasado de su progenitor que la hace sentir descendiente del linaje de fiereza. Es como una hermosa criatura salvaje, imponente como la naturaleza intrincada de la serranía. Es atacada sexualmente por un hombre y al defenderse contra esta agresión, acuchilla al agresor y ella se refugia en la sierra.

La mulata Farrera con un porte masculino y la altivez que aprende de su padre, se une al ejército zapatista; se suma a la bola, dada su bravura llega a tener mando de coronela con un regimiento de hombres a su cargo. Se le conoce como la *Tigresa Farrera*. Lucha por disminuir las condiciones de pobreza de los campesinos y las vejaciones que sufren las mujeres. Se da cuenta que la instrucción escolar es importante para la lucha revolucionaria, al conocer a ciertos políticos y abogados quienes con sus discursos y educación se desempeñan mejor. La necesidad de poder leer los panfletos y los documentos la impulsa para tomar clases y aprender a leer y escribir. Así consiguen un joven maestro oriundo de la ciudad de Cuernavaca, Manuel de la Reguera y Pérez Cacho, quien se tituló en la Ciudad de México. Ella se ve seducida por las refinadas maneras del instructor: su forma de vestir, de expresarse, su saber y su trabajo pedagógico. Ellos establecen una relación amorosa, finalmente se van a la Ciudad de México. *La Tigresa de Morelos* deja su lucha, su bravío comportamiento y sumisa por haber encontrado el amor, es utilizada por el preceptor quien se aprovecha del cargo militar de Angustias, cobrando su salario, obteniendo prebendas que le corresponden a ella por su mando de coronela, así, la lleva a vivir a un cuarto de azotea donde la mulata lo recibe de vez en cuando y ahí procrea al hijo de ambos, manteniendo una relación de amasiato esporádica, lo que se conoce como “la casa chica”.

Novelista / Directora

Roles tradicionales y empoderamiento

Esta historia fue escrita en 1944 por Francisco Rojas González, originario de Guadalajara, Jalisco (1904-1951). Etnólogo, antropólogo, diplomático y escritor; autor de ensayos sobre indigenismo y literatura, novelas y cuentos. Su *Negra Angustias* puede considerarse pionera en la problemática de la mujer negra en la revolución mexicana, ejemplificando la existencia de mujeres con liderazgo y cargo militar y contrastando los patrones de género tradicional: una dirigente con mayor liderazgo que los hombres, considerándola por algunos como lesbiana por su dirección, hasta que el amor de pareja heterosexual la resignifica en su rol de mujer sumisa dedicada a las labores domésticas, a la maternidad y dependiente de su hombre.

En el año de 1949 Matilde Soto Landeta (Ciudad de México, 1913-1999), lleva al argumento al cine con su productora Tacma y cabe señalar que tuvo que financiar la película con sus pertenencias. El protagónico es representado por María Elena Marqués, maquillada para lograr el tono de piel oscuro de la negra Angustias. La historia cinematográfica se apega al texto de Rojas González: la joven hija del *Tigre Farrera*, su bravura, la incorporación como líder al ejército sureño, la importancia de la educación formal para aprender a leer y escribir, la relación con el profesor; pero Landeta se toma las licencias que la realización le permiten y decide no mandar a Angustias a la capital sumisa a la sombra y protección del hombre. La cineasta, quien considerada una de las primeras directoras mexicanas feminista,

termina la cinta empoderando a la *Negra Angustias* en su rol de coronela para seguir al mando de su tropa en la lucha por los campesinos y por las agresiones sexuales contra las mujeres. Así la directora, cambia el final de la historia original. Ambos, tanto Rojas como Landeta, nos hacen reflexionar sobre el lugar que ocupan las mujeres en los roles de género, pero mientras Rojas da un final en el cual la protagonista al concebirse en una relación heterosexual asume el papel tradicional; Landeta la libera de ese destino dando supremacía a su desempeño de líder militar, estratega, defensora de los derechos de los vulnerables. La cineasta la perpetúa en su cinta como heroína, reivindicando que las mujeres pueden realizarse como seres humanos desempeñando con éxito los puestos de conducción que de forma determinante ha controlado el sexo masculino.

La película no recibió ningún premio en el momento de su producción. Sin embargo, tanto el novelista como la directora fueron acreedores a distinciones por su trayectoria, obra y producción. Rojas González en 1944, mismo año de la publicación de dicha novela, recibe el Premio Nacional de Literatura. La cineasta Matilde Landeta es galardonada con un Ariel en 1957 y un reconocimiento en 1992. Es hasta 26 años después del estreno de la cinta, en el marco del Año Internacional de la Mujer en 1975 que fue reconocida y homenajeada en la categoría de Mujeres Directoras justo por la película *La negra Angustias*, tanto por la adaptación como por la temática feminista de la cinta. •

Título: *La negra Angustias*. 1949.

Basada en la novela *La negra Angustias* de
Francisco Rojas González.

Dirección: Matilde Landeta.

27

Guión: Matilde Landeta y Francisco Rojas González.

Música: Gonzalo Curiel.

Fotografía: Jack Draper.

Género: Drama, bélico, Revolución Mexicana

Premios: Premio Nacional de Literatura, 1944. Mujeres
Directoras, Año Internacional de la Mujer 1975.

Reparto:

María Elena Marqués | Agustín Isunza | Eduardo Arozamena |
Gilberto González | Enriqueta Reza | Fanny Schiller | Ramón
Gay | Noemí Beltrán | Esteban Márquez | Agustín Fernández |
Willie Calles | Carlos Riquelme | Felipe de Flores | Dolores
Tinoco | Elda Peralta.

Sinopsis:

La historia trata de un personaje femenino del ejército de Emiliano Zapata y se ubica en el estado de Morelos, así como en la capital del país en los años de la Revolución de inicios del siglo xx en México.

Referencias

Colombón, Anahí (2016). *La negra Angustias y el papel de la mujer en la Revolución Mexicana*. Novela de formación, contrastes e ironía. Callejero.

28

Galván Rivera, Flavio (1991). El concubinato actual en México. *Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM*. Recuperado de <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/5/2401/28.pdf>.

Gargallo, Francisca (2008). *Las mujeres en la Revolución mexicana, un acercamiento a una participación que no se estudia*. Participación en un panel con estudiantes en el marco del curso: Ideas feministas en América latina, UACM.

González Calderón, Diana Elisa (2015). *El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine mexicano presencias en la vida y obra de Matilde Landeta* (tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, España.

Lerner, Susana y Lucía Melgar (coords.) (2010). *Familias en el siglo XXI: realidades diversas y políticas públicas*. México: UNAM/Pueg/COLMEX.

Lorente Medina, Antonio (2013). De la subversión del orden patriarcal a la sumisión en la Negra Angustias. En Margarita Almela *et al.* (coords.), *Mujeres a la conquista de espacios* (pp. 77-104), Madrid, España: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=WmrkKtG9PxIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

Mendieta, Ángeles (1963). *La mujer en la Revolución mexicana*, México: INEHRM.

Montes de Oca, Navas (1996). *Protagonistas de las novelas de la Revolución mexicana*, México: Instituto Mexiquense de Cultura.

Quiroz Ávila, Teresita (2017). El espacio urbano en La negra Angustias. *Temas y variaciones de Literatura*, (49), pp. 173-190.

Sanmartín Esplugues, José *et al.* (2010). *Reflexiones sobre la violencia*. México: Siglo XXI/Instituto Centro Reina Sofia.

Rojas González, Francisco (1998). *La Negra Angustias*, México: FCE.

Tenorio, Ilse Mayte (2013). *De la Revolución a la pantalla: la representación de la mujer revolucionaria en La negra Angustias de Matilde Landeta* (tesis de maestría), Universidad de Querétaro, México.

Tuñón, Julia (1987). Las mexicanas de nuestro siglo. En *Mujeres en México. Una historia olvidada*. México: Planeta.

Vázquez Fernández, Salvador (2008). Las raíces del olvido. Un estado de la cuestión sobre el estudio de las poblaciones de origen africano en México. En *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. Córdoba/Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Argentina/ceaunc/20121213113451/11vaz.pdf>.

Velázquez, María Elisa y Gabriela Iturralde Nieto (2012). *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*. México: CONAPRED.

Zúñiga Zenteno, Magda Estrella (2013). *La casa chica en Chiapas. Una aproximación antropológica*. México: Juan Pablos.

Imágenes (referencias):

Pág.22: **binegra-angustiasi-coronela-en-tiempos-de-la-revolucion-mexicana-b**:<https://www.elsestudiodelpintor.com/2017/04/la-mujer-cine-latinoamericano-siglo-xx-la-trilogia-feminista-matilde-landeta/binegra-angustiasi-coronela-en-tiempos-de-la-revolucion-mexicana-b/>[consulta: 17 enero de 202]

Ensayo de un crimen
de
Luis Buñuel

•

Edelmira Ramírez Leyva

UAM-AZC

*Usted quería ser un gran criminal
como otros quieren ser
grandes escritores o grandes policías
y se quedan en la aproximación.*
Rodolfo Usigli

La película *Ensayo de un crimen* también conocida como *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* de Luis Buñuel está inspirada, como advierte el mismo Director, en la novela homónima de Rodolfo Usigli.

Ambas personalidades eran totalmente opuestas, nada tenían en común, por lo tanto la “adaptación” cinematográfica que intento realizar el cineasta en colaboración con Usigli, no fue posible; por ello Luis Buñuel abandonó el trabajo conjunto con el escritor y acabo elaborando su propia versión con Eduardo Ugarte; de ahí que al final en la película pusiera solo “inspirada”, no “adaptada” lo que le valió que el escritor no presentará una demanda en su contra; Gustavo Pérez Rodríguez (2008) describe el sucedido a través de las palabras de Argentina Casas, la ex esposa de Usigli:

Rodolfo se quejó ante el Sindicato de Autores de Cine y pidió que se reunieran en asamblea; allí, con el salón lleno, Rodolfo le reclamó a Luis Buñuel y le dijo que en un principio había quedado de respetar la novela y que había aceptado que Rodolfo diera su aprobación a los cambios que hubiera, cosa que

no había sucedido. Total, ambos se insultaron públicamente, y Buñuel nunca se lo perdonó, porque se sintió herido en su orgullo de director [...] Ni modo. Para acabar el cambio, en Francia se llamó *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (Pérez, 2008, p. 15).

Pero lo que sí es evidente es que Luis Buñuel tomó muchos de los elementos de la novela de Rodolfo Usigli para elaborar su guión, sin embargo, se puede afirmar que son dos obras totalmente diferentes, además pesó mucho en este caso la esencialidad de las dos artes: la narratividad de lo literario, frente a la visualidad de la cinematografía.

El guión cinematográfico que realiza Buñuel está marcado con su estilo inconfundible y sus temas obsesivos, que en este caso desembocan en lo que el propio cineasta denomina “un divertimento” en el que de entrada cambia el orden original de la trama de la novela con un *flashback*, mediante el cual coloca la escena final de la novela al principio de la película, pero con una escena totalmente renovada y adicionada con nuevos personajes, como la monja enfermera que inaugura para el espectador lo que será el primer crimen fallido del protagonista, violentando también con ello el ritmo pausado y en crescendo que caracteriza la novela, por un relato cinematográfico vertiginoso, propio del ritmo acelerado del deseo compulsivo del protagonista.

Tanto la novela como la película tienen un *leit motiv* que es la obsesión de un hombre por realizar lo que él considera que es su destino: ser un gran criminal, sustentando tal creencia por un recuerdo infantil que se centra en un objeto

que le regalo su madre, una cajita de música a la cual se vincula un cuento y una muerte.

El recuerdo infantil se convierte en un disparador de la obsesión del protagonista por el anhelo de ser un gran criminal, que desemboca en un deseo compulsivo antecedido por el sonido musical que desencadena la memoria del instante en que sucedió el episodio de la muerte de su institutriz, que él cree que la provocó al activar la música de la cajita, aunque en realidad muere por una bala perdida procedente de un grupo de revolucionarios que ingresaron en la calle en donde él vivía, durante el movimiento revolucionario de 1910. Es tan fuerte el impacto que sufre, que se graba en su memoria una imagen de sangre, muerte, erotismo y placer que lo perseguirá toda su vida, de tal manera que cada vez que suena la música le provoca un estado anímico de sopor mental que no puede controlar.

Este pequeño objeto musical físicamente es diferente tanto en la novela como en la película, Usigli la describe de la siguiente manera:

Una caja de música, con dos figuras 1870, primorosamente vestidas [...] era una caja forrada, como una bombonera, de gruesa seda abullonada. Al abrirse la tapa de enfrente, sonaba la música y las dos figuras de hombre y mujer esbozaban pasos de vals (Usigli, 2018, p. 16).

En cambio, en la película la base es rectangular de metal plateada calada y ornamentada solo con una bailarina en blanco,

que baila girando continuamente con los brazos en alto; la melodía es la misma que la descrita en la novela: *El príncipe rojo* del compositor francés Émile Waldteufel, esa música tiene una importancia central tanto en la novela como en la película, pues es la que precipita las acciones criminales del protagonista, aunque según MFA: “(...) muy posiblemente el título sea inventado, porque no hay forma de localizarlo. Otra posibilidad es la señalada por la esposa del novelista, quien indica que la música que se oye en la película es del compositor mexicano Enrique Martínez” (2014, nota 6).

Buñuel realiza una extrema síntesis de la trama de la novela para lograr conformar el proyecto cinematográfico que concibió, para ello eliminó personajes importantes, apartados completos y sobre todo cambió el ritmo pausado y progresivo de la novela por aceleradas secuencias, que le son útiles para enfatizar la presencia de la compulsión que padece el protagonista Archibaldo de la Cruz, un sujeto de clase acomodada, que le sirve a Buñuel para efectuar una incisiva crítica a la burguesía, uno de sus temas recurrentes en su cinematografía.

De la novela, Buñuel básicamente conserva a los personajes femeninos y elimina a algunos personajes masculinos que en la novela tienen una función importante, con esto el cineasta tiñe su adaptación con un toque que enfatiza las muertes femeninas, cuando en la novela no es así, quizá esto explica también el hecho de que la cajita de música de la película ostenta solo a una bailarina que gira incesantemente mientras dura la música, como un símbolo de las mujeres elegidas para ser asesinadas.



En la película, Luis Buñuel opta por un repertorio en donde predominan bellas actrices como Mirolsava Stern, Rita Macedo, Ariadna Welter, y una actriz consagrada como Andrea Palma, pero destaca el protagonista masculino, encarnado en el actor Ernesto Alonso como el personaje responsable del hilo conductor de los hechos.

Buñuel remarca, más incluso que Usigli, la posición acomodada del personaje, heredada de su familia, de tal manera que lo sitúa como un hombre con una buena condición financiera, que vive en una casa propia *ad hoc* a su clase social con servidumbre y en suma, una vida desahogada.

En cambio, el Archibaldo Cruz de Usigli no tiene casa propia vive en un cuarto que alquila en una pensión, y lo presenta como un personaje que no tiene trabajo, vive del ocio; económicamente cuenta con un mínimo de recursos, heredados de su familia que conserva en el banco, pero gracias al juego logra tener cierta fortuna, lo que le permite acceder posteriormente a rentar un departamento. Pero su situación no le impide codearse con personajes de la alta sociedad, con ello Usigli exhibirá en forma crítica los peculiares comportamientos de la alta sociedad. Una discrepancia importante entre el escritor y el cineasta es que mientras que Usigli presenta al personaje de Archibaldo de la Cruz como un jugador empedernido y exitoso, de cuya suerte dependen sus finanzas, en cambio Buñuel elimina esta característica del personaje y convierte al protagonista en un tornero dileitante, oficio que parece más bien su *hobby*, pero al que le dedica parte de su tiempo. En su amplia casa tiene su taller de tornería bien equipado. Esta diferencia de quehaceres es importante porque da una tonalidad diferente a los personajes, pues hay una diferencia importante entre ser jugador a tornero por gusto.

Al destacarse en la novela la inclinación de Archibaldo de la Cruz al juego, se vuelve muy importante el lugar en donde se desempeña como jugador, que es un antro privado en la casa de un Abogado: el *Gordo* Asuara al que recurrentemente asiste y en donde muestra con singularidad su habilidad en los juegos de azar y la casa de juego se convierte en el lugar en donde socializa con una serie de personajes que tienen determinada importancia en la novela.



Buñuel sintetiza magistralmente en una breve secuencia la casa de juego de Asuara logrando captar y traducir con exactitud el ambiente del lugar, que es en donde Archibaldo de la Cruz encuentra su primer proyecto criminal.

Otra diferencia importante entre la novela y la adaptación del film es el tratamiento que se da a los personajes, ya que presentan algunas transformaciones importantes, tanto con respecto a su personalidad como en la forma en que interactúan con otros personajes, por ejemplo, Patricia Terrazas, una mujer de clase alta, cuya característica central es su desagradable personalidad, que Luis Buñuel construye con varias acciones breves, grotescas acumuladas en el corto espacio que dura la secuencia

de su actuación; el Cineasta reduce su relación con el protagonista a un solo encuentro que se inicia en la residencia de Asuara y termina en la casa de la desagradable dama; esto no le permite al espectador comprender su emergente deseo de matarla y su rápida planeación, para lograrlo. Además, Buñuel introduce un personaje ajeno a la novela, el amante rico de Terrazas, su inclusión en la película es un tanto forzada, pues resulta incomprensible su extrema pasión y adicción por tan irritante dama, este individuo y los acontecimientos subsecuentes relacionados con la muerte de Patricia Terrazas desvirtúan totalmente el desarrollo de los acontecimientos planteado por Usigli en su novela. Y con ello Buñuel elimina todas las secuencias relacionadas con el encarcelamiento de Archibaldo y todos los personajes y sucesos que aparecen en esa parte importante de la trama de la novela.

En *Ensayo de un crimen* de Usigli, en cambio, la relación se va conformando poco a poco hasta que las provocaciones de Patricia Terrazas ocasionan un efecto desquiciante en Archibaldo de la Cruz suscitando en él un deseo imperioso de matarla, lo que le permite ir planeando su crimen perfecto con minuciosidad. Otra diferencia es la soledad de la dama que no tiene ningún amante, solo relaciones con hombres de baja estopa que se aprovechan de su posición económica.

Buñuel omite todos los capítulos que dedica Usigli a la relación de Archibaldo con el Conde Schwartzemberg que el autor describe como una personalidad muy peculiar y desagradable, que al igual que Gloria Terrazas provoca en el protagonista tal repugnancia que lo incita a desear matarlo, para lo cual entabla una relación amistosa sólo con el afán de planear su crimen.

Buñuel elimina también a otros personajes masculinos muy importantes en la novela como son el ex inspector Herrera, José Asturias, Luisito y el pintor Manuel Rodríguez Lozano, por mencionar a los más importantes

Otro personaje femenino relevante en la película es Lavinia, representada por la célebre actriz Miroslava, la que sufre también una fuerte transformación con respecto al personaje de Usigli, quien la representa como una prostituta de cierto estatus y que en la película, aparece como una guía de turistas, con un amante celoso. Buñuel proyecta una serie de escenas en donde el protagonista, al intentar seducirla, tiene varias secuencias visualmente muy afortunadas con la introducción de una doble de Lavinia a través de un maniquí de cera con quien Lavinia no tiene empacho en interactuar juguetonamente, propiciando un triángulo amoroso bastante surrealista, provocando y burlando a la vez al fracasado seductor, el que ante su frustrado intento no tiene empacho en asesinar brutalmente a la Lavinia ficticia quemándola mediante incineración en su horno de tornero, gozando intensamente el acto. En este sentido es interesante la apreciación que formula Francisco Sánchez al respecto, al advertir que: “El deseo suele satisfacerse en los filmes de Buñuel por interpósita persona o cosa” (Sánchez, 2019, s.p.).

En la novela, Lavinia, si bien es prostituta, tiene una relación especial con Archibaldo de la Cruz, ya que mientras que a él le sirve solo de compañía, para ella, Archibaldo es su protector, y es Lavinia la que abre cierta esperanza final para él, pero solo como una insinuación muy lejana, para nada con el abrupto final feliz que construye Buñuel.



Por lo que toca a la familia Cervantes, hay una discrepancia total entre la construcción de las personalidades que presentan ambos artistas, ya que el tratamiento que formula el escritor de la Señora Cervantes y su hija Carlota, mejor conocida como la Nena Cervantes, es muy distante de la versión cinematográfica, Usigli formula un tratamiento sumamente especial, pues perfila a los mencionados personajes con una gran estética que genera una atmósfera de belleza tal, que impacta a todas las personas que se vinculan con ellas y en cambio, la película no refleja el efecto transformador que ejercen en el personaje central, ya que a Buñuel dejó totalmente de lado este aspecto de la novela al elegir de entrada a la actriz Andrea Palma, que si bien, que desempeña su actuación como madre de Carlota con acierto

y propiedad, para nada se corresponde con el personaje que se describe en la novela y que da lugar a hechos relevantes.

Buñuel interrelaciona a Archibaldo con Carlota Cervantes en una forma un tanto incomprensible para el espectador si no se conoce la novela. Además le otorga un papel importante al amante de Carlota, quien es el que ejecuta el acto que Archibaldo hubiera deseado realizar. La introducción de este personaje y el acto público que realiza el día de la boda de su amante con Archibaldo, si bien resulta dramático en la película, en realidad elimina la importancia central que tiene la familia Cervantes en el desenlace espectacular que propone Usigli, que para nada se vislumbra en la película en la cual se presenta un final feliz que desentona absolutamente con la narración de la novela, pero que Buñuel realiza con gran conciencia y complacencia; al respecto, el propio Director comentó a Turrent y de la Colina (2002, p. 96): “Me han criticado mucho ese «happy-end» (...) el espectador puede preguntarse qué va a pasar con Lavinia. Posiblemente Archibaldo la mate, una hora después. Porque en realidad nada indica que él haya cambiado”.

En la novela es al final que se cruzan los destinos de Lavinia y de Carlota Cervantes marcados por el objeto más importante de la novela: la cajita de música que al ser accionada por Carlota, y no por su dueño le provoca un estado mental casi hipnótico que le hace perder completamente el control de sus actos y es precipitado de forma irrefrenable a actuar criminalmente, sin siquiera reparar a quien asesina.

El destino de la cajita de música es diferente en ambas obras, en la novela, el objeto es el detonador del acto final del

protagonista que perdido en el sopor mental en el que lo sumerge la música puede por fin, pero sin ninguna planeación, a diferencia de sus acciones anteriores, realizar su destino criminal que ha buscado intensamente durante toda la novela. Después del hecho criminal, el objeto permanece en su casa, pero la pareja masculina que ornamentaba la cajita se desquebraja durante la violencia de los actos de Archibaldo de la Cruz, como un símbolo de los hechos acaecidos.

En tanto que en la película, el actor en un momento dado consciente de la poderosa influencia o efecto nocivo que sobre él ejerce la música de la cajita, toma la decisión de eliminarla de su vida, dejando en el espectador la idea de una posibilidad de cambio y sobre todo deja la impresión de un final feliz que era uno de los objetivos planeados por Buñuel, que por cierto contrasta ampliamente con la tónica general y el final de la novela de Rodolfo Usigli.

En suma, al comparar la novela de Usigli con la película de Luis Buñuel es importante tener en cuenta que básicamente son producciones diferentes, en donde debe apreciarse: en el primero, su bien construida narrativa y que además es considerada por muchos críticos como la primera novela policiaca de la literatura mexicana, aunque se discute su pertenencia al género por las peculiaridades que presenta, aunque algunos autores precisan que es una novela negra, como Wolfenzon quien afirma que: “(...) si Usigli introduce el policial en México, lo hace no como una novela detectivesca o de enigma, variante más clásica, sino como una novela negra” (Wolfenzon, 2006, p. 35), frente a la película que es un divertimento dentro de la amplia y exce-

lente producción cinematográfica del cineasta Luis Buñuel, con secuencias magistrales con escenas surrealistas y manejos cinematográficos más afines al gusto europeo que al mexicano, especialmente al francés, ya que fue en Francia donde tuvo muy buena acogida y le abrió posibilidades para su desempeño posterior, como puede verse en el estudio que realizó Joxean Fernández (2013) sobre la recepción de la película. •

Título: **Ensayo de un crimen.** 1955.

Basada en la novela de Rodolfo de Usigli,

La vida criminal de Archibaldo de la Cruz.

Director: Luis Buñuel.

46

Guión: Luis Buñuel, Eduardo Ugarte.

Música: Jorge Pérez.

Fotografía: Agustín Jiménez.

Duración: 91 mins.

País: México.

Género: Drama, Comedia.

Elenco: Ernesto Alonso | Miroslava | Ariadne Welter |

Rita Macedo | José María Linares Rivas | Andrea Palma.

Sinopsis:

El protagonista es un hombre que cree que su destino es ser un gran criminal, en función de ello dedica gran parte de sus días en preparar minuciosamente planes para asesinar a diversas mujeres, pero el gran crimen se va posponiendo por azares del destino.

Referencias

Fernández, Joxean (2013). Apuntes sobre la recepción de Ensayo de un crimen de Luis Buñuel en México, Francia y España. *E-Crin*, núm .4, pp. 1-10.
Recuperado de crini.univ-nantes.fr › medias ›
fichier › apuntes_sobre CRINI © e-crini.

47

MFA (2014). La adaptación cinematográfica de *Ensayo de un crimen*, 1955. *En torno a Luis Buñuel. Todo sobre la vida del realizador*.
Recuperado de <https://lbunuel.blogspot.com/2014/10/la-adaptacion-cinematografica-de-ensayo.html>.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos (2012). Gerardo García Muñoz. El enigma y la conspiración: del cuarto cerrado al laberinto neopolicíaco. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 81, pp.195-197. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952012000100014>.

Pérez Rodríguez, Gustavo (2008). Ensayo de un crimen. Buñuel-Usigli: la eterna discrepancia entre escritor y director. *Imágenes*. Recuperado de http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dearchivos/dearch_perez01.html.

Pérez Turrent, Tomás y José de la Colina (2002).

Buñuel por Buñuel. Entrevistas y conversaciones con Luis Buñuel.

Madrid, España: Plot Ediciones.

48

Sánchez, Francisco (2019). *Ensayo de un crimen, un divertimento*

de Luis Buñuel, con Ernesto Alonso y Miroslava.

Recuperado de [https:// www.cineforever.](https://www.cineforever.com/2019/03/14/ensayo-de-un-crimen-un-divertimento-de-luis-bunuel-con-ernesto-alonso-y-miroslava/)

[com/2019/03/14/ensayo-de-un-crimen-](https://www.cineforever.com/2019/03/14/ensayo-de-un-crimen-un-divertimento-de-luis-bunuel-con-ernesto-alonso-y-miroslava/)

[un-divertimento-de-luis-bunuel-con-](https://www.cineforever.com/2019/03/14/ensayo-de-un-crimen-un-divertimento-de-luis-bunuel-con-ernesto-alonso-y-miroslava/)

[ernesto-alonso-y-miroslava/](https://www.cineforever.com/2019/03/14/ensayo-de-un-crimen-un-divertimento-de-luis-bunuel-con-ernesto-alonso-y-miroslava/).

Usigli, Rodolfo (2018). *Ensayo de un crimen.*

México: Debolsillo.

Wolfenzon, Carolyn (2006). Los dos ensayo(s) de un crimen:

Buñuel y Usigli. *Chasqui. Revista de Literatura*

Latinoamericana. vol. 35 (1), pp. 35-53. doi:

<https://doi.org/10.2307/29742064>.

Imágenes (referencias)

Pág.32:(MV5BMTI0NDU4MDMtMTA3NC00YW Ri-LWIxMjQtMDE2OWIzMWV kNDA1XkEyXkFqcGde-QXVyNDE5MTU2MDE@._V1_:https://m.imdb.com/title/tt0048037/mediaviewer/rm4102582016/[consulta: 17 de enero de 2021] Pág.37: **ensayo de un crimen**1:https://lbunuel.blogspot.com/2014/10/ensayo-de-un-crimen-1955.html[consulta: 17 de enero de 2021] Pág.39: *vie-criminelle-d-archiba-ii01-g*:http://anonimaveneciana.blogspot.com/2013/12/ensayo-de-un-crimen-de-luis-bunuel.html [consulta: 17 de enero de 2021] Pág.44: **21**:https://www.cineforever.com/2019/03/14/ensayo-de-un-crimen-un-divertimento-de-luis-bunuel-con-ernesto-alonso-y-miroslava/ [consulta: 17 de enero de 2021]

La Sombra del Caudillo
rostro de Jano en México

•
Tomás Bernal Alanís

UAM-AZC

*Para los mexicanos, el discernimiento es un juego
—juego que poco practican—;
y como gente que piensa poco,
ignoran que nada hay más difícil que manejar ideas.*

Martín Luis Guzmán.
La Querella de México (1916).

I Preludio

Basado en el epígrafe de otra obra del escritor mexicano Martín Luis Guzmán (1887-1976), una de sus obras cumbres *La Sombra del Caudillo* (1929), es el reflejo de las luchas entre el pasado y el presente de la arena política del México pos-revolucionario.

La novela referida es un manual de los fundamentos de la conducta del mexicano en su acontecer cotidiano que establece una serie de rituales que rigen las reglas de la política mexicana y de sus actores. Es un referente obligado de la política a través de una obra literaria que sintetiza el sentido del deber y la lealtad a las instituciones y al personaje central de la historia de México: la figura del presidente de la república.

Estas notas exploratorias son una invitación a ver la película y a leer el libro de Martín Luis Guzmán como un recorrido arqueológico por la historia de México. Es en términos de Michel Foucault, una “arqueología del saber” por desentrañar los resortes más antiguos del ejercicio del poder en México, en sus distintas versiones históricas o temporales, siguiendo el esquema de explicación propuesto por el intelectual Octavio Paz: Tlatoani-Virrey-Caudillo-Presidente.

La seriación de estos personajes históricos nos lleva a explicar, comprender y criticar la forma piramidal del poder en México, en sus distintas ramificaciones en las diferentes formaciones sociales de México en su historia.

La Sombra del Caudillo es una película que tiene muchas lecturas, que construye distintos niveles de visión sobre la realidad mexicana. La ficción y la realidad entretejen sus hilos para dar vida a un texto fundamental de la literatura mexicana por desentrañar los mecanismos más oscuros del comportamiento del mexicano con el poder y sus formas de seducción.

La película muy apegada a la novela, nos recrea un mundo de pasiones e intereses que se forman alrededor del caudillo y de los personajes que lo rodean. La mirada del poder desborda los límites de lo meramente institucional para entrar por los múltiples poros de una sociedad dividida por la pasión y el deseo de construir el mañana teniendo los ojos puestos en el ayer.

Esos matices de comportamiento, en su variedad y complejidad, es lo que le da una frescura e imponente actualidad a esta obra de corte político en la mejor tradición de Nicolás Maquiavelo y su obra capital: *El Príncipe*.



II

Los años veinte

Después de la lucha armada de 1910, el país inicia un proceso de reconstrucción nacional en los distintos ámbitos de la vida nacional. Uno de los más importantes es cómo configurar el poder político a través de nuevas prácticas que permitan en un futuro no muy lejano que la transición en el cambio del poder presidencial sea de una manera pacífica y enaltezca la vitalidad de las instituciones que permiten este cambio progresivo por construir una cultura cívica, más allá de los caudillos y militares y las viejas formas de acceder al poder.

La década de los veinte es un momento propicio por construir otras formas de luchar por el poder y garantizar paulatinamente la conformación de una tradición de respeto por las elecciones y sus resultados, como lo ha explicado Andrea Revueltas:

54

Entre 1920 y 1928-1929 se verá el comienzo —en medio de las últimas luchas de facciones entre los diferentes caudillos militares— del proceso de centralización y concentración del poder que se va imponiendo poco a poco sobre todas las fuerzas centrífugas existentes: los poderes regionales, los caciques y caudillos militares, los movimientos populares. El Estado se reorganiza y delimita sus funciones, crea instituciones para administrar e intervenir, emprende la construcción de una infraestructura (comunicaciones y transportes, electrificación, obras de irrigación), concibe una estrategia de modernización del país bajo la bandera nacionalista y crea las bases de su relación “mediatizadora” con la sociedad, en particular con los campesinos y los obreros (Revueltas, 1992: 188).

Bajo este contexto histórico general, la obra de Martín Luis Guzmán, *La Sombra del Caudillo*, publicada en 1929, da un retrato fiel de la situación política-ideológica que se vivía en el país, como una respuesta a los desafíos de una sociedad que se había transformado por la Revolución Mexicana.

Los cambios que se estaban generando exigían una nueva serie de reglas por construir un poder político más controlado y dirigible por el Estado mexicano posrevolucionario. Era el momento adecuado por transformar ese pasado violento y guerrero en una nueva circunstancia de pacificación de esas fuerzas desencadenadas por la misma inercia revolucionaria.

Con el discurso basado en el lema: “Sufragio Efectivo, No Reelección”, se inicia la edificación de otra manera de ver y luchar por el poder. Atrás deben de quedar las ambiciones personales o de grupo, ahora es el inicio de una apertura a la participación política, por medio de las elecciones y de una posibilidad democrática en el juego de los partidos políticos y la participación ciudadana.

El viejo carisma de los caudillos y la lealtad de sus seguidores, ahora serán puestos a prueba por innovadoras formas de negociación entre el Estado y la sociedad. El Estado corporativo o de masas tendrán la ineludible tarea de la formación del poder en México y de su regulación institucional.

La frase aclaradora y lapidaria posterior en un discurso de finales de 1928, por el presidente Plutarco Elías Calles de: “El primero de septiembre Calles afirmó su propósito de retirarse al concluir su período y declaró cerrada la época de los caudillos y abierta la de las instituciones” (Medina, 2006, p. 69).

Con ella se iniciaba el fin de una época y el inicio de otra. El vaivén de la política mexicana marcaría los nuevos tiempos donde la virilidad de los caudillos y militares ahora en el futuro estarían supeditadas a las instituciones y a la nueva figura del poder en México: el Presidente.

Ante ello se quedaba en el pasado la vida de los caudillos como emblema de un México violento y bronco, que sólo era capaz de actuar a la sombra del caudillo, tras bambalinas se movía el espectro verdadero del poder:

56

La toma del poder por Obregón inauguró el período llamado del “caudillismo revolucionario”, modalidad que se venía perfilando ya durante el régimen de Carranza. Lo característico de este estilo en la política mexicana de la época consistió en que la personalidad y la voluntad del caudillo, surgido de las filas revolucionarias, determinaba decisivamente en la vida y los destinos del país, sobreponiéndose a los grupos y partidos políticos (Díaz y Pérez, 1982, p. 123).

Con este contexto general podremos apuntar algunas ideas para realizar una nueva lectura de la novela a través de la película homónima dirigida por Julio Bracho en 1960 y exhibida hasta 1990, cuando se desenlató, por causas de censura y presiones del sector militar.

III

Literatura y Cine

Las obras literarias en el siglo xx, se convirtieron en muchos casos, en materia prima para filmar películas. Producto de ello, son los guiones cinematográficos, que rinden tributo y reconocimiento a un autor y su obra literaria para exponerla con el lenguaje cinematográfico. Letra e imagen, dan vida a un sin número de obras que han dejado memoria en el patrimonio artístico alrededor del mundo.

En el caso de México, muchos autores nacionales y extranjeros han sido llevados a la pantalla grande, al participar o no en los guiones cinematográficos como una expresión híbrida de las artes: la literatura y el cine.

En el caso de *La Sombra del Caudillo*, ésta adquiere desde sus inicios, tanto literaria como cinematográficamente, la calidad de un clásico. La película, se basa, con bastante fidelidad en la novela. Los tiempos y escenas se respetan, en general. La historia del caudillo, es la historia de ese México que construyó en la figura de los grandes personajes los destinos de la patria.

Publicada en el exilio, en Madrid para ser más exactos, producto de la misma lucha armada que expulsó a algunos intelectuales por sus ideas o por ser opositores a algún caudillo, cuando eran el hombre fuerte del país.

La Revolución Mexicana creó una serie de personajes y cuadros inolvidables. Entre ellos se encuentran los dos personajes principales de *La Sombra del Caudillo*: los generales Ignacio Aguirre e Hilario Jiménez. Los dos apuestos militares, de una larga

y fructífera carrera en el campo de las batallas y de las armas, entran en una disputa fuerte y permanente por ser el elegido por el Caudillo en la próxima contienda electoral.

Esta lucha de lealtades y traiciones, de silencios y golpes bajos dan a la narración un sentido de lucha épica que desborda los límites y las formas de la ética militar y ciudadana en pos de un poder que parece al alcance de la mano de los candidatos, pero que sobre todo, rompe las reglas de una amistad, de un reconocimiento del otro, como expectativa de una contienda limpia y legal.

Poder que invade más allá del espacio de las armas y que es una retribución viril de otros espacios. El amor, la casa como morada y productora de valores sociales —recuérdese como los generales tienen distintos espacios de reconocimiento social y diversión pública: la casa oficial del matrimonio, la casa chica y los lugares de diversión y transgresión de las conductas individuales y sociales.

Lo militar enaltece pero también es una posibilidad para trastocar los valores moralmente aceptados. Así como de jugar con una supuesta lealtad a un caudillo que se le ofrece simultáneamente al otro, en un juego caprichoso de pasiones e intereses entre los militares que se encuentran en las encrucijadas para apoyar a tal o cual caudillo, como lo señala Martín Luis Guzmán:

Diez años he estado cerca de él; diez años de absoluta disciplina, de obediencia, de sumisión, diez años en que su voluntad política ha sido siempre la mía, diez años de pelear por unas mismas ideas

(siempre las suyas), de defender unos mismos intereses (los suyos en primer término) y de ejecutar actos que ligan infinitamente y para la eternidad; de fusilar a enemigos comunes, de quitar de en medio, acusándolos, negándolos, traicionándolos, estorbos y rivales solo míos porque lo eran suyos (Guzmán, 2019, p. 45).

La lealtad es el valor supremo entre las fuerzas militares que obedecen a la normas del grado militar y a los intereses inmediatos del caudillo. No es una adhesión voluntaria en muchos casos, sino es una obediencia ciega que rebasa, en muchos sentidos una racionalidad puesta a prueba por el lado jerárquico y vertical de la profesión castrense. Mundo de obediencia total, de una servidumbre absorbente y voluntaria que hace de los militares un espacio de luchas e intereses.

El mando militar invade los espacios privados de la vida y supedita la acción militar a los caprichos personales y las políticas del mando y sus circunstancias. Los velos del poder, simulan lealtades y amistades que solo se expresan en los momentos de crisis o de adhesión a algún caudillo. El caudillo actúa tras bambalinas y ofrece una doble cara, muchas veces no muy clara, a sus posibles sucesores:

En el campo de las relaciones políticas la amistad no figura, no subsiste. Puede haber, de abajo arriba, conveniencia, adhesión, fidelidad; y de arriba abajo, protección afectuosa o estimación utilitaria. Pero

amistad simple, sentimiento afectivo que una de igual a igual imposible [...] Por eso ocurre que al otro día de abrazarse y acariciarse, los políticos más cercanos se destrozan y se matan. De los amigos más íntimos nacen a menudo, en política, los enemigos acérrimos, los más crueles (Guzmán, 2019, p. 46).

La novela de Martín Luis Guzmán es llevada al cine con una cadencia y un tiempo que nos va enfrascando en una lucha terrible donde la decencia y los valores éticos pierden su consistencia al paso de los hechos históricos. Los distintos cuadros de la película nos muestran una bella y contienda lógica que termina en el asesinato del general Ignacio Aguirre y sus cercanos colaboradores por enfrentarse y desobedecer al caudillo.

Novela de suspenso psicológico que va en aumento al establecer las posiciones de los grupos que se mueven según soplen los vientos políticos de cada fracción militar. Como lo ha expresado Philippe Ollé-Laprune sobre el estilo y la fuerza narrativa del escritor Martín Luis Guzmán:

Martín Luis Guzmán publica sus dos grandes novelas, *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929), durante su exilio. Sus personajes, símbolos de los enfrentamientos posteriores a la Revolución, muestran como los sueños más idealistas son absorbidos por el cinismo y la política más cruda. Guzmán, universal por los arquetipos que pone en



escena y los conflictos que los animan, sigue siendo profundamente mexicano por la trama, el color local y un innegable humor negro (Ollé-Laprune, 2011, pp. 62-63).

El sector militar es satirizado y es analizado con sutileza y una gran elegancia, tanto por Martín Luis Guzmán como por Julio Bracho, para abrir un abanico de posibilidades por entender los resortes psico-históricos del ejército mexicano en la historia contemporánea de México. Su análisis fino y concreto nos acerca a un momento fundamental de nuestra historia: el desplazamiento del poder militar por el poder cívico y de las instituciones que regularan la vida nacional.

La Sombra del Caudillo, se convierte en tal suerte, en una película incómoda para el régimen posrevolucionario —aunque cabe aclarar que pasaron más de treinta años de su publicación—

donde el sector militar es un pilar del sistema político mexicano. No había que dudar del comportamiento del ejército mexicano. Como institución que se institucionaliza y se profesionaliza, queda al mando del presidente de la república. Es una película que nos muestra, en dos dimensiones: la macro y la micro, el comportamiento del ejército no sólo como institución sino también como hombres individuales de carne y hueso que toman decisiones que pueden ir en contra del mismo ejército y del poder en sí.

El caudillo es el punto de equilibrio y la cima del poder político en México en esos años de recomposición social, económica y política de la sociedad mexicana. Él es la figura fundamental que establece las reglas de comportamiento, fidelidad y transmisión del poder político. Su retórica es la esencia del lenguaje y juego político donde las ambigüedades y sombras determinan el acontecer de su personalidad y su influencia hacia el o los posibles sucesores.

Esta tensión entre la tradición y la modernidad, entre ese pasado inmediato que no acaba de perecer y ese presente-futuro que no logra su proceso de consolidación, se abren las perspectivas de una sociedad dividida, de un ejército desgarrado por la ambición y por los rituales de un poder omnímodo en la figura del caudillo, o de ese personaje, que no acaba su plena transformación del sector militar a la vida civil.

Este sentimiento de orfandad y traición que inundó las letras de la Novela de la Revolución Mexicana, fueron expuestas magistralmente por el estudioso Antonio Castro Leal, en su imprescindible estudio sobre el tema:



Dentro de los grandes lienzos de las narraciones de la Revolución Mexicana se revela todo lo que somos en un grave momento histórico, cuando hay que dar de sí todo lo que encierra el hombre. En ellas aparece la vida del México de las ciudades, la provincia y el campo; se muestra el pueblo mexicano en todos sus aspectos: devoción y apostolado, energía y heroísmo, crueldad y conmiseración, ira y violencia, anhelos y decepciones, arrebatos y cobardías, miedo y desastre, oprobio y muerte (Castro Leal, 1963, p. 29).

En ese juego de personajes, como nítidos y maravillosos espejos, se encuentra la magia y la seducción de esta película que nos permite mirar el alma del mexicano, de patria y de su historia. Es una narración literaria y filmica que desnuda el alma del mexicano para mostrarnos sus vicios y sus defectos en momentos de la historia patria por construir los nuevos senderos de un currir histórico entre el poder y la sociedad.

IV

Palabras finales

El trabajo cinematográfico que realiza el director Julio Bracho, es estupendo, por que recrea paso a paso con una gran tarea de fidelidad a la novela, los diferentes momentos que van creando la trama para llegar al final al climax del asesinato del general Ignacio Aguirre y dejar el camino franco al general Hilario Jiménez.

Película ambientada y detallada magistralmente que nos muestra la complejidad humana –en distintos niveles para su explicación y análisis del fenómeno político- a través de la figura del caudillo, de todas las aristas que se puede comprender sobre su influencia, de sus subordinados y el mundo que les rodea.

Como bien lo ha planteado el helenista Jean-Pierre Vernant en la relación ancestral entre el mito y la política como una forma permanente y estructural en la historia para construir imaginarios sociales que den vida a esta relación:

Tanto en la ciudad antigua como en nuestros estados modernos, y tanto en el camino del estudioso

como en las elecciones del militante, los dos extremos del mito y de lo político están representados en mayor o menor medida, sin que el equilibrio entre ellos se rompa jamás entera o definitivamente en provecho de uno o de otro (Vernant, 2002, p. 11).

Esta es una posible lectura de la película *La Sombra del Caudillo*, una película con múltiples miradas que le toca al espectador escudriñar en su riqueza de la vida cotidiana, con sus conductas y rituales, un amplio espectro de lo que es el mexicano a través de su historia. Sólo para reforzar esto, cito un pensamiento de Octavio Paz, al respecto: “La literatura desnuda a los jefes de su poder y así los humaniza. Los devuelve a su mortalidad, que es también la nuestra” (Paz, 2001, pp. 322-323).

En pocas palabras regresamos al incesante e imperturbable mundo de la vida cotidiana, en su sencillez y a la vez en su complejidad. Aquella historia de todos los días, materia imprescindible, de la vida y la condición humana desde tiempos inmemoriales. •

Título: **La Sombra del Caudillo**, 1960. Basado en la novela homónima de Martín Luis Guzmán.

Director: Julio Bracho.

Guión: Julio Bracho y Jesús Cárdenas

Música: Raúl Lavista.

Fotografía: Agustín Jiménez.

Idioma: Español.

Género: Drama.

Duración: 129 mins.

País: México.

Reparto:

Tito Junco | Roberto Cañedo | Tito Novaro | Tomás Perrin |
Bárbara Gil | Miguel Angel Ferriz | Ignacio López Tarso |
Carlos López Moctezuma | Prudencia Grifell | Kity de Hoyos |
José Elías Moreno | Víctor Junco | Narciso Busquets.

Sinopsis:

“El Caudillo” está por terminar su periodo presidencial y favorece como candidato a su ministro de gobernación. Aún así, el ministro de Guerra, el Gral. Ignacio Aguirre, decide no abandonar su aspiración presidencial y, una vez lanzada su candidatura, se ve obligado a escapar, es traicionado y asesinado. Su asesinato es una alusión al evento de Huitzilac, donde murió Francisco R. Serrano y es el motivo por el que la película estuvo prohibida por treinta años.

Referencias

Bulnes, Francisco (1927). Los grandes problemas de México.

El Universal.

67

Cacucci, Pino (1996). *El polvo de México*.

México: Joaquín Mortiz.

Castro Leal, Antonio (1963). Prólogo. En *La novela de la*

Revolución Mexicana. Tomo I. México: Aguilar.

Díaz de Arce, Omar y Armando Pérez Pino (1983).

México: Revolución y Reforma 1910-1940.

México: Presencia Latinoamericana.

Escalante Gonzalbo, et al. (2018) *Historia Mínima de la vida*

cotidiana en México. México: COLMEX, 2018.

Guzmán, Martín Luis (2019). *La Sombra del Caudillo*.

México: FCE.

——— (2002). *La querrela de México*. México: Planeta/CONACULTA.

Loyola Díaz, Rafael (1991). *La crisis Obregón-Calles y el estado*

mexicano. México: Siglo XXI Editores.

Medina Peña, Luis (2006). *Hacia el nuevo Estado: México, 1920-1994*. México: FCE.

68

Ollé-Labrune, Philippe (2011). *México: Visitar el sueño*. México: FCE.

Paz, Octavio (2001). *Sueño en Libertad. Escritos políticos*. México: Seix Barral Editores.

Revueltas, Andrea (1992). *México: Estado y Modernidad*. México: AUM-XOC.

Reyes, Alfonso (2005). *México*. Tomo 1. México: FCE/Tecnológico de Monterrey/Fundación para las Letras Mexicanas.

Vernant, Jean-Pierre (2002). *Entre mito y política*. México: FCE.

Imágenes (referencias)

Pág. 50: **pag_55_** : <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/por-que-el-film-la-sombra-del-caudillo-fue-censurado-por-el-ejercito-mexicano> [consulta: 17 de enero de 2021] Pág. 53 : **unnamed:**<http://www.wikimexico.com/articulo/la-sombra-del-caudillo-o-la-sombra-del-censor>[consulta: 17 de enero de 2021] Pág. 61: **Sombradelcaudillo-800x638:** <https://cultura.unam.mx/evento/la-sombra-del-caudillo> [consulta: 17 de enero de 2021] Pág. 61: **pag_55_** : <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/por-que-el-film-la-sombra-del-caudillo-fue-censurado-por-el-ejercito-mexicano> [consulta: 17 de enero de 2021]

Mariana, Mariana
Adaptación del libro
Las batallas en el desierto
de
José Emilio Pacheco

•

María Concepción Huarte Trujillo

UAM-AZC

*El amor:
es el dolor de vivir lejos del ser amado*
Anónimo

71

Introducción

La película *Mariana, Mariana* está basada en la obra narrativa de José Emilio Pacheco *Las batallas del desierto* (1981), en la cual aborda los cambios del mundo infantil y adolescente sobre el escenario cada vez más deteriorado de la ciudad de México. La historia sobre la inocencia de Carlitos se desarrolla en el seno de una clase media durante el gobierno del presidente Miguel Alemán.

Para la realización de esta película se contó con la riqueza intelectual de cuatro mentes prodigiosas, el escritor, el guionista y los directores.

José Emilio Pacheco escritor poeta, narrador, ensayista y traductor, se destacó por su obra poética y su compromiso social con México, su creatividad narrativa sobresale por la experimentación con nuevas estructuras y técnicas narrativas. Abordó las tramas como el paso del tiempo, la vida o la muerte, la pérdida, la singularidad de la niñez y las relaciones afectivas.

José Estrada cineasta, actor, dramaturgo y guionista, dejó realizados los trabajos de planeación y organización para iniciar el rodaje de la película *Mariana Mariana*, sin embargo falleció días previos a su inicio.

Alberto Isaac director del Instituto Nacional de Cine asumió la dirección del rodaje de la película al fallecimiento de José Estrada. A decir de algunos integrantes del elenco respeto la mayor parte del trabajo realizado por José Estrada para el rodaje de *Mariana Mariana*. En su carrera profesional Isaac se distinguió por su capacidad cinematográfica, fue exitoso tanto en su carrera deportiva como en su quehacer filmico y profesional.

Vicente Leñero ingeniero, periodista, dramaturgo, escritor y académico se encargó del guion de la película *Mariana Mariana*. Autor de ensayos, novelas, cuentos y obras de teatro, se destacó por su lenguaje claro y preciso. Leñero conservó la esencia original de la novela de Pacheco para su adaptación cinematográfica, de esta manera logra transmitir fielmente la experiencia emocional primera de un niño preadolescente atraído por la personalidad de la misteriosa madre de su compañero de escuela.

Contexto

Sin duda alguna, en la obra narrativa de José Emilio Pacheco destaca el ámbito urbano cuyos escenarios fueron las colonias Roma y la Condesa, espacios en los que él se desarrolló. Estas colonias fueron creadas a principios del siglo XX en el sur poniente de la ciudad para las clases acomodadas y producto de los negocios inmobiliarios durante la última parte del porfiriato.

La trama de la película de *Mariana Mariana* se desarrolla en la década de los años cuarenta, cuando la ciudad de México experimentó un crecimiento y expansión sin precedentes resultado del proceso de industrialización que convirtió a las ciudades, y sobre todo a la capital del país, en un fuerte foco de atracción para la inmigración de los pobladores de provincia, así en un primer momento, la capital recibió a inmigrantes provenientes de los estados más próximos: del Estado de México, Hidalgo, Puebla, Tlaxcala más tarde de Michoacán, Guanajuato, Querétaro, Jalisco, San Luis Potosí, entre otros.

Estos nuevos colonos ocuparon los edificios de departamentos construidos para dar cabida a la cada vez más numerosa población y las grandes casonas porfirianas que las familias pudientes dejaron para mudarse a las nuevas zonas residenciales en busca de tranquilidad.

El primer presidente civil Miguel Alemán Valdés (1946-1952) fue el representante de una nueva generación de políticos dirigentes considerado como el “cachorro técnico de la revolución”, se dedicó a promover la industrialización y el crecimiento



empresarial, proceso en el cual se involucró jugando doble rol como gobernante y como empresario al igual que sus colaboradores y amigos.

La industrialización y modernización del país fue la promesa visionaria de un naciente Estado benefactor con políticas proteccionistas, que le permitieron cosechar las transformaciones sociales y políticas derivadas de la revolución reconocidas como el “milagro” mexicano resultado de la estabilidad política y el desarrollo de las instituciones financieras públicas. Estas instituciones respaldaron el desarrollo de las industrias básicas y detrás el desarrollo de la infraestructura eléctrica y ferroviaria, a continuación, apuntalaron el desarrollo industrial vía sustitución de importaciones. (Ward: 2004). Las grandes obras públicas y la

urbanización se convirtieron en mecanismos de enriquecimiento y corrupción de manera expansiva que generaron la crítica y el rechazo social.

El gobierno creó grandes conjuntos habitacionales de calidad, higiénica y económica para los trabajadores al servicio del Estado a partir de estructuras de grandes escalas, alturas y claros; ejemplo de estos fueron el Conjunto Urbano Presidente Miguel Alemán localizado en la colonia Del Valle, diseñado por el arquitecto Mario Pani y construido por Ingenieros Civiles Asociados con la dirección de Bernardo Quintana Arriola. En ese mismo tenor se construyó el enorme Centro Urbano Benito Juárez en la colonia Roma (1950-1952) sobre los terrenos donde se construyó el Estadio Nacional (1924), contó con una administración, áreas recreacionales, escuelas y comercios propios. Fue decorado con murales del artista Carlos Mérida. El objetivo de estas grandes construcciones fue asegurar la lealtad política de los empleados federales a los gobiernos establecidos (Gómez, 2016).

Posibles miradas del filme

Las dimensiones bajo las cuales se puede disfrutar de la película de *Mariana Mariana* son en primer lugar las características de los tipos de familia que se presentan como el grupo primario donde se procura el inicio del proceso socialización.

El hogar de Carlitos está compuesto por una familia católica proveniente de Jalisco, Guadalajara, territorio de la lucha cristera: la familia era de tipo nuclear, que era la predominante de la sociedad moderna integrada por el padre, la madre, tres hijas y dos hijos, donde el padre es el proveedor y la madre cumple con las funciones de ama de casa responsable del cuidado del hogar y de la prole.

El tipo de relaciones parentales se caracterizan por la subordinación de los hijos hacia los padres, que no obstante, cuestionan las disposiciones patriarcales y actúan contraviniendo las buenas enseñanzas. La educación de los hijos varones como machos que pueden trascender en la vida de las mujeres de su alrededor no es sancionada por los padres, se limitan a amenazas posibles, así lo demuestra el hijo cuando en más de una ocasión realiza abusos sobre la asistente doméstica, y para colmo la madre la “acusa de buscona” que debe ser despedida en el acto, lanzada a la calle como basura. La madre debe mantenerse alerta a tales actos por ser quien tiene mayor tiempo de presencia en el hogar. Las relaciones de los hijos hacia los padres se plantean como de respeto al referirse de *usted* igual que el beso en el dorso de la mano.



Es un hogar que sostiene una doble moral, puesto que el padre tiene una familia extramarital lo que se dice un segundo frente, la madre lo sabe, no reclama ni cuestiona, su queja es la falta de recursos para mejorar la colonia donde habitar y el cambio de la escuela de su hijo. La madre es sancionadora y limita las posibilidades de acción de sus hijos. Por su parte el padre se muestra cariñoso y condescendiente con Carlitos, la educación de la prole es uno de los ejes aglutinadores de los cónyuges, se expresa cuando la mamá reprende a Carlitos al señalar que “ha cometido una barbaridad que pone en vergüenza a la familia”, para el padre la acción de Carlitos está referida a un problema mental.

Este tipo de familia se contrapone a la familia monoparental integrada por Mariana y Jim, cuya relación entre ambos no se sostiene con las relaciones tradicionales de mamá-hijo, sino una relación construida más a nivel horizontal sin ritos de reconocimiento jerarquizado, se expresa la confianza y autosuficiencia de Jim. Su hogar es el escenario al cual arriban cualquier tipo de artefactos modernos que facilitan la vida cotidiana provenientes de los Estados Unidos, como lo son los aparatos electrodomésticos y los juguetes, entre otros. En la decoración de su hogar se destacan los retratos de Mariana y Jim, y de su supuesto padre con el Presidente Miguel Alemán. Se disfruta también de una casa de descanso en Tequesquitengo, a la cual no cualquiera tiene acceso. Entre los compañeros de escuela de Jim prevalece la duda como un aspecto negativo y de rechazo social acerca de quién es su padre. Se sospecha que ese funcionario y político que hace negocios con el presidente y que se dice es el padre de Jim, es un amante en turno y que posee más de un segundo frente.

Una segunda dimensión es la manera en como los padres de Carlitos atienden su acto de “barbarie” al confesar su enamoramiento por Mariana, sin intentar comprender los sentimientos y emociones de su hijo. Primero expresan una incompreensión del acto, seguida por una recriminación por parte de la madre; la adjudicación de inestabilidad mental por una caída sufrida a los seis meses por parte del padre; seguida por recurrir a la iglesia y con el sacerdote para limpiar sus culpas y los posibles pecados de Carlitos al obligarlo a confesarse; el refugio religioso como una salida vana, hasta cierto punto, evadir su posible responsabilidad como padres. Ante la inseguridad que su propia fe



les confiere, deciden recurrir a la atención psiquiátrica para que sean los encargados de la ciencia quienes encuentren la razón de las emociones y sentimientos de su hijo.

La tercera dimensión es la aceptación que el hermano mayor y sus amigos hacen de la actuación de Carlitos al festejarlo y premiarlo con un cigarro, además de proporcionarle todo tipo de consejos sobre una posible venganza del supuesto papá de Jim. Igualmente los amigos consideran un acto de macho intentar conquistar a las mujeres, pues son consideradas como objeto sexual.

Una cuarta dimensión es el contacto que Carlitos tiene en la escuela laica, donde el profesor se esmera por impartir una educación basada en la ciencia, en los buenos modales, en la his-

toría patria. La escuela se convierte en el escenario democrático donde concurren niños de distintos niveles socioeconómicos y credos. Así el profesor procura una comunicación de entendimiento basada en la razón, ejemplo de este es cuando Carlitos le dice a Rosales que es un indio totonaco, y el profesor le explica que todos son indios y que la situación de pobreza y raza no deben ser elementos de insulto y discriminación.

Para concluir podemos apreciar que la ciudad que vivió José Emilio Pacheco en efecto fue transformada de manera importante no solo por el aumento de población de aquella época, sino también porque su espacio sería modificado en cuanto al uso de suelo habitacional. Así en las colonias Roma, Condesa y otras se establecieron escuelas, cines y comercios de proximidad como tiendas de abarrotes, panaderías y tintorerías, sin embargo la gran valía de la ciudad de ese momento fue la posibilidad de caminar y encontrar los satisfactores necesarios para la vida cotidiana. •

Título: Mariana, Mariana. 1986.

Basada en la novela de José Emilio Pacheco,

Las batallas en el desierto.

Dirección: José El Perro Estrada y Alberto Isaac.

81

Guión: Vicente Leñero.

Música: Carlos Warman.

Fotografía: Daniel López, Ángel Goded.

Género: Drama/Años 40

Premios: Ariel por mejor película y director, 12 nominaciones.

Duración: 105 mins.

País: México.

Elenco:

Pedro Armendáriz Jr. | Elizabeth Aguilar | Saby Kamalich |

Aarón Hernán | Luis Mario Quiroz | Fernando Palavicini |

Héctor Ortega | Ignacio Retes | José Luis Cruz | Adolfo Olmos |

Isabel Andrade | Roberto Palazuelos | Dinorah Corti |

Gerardo Quiroz.

Sinopsis:

Una familia oriunda de Guadalajara se instala en la selecta colonia Roma. Carlitos, el hijo menor de la familia descubre emociones muy intensas por la mamá de su amigo norteamericano Jim, que jamás había experimentado, las cuales serán sancionadas e incomprendidas por sus familiares.

Referencias

- Biblioteca de la Rioja (2020). *José Emilio Pacheco. Premio Cervantes 2019*. Recuperado de http://www.blr.larioja.org/sites/default/files/07_Guias_lectura/pacheco.pdf.
- Corre Cámara (2020). Perfiles > *José Estrada Aguirre*. Recuperado de http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=perfiles_detalle&id_perfil=13440.
- Enciclopedia de la Literatura en México (2020). *Inicio > Autores > Vicente Leñero*. Recuperado de <http://www.elem.mx/autor/datos/576>.
- Esteinou, Rosario (2008). Las relaciones de pareja. *Revista Casa del Tiempo, diciembre-enero*, (26-27), pp. 65-75.
- Gómez Porter, Pablo Francisco. (2016). La construcción de los multifamiliares de Mario Pani, historia, problemas, y retos actuales. *Boletín de monumentos históricos*. Tercera época, enero-abril (36), pp. xx-xxx.
- Pacheco, José Emilio (1981). *Las batallas en el desierto*. México: Era.
- Ward, Peter M. (2004). *México Megaciudad: Desarrollo y Política 1970-2002*. México: Porrúa/El Colegio Mexiquense.

Imágenes (referencias)

Pág.70: **“Mariana, Mariana” en el ciclo de cine:**<https://www.elsoldesanluis.com.mx/circulos/ariana-ariana-en-el-ciclo-de-cine-4228296.html> [consulta: 18 de enero de 2021]

Pág.74: **image-3:**<https://liderweb.mx/este-sabado-se-exhibe-la-pelicula-ariana-ariana/> [consulta:18 de enero de 2021]

Pág.77:**5-razones-para-no-olvidar-a-ariana-ariana-2:**<https://www.filminlatino.mx/blog/5-razones-para-no-olvidar-ariana-ariana> [consulta: 18 de enero de 2021]Pág.79:**ariana-ariana:**<https://slp.gob.mx/secult/Paginas/“Mariana,-Mariana”-en-el-Ciclo-de-cine-“Colonia-Moderna”-.aspx> [consulta: 18 de enero de 2021]

Como agua para chocolate

•

Lilia Carbajal Arenas

UAM-AZC

Narrativa

Es el año de 1910, año en que inicia la Revolución Mexicana y en el país se vive una gran tensión social; sin embargo, en el campo la vida cotidiana sigue su curso normal. Tita es la menor de las tres hijas doña Elena de la Garza, viuda y dueña de un rancho, Tita le dice a su mamá que Pedro Muzquiz, el hijo de don Pascual Muzquiz, va a ir a su casa a platicar con doña Elena, ésta le responde muy seria que más vale que no sea para pedir su mano ya que Tita por ser la menor no puede casarse pues tiene que cuidar a su mamá hasta que se muera. Pedro y su papá acuden a la casa de Tita para manifestar su deseo de casarse con Tita; sin embargo, doña Elena les dice que no es posible ya que a la hija menor le corresponde cuidar su mamá mientras ella viva y le ofrece a Pedro casarse con Rosaura hermana dos años mayor que Tita, Pedro accede y don Pascual le reclama la traición al amor de Tita, Pedro argumenta que lo hace con la intención de estar cerca de Tita.



En la película se juega con el tiempo, entre presente y pasado, así nos enteramos que Tita y Pedro estaban enamorados desde niños; que su mamá Elena se había quedado viuda al nacer Tita ya que su esposo muere de un infarto por la pena la señora no puede alimentar a su bebe y Nacha, la nana, cría a Tita que para cuidarla la tiene siempre en la cocina. Tita crece entre los olores y sabores de la cocina.

La boda de Rosaura y Pedro se lleva a cabo y Tita, como castigo, tiene que encargarse de todos los preparativos y entre sollozos Tita prepara los guisos, pero la nana le pide se vaya a acostar para evitar que se corte la masa del pastel. El día de la boda al comer el pastel todos los invitados sufren muchos malestares estomacales, vómitos y también intensos calores debido

a que la nana lo preparó con su receta secreta que provocaba intensos deseos y pasiones. Ese día muere Ignacia Sosa, la nana y Gertrudis, la hermana menor de Tita, huye con el sargento Treviño revolucionario que pasa por el rancho con su ejército.

Han pasado tres meses desde la boda y finalmente Pedro debe cumplir su deber de esposo. Por tradición la novia aguarda en cama cubierta con una sábana blanca con un cuadro bordado al centro y una abertura para cumplir el propósito; el novio resignado a cumplir su deber.

Después de la muerte de la nana Nacha, Tita pasa a ser la cocinera de la familia y, en una ocasión; Pedro le regala a Tita un ramo de rosas por cumplir un año de ser la cocinera de la familia, su madre le ordena tirar el ramo, pero Tita cocina codornices en salsa de pétalos de rosas y el efecto de la comida es afrodisíaco.

Tita ayuda a su hermana Rosaura en el alumbramiento de un niño ya que en ese tiempo había pocos médicos y los partos eran atendidos por mujeres llamadas “parteras”, pero las hermanas están solas y no da tiempo de tener ayuda. En esa ocasión Tita conoce al Dr. John Brown, como su hermana está débil no puede alimentar a su bebé y Tita al oír el llanto continuo se despierta su instinto maternal lo que le permite amamantar al bebe, este hecho propicia un mayor acercamiento entre Tita y Pedro, pero al darse cuenta doña Elena envía a Pedro y a Rosaura a San Antonio Texas con su hermano.

Meses después, Chenchá la joven criada, les informa que el bebé ha muerto, Tita llora de tristeza pero su madre le prohíbe llorar y Tita la culpa de la muerte del bebé, tras el disgusto con su madre se recluye en el palomar aislada y sin comer. El Dr. John



Brown se lleva a su casa a Tita al Paso del Agua, Texas. Durante los días que la cuida le cuenta una historia sobre el fuego de los cerillos y lo compara con el amor entre dos personas. Tita se recupera y el doctor, aun sabiendo del amor de Tita por Pedro le pide matrimonio y ella acepta.

En el rancho se presenta una banda de salteadores y pretenden abusar de Chenchá, doña Elena sale a defenderla llevando un rifle, pero se lo quitan y la agreden. Doña Elena muere a raíz de ese asalto. Tita regresa al rancho y durante el sepelio llega su hermana Rosaura y Pedro. Su hermana tiene una niña que Tita cría, este hecho propicia un acercamiento con Pedro y llegan a tener relaciones sexuales y Tita cree que está embarazada. Tita sufre un conflicto interno entre su amor frustrado y recién

recuperado con el sentimiento de saber que Pedro está casado con su hermana. Este conflicto lo vive a través de las apariciones de su madre Elena, muerta, que le reclama su mal proceder, un pecado que mancha la reputación de su familia Tita sufre y está muy asustada pero logra sobreponerse al fantasma de su mamá a quien le reclama que ella tuvo la culpa por haber casado a su hermana con el hombre que ella sabía amaba. Tita ya no siente culpa y se da cuenta que no está embarazada, le hace saber a Pedro que no está embarazada, pero también rompe su compromiso con el Dr. John quien respeta el amor de Tita.

El Dr. John tiene un hijo pequeño que manifiesta su deseo de casarse con Esperanza, la hija de Rosaura pero ella le responde al niño que su hija no podrá casarse porque debe quedarse a cuidarla mientras viva. Tita se enoja y en la cocina durante la preparación de la comida jura que esa horrible tradición se acabó con ella y no permitirá que su sobrina Esperanza sufra ese castigo. Su hermana Rosaura muere a causa de serios trastornos estomacales.

Años después Esperanza, sobrina de Tita, y Alex Brown, hijo del doctor, se casan al irse de viaje de bodas Tita y Pedro se quedan solos e inician su “noche de bodas”, es la nana Nacha quien les ha preparado su cuarto nupcial, iluminado con muchas velas, por fin podrán vivir su amor pero Pedro muere y Tita llena de tristeza recuerda la leyenda que le había contado el Dr. John. Tita se come las cerillas y muere junto a Pedro. Un incendio consume a los enamorados y acaba con el rancho así como con las viejas tradiciones arbitrarias donde la opinión de la mujer no contaba y era sometida a viejas costumbres y usos arbitrarios.

En la película, se puede ver como ante un cambio social radical se alteran los usos y costumbres que rigen la vida cotidiana de una sociedad conservadora y elitista, es decir, se transgrede la normatividad familiar y social, como lo plantea Giannini, y la sustituye con nuevos hábitos y costumbres. La hija menor no tendrá ya que negar su propia existencia para dedicar su vida a su madre sin que ello implique que se niegue el amor maternal. •

Título: Como agua para Chocolate. 1992.

Basada en la novela homónima de Laura Esquivel.

Director: Alfonso Arau.

Guion: Laura Esquivel.

Fotografía: Emmanuel Lubezki.

Música: Leo Brouwer y Annette Fradera

Género: Drama, Romance.

Duración: 145 mins.

País: México.

Premios:

14 Premios Ariel. Premio de la audiencia, Festival del cine mexicano de Guadalajara. Premio mejor actriz y mejor contribución artística Festival de Cine de Tokio. Premio de la audiencia y mejor actriz principal, Festival de cine de Gramados. Premio Goya 1993 . Globo de Oro, premio Independent Spirit Awards y premios BAFTA EN 1994.

Elenco:

Regina Torné | Lumi Cavazos | Marco Leonardi | Mario Iván Martínez | Ada Carrasco | Andrés García Jr.

Sinopsis:

Adaptación del libro de Laura Esquivel. Trata de una historia de amor frustrado por los usos y costumbres de la vida cotidiana del México que transitaba de la dictadura de Porfirio Díaz a los años de la Revolución Mexicana.

Referencias

Varios autores (2020). *Como agua para chocolate*.

Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/](https://es.wikipedia.org/wiki/Como_agua_para_chocolate_(película))

[Como_agua_para_chocolate_\(película\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Como_agua_para_chocolate_(película)).

92

Sensacine (2020). *Como agua para chocolate*.

Recuperado de [http://www.sensacine.com/](http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-44224/)

[peliculas/pelicula-44224/](http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-44224/).

Sensacine (2020). *Como agua para chocolate* > Reparto.

Recuperado de [http://www.sensacine.com/](http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-44224/reparto/)

[peliculas/pelicula-44224/reparto/](http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-44224/reparto/).

Imágenes (referencias)

Pág. 84: **fotograma-agua-chocolate-alfonso-arau_76_0_1012_630**:<https://www.milenio.com/cultura/como-agua-para-chocolate-se-convertira-en-serie-de-netflix>[consulta: 18 de enero de 2021] Pág. 74: **como-kwartel**:<https://tapasmagazine.es/codornices-y-rosas-en-como-agua-para-chocolate/>[consulta: 18 de enero de 2021] **Pág. 88: 69**:https://www.lasexta.com/ahoraqueleo/libros/como-agua-chocolate-laura-esquivel_201912115e2ebb4b0cf29666aac4be89.html[consulta: 18 de enero de 2021]

Novia que te vea

•

Marina González Martínez

Yo también soy mexicana...

Comentario

Cuando se habla sobre un film basado en una novela, es muy común la controversia entre la literatura y el cine. Suele cuestionarse si la novela es mejor que la película, o que si la película es más atractiva que la novela. Lo cierto es que desde que surgió el cine en 1895, en numerosas ocasiones se ha nutrido de la literatura, pero también la literatura se ha enriquecido principalmente del lenguaje cinematográfico. La literatura le ha dado al cine temas e historias, y muchas veces se ha conocido la obra literaria gracias a su versión cinematográfica. Pero el cine le ha ofrecido a la literatura otras maneras de estructurar su narrativa, al romper la forma tradicional y cronológica de contar historias. También la perspectiva de la cámara le ha permitido incursionar en ópticas antes no imaginadas por el ojo humano.

Quizá la controversia no sería tal si el análisis de estos medios de expresión se centrara en observar que cada uno tiene un tipo de lenguaje distinto que aporta particularidades que el otro no tiene. En este orden de ideas, el registro literario se sustenta en el lenguaje que no tiene un referente directo, sino que se basa en estrategias retóricas que apelan a la imaginación del lector y a profundizar en la abstracción, más que en la imagen física. Precisamente por eso, el escritor cuenta con más libertad pues todo puede ser dicho por la palabra y todo puede ser imaginado por la mente del lector. En la novela se puede penetrar en los pensamientos y recuerdos de los personajes, y así incursionar en su profundidad psicológica. No es así en el registro cinematográfico, éste se basa principalmente en la imagen física; el espectador ve ese lugar, ese actor, esa caracterización determinada y no otra. El cine no puede penetrar en la psique de los personajes pues solo puede ver su exterioridad. Pero esta fijación de la imagen es a su vez su fuerza expresiva. La imagen en el cine está compuesta por múltiples elementos como el encuadre de la fotografía en movimiento, y por la edición, y con ellos muestra una visión del mundo distinta. Además de la imagen, el realizador cinematográfico cuenta con otros registros: la diversidad sonora, la música, la actuación. En conclusión, tanto la literatura como el film tienen una riqueza distinta (Casetti y Chio, 1991; Carmona, 1991).

En el caso de una película basada en una novela, para que resulte exitosa, ésta debe buscar la adaptación del registro literario a su propio lenguaje, para que cada una –novela y película–, sea una obra de arte por sí misma. No puede ser de otra manera, pues la extensión expresiva de la novela llevada tal cual

a la imagen, resultaría un desastre en el film y perdería la fuerza expresiva de su propio lenguaje. Por eso se debe ver qué tiene de suyo –en su propio registro– la novela y la película.

¿Qué tiene de suyo la novela
Novia que te vea de Rosa Nissan?

97

Lo primero que resulta interesante es saber quién es Rosa Nissan. Judía sefaradí, nació en la ciudad de México en 1939, estudió Periodismo en la Universidad Femenina de México; pero solo mientras cumplía la tradición de casarse y tener hijos. Como esposa sefaradí, su principal ocupación era ser ama de casa, atender a su marido y a sus hijos y, como pasatiempo, tomar un curso de apreciación musical. Ella misma relata en una entrevista hecha por la Editorial Jus, que era toda una batalla poder acudir a sus clases, y que en una ocasión se suspendió la sesión de apreciación musical y por ello entró sin saber al taller de Creación literaria de Elena Poniatowska. Este taller fue revelador para Rosa Nissan, en él aprendió a hablar, pues como mujer sefaradí no le estaba permitido. Así fue escribiendo poco a poco relatos de su vida que después Poniatowska le ayudó a convertir en la novela con pasajes autobiográficos que llamó *Novia que te vea*.

La novela está escrita en primera persona, desde la perspectiva de una niña que va relatando en una especie de diario, todas las vivencias que va teniendo desde los 7 años, hasta los 17 en que debe casarse. Gracias al lenguaje literario, hay una transposición de reflexiones y de temporalidades, pues no solo relata lo que vive sino las interrogantes e inquietudes que le ocasiona.



Para la mirada ingenua de la niña, resulta contradictorio todo lo que vive, pues es parte de una comunidad judía cerrada, preocupada por preservar sus tradiciones, pero inserta en las tradiciones e idiosincrasia del México de los años 50's, a la que al mismo tiempo quiere pertenecer. De la creencia de que la única vida posible para una mujer judía es casarse, viene el título *Novia que te vea*. Ésta es una expresión común que dicen las mujeres judías a las niñas y que significa que lo que más se desea es verla como novia.

La decisión de Nissan de contar la historia de esta comunidad en México desde la primera persona de una niña y la trasposición de temporalidades, permite darle una profundidad y un cuestionamiento que una versión cinematográfica no tendría. Por ello, la novela muestra una tensión entre lo que la niña es, lo que quiere ser y lo que la sociedad quiere que sea a través de los años:

2o año.

Todas las noches me hincó junto a la ventana, veo fijamente una estrella que a lo mejor es mi ángel de la guarda, digo el Padre Nuestro para Dios y el Ave María para la virgencita. Aunque sea hija de judíos, espero que alguno me siga todo el día como a mis compañeras de clase. Hoy pedí que no me cambien de escuela; quieren meterme en el colegio Guadalupe Tepeyac, no me dejes que me vaya por nada de este mundo y menos ahora cuando ya voy a pasar a tercero, el más difícil de la primaria. Sólo aquí y con tu ayuda podré pasarlo. Te prometo hacer lo que me pidas, cumplir con los mandamientos, ir los sábados al catecismo y el día que me muera seré el ángel de la guarda de quien tú me digas.

En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, amén.

A las ocho de la mañana antes de empezar a estudiar, se reza; juntamos las palmas de las manos cerca de la boca, cerramos los ojos y decimos la oración al mismo tiempo; se oye padrísimo. [...]

Cuando cumplimos con las tareas o nos disciplinamos, las misses nos premian con otra estampita. Yo soy de las que mejor se portan y una de las que más tiene. Sólo que las escondo porque a mi mamá no le parecen. Eso sí, ve cómo me persigno en las mañanas. El otro día me dijo: “Preferiría que te salieras a la hora de los rezos”, pero yo no quiero;

preguntarían por qué me salgo y además a mí me gusta rezar.

Ayer en el recreo estaban haciendo montoncitos de arena y al moverme para agrandar el castillo le pisé el suyo a una niña. Se enojó tanto que me echó tierra en los ojos y me gritó: “¡Judía!, ¡judía!”. Al oírla me asusté, la mayoría de las niñas no lo sabe. Se fueron juntando y en un ratito ya eran varias las que gritaban: “¡Ustedes mataron a Cristo!”, y me ponían la señal de la cruz casi en la cara mirándome como si yo fuera el diablo, y les grité: “¡Mentira!, no soy judía, digo mis oraciones y me confieso como ustedes (Nissan, 1992, pp. 9-10).

¿Qué otros aciertos tiene la novela? Desde luego, en primer lugar, permitirle a su autora expresarse y con ello indagar sobre ella misma, su identidad: como género, como sociedad, como judía, y eso la hace una reflexión universal.

En segundo lugar, permite hablar de su comunidad sefaradí: un microcosmos dentro de la sociedad mexicana de los años 50's, ambas un crisol de sociedades. Es interesante observar cómo la comunidad sefaradí también tiene una relación no muy cordial de interculturalidad con otras comunidades judías, y con ello la novela rompe el estereotipo de “lo judío”, pero también de “lo mexicano”. Sin embargo, al mismo tiempo que rompe con los estereotipos, también hace comprender los ritos de la vida cotidiana judía sefaradí, entremezclados con las tradiciones “mexicanas”, pues describe detalladamente la comida tradicional

mexicana degustada por ella, tanto como la comida tradicional sefaradí, la vestimenta, la conformación familiar, la educación tradicional para las mujeres y para los hombres, la economía, la religión, etc. Todo esto lo hace desde la mirada ingenua de la niña que le permite asestar la crítica a los valores tradicionales.

101

En tercer lugar, hace lo anterior con otro acierto, entremezcla la lengua ladina con el español. El lenguaje es más que un medio de comunicación, el lenguaje —y más propiamente el habla— es lo que somos, así al hablar expresamos todo nuestro ser. Rosa Nissan resalta este valor del lenguaje, y en vez de traducir, deja hablar a los propios personajes, principalmente los adultos en su propia lengua ladina, tan parecida al español, pues fue conservada después de la reconquista de Castilla y la expulsión de los judíos, en 1942.

Es pues, la novela *Novia que te vea* la primera obra narrativa escrita por una mujer que da cuenta de la vida cotidiana de las familias judías sefaradí de México.

¿Qué tiene de suyo la película *Novia que te vea* de Guita Schyfter?

Guita Schyfter nació en Costa Rica en 1947; su padre judío de Ucrania y su madre de Lituania emigraron de Europa a Costa Rica, huyendo de la Segunda Guerra Mundial. Más tarde Schyfter se instaló en México para estudiar Psicología en la Universidad Nacional Autónoma de México, aunque no se dedicó a la psicología clínica sino más bien a la pedagogía; eso la llevó a interesarse por las tecnologías de la educación y a incursionar

en el lenguaje audiovisual. De hecho, sus primeros trabajos fueron de cine documental. Sin embargo, Schyfter recuerda en una entrevista realizada por el programa del Canal 11 TAP *Especial directores* en diciembre de 2015 que, en una ocasión, leyendo un libro sobre recomendaciones de Isaac Bashevis Singer, Premio Nobel de literatura en 1978, le quedó grabado el consejo de que el creativo debía indagar en su propia identidad, en sus raíces, para producir algo auténtico; y si bien en ese momento a ella le pareció muy distante de lo que estaba haciendo, siempre le quedó la inquietud. No fue sino hasta la década de los 90's que, a su regreso a México, Elena Poniatowska le comentó que en su Taller de creación Literaria, una mujer estaba escribiendo sobre los judíos en México, y así fue como llegó a conocer la novela de Nissan.

Hay que decir que la película de Schyfter no se trata de la adaptación común de una novela publicada, que trata de ser lo más fiel posible a la historia original. En este caso la película no es una adaptación literal, aunque conserva el mismo nombre que la novela; sino que, la cinta está inspirada en la novela, pero se trata de dos obras distintas. Schyfter declara en la entrevista al programa TAP *Especial directores*, que esto fue así porque aunque ella quería filmar una película sobre judíos en México, Rosa Nissan pertenece a la comunidad sefaradí, y ella a la comunidad ashkenazí, las cuales son culturas completamente distintas. Lo resolvió creando el personaje de la amiga de Oshi, Rifke, y así pudo contar la historia de estas dos comunidades contrapuestas. El que la película no sea apegada a la novela no necesariamente es malo, pues una no le resta a la otra. Ya se mencionó que la no-

vela tiene la riqueza propia del registro lingüístico que es mostrar la identidad y la tensión entre lo que la niña -que se hace mujeres, lo que se quiere ser y lo que la sociedad quiere que sea, y que se logra transmitir como un proceso temporal, pero sobre todo de autoconocimiento. ¿Qué aporta la película que la novela no ofrece? Lo que aporta está sustentado en el lenguaje cinematográfico, pero también en lo que agrega a la historia misma.

Aunque la película no experimenta fuera de las formas tradicionales del lenguaje cinematográfico, el registro icónico es la principal aportación de la película. La directora logra transmitir visualmente el mundo de estas dos comunidades judías, pues se observan las calles principalmente del centro de la Ciudad de México, el mercado de “La Lagunilla”, los automóviles, el “Parque México”, las residencias de la Colonia Roma, muy en boga en los años 50’s; el interior de las casas con la decoración judía; y con estas imágenes recrea las tradiciones tal y como se realizaban. Aunado a la imagen, el lenguaje cinematográfico también es sonido, y aquí se encuentra una aportación más: lo que fue un acierto en la novela, hacer que los personajes se expresaran en su propia lengua ladina, en la película se potencializa ya que es posible escucharla en toda su sonoridad y musicalidad, y no solo el ladino sino también el hebreo, lenguaje que habla la familia de Rifke. Por su parte, las comunidades judías emplean las canciones como una forma de nemotecnia que les permite conservar sus tradiciones, lo mismo que los ritos de bailes y ceremonias inmersos en la vida cotidiana, y éstos se disfrutaban en la película.

Finalmente, Schyfter también aporta a la temática. No solo resolvió el problema de identificarse con sus propias raíces



al crear a la amiga Rifke, sino que indagó en las propias problemáticas interculturales de las comunidades judías en México. Además, pudo salir de microcosmos de las comunidades judías, pues integró a la historia diferentes ámbitos de la vida cotidiana de México como las ceremonias propias del pueblo de Malinalco en la Semana Santa —que en sí mismas son un sincretismo de creencias y rituales prehispánicos, coloniales y modernos—, los movimientos socialistas representados en los ideales de los jóvenes universitarios de inicios de los 60's, los avances tecnológicos y la entrada de México a la modernidad, por mencionar algunos tópicos tratados en la cinta. De esta manera la película de Schyfter sale del ámbito puramente judío y logra mostrar que lo que se da son múltiples sincretismos entre las diversas comunidades que conforman lo mexicano. •

Título: **Novia que te vea.** 1994.

Basada en la novela homónima de Rosa Nissan.

Dirección: Guita Schyfter.

Guion: Hugo Hiriart, Guita Schyfter, Rosa Nissan.

105

Producción: Guita Schyfter.

Fotografía: Luc-Toni Kuhn.

Música: Joaquín Gutiérrez Heras.

Género: Melodrama.

Duración: 114 minutos.

País: México.

Idiomas: Ladino, español, hebreo.

Premios: Premio Ariel a la mejor Opera prima. Premio Ariel a la mejor coactuación para Angélica Aragón, Premio Ariel al mejor vestuario. Premio Ariel al mejor sonido.

Elenco:

Angélica Aragón | Claudette Maillé | Maya Mishalska | Ernesto Laguardia | Mercedes Pascual | Verónica Langer.

Sinopsis:

Relata la vida de dos amigas judías, Oshinica Mataraso (Oshi) de origen sefaradí, y Rifke Groman de origen ashkenazí. Oshi conoce a Rifke en torno a los movimientos de las juventudes judías y comparte con ella sus inquietudes y búsqueda de la identidad, pues ninguna desea seguir las tradiciones judías impuestas del matrimonio y la maternidad, sino que desean estudiar en la universidad y decidir por ellas mismas.

Referencias

Canal 11 (2015). *Entrevista con Guita Schyfter*

[TAP. Especial directores], 12 de diciembre.

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=id8oufri9Dc>.

Carmona, Ramón (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*.

Madrid, España: Cátedra.

Central de Noticias Diario Judío (s.f.). Libro:

«*Novia que te vea*», de Rosa Nissan.

Recuperado de <https://diariojudio.com/opinion/libro-novia-que-te-vea-de-rosa-nissan/73057/>.

Cosetti, Francesco y Federico Di Chio (1991). *Cómo*

analizar un film. Barcelona, España: Paidós.

National Geographic en español (s.f.). *Conoce la historia*

del primer vuelo sin escalas de Washington a la CDMX.

Recuperado de <https://www.ngenespanol.com/traveler/la-historia-del-primer-vuelo-sin-escalas-de-washington-a-la-ciudad-de-mexico/#:~:text=Lindbergh%20despeg%C3%B3%20de%20Washington%2C%20D.C.,27%20horas%20y%2015%20minutos>.

Nissan, Rosa (1992). *Novia que te vea*, México: Planeta.

Televisión Jus (s.f.). *La pasión por leer, Rosa Nissan* [entrevista].

107

Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=UNkoGjIkWmY>.

Imágenes (referencias)

Pág.94:**unnamed-1**:http://www.guitaschyfter.com/novia/fotos_novia/9.htm[consulta: 18 de enero de 2021]Pág.88: **no-**

via-que-te-vea:<https://www.cinelatinotrieste.org/festival2019/scheda/81/novia-que-te-vea>[consulta:18 de enero de 2021]

Pág.104: **unnamed-2**:http://www.guitaschyfter.com/novia/fotos_novia/15.htm[consulta:18 de enero de 2021]

A photograph of a person lying down, possibly on a bed or the ground, with their head tilted back. The image is heavily overlaid with a semi-transparent blue filter, which softens the details and creates a moody, ethereal atmosphere. The person's face is the central focus, with their eyes closed and mouth slightly open. The background appears to be a textured surface, like grass or a rug, also rendered in shades of blue.

Demasiado amor



Luis Miguel Tapia Bernal

A mi tío Tomás, por iniciarme en el mundo de la lectura.

A mi abuelo, que era fanático del cine.

109

*A Ricardo, mi compañero de lecturas,
idas al cine y de coleccionar películas.*

Recuerdo que estando en la universidad varios compañeros me recomendaron leer *Demasiado amor*. Era la época de *bluff* y me negué a leerla. No quería leer algo que sonaba a *Best Seller* de Sanborns. Estaba inmerso en leer sólo a los “mejores”, Saramago, Proust, Oe, Weber, Bauman, Lipovetsky y tantos otros. Sentía que el tiempo era tan corto para perderlo en leer algo que “no aportara”. Por fortuna con los años he cambiado esa idea corta y cuadrada. Me he permitido leer y ver más allá de lo que se dicta como “gran literatura” o “cine de arte”. La vida está llena de matices por descubrir y he aprendido que la riqueza está no sólo en la obra sino lo que uno se permite obtener, más allá de los datos o la simple experiencia. Además, es una realidad, jamás podremos leerlo todo.

Por ello, cuando recibo la invitación para participar en este libro, elijo esta obra para poder leerla por fin y ver la película protagonizada por Karina Jidi (*Los adioses y Cuatro lunas*, en cine, *La voz humana*, en teatro) que es una de mis actrices mexicanas favoritas. Para mi sorpresa, el libro me atrapó desde el principio. Comencé a leerlo en mi *Kindle* y me conmovió, así que paré la lectura. Necesitaba tenerlo físicamente. La experiencia de tocar el libro, de ver su portada, subrayarlo, hacer anotaciones –como me gusta y me es casi inevitable–, pasar y oler sus páginas, es una experiencia que no he podido sustituir. Los *e-book* los leo cuando no hay opción y cuando los libros son difíciles de conseguir. Me gusta, pero la experiencia debe ser completa. Desde hace años he amado ir a las librerías. Rodearte de ese silencio y las miles de historias y posibilidades. Recuerdo cuando iba con mi tío a recorrerlas, escuchando todos los datos que guarda en su cabeza como si fuera una enciclopedia prodigiosa, contándome sobre autores, críticas y recordando las mejores ediciones, recomendándome y nutriéndome con los mejores libros.

Esta vez no pude ir a comprarlo personalmente. En medio de la pandemia lo pedí por internet. Llegó a los pocos días y lo fui devorando a ratos, entre consultas, encierro, otras lecturas y compromisos. Se convirtió en un buen compañero que produce sensaciones y desarrolla una historia de la que siempre quieres saber más, pero a la vez no quieres que se termine por lo placentero que resulta. Hay libros que incluso cuesta soltar, que necesitas un par de días para digerirlos, saborearlos y poder comenzar el siguiente. Así me pasó con este:

Por tu culpa empecé a querer a este país. Por tu culpa, por tu culpa, por tu grandísima culpa. Por que tú me llevaste y me trajiste, me subiste y me bajaste, por veredas y caminos, por pueblos y ciudades. Me llevaste en coche, en lancha, en avión, en camión, en bicicleta y a pie. Me llevaste por rincones, explanadas, cerros y cañadas, iglesias, edificios y ruinas. [...] Y ahí estaba yo atrás de ti y contigo, mirándote, bebiéndote, esperándote para que me hicieras el amor después de tanto recorrido, de tanto polvo, verdor, desolación, calor y lluvia que fuimos encontrando en este país nuestro de cada día (Sefcovich, 2018, p. 11).

Así comienza el libro escrito por Sara Sefcovich, *Demasiado amor*. Ella, mexicana, socióloga, historiadora y catedrática de la UNAM, gana por esta obra, el Premio Agustín Yáñez en 1990, y en 2001 es llevada al cine, dirigida por Ernesto Rímoch y protagonizada por Karina Jidi y Ari Telch. Se proyectó por primera vez en el Festival de Cine de Guadalajara.

Los comentarios sobre casi toda adaptación de libro al cine, son los mismos: “no es igual”, “se mutiló parte de la obra” o el clásico “es mejor el libro que la película”. Puede ser que sí. Pero vamos a ver, la lectura es un espacio íntimo, donde el lector completa y recrea la obra del escritor. Cada uno hace su propia imagen, influido por sus recursos, sus emociones y sus contextos. Por lo tanto, damos peso a distintas cosas, posamos la atención en ciertas ideas, resaltamos o evadimos otras. Todo esto lo podemos

comprobar, cuando vuelves a visitar un libro o una película años después, encuentras otros significados, prestas atención a nuevas situaciones y detalles, la desmenuzas distinto. La obra sigue siendo la misma, pero tu te has movido.

Debemos tener algo claro: el lenguaje literario es distinto del lenguaje visual, no se describe igual, porque los recursos son distintos. Adaptar una novela al cine, quiere decir que se basa o traduce el libro, a un lenguaje visual y bajo la visión de otras personas: guionistas, productores, directores y muchas personas más que intervienen en su realización y aportan su visión, conocimiento, intereses, posibilidades. Por lo que, si tenemos esto en cuenta, podemos hacer un diálogo distinto entre lo que leímos y lo que vimos.

En esta película, es cierto que se añoran cosas importantes del libro. La gran riqueza geográfica que describe Sara Sefcovich, la intimidad de los pueblitos, los sabores, los atardeceres, las compras y los recuerdos. Mientras que en la película son un par de lagunas sin nombre y mercados plagados de color. Pero es muy importante tener presente que esto responde a que no es lo mismo describirlos, que tener los recursos para poder filmar en todos ellos. Por ejemplo, la historia en el libro transcurre entre México e Italia, y en la película en México y España, dado que una parte de la producción es española.

Otra diferencia interesante que encontramos, son los años, ya que la película se realiza diez años después y tuvieron que adaptar algo fundamental: los medios de comunicación. En el libro, se da un intercambio epistolar entre las hermanas, mientras que en la película pueden llamarse por teléfonos públicos de



tarjeta para escuchar su voz cruzando el Atlántico y las cartas, en su mayoría, son videos que se envían en cassettes, dando cuenta de momentos importantes.

La novela desmenuza a Beatriz, una mujer que se queda en México, mientras su hermana se va Italia para echar a andar el sueño de tener una casa de huéspedes y vivir de sus rentas. A la par, ella va descubriendo en la soledad, el amor de seguir a un hombre misterioso, que sólo ve los fines de semana, descubriendo el placer de su cuerpo y la explosión de una sexualidad libre, autónoma, engrandecida y digna, más allá de los estereotipos. Sin lugar a dudas, podemos apreciar que en muchos está en un péndulo que va de la culpa católica, al afianzar con sus vivencias, sus decisiones, sorteando juicios, señalamientos y angustias. Es aquí, donde de manera sorpresiva y decidida, comienza a relacionarse con personajes que la hacen mirarse desde fuera y le brindan y

pagan por una fiel compañía que puede ser momentánea. Ella narra sus encuentros, lo revive, los disfruta y aprende a explicárselos más allá de los prejuicios que siempre son tan cortos, tan simples y tan complejos.

La película corta muchos elementos. Insinúa temas o los evita. Aunque conserva los ejes, deja una sensación mutilada, pero rescata lo esencial: una mujer en la búsqueda de sí misma, en la construcción de su verdadera libertad. Pero los matices se acortan. Esto lo afirmo, teniendo en cuenta el libro de fondo. Pero la película por sí misma tiene su encanto. Mantiene un buen ritmo, íntimo a ratos y en otros momentos podemos echar una mirada amplia a las relaciones humanas de pago, los riesgos, los miedos y las satisfacciones.

La fotografía de Gabriel Figueroa Jr. es hermosa, sabe enmarcar las tomas para hablar de los lugares o crear la intimidad necesaria para desnudar alguna idea, confesión o debate interno. El elenco es maravilloso, múltiple. Karina Jidi, que aquí estaba en su debut cinematográfico, es el rostro perfecto de Beatriz, una mujer que va explorando en los rincones de su peculiar belleza para encontrar su propio idioma. Dando una actuación noble, genuina, grande, con la expectativa de quien está ante su primer papel, dándolo todo, en una inocencia tan necesaria como bien llevada. Ari Telch luce guapo, encantador, gracioso y fugaz. Ambos crean una complicidad y añoranza de más, porque así debe ser, porque así son esos amores arrebatados, intensos, egoístas, únicos, pero de paso, con fecha de caducidad marcada, con un punto final anunciado.

El elenco está perfecto. Muy bien elegido y trabajado. Es muy fácil darle el rostro a cada personaje sin problema. Están bien ensamblados. La producción y el vestuario cobijan muy bien las interpretaciones. La música que acompaña a la película es maravillosa, de lo mejor que tiene esta producción, que busca retratar a los personajes principales, darles su ritmo, e incluso se permite meter nuevos para explicar otros caminos o enlazar las historias de manera más directa, acompañados con buenos sonos, letras y melodías.

La película es difícil de conseguir para verla actualmente. Igual que en su momento, pasó por pocas salas y duró poco en cartelera. Pero causó ruido. Su póster era llamativo y llevaba a la pantalla una novela que causó furor. Incluso se comentó que, de su presentación en Guadalajara y su paso por otras ciudades, hasta llegar a la Cineteca Nacional, se mutiló el desnudo que hace Karina Jidi. Nadie sabe por qué. Después tuvieron que volver a integrarlo, en esa bañera llena de flores.

Quizá aquí encontremos una clave. Si el desnudo seguía escandalizando, cuánto más algunos temas que se quedaron sólo en el libro, y que tienen una riqueza extraordinaria para comprender aún más a una mujer que es heroína de su propia vida. Beatriz, que proviene del latín y significa bienaventurada. Beatriz, que descubre que el amor debe ser equitativo o no puede existir, porque sólo dando y recibiendo, preguntando y conociendo, es como se puede crear la intimidad más allá de lo que se comparte en la cama, en el baño, en el asiento de una camioneta roja, en el calor de la exploración de los cuerpos. Beatriz, la que sabe que el amor debe ser entre iguales, no entre dioses y discípulos, fieles

seguidores, la misma que se atreve a decir: “(...) así tenía que ser. Yo lo había convertido en Dios y al Dios hay que arrastrarlo por los templos” (Sefcovich, 2018, p. 192). Es la misma que va revelando que su cuerpo le pertenece y su sexualidad puede y debe ser libre, para vivirla, cobrarla o compartirla a placer. Que se adentra en el mundo del trabajo sexual porque se volvió una opción inesperada, pero que fue encontrando más que sólo dinero, porque se encontró a ella misma. Que las hermanas se alejan porque la forma en que Beatriz gana el dinero, le avergüenza a la otra, aunque se beneficia profundamente de él y lo gasta sin reparos, aunque lo reciba con prejuicios.

Beatriz prefiere ser ella misma a esconderse detrás de lo que le exige la sociedad, entre el recato, la mojigatería y los destinos marcados por la exigencia maternal, revelándose a ella y pagando el precio, porque la maternidad no debe ser una imposición para quien no la quiere, y a veces hay que tomar decisiones que no son simples, pero sí necesarias para respetar la fidelidad que toda persona debería tener a sí misma.

Una de las grandezas de *Demasiado amor*, es que Sara Sefcovich, la creadora y escritora, habla a ratos desde el erotismo, donde revela a las mujeres deseando, no sólo como objeto de deseo vulnerable y complaciente, sino como protagonistas de su placer, con gustos y pasiones particulares. Dotando las relaciones de una sensibilidad a la que habría que aferrarse para no perder la humanidad, incluso en un encuentro efímero.

La grandeza de *Demasiado amor*, es que la protagonista se cuestiona, se interpela, teoriza, se desnuda y desmenuza para explicarse su realidad, se permite reír y llorar, padece la soledad

y se hace amiga de ella, y es justo este punto el que me parece importante y esencial, porque quien no se hermana de su soledad, quien no sabe convivir con ella, siempre la padecerá en su propia piel, porque nos llevamos a todas partes, no podemos vivir huyendo de nosotros mismos, porque además, los resultados de esta enemistad interna son bien conocidos, entre el mendigar compañías y vender la dignidad a cambio de migajas. Y esto no es, ni de lejos, la opción para nuestra heroína, nuestra Beatriz.

Razones sobran para ver y leer *Demasiado amor*. Para poder dejarse tocar por una historia que, como pocas, da voz a sentidos profundos, temas tabúes que se rompen, se reconfiguran y se trasmutan, sabiendo mezclar y condensar mucho en sus páginas. La película rescata y traduce esa esencia, en un modo digerible, edulcorado, sensible y bello, dejando que permanezca el eco de lo que Beatriz le pide en su última carta a su hermana: “(...) Dile que su tía Beatriz se lo dejó para que sepa que existe el amor y que existen los sueños. Dile que se puede amar mucho. Dile que hasta es posible amar demasiado, con demasiado amor” (Sefcovich, 2018, p. 192).

Porque hasta para amar, hay que aprender, hay que descubrirse, hay que desarrollarse. •

Título: **Demasiado amor.** 2002.

Basada en el libro homónimo de Sara Sefcovich.

Director: Ernesto Rimoch

Guión: Eva Saraga, Ernesto Rimoch

118

Fotografía: Gabriel Figueroa Jr.

Música: Joan Valent

Género: Drama

Duración: 97 mins.

País: España, México

Premios: Nominación 3 Arieles por mejor Actriz, mejor Actor, y mejor Guión Adaptado.

Elenco:

Karina Gidi | Ari Telch | Daniel Martínez | Martín Altomaro |
Raúl Méndez | Ana Karina Guevara | Juan Manuel Bernal |
Carmen Beato.

Sinopsis:

Beatriz (Karina Gidi) y su hermana Laura (Ana Karina Guevara) comparten un sueño: irse a otro país, abrir un hostel y vivir de sus rentas. Agobiadas por la crisis y la rutina deciden que una de las dos dejará México para arrancar el proyecto. La suerte decide que sea Laura la que viaje primero. En la soledad, Beatriz comienza a dudar entre cuál de sus tres ilusiones elegir: reunirse con su hermana en España, vivir aventuras que le permitan conseguir el dinero para irse, o vivir un amor verdadero y pasional.

Referencias:

Caballero, J. (2001). Toca *Demasiado amor* la historia de una mujer que acepta su erotismo. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2001/04/27/18an1esp.html>.

119

Sefcovich, S. (2018). *Demasiado amor*. México: Alfaguara.

Imágenes (referencias)

Pág 108: **demasiado-amor-1024x728(fragmento)**:<https://ellugardebeatriz.com.mx/tag/novela/>[consulta:18 de enero de 2021]
Pág 120: **demasiado-amor-1024x728**:<https://ellugardebeatriz.com.mx/tag/novela/>[consulta:18 de enero de 2021]

Créditos

Guadalupe Ríos de la Torre
Teresita Quiroz Ávila
Edelmira Ramírez Leyva
Tomás Bernal Alanís
María Concepción Huarte Trujillo
Lilia Carbajal Arenas
Marina González Martínez
Luis Miguel Tapia Bernal

Textos

Juan Moreno Rodríguez

Editor

•

SCRIPTORIA

Diseño

•

Josafath Ernesto Díaz González

Corrección

•

Imágen de portada: Underwoodfive:

https://es.wikipedia.org/wiki/Máquina_de_escribir#/media/

Archivo:Underwoodfive.jpg

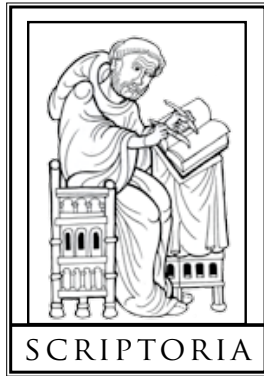
[consulta: 20 de marzo de 2021]

•

Cada texto es responsabilidad de su autores,
quien además, posee los derechos correspondientes.

El presente es un libro conformado
como parte de la investigación universitaria y
no tiene fines de lucro.

•



JUAN MORENO RODRÍGUEZ

• 2021 •

•

Este libro se terminó en

Febrero 1 de 2021, en la CDMX.

Se emplearon en su elaboración, las tipografías

Baskerville & Trajan Pro

•

