

01069

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

2
2ef

MAURICIO MAGDALENO: EL CREDITO QUE NADIE LEE.
EL GUION CINEMATOGRAFICO,
LITERATURA PARA SER ADMIRADA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS MEXICANAS

P R E S E N T A

VIRGINIA MEDINA AVILA

CIUDAD UNIVERSITARIA, MEXICO, D.F. FEBRERO 1998

258821

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



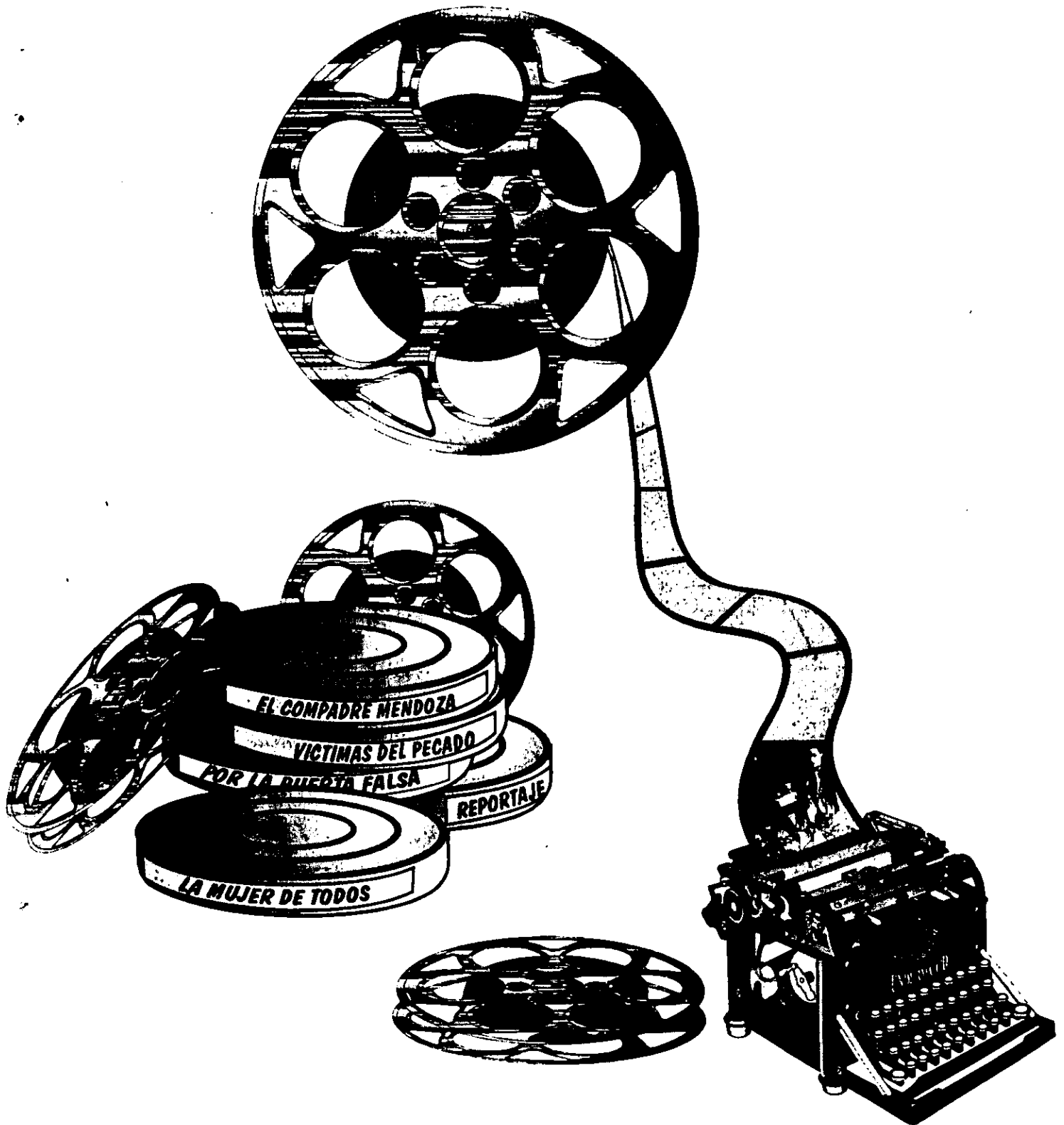
UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

MAURICIO MAGDALENO: EL CREDITO QUE NADIE LEE EL GUION CINEMATOGRAFICO LITERATURA PARA SER ADMIRADA



INDICE

PRESENTACION	1
INTRODUCCION: ESCRIBIR PARA EL CINE	
La fuerza de la palabra	3
Escribir la imagen	6
PRIMERA PARTE: EL HOMBRE DEL RESPLANDOR: De la vida y la obra	
Vuelta al origen: los primeros años	13
En la novedad de la patria: encuentro con la ciudad	17
En busca de las palabras perdidas: la aventura vasconcelista	21
Ave nocturna de las cuevas escénicas.	
La dramaturgia: de contenido social y de gran público	27
La vida escribe las mejores historias	45
Y se hizo el cine	55
<i>Filmografía de Mauricio Magdaleno</i>	91
El director si tiene quien le escriba	105
Noche cerrada: el adiós	115
SEGUNDA PARTE: EL ESCRITOR DE LA IMAGEN	123
Primer espectador del film: el guionista	
El hacedor de sueños. Un acercamiento a su obra cinematográfica:	
En lo más profundo de <i>Río Escondido</i>	145
Vivir en <i>Salón México</i>	180
El silencio de <i>Pueblerina</i>	196
CONCLUSIONES. ULTIMO ROLLO: FIN	217
FUENTES DE INVESTIGACION	223
ANEXOS	235
Los escritores y el cine	
Documentos cinematográficos de Mauricio Magdaleno	
Documentos personales de Mauricio Magdaleno	
Textos del escritor sobre cine	

PRESENTACIÓN

Mauricio Magdaleno forma parte de ese olimpo cinematográfico que agrupa a aquellos que han hecho de la escritura para el cine un género literario tan noble como el que más y que lo deben situar en el lugar que merece en la historia del arte mexicano. Porque el guión cinematográfico también es literatura, es un texto que se escribe con imágenes y sonidos, rostros y palabras, cuerpos y gestos, emoción y movimiento, luz y silencio, sobre un papel hecho de tiempo.

Maestros como Mauricio Magdaleno nos han enseñado que cada película posee una compleja arquitectura que se construye a partir de un *plano* llamado guión, que es la raíz enterrada del árbol del cine. Y es en ese tantas veces olvidado, menospreciado, maltratado arte del guión cinematográfico, en el que Magdaleno, uno de los mejores guionistas de la historia del cine mexicano, está vigente. No importa cuántos años pasen, cuántos sistemas de fabricar, transmitir y consumir imágenes se inventen, cada vez que alguien intente contar historias de seres humanos, a través del cine, en cualquiera de sus formas, el autor de argumentos y guiones como *Flor Silvestre*, *María Candelaria*, *Río Escondido*, *Salón México*, *Pueblerina* y la novela *El compadre Mendoza*, será siempre un obligado punto de referencia.

De ahí que podemos afirmar que los guiones creados por Mauricio Magdaleno encontraron en Emilio Fernández -principalmente- la dirección adecuada. Es por eso que las películas elegidas para el análisis de la Segunda Parte de este trabajo, son las que, a nuestro juicio, además de sintetizar un ciclo, revelan que el escritor y el director (en asociación creativa con actores y técnicos) funcionaron en admirable armonía y hallaron una visión colectiva espléndida: *Río Escondido* (1947), *Salón México* (1948) y *Pueblerina* (1948). Con estos filmes y sus respectivos guiones, por un lado se comprueba la asombrosa sintonía que se ha amalgamado entre los dos creadores; y por otro la capacidad visual del escritor para percibir imágenes antes de su existencia, así como para reproducir y edificar las ideas de su aliado y darles claridad estética y cinematográfica.

Partimos del hecho de que, tanto el argumento (la historia original) como la adaptación que será recreada en la pantalla, deberá realizarlos un creador que sea hábil en la narración y la descripción de imágenes por medio de la palabra. Su misión es elegir dentro de un texto propio o ajeno los elementos que considera más aptos para una versión cinematográfica. Eso supone eliminar o condensar escenas y

personajes, crear escenas sustitutivas, incorporar elementos de acción y de conducta que transformen en visual lo que antes era sólo verbal. (Un ejemplo de este caso es lo que Magdaleno realizó en la adaptación de *La malquerida* de Benavente que presentamos en este trabajo.)

Creemos que aunque se le ignore, o se le desconozca la paternidad literaria de las películas en las que trabajó o colaboró, aseguramos que, sin la experiencia y las dotes de buen literato de Mauricio Magdaleno, las películas en las que intervino no hubieran tenido calidad argumental ni obtenido reconocimiento.

Por otro lado, su trabajo no se circunscribe a un solo asunto, abarca toda la gama de temas de los que se nutrió el cine mexicano: adaptaciones de "clásicos", así como aspectos originales que van desde el cine de época y de la Revolución, los dramas urbanos, de prostitutas, indigenistas, musicales, dramas familiares e inclusive marca el inicio del género de cabaret con *Salón México*, filmada en 1948.

De ahí que aseguramos que por este medio, se rescata una parte muy importante de la vida literaria y cultural de México. Es decir, gracias a este ejercicio literario, a esta escritura para el cine, Mauricio Magdaleno surge como una figura múltiple que enriqueció una época y un estilo para el cine mexicano.

Por lo anterior, aseguramos que Mauricio Magdaleno fue un destacado narrador tanto del género propiamente dicho, como de la creación de piezas teatrales y en el lenguaje utilizado por el cine. A lo largo de nuestro trabajo, trataremos de resaltar, además, la habilidad del escritor para esas tareas, desde sus primeras obras, hasta sus grandes adaptaciones y argumentos para cine.

Otra de las inquietudes al abordar a este autor es su prolífica obra cinematográfica, en la cual se cimentó la calidad argumental y temática del cine mexicano de una época y que, sin embargo, es una labor poco reconocida

De modo que si bien, el guión no es el cine, en cierto modo es el modelo de la película que está por hacerse.

Cabe destacar que el cine o la obra cinematográfica es un lenguaje narrativo-audiovisual-cinético (de imágenes en movimiento) con su propia sintaxis y reglas de funcionamiento que abarcan todo un proceso que culmina con el montaje mismo.

Jean Mitry define al cine como: "Una forma estética (tal como la literatura), que utiliza la imagen que es (en sí misma y por sí misma) un medio de expresión cuya sucesión (es decir la organización lógica y dialéctica) es un lenguaje"¹.

El cine, como lenguaje tiene sus propios recursos discursivos que corresponden a diversas categorías de planos, de ángulos de toma, alternancias de planos generales con primeros planos, a campos y contracampos, panorámicas, travellings, picadas y contrapicadas; incluye también la iluminación, los efectos sonoros y el montaje; que en conjunto constituyen la esencia del cine.

El guión es, por su parte, todo lo que se escribe antes, durante o con vistas a la elaboración de una película. El guión como texto literario, también responde a reglas precisas y a prescripciones normativas. Jean-Paul Torok², por su parte, propone considerar el guión como un proceso de la elaboración del relato cinematográfico que pasa por diferentes estadios, desde la idea primera [argumento] hasta el *script* final

1 Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, Vol. 1, Las estructuras, p. 45.
2 Cfr. Jean-Paul Torok, *Le scénario*, Paris, Artafact, 1986

[guión técnico-literario]. Se trata, desde luego, de un texto narrativo-descriptivo escrito con vistas a su rodaje, o más exactamente, a convertirse en filme.

De ahí que podamos afirmar que la literatura traduce el movimiento, lo significa. Mientras que el cine, por el contrario, lo representa: El guión es significación mientras que el cine es representación.

El guión es pues, generalmente, una estructura que sirve para otra cosa pero, para ser verdaderamente la base de algo que está por llegar, el guión debe contener elementos de puesta en escena y eficacia en la técnica narrativa (temporalidad, descripción, personajes, diálogos, etcétera).

Si bien el cine y el guión son dos lenguajes dramáticos narrativos diferentes, no hay que dejar de lado que han habido guionistas cuya obra ha sido fundamental para las grandes obras cinematográficas. De eso trata este trabajo.

Esta investigación tiene por objetivo resaltar la importancia de la creación literaria en la realización cinematográfica, con base en el trabajo del escritor Mauricio Magdaleno como guionista.

Es por esta razón que a lo largo de nuestra investigación pondremos énfasis en el trabajo de Mauricio Magdaleno como escritor de guiones para ser filmados, a través de las siguientes categorías: la literatura y el cine (adaptación de grandes obras literarias al cine y la incursión de los escritores en la creación del guión cinematográfico); el *status* literario del guión o literariedad (aplicación de técnicas narrativas, dramáticas y poéticas) y la intertextualidad (cruce de su obra dramática y narrativa con la escritura para el cine:

guión); todas ellas desarrolladas a lo largo del trabajo.

Con esta investigación, tratamos de poner relevancia en la riqueza intertextual de la obra de Mauricio Magdaleno. Veremos, aunque sea en un primer acercamiento, cómo los textos de nuestro autor se cruzan en el espacio de otros textos. Todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos, cuyas características dependen de su concreta situación en el tiempo.

Nacido en un momento de la temporalidad, el texto "original" vuelve a inscribirse en el transcurso del tiempo, metamorfoseado creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación.

Nuestra investigación pretende reconocer, de qué manera el ejercicio o la praxis literaria de Mauricio Magdaleno le permite solidificar su trabajo con el fin de alcanzar el éxito en su creación cinematográfica, el cual, por otro lado, pocos reconocen: el guión es para dejar de ser.

La obra de Mauricio Magdaleno es una especie de creación realizada con "retazos" de otros textos, como una caja de resonancia de muchos ecos culturales, de varios episodios de su vida como escritor y también de sus propias experiencias: lo personal, lo vital, lo diferente y lo propio del autor, que es a su vez, precursor de algo nuevo.

Dice Sklovski: "el escritor marcha hacia sí a través de las obras literarias ajenas, de las que suenan al oído de su época"³ y en este caso, también de las propias.

Partimos del supuesto de que muchas de sus obras cinematográficas reflejan, recuerdan o

3 Victor Sklovski, *La disimilitud de lo similar*. Los orígenes del formalismo. Comunicación Madrid, A. Corazón, 1973. Rfr por Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, p. 263.

rebasan a muchas de sus creaciones literarias (*Mapimi* 37, 1927; *Pánuco* 137, 1931; *Emiliano Zapata*, 1932; *Trópico*, 1932; en la dramaturgia; *El baile de los Pintos*, 1932; *Concha Bretón*, 1935; *El resplandor*, 1937; *Fulgor de Martí*, 1940; *Sonata*, 1941; *Cabello de Elote*, 1947; *La tierra grande*, 1949, y *El ardiente verano*, 1954; en la narrativa, principalmente), lo que nos ofrece una muestra de la intertextualidad temática y las situaciones a las que recurre: la intolerancia social y el enfrentamiento de las clases; la Revolución traicionada o desmitificada; la reivindicación del indígena; la fatalidad de los irreconciliables ya sean ricos o pobres, blancos o indígenas, hombres o mujeres, presente o pasado; civilismo o militarismo, y el escalamiento social y la función de los profesionistas, como líneas generales de su riqueza temática.

Por otro lado, a través del reconocimiento de los principales eventos de su vida, es posible dilucidar cómo éstos se ven plasmados o influyen en su conciencia histórica, la cual determina los temas más recurrentes de sus narraciones. El acercamiento sociocrítico a su obra nos permitirá, finalmente, el reencuentro con la vida cultural literaria de México entre 1933 y 1961.

Es cierto que el trabajo es muy extenso y que pareciera que se abusa de las citas, esto desde luego se debe a la gran cantidad de fuentes y documentos consultados, que por su riqueza testimonial nos ayudaron a acercarnos con mayor precisión al trabajo de Mauricio Magdaleno, a fin de reflejar cabalmente la intertextualidad entre vida, narrativa, dramaturgia, argumentos cinematográficos y trabajo periodístico.

Reconocer la intertextualidad en su trabajo, esto es, rescatar guiones, documentos, bibliografía y hemerografía que nos reflejan la correspondencia entre su obra cinematográfica y el resto de sus producciones, es otro de los objetivos que se persiguen en este estudio.

Cabe destacar que el problema de la investigación inicial se vio prontamente enriquecido con una enorme cantidad de información, por lo cual la tesis rebasó los límites de un solo tipo.

Esta investigación revisará el trabajo que Magdaleno realizara entre 1933 y 1961, mediante fuentes hemerográficas, fuentes bibliográficas especializadas, fuentes audiovisuales (películas, entrevistas realizadas para esta investigación) y fuentes personales (archivos, cartas, diversas entrevistas realizadas al autor), también debemos agregar su bibliografía directa: obra literaria, teatral y periodística, así como la obra escrita para cine. Todo ello sin duda nos ofrecerá un panorama muy completo de la época en que la industria cinematográfica mexicana tuvo su mayor esplendor, tanto económico como temático. La proyección mundial, que alcanza el cine mexicano se debe a escritores que, como Magdaleno, incursionaron en los diferentes quehaceres literarios de este género.

Para tal efecto, determinamos la organización del trabajo en una división de tres partes.

A manera de introducción: "Escribir para el cine" presenta la justificación de la importancia del trabajo creativo de los guionistas, argumentistas y adaptadores en el mundo del cine; esto es, la trascendencia de la **filmoliteratura**. Ésta entendida como la actividad creativa que realizan los autores de guiones, argumentos, adaptaciones y diálogos para el cine, porque su concepción es similar a la de un novelista para su novela o a la de un dramaturgo para su pieza teatral.

En la Primera Parte titulada "El hombre del resplandor" se da cuenta de sus vivencias y la conexión que éstas tienen con su obra en general.

La Segunda Parte: "El escritor de la imagen" demuestra la gran capacidad que el autor tiene

al escribir para el cine, a partir de la revisión cuidadosa de los guiones: *Río Escondido*, *Salón México* y *Pueblerina*. Sin las dotes de gran narrador de Mauricio Magdaleno, estas materias primigenias no hubieran dado los resultados tan eficaces que finalmente obtuvieron.

Por otro lado, la cantidad de citas empleadas nos llevó a distinguirlas tipográficamente, de tal suerte que para las citas textuales de la obra del autor (novelas, obras de teatro y guiones) se destacaron en una fuente considerada como "negrita" y con márgenes centrados. Para las declaraciones directas del autor (entrevistas y artículos periodísticos) se empleó una fuente en "cursiva" y "negrita" y finalmente, para las citas de otros autores se utilizó una fuente "normal", esto es, sólo se modificó su tamaño.

Cabe mencionar que el estilo con el que está escrito este trabajo intenta, como un sencillo homenaje a nuestro autor, reflejar esta manera de narrar que en muchas ocasiones -y a la luz del tiempo- la crítica la señala como escritura retórica, rebuscada y chovinista. No puede ser de otra manera, Magdaleno escribe según sus ideales, su filosofía pos-revolucionaria y refleja, precisamente esa *realidad ambiente*. Esto de ninguna manera fue intencional, salió muy natural. Magdaleno nos marcó definitivamente.

A lo largo del desarrollo de este trabajo y gracias a la abundancia de documentos consultados, la investigación derivó en áreas desconocidas que, una vez trabajadas e incorporadas, nos permiten ofrecer un panorama completo -inédito- de Mauricio Magdaleno. No podemos soslayar labor tan importante y por ello sometemos los resultados al final, como anexos en donde podremos encontrar: "Los escritores y el cine", "Documentos personales", donde se podrá hallar correspondencia personal con algunos de los escritores y políticos más importantes de la época (José Vasconcelos, Antonio Mediz Bolio, Martín Luis Guzmán, Narciso Bassols, Enrique González Martínez, entre otros), registros auto-

rales de sus obras (novelas y obras de teatro principalmente) y hojas curriculares del autor; "Documentos cinematográficos", que contiene registros autorales de argumentos y guiones cinematográficos, contratos, correspondencia particular referente al medio y un argumento inédito: *Simón Bolívar el libertador de América*; así como artículos periodísticos "sobre el cine mexicano" en el Anexo "Textos del autor sobre cine".

Agradecemos todas las facilidades que la señora Rosario Magdaleno, hija del escritor, nos concedió para la realización de esta investigación. Gracias a su bondad y excelente disposición pudimos consultar el archivo personal de su padre: guiones, cartas, contratos, material bibliográfico, hemerográfico y videograbado. Este archivo del maestro actualmente se encuentra en la Universidad Intercontinental en una sala dedicada a él.

Apreciamos también la enorme disposición que tuvieron para nosotros las autoridades de la Filmoteca de la UNAM para el acceso a guiones, películas y fotografías, mismas que sirvieron para ilustrar nuestro trabajo.

A lo largo de la investigación tuvimos la oportunidad de entrevistar al "Arcángel San Gabriel", Gabriel Figueroa Mateos (24 de enero de 1994), al poeta y hermano del escritor, Vicente Magdaleno (julio de 1993) y a la directora de cine Matilde Landeta (18 de abril de 1996).

Muchos otros archivos fueron consultados en la Hemeroteca y Biblioteca Nacionales, Colegio de México, Cineteca Nacional, Sociedad General de Escritores de México e Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

La consulta de todas estas fuentes nos reveló, además, que la intervención de los escritores y artistas en este ámbito fue determinante; de ahí que, en la llamada *Época de Oro* del cine mexicano, un gran número de ellos hicieran un excelente trabajo: Mauricio Magdaleno en la

literatura cinematográfica o **filmoliteratura**; Gabriel Figueroa en la traducción de las palabras a las imágenes, esto es, creación visual; Xavier Villaurrutia y Salvador Novo en la realización de diálogos; Günter Gerszog en la ambientación y escenografía; Rafael F. Muñoz y la poetisa Pita Amor en su intervención como actores. En la creación de argumentos y adaptaciones podemos referir a: Luis G. Basurto, Neftalí Beltrán, Rómulo Gallegos, Luis Spota, Rodolfo Usigli y José Revueltas -otro de los grandes de la filmoliteratura de nuestro país- por tan sólo mencionar a algunas de las figuras más destacadas.

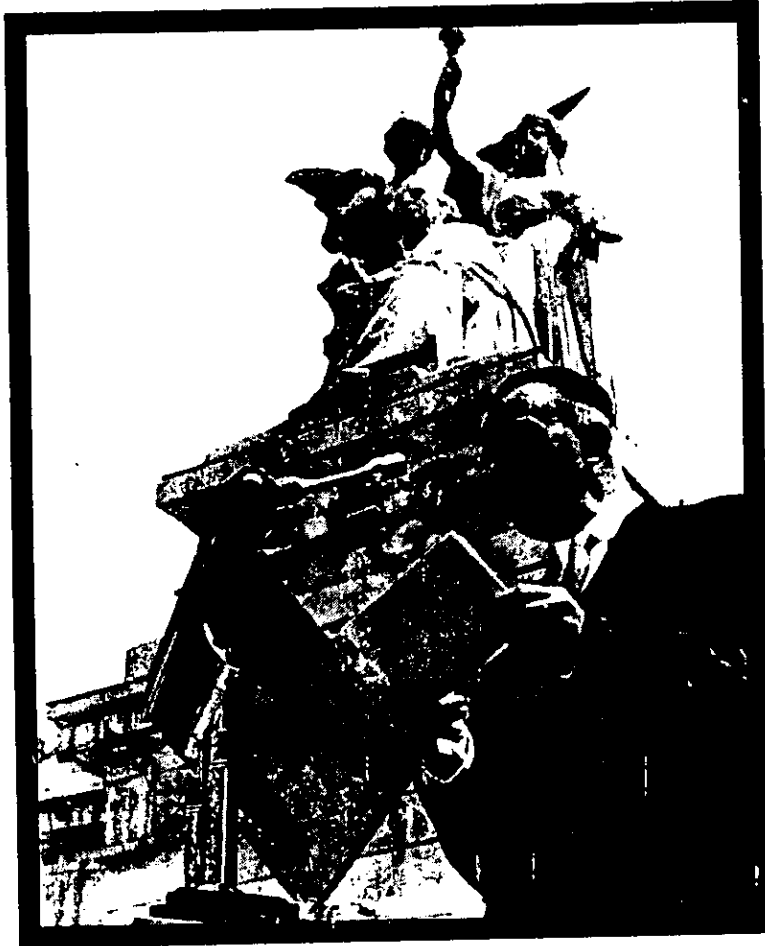
Como ya mencionamos, en el apartado de los Anexos podremos encontrar una rica muestra de

la incursión en el quehacer cinematográfico mexicano de "Los escritores y el cine", precisamente entre 1933 y 1961, que es el periodo analizado en nuestro trabajo.

Estos escritores y artistas se unieron a la labor de los directores de la época y eso determinó en gran medida el auge de esta industria, a la cual le imprimieron, además, una gran variedad temática, argumental y estética.

Por último, el interés por acercarnos a este tema obedece, sin duda, a que ningún trabajo se ha ocupado de abordar la labor cinematográfica, que han tenido como guionistas algunos de nuestros más grandes escritores, como es el caso del maestro MAURICIO MAGDALENO.

INTRODUCCIÓN



ESCRIBIR PARA EL CINE

El compadre
Mendoza
1933

Flor
Silvestre
1943

Maria Candelaria
1943

LAS
ABANDONADAS
1944

RÍO ESCONDIDO
1947

Salón México
1948

Pueblerina
1948

La malquerida
1949

Las tres perfectas
casadas
1952

ESCRIBIR PARA EL CINE

La fuerza de la palabra

Interior estudio, día o, mejor, de madrugada. Mauricio Magdaleno fuma, antes ha tomado pastillas para no dormir y mucho café. Trabaja en los detalles del guión de *Salón México* (1948).

La ventana del estudio da a una gran avenida, Calzada La Piedad, que a esa hora tan avanzada permanece en silencio. Sólo el silbato del velador y el incesante teclear marcan el sonido ambiente. Con la ayuda de la luz de la lámpara, Mauricio ausculta el alma de sus personajes. Los dota de maldad, ternura, agresividad o sumisión.

Afina los diálogos y delinea más al personaje femenino. No quiere que se desdibuje el protagonista masculino, y que la trama se vuelva redundante. Habrá que darle mayor fuerza dramática:

Mercedes:

(A Paco, ansiosamente, dramáticamente)

Dame mi dinero, Paco. En eso quedamos.

Paco:

Mira, Mercedes. No te pongas impertinente y ya vamos dando vuelta a la hoja. Sácate [sic] rápido y vete a tomar una cuba por nuestro triunfo.

Y se vuelve sin mirarla, y se abre paso entre la concurrencia.

Las mujeres lo saludan, felicitándolo, palmeando, lo abrazan.

Mercedes se ve grotesca, con su copa en las manos. En su expresión se acentúa la más desesperada angustia. Allá, a unos pasos, el policía sigue paseándose, sin quitar los ojos de la mujer y del hombre. La orquesta prorrumpie en otro danzón y todo el mundo se dispersa: unos y otras, a beber en las mesas; otros, a bailar. Hacia la boca de la escalera, Paco habla con una muchacha guapetona que prende en la solapa de su saco un clavel, a la vez que recibe de manos de un empleado su sobretodo y su sombrero. Mercedes se desprende tras él y, como quien no busca sino cumplir su rutina, el policía también va para allá, Mercedes implora [...]

Todo esto enmarcado en el interior del "Salón México" (noche). Deberá detallarse cada personaje animado e inanimado. Después de haber marcado una DISOLVENCIA. En cada línea los personajes y el ambiente cobran vida:

Este es el famoso lugar de trueno de la ciudad de México, en cuyos enormes salones fueron descartados los más castizos compases del danzón. Hay grandes espejos y algo de la noble pintura natural mexicana marca su acento en los muros. Precisamente se celebra un concurso de danzón, según nos lo hace saber un anuncio luminoso de neón, allá al fondo: GRAN CONCURSO DE DANZÓN. El ambiente es cálido y espeso, de una espesura como para cortarla con un cuchillo. Una densa cortina de humo de cigarrillos llena el amplísimo recinto y en medio de ella respira una multitud de hombres y mujeres, de pie, gozando el espectáculo, o bebiendo cubas, ron y *highballes* corrientes en las mesitas. Una estupenda galería de tipos mexicanos: chafiretes, mecánicos, cinturitas y tarzanes, empleadillos y ferrocarrileros, curritos y snobs, turistas gringos en cuyas rubias pelambres hay confeti; prostitutas más o menos disimuladas y una legión de fichadoras de todas edades, pintas y condiciones. Bailan cinco o seis parejas: inútil decir que todas magistralmente. Entre ellas destacamos a una: la que forman un tipo macizo y conquistador de chulo, de unos treinta y cinco años -Paco, así a secas- y Mercedes. Mercedes es una chica muy joven: veintidós años, cuando mucho. Es bonita, pero la vida de disipación que lleva le marca en la expresión un visible aire de cansancio. Forma con Paco la pareja más sensacional de este sensacional evento cabaretero. Los de la orquesta se desgañitan allá en la altura de su templete, sublimando con ardientes virtuosismos los compases del danzón. Nuestra vista general remata en un primer término: un hombre, un policía en uniforme -el policía de punto en el México. Ya de cierta edad, bien cuarentón y muy marcial y muy popular: Un Juan Pueblo. Sigue con visible expectación el desarrollo de la prueba. Por lo demás, la excitación es general y estos cientos de hombres y mujeres están al rojo blanco y aquí y allá suenan gritos frenéticos [...]

Magdaleno escribe *Salón México*. Tiempo después, relata de qué manera le encomendaron la realización del argumento y adaptación de esta película dirigida por Emilio Fernández, con quien colabora el escritor en más de veinte producciones:

[...] yo estaba disfrutando de unas pequeñas vacaciones en San Luis Potosí porque, a todo

esto, siempre la vida me ha ligado un poquito con la política, y el gobernador era mi amigo, me tenía ahí, en un hotel, donde me llegó un telegrama urgentísimo del "Indio", y después otro de Salvador Elizondo; que regresara a México, pues tenían tres versiones de una idea de Emilio, llamada Salón México, que no salía ya estando todo arreglado. Me dijo Benito Alazrakí, con quien tenía que hacer la película, que me brindaba su casa, media botella de coñac y una muchacha: -No, no puedo con la muchacha y la cinta, le dije, déjame tranquilo con el film y con esto: dos o tres copas.¹

Las horas se fueron consumiendo en su estudio -lo mismo que las copas- mucho café y las pastillas para no dormir, en tanto avanzaban los detalles del guión de *Salón México*.

Este acto creativo se va a repetir durante casi 30 años. Es una actividad febril, incesante, que lo marcó desde siempre. Mauricio -diría su hermano Vicente- nació para ser escritor. Unas veces en los periódicos, otras como dramaturgo, también como novelista y otras, las más, como escritor para cine.

Desde tiempo atrás Mauricio Magdaleno había deseado incorporarse al cine pero, según dijo:

[...] no me dejaba para vivir, y yo tenía que ayudar en mi casa. Mi primer contacto fue, pues, a finales de ese año [1933] con Fernando de Fuentes. Nomás me compraron el argumento de El Compadre Mendoza.

Yo veía cine con frecuencia, me gustaba mucho, especialmente el norteamericano. Conservo recuerdos inolvidables del cine mudo. Chaplin y otros tantos que me deleitaron en Aguascalientes, los episodios de aventuras. Como espectador conocía mucho, pero de la cosa técnica, nada. De hecho, todos estábamos aprendiendo: Juan Bustillo Oro sabía un poquito más, pero De Fuentes era en verdad el que conocía, ya que venía de Hollywood.²

1 Cineteca Nacional "Testimonios para la historia del cine mexicano", Cuadernos de la Cineteca Nacional, No. 3, 1976, p. 33.

2 *Ibid.* p. 28

Hoy los guionistas de cine compiten con los autores de *best sellers*. En los años setenta, la gente se preguntaba si habría alguien capaz de escribir una nueva novela. La pregunta actual es si se llegará a escribir un guión con el éxito que ha conseguido, por ejemplo, *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino. Del guión de *Pulp Fiction*, publicado por la editorial Hyperion en Estados Unidos, se habían vendido hasta junio de 1995 cien mil ejemplares.

Pero en los tiempos de la llamada *Epoca de Oro del Cine Mexicano*, los nombres de los guionistas, escritores irredentos, ni siquiera aparecían en un lugar destacado de los créditos de la película, a pesar de su contribución. De esta situación, Mauricio Magdaleno escribe para *El Universal* del 8 de septiembre de 1942, un año antes de su ingreso formal a la industria del cine con *Flor silvestre*:

Y después de todo, descansa en otro orden muy distinto de arquitectura: la verdad humana, el juego dramático, la eficacia del diálogo y la corrección absoluta por lo que toca a los medios técnicos. Aquellos diálogos pedestres y deshilvanados, entre otras cosas, van pasando a la historia.

Un gran jalón dio nuestro cine cuando los diálogos fueron encomendados a personas que no iban a aprender, sino que eran autoridades en la materia. Me acuerdo, al respecto, del éxito obtenido en su tiempo por una película que el productor puso en manos de Salvador Novo para que cuidara este aspecto fundamental, y que sorprendió por la frescura y la sinceridad del diálogo. Frescura y sinceridad que, como es natural, trascendía a la sustancia misma del film, imponiéndoles un tono de calidad.³

Magdaleno se refería a la película *El signo de la muerte* (1939), de Chano Urueta, argumento y adaptación de Salvador Novo y protagonizada por Mario Moreno "Cantinflas" y Manuel Medel.

Mauricio Magdaleno, uno de los más prolíficos escritores de adaptaciones, argumentos y diá-

logos cinematográficos, con 55 obras filmadas y otras que no se produjeron, formó parte de una verdadera constelación de creadores literarios que han incursionado en el cine mexicano.

De acuerdo con las palabras de Margarita Michelena, a la muerte de Mauricio Magdaleno en 1986: "la falta de buenos escritores como él se hace sentir cada vez con mayor agudeza [...] Mauricio Magdaleno nos muestra con José Revueltas -y con Ricardo Garibay- que hace falta ser un escritor para desempeñarse honrosamente como argumentista de cine, oficio que tantos juzgan, erróneamente, como una actividad sólo ancilar de la literatura".⁴

Como ya mencionamos, al final de este trabajo, mostramos una relación que incluye el nombre de algunos escritores que han intervenido en la creación de obras cinematográficas. El periodo presentado en esta aportación ("Los escritores y el cine") es de 1933 a 1961, e ilustra la etapa en la que Mauricio Magdaleno participó como creador en esta actividad. Son personalidades que han dedicado su creatividad y talento al desarrollo cinematográfico de una época, por cierto, gloriosa del cine mexicano.

Escribir la imagen

Los escritores mexicanos contemporáneos se inscriben en una etapa fundamental en la historia de la cultura y el arte de nuestro país, en donde el cine también está presente. Hombres de letras, de ese México profundamente vital y productivo que surgió de la Revolución Mexicana y que hoy nos sigue fascinando; ellos mismos amplían sus horizontes y reconocen la influencia del cine. Dice Mariano Azuela: "Anteriormente, el escritor sabía que sus obras iban a ser leídas

3 Mauricio Magdaleno, "Cine mexicano", *El Universal*, 8 de septiembre de 1942, 1a. sec., p. 3.

4 Margarita Michelena, "Mauricio Magdaleno", *El Informador*, 9 de julio de 1986, pp. 4, 5.

por un reducido número de lectores, en cambio, hoy, por medio de la película, se ponen en contacto con una masa mayor, de millones, que lo obligan a mejorar sus obras".⁵ Estos escritores comienzan a suministrar temas para la producción o bien, crean historias para el cine. Desde Federico Gamboa con *Santa*, Mariano Azuela con *Los de abajo*, Rafael F. Muñoz con *Vámonos con Pancho Villa* hasta el propio Mauricio Magdaleno con *El compadre Mendoza*.

El gusto por el cine y el gusto por la literatura corren al parejo: es la creación de la recreación, como entiende Alfonso Reyes:

[...] estupendos despliegues escénicos -estáticos o movientes tan vastos como el horizonte; captaciones de realidad que no caben en los escenarios o engaños visuales que las sustituyen con ventaja; efectos de visión directa o de ilusionismo que nos alivian de la opacidad de la materia; representación de hazañas físicas; nitidez y proximidad de la mímica que casi alcanzan la palpación y que rodean al objeto desde varios enfoques; recreo de los ojos en la caricia de formas y detalles; enormidad y miniatura. El cine acerca lo distante, aleja lo próximo; abrevia y hace abarcable lo gigantesco, acerca y hace perceptible lo diminuto; retarda, acelera, invierte o suspende los movimientos; da cuerpo a lo inefable, transparenta lo turbio, disuelve, yuxtapone; provee recursos al análisis científico e impulsa la síntesis estética.⁶

Este es un pasaje que habla de la fascinación que Alfonso Reyes tenía por el cine.

Cuando Mauricio Magdaleno irrumpe en las letras, la influencia del cine para los intelectuales mexicanos era definitiva. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán habían ejercido la crítica cinematográfica desde 1915. Inclusive, en *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929), Martín Luis Guzmán se apoya en recursos estéticos propuestos por la narrativa cinematográfica. Las obras fueron escritas en España

"cuando las vanguardias europeas habían descubierto, valorado y experimentado con el cine".⁷

El escritor Ermilo Abreu Gómez, quien se reconocía como apasionado del cine, expresaba que: "el cine es más bien la escenificación de la novela y no del teatro, es un mundo donde la movilidad permite descubrir los colores: tiene un carácter analítico, en tanto que el teatro es genuinamente estático".⁸

Otro gran escritor mexicano, José Revueltas, opinaría:

[...] el cine ha podido alcanzar categoría de arte en un tiempo incomparablemente más breve que el empleado por la poesía, la música, la escultura, la arquitectura y la pintura. Mientras estas se desarrollaron a través de largos siglos de autoelaboración y autodescubrimiento, el cinematógrafo apenas necesitó de media centuria para encontrar sus propias leyes autónomas y convertirse en un modo específico de expresión estética.⁹

La pasión por el cine y por artes afines en los años treinta, que ejerció el grupo denominado *Los contemporáneos* se dejó sentir cada vez con mayor intensidad en toda su obra. De este grupo, Salvador Novo escribe el poema "Cine" que aparece en 1925 en su libro *XX poemas*:

*Amiga inmotivada del cine
cuyos objetos de mano
fueron culpables de nuestra amistad
-como en la literatura castellana-
porque cayeron junto a mí.
Añadiste tu ciencia
al dolor de mi eclesiastés
y mientras archivaba tus palabras,
la orquesta penetró mis recuerdos
una familia entraba a tiendas
donde tú y yo veíamos y leíamos
"It's a Paramount Picture"
el ventilador tragaba suspiros*

5 Bali, "La novela en el cine. Juicios del gran novelista Mariano Azuela", *Novelas de la pantalla*, Año V, No. 244, 24 de noviembre de 1945, p. 22.

6 Alfonso Reyes, *Obras completas*, Tomo II, p. 18, cit. pos., Héctor Perea, *La caricia de las formas*, Alfonso Reyes, p. 74.

7 Aurelio de los Reyes, *Los contemporáneos y el cine*, p. 170.

8 Ermilo Abreu Gómez, *Novelas de la pantalla*, 29 de diciembre de 1945, p. 16.

9 José Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, p. 17.

*para probar el disco de Newton
y la palissade de Campoamor.
Hay paletas, chicles, chocolates,
pero a ti te excita
que los que se aman sufran
de modo tan poco jurídico.*

*Asistimos al cine
como quien no sabe el papel
y va a verlo ensayar por los profesores.*

*El director sabe siempre
cómo acabarán las cosas
y nosotros deberíamos ya saberlo.*

*Mientras llega el fin
y podemos irnos a casa
lloremos
tengamos ojos ávidos
manos crispadas
o sonrisas.
Todo eso ayuda para el cine.*

Para 1931, Vicente Lombardo Toledano tenía conciencia de las posibilidades educativas del cine, quizá influido por Sergei Eisenstein, el mismo que ya había elaborado una teoría del montaje a partir del estudio concienzudo de las obras de David Wark Griffith: *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916).

Vicente Lombardo Toledano, al valorar la gran importancia del cine y de otros medios, expresa que no estaba contra los medios. Él los concebía como instrumentos para difundir la cultura, y pugnaba porque al cine se le entendiera como un producto de primera necesidad.

Uno de los acontecimientos que más vivamente marcaron a los intelectuales mexicanos, que sirvió para aumentar su interés por el cine, fue la llegada a México del realizador soviético Serguei Eisenstein, quien influyera poderosamente sobre los escritores. La visita de Eisenstein estimularía la curiosidad y el gusto por el cine, además, la sonoridad en el cine era un

hecho irreversible. En 1933, Lombardo Toledano escribió el argumento, no filmado, *Ha caído una estrella*, que sigue al realismo socialista. En la revista *Contemporáneos*, Marcial Rojas, seudónimo de Xavier Villaurrutia, escribió:

[...] el cine silencioso. Discurso de ángulos, *Long Shots*, gestos que nos iban ganando lentamente, como nos gana la música. La marea del cine nos transportaba a una realidad superior, nuestra, que siempre nos hubiera permitido descuidarnos del cine. Ahora no. El sonido no dejará que nos miremos a nosotros mismos, nos tendrán atados fuertemente a la tierra. Tendremos que oír el llanto que antes imaginábamos solamente y al cual cada quien daba la entonación y la profundidad de su llanto.¹⁰

Otro trabajo muy importante que demuestra el interés de los escritores por el cine es la investigación de Aurelio de los Reyes, *Los contemporáneos y el cine*; aquí el maestro demuestra cómo ese interés se manifiesta en la obra de este grupo de intelectuales:

Antes de 1930, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Enrique González Rojo trataron de incorporar elementos de la narrativa cinematográfica a algunas de sus prosas; Jaime Torres Bodet ejerció la crítica en *Revista de Revistas* con el seudónimo de "Celuloide" y Salvador Novo habló con simpatía en *Return Ticket*, Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza, por su parte, actuaron movidos por la visita de Eisenstein a México en 1931.¹¹

Otras de las obras donde es evidente que los autores experimentaron recursos cinematográficos, como elementos de apoyo en su prosa poética son recreados con un estilo que remite, precisamente, al lenguaje cinematográfico con: "imágenes, la estructura, como la de hacer que el narrador asuma su función de una cámara cinematográfica", son, por ejemplo: *Dama de Corazones* (1925-1926), de Xavier Villaurrutia; *La llama fría* (1925) y *Novela como nube* (1926), de Gilberto Owen, y *El día más feliz de Charlot* (1928), de Enrique González Rojo.

10 Marcial Rojas, "El vitáfono", *Contemporáneos*, junio de 1929, p. 356, cit. pos., Aurelio de los Reyes, op. cit., p. 182.

11 Aurelio de los Reyes, op. cit., p. 174

Todo esto se desarrolla en los primeros años de la década de los treinta. Es un momento fundamental para la historia del cine mexicano. Significa el comienzo de la creación filmoliteraria de Mauricio Magdaleno. Forma parte de la etapa que Manuel González Casanova define como la verdadera *Epoca de Oro* de la creación cinematográfica nacional, definición compartida por Moisés Viñas, en su libro *Historia del cine mexicano*¹².

Este periodo comienza en 1931 con la película *Santa*, de Antonio Moreno, y llega hasta 1935 con *Vámonos con Pancho Villa*, de Fernando de Fuentes, comprendiendo las realizaciones de *El prisionero trece* (1933), dirigida también por Fernando de Fuentes; *La mujer del puerto* (1934), de Arcady Boytler; *Janitzio* (1934), de Carlos Navarro, y *Redes* (1934), de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann. Este es el periodo donde se sientan las bases que servirán para marcar el derrotero del cine mexicano, porque ofrece una creación de géneros que servirán de guía temática a lo largo de la historia del cine mexicano, donde el nombre que resultará imprescindible será el de Mauricio Magdaleno.

El trabajo de Magdaleno en el cine mexicano es abundante y comprende la etapa que va de 1934 a 1961, con lo que su obra cinematográfica representa: Diálogos para dos películas, 22 argumentos, 51 adaptaciones, 53 guiones y 4 películas donde también fue director.

A lo largo de este periodo de intensa producción trabajó principalmente con el director Emilio Fernández. Su relación de trabajo estaba más cercana a la situación de escritores-guionistas con directores en Europa, como Jacques Prevert con Marcel Caré o Cesare Zavattini con Vittorio De Sica. Después de todo

el filme es esencialmente un medio dramático; y los guionistas son los dramaturgos del medio.

Podríamos decir, sin temor a equivocarnos que no pocas de las mejores películas del cine mexicano fueron escritas por Magdaleno, al tiempo que una docena de los personajes más rememorados de nuestro cine fueron creados por nuestro escritor.

Cómo olvidar a María la muda, protagonizada por Emma Roldán en *El compadre Mendoza* (1934), de Fernando de Fuentes. María es la conciencia del traidor y oportunista Rosalío Mendoza interpretado por Alfredo del Diestro. Ella será testigo de la doble moral e hipocresía que lo llevará a cometer la más baja acción en contra de su compadre y amigo.

Cómo olvidar a Esperanza (Dolores del Río) y a José Luis Castro (Pedro Armendáriz) en *Flor Silvestre* (1943) que marcarán los tipos irreconciliables socialmente, que protagonizan amores imposibles.

A María Candelaria (Dolores del Río) y Lorenzo Rafael (Pedro Armendáriz) acechados por don Damián (Miguel Inclán) el tendero y agiotista, uno de los más despreciables villanos de que se tenga memoria.

Cómo no recordar a don Regino Sandoval y al niño Poncianito de *Río Escondido* (1947), tipos guía del cine mexicano. Don Regino (Carlos López Moctezuma), otro célebre villano que encarna el poder despótico del cacique, tipo nacido de la realidad mexicana. Reconocido y arraigado en nuestra idiosincrasia.

Tetelqui Ponciano (Ismael Pérez, Poncianito), el niño de *Pueblerina*, *Victimas del pecado*, *El rey del barrio*, entre otras.

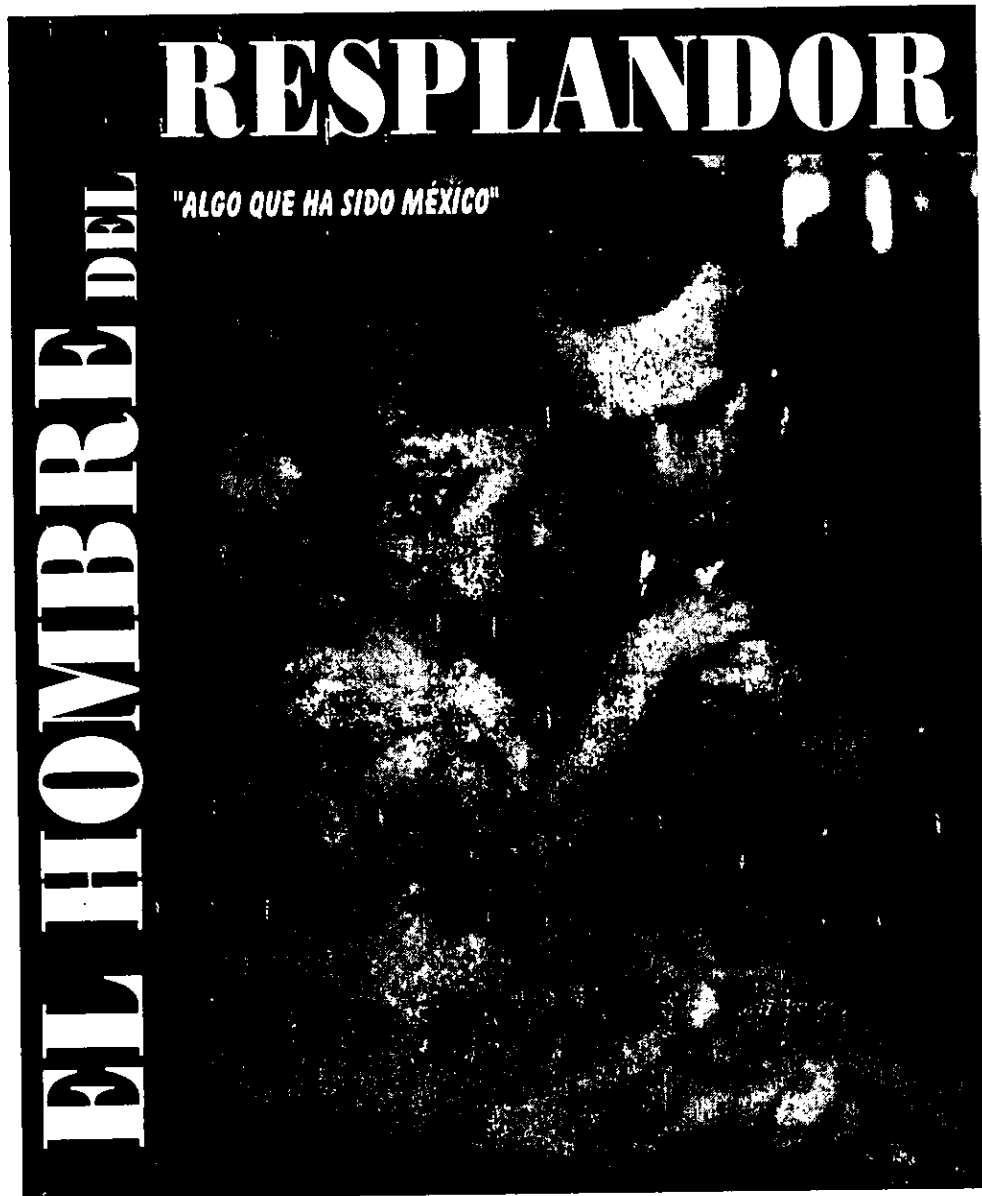
12 Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*, UNAM-UNESCO, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Actividades Cinematográficas UNAM, México, 1987, p. 79.

Cómo olvidar a Paco (Rodolfo Acosta), el primer "cinturita" del cine mexicano. A Paloma (Columba Domínguez) de *Pueblerina*, personaje delineado ya desde *Río Escondido*, como la mujer callada, sumisa, "el silencio hecho poesía".

Y finalmente a *Las tres perfectas casadas* (1952) de Roberto Gavaldón, que pone en evidencia un tema novedoso para su tiempo: la infidelidad de las esposas.

Por todo lo anterior, podemos afirmar que este trabajo se propone resaltar las aportaciones que Mauricio Magdaleno hiciera para la cinematografía nacional, a partir de sus primeros escritos para el teatro, la novela y los cuentos, actividad creativa revisada en primer término a través de su biografía y el contexto histórico en el que se desarrolló. Lo que nos permitirá, en segundo término aproximarnos a la revisión de su trabajo propiamente cinematográfico.

PRIMERA PARTE



El escritor Mauricio Magdaleno con su hija Rosario

EL HOMBRE DEL RESPLANDOR

*Mauricio
Magdaleno*



Mauricio Magdaleno (1932)

Revista de Revistas, 1932



Revista de Revistas, 1932

*El hombre
del resplandor*

Mauricio Magdaleno (1932)

He aquí mi origen. Si me asomo me asomo en mí mismo. De estas cosas entrañables cosas, si las hay, hablé de memoria en *Campo Celis*. Yo sé que las idealicé y que los bultos requeridos cobran dimensiones: puntos menos que exorbitantes.

Mauricio Magdaleno

VUELTA AL ORIGEN: LOS PRIMEROS AÑOS

La pequeña anécdota adquiere trascendencia. Una a una, como cuentas de un rosario de más piezas que las convencionales, van pasando en el recuerdo. Una vida rica en vivencias y personajes; alimentada con lugares que se detallan como escenografías monumentales en el tiempo, que marcan y deciden su espíritu creador.

Es Mauricio Magdaleno el exaltador de los pequeños sucesos, los aprehende y los brinda a través de sus creaciones. Reflejos e intensidades llenas de luz, calor y sentimiento son traducidos en una "explosión de frenesí lírico al rojo blanco", en que se constituye su capacidad creadora, desde su *Vuelta al origen* hasta *La noche cerrada*, la novela que dejó inconclusa.

"En el goterón del tiempo que nace..." el escritor recibe su primer resplandor en Villa del Refugio, Zacatecas, el 13 de mayo de 1906. Hijo de Vicente Magdaleno y María Cardona, recibe el nombre de su abuelo paterno.

La vida de sus primeros años transcurre en su natal Villa del Refugio y continúa en Aguascalientes, donde la familia se traslada.

En su formación escolar, asimila sus personajes, instantes y lugares, para luego recrearlos en sus obras literarias: *Campo Celis* (1935), *El ardiente verano* (1954), *Ritual del año* (1955), *Tierra adentro* (1948) y *Agua bajo el puente* (1968), obras que nos servirán para seguir los pasos de la vida del escritor en "Vuelta al origen".

La narración de la historia del criador de puercos -Bernardo Celis- que de simple arrendatario llega a hacerse de la propiedad y de la hija de su otrora patrón, Don Santos Quiroga, Mauricio Magdaleno la coloca en su tierra, Villa del Refugio, una de sus grandes musas, "Nadie la conocía, pero yo llevaba clavado el sentimiento de ser un hijo del pueblo, de un río que crecía y llegaba casi hasta mi casa, de gente que se tiroteaba, de los primeros tiempos de la Revolución, esos años de chiquillo: se llamó *Campo Celis*"²

A treinta años de su nacimiento, Magdaleno vuelve a transitar por su tierra y la describe en *Retorno al origen* (1938), texto incluido en *Tierra y viento*, donde se asume como indio y bien indio,

1 Mauricio Magdaleno. "Retorno al Origen", en *Tierra y Viento*, Stylo, México, 1948, p.138.

2 *Idem*.

porque también su corazón -pese a sus ancestros castellanos- pertenece al mundo de lo indio.

*Este se llama Villa del Refugio y también, por disposición oficial, Villa García de la Cadena, pero los matasellos de correo y la gente sigue denominándolo con su nombre ancestral: Tabasco. Todavía, antes, cuando llegaron los españoles de Pedro de Alvarado, era Meca Tabasco. Tierra, del chichimeca. Alvarado encontró en la región oposición feroz y aplastó ferozmente a los indígenas. Villa del Refugio, nada menos, nació de uno de estos actos de ferocidad del conquistador.*³

El amor exaltado hacia esta región, hace coincidir a Magdaleno con Mariano Azuela, quien también hace una descripción exacta y emocionante del lugar: aquella noche con que empieza el relato de *Los de abajo* y aquel día fulgoroso en que concluye, son este pedazo, ardiente y reseco, de tierra zacatecana, dice nuestro autor en *Agua bajo el puente*.

"Somos años y en ellos entregamos nuestro fluir", otra expresión del escritor que asume su origen. Origen que una y otra vez nos cuenta tanto en sus relatos como en sus trabajos periodísticos -muy abundantes, por cierto-. En *El Universal* por ejemplo, donde habría de colaborar por más de veinte años, el 16 de junio de 1957, aparece uno de sus recuerdos de familia y cómo siendo niño, la Revolución lo va a determinar:

*Mi padre, liberal, hacía agitación desde 1906, año en que nació, y andaban por la casa papeles de los Flores Magón. Su reyismo se convirtió en maderismo en 1909. El club al que pertenecía se llamaba "Luz y Verdad". Por ello vino después, en 1912, una huida a Aguascalientes con dos o tres muertos de la familia a la espalda.*⁴

Vicente Magdaleno, padre del escritor, era comerciante. Muy cerca de la plaza de armas de Villa del Refugio, tenía una pequeña tienda,

llamada *La Florida*: "un comercio de viveres y chácharas [...] Tenía un tapanco con una gran bola de lotería y un lustroso mostrador en el cual pinté, en hojas de papel de envolver, muchos garabatos".⁵

La actividad del comercio continuó en Aguascalientes con su nueva tienda, *La Antigua Chispa*: "nido de conspiradores. Arrieros de los Cañones entre rancheros de víboras repletas de pesos. Se llevaban el piloncillo y la sal y los papeles contra Huerta",⁶ y acaso sea alguna de estas dos tiendas, la que describe como *La Fama de México* en *Campo Celis*.

Es diciembre de 1936 cuando Mauricio Magdaleno realiza su *Retorno al origen*. Llega a la casa de sus abuelos paternos, Mauricio Magdaleno y María del Refugio Reding, una de las principales de Villa del Refugio, y se aloja en la recámara donde durmió y murió su abuelo. Allí, tirado en la cama de duras tablas, le acuden los recuerdos. Dice, que todo su pasado fue un largo, un mero sueño de los años, de los caminos, de las gentes y de los sucesos, que ve pasar cuadro por cuadro.

*[...] Por esa ventana pasaba, los domingos, el convite de los toros o el circo. Me acuerdo de un profuso colorín de banderillas y de un payaso que montaba un burro y hacía chistes a los niños. Cuando llegó la Revolución -el primer cabecilla local se llamaba Manuel Avila- oí sus gritos por esa ventana. Esta casa es mi padre y mi madre.*⁷

En 1950 murió su padre y al final de 1951, perdió a su madre. Estos recuerdos familiares van a ser decisivos en su obra. Lo que hace el escritor inmerso en este fluir de años, es dotar de valor a sus anécdotas. Recupera la memoria de sus padres, de sus primeros años y de sus lugares.

3 *Ibid.*, pp. 137, 138

4 Roberto Bellivis, "La pequeña anécdota debe adquirir trascendencia", *El Universal*, 16 de junio de 1957, 1a. secc., p. 2.

5 Mauricio Magdaleno, "Retorno al Origen" en *op. cit.*, p. 141.

6 Roberto Bellivis. *op. cit.*, p. 2.

7 Mauricio Magdaleno, "Retorno al Origen" en *op. cit.*, pp. 142, 143.

Cuando es apenas un niño de ocho años, se traslada con su familia a Aguascalientes. Allí ingresa a la escuela Francisco de Rivero y Gutiérrez, *La Número Uno* le llama.

Entre las anécdotas escolares, Magdaleno también da cuenta de rebeliones y caudillos, de tiempos y lugares, y conoce, además, las delicias de Max Linder, del bizco Turpin, de Charles Chaplin, de epopeyas tan celebradas como *Cabiria* y *Quo vadis*, y de los folletines de *Pearl White*, del *Conde Federico* y de *Fantomas*. Además de ser testigo del lagrimeo de sus tías y de sus pequeñas amigas frente a la pasión de Pina Menichelli, la Bertini, la Hesperia, grandes figurones del cinematógrafo que se presentaban en el Teatro Morelos, el mismo de la Convención de Aguascalientes, que como otros acontecimientos revolucionarios habrán de fluir en sus venas de escritor: "Cada quien es hijo de un destino familiar, en cuya respiración fraguan las primeras profundas marcas. El mío, el de mi gente, era cerradamente revolucionario".⁸

Estos acontecimientos y los de sus primeros contactos con la Revolución, Magdaleno los apunta en diferentes obras: "*Noticia sentimental de Aguascalientes*" (1938), pasaje incluido en *Tierra y viento*, "*El ardiente verano*" y en "*Historias de Aguascalientes*", trabajo que forma parte de *Agua bajo el puente*, donde también están comprendidos los artículos "*Una furia en reposo*" (1956), "*Un teatro*" (1964) y "*Cierto instante de Aguascalientes*" (1964), que también abordan episodios de su infancia.

En La Antigua Chispa, mi padre tenía una tertulia en la que alternaban, pintorescamente, los sombrero-dos de los Cañones y unos tiosos señores de bombín. Allí, entre las panochas de piloncillo, había dos libros: La sucesión presidencial en 1910 y Las ruinas de Palmira. (El cantinero de enfrente, la fondera del mesón de la Providencia y la vieja de las fritangas de la esquina, daban oportunamente el pitazo y mi padre

sacaba su libro de contabilidad y se ponía emborrar [sic] en el debe y en el haber. Mangas de espías asolaban el barrio y día a día se fusilaban implacablemente a los enemigos del régimen.)

[...]

En realidad, México todo, estaba haciendo erupción... Con la entrada de los primeros revolucionarios, los mesones se convirtieron en cuarteles...⁹

El recuerdo de su padre, también será una experiencia vital en el desarrollo de su obra, y a su imagen, a su enseñanza, a su vitalidad, va a recurrir insistente una y otra vez. Antes de morir -relata Magdaleno, en una entrevista a su amiga Silvia Molina- que su padre le tomó la mano y le dijo algo que le emocionó hasta las lágrimas: "¿Verdad hijo que no fui un pendejo?. No papá, le dije, eres mi gloria".

Magdaleno pensaba hacer de la vida de su padre una novela, con toda la devoción que se brinda a un héroe. Don Vicente Magdaleno fue sobrino de Trinidad García de la Cadena, caudillo zacatecano que se enfrentó a Porfirio Díaz. Fue así como don Vicente primero se convierte en opositor al porfirismo, para posteriormente coincidir con el magonismo, el reyismo y el maderismo; continúa como villista, carrancista y termina en el obregonismo.

Cuando se tiene que trasladar a la ciudad de México, don Vicente trabaja en la campaña presidencial de Alvaro Obregón. Y Magdaleno relata este pasaje:

Yo lo ví echarse la pistola en la bolsa y brincar el mostrador y salir a entrevistarse con un jefe militar, al que generalmente le arrancaba de las manos un arriero o una secuestrada. Y conforme crecía y crecía el alud de la bola, los compromisos eran más y más insolubles y ya no se salía de ellos con una fácil entrevista. ¡Era lava desatada que eyaculaba el horror de México! Ahora, eran los

8 Mauricio Magdaleno, "Historias de Aguascalientes" en *Agua bajo el puente*, pp. 149, 150.

9 Mauricio Magdaleno, "Noticia Sentimental de Aguascalientes" en *Tierra y viento*, pp. 81, 82.

generales los que venían a ver a mi padre y le reclamaban, a grito pelado, su intervención a favor de los "reaccionarios". Entraban en la tienda a caballo, enloquecidos por tanto coñac, y el corazón se me achicaba en un espeluzno.

Noche adentro, en una casona fantasmal, mis tías -católicas rezanderas de añeja cepa- decantaban rosarios y más rosarios porque mi padre saliera bien de sus andanzas... Mi padre respondía a todas las solicitudes: "En cuanto gane el señor Carranza, se acabrán los abusos..." No se acabaron los abusos, por más que ganó el señor Carranza. Y un día nos encontramos en la más franciscana pobreza. La Revolución nos había costado todo lo que teníamos.¹⁰

En Aguascalientes cursa su educación primaria en "La número uno", y refiere instantes de esa época en "Noticia sentimental de Aguascalientes", en *Tierra y viento*; "Historias de Aguascalientes", en *Agua bajo el puente*, y en "Cuarto año", uno de los cuentos de *El ardiente verano*, narra como los ecos de la Convención llegaban a su escuela.

Cuando cursa el cuarto año de primaria, le llaman "Muerte", por su nada boyante físico:

— ¡Escóndete para que no te lleve el aire, Muerte!, le gritaba su compañero de grupo, el cacarizo Maciste; y Muerte contestaba:

— ¡Dame a tu hermana y te hago una suerte!

También su cuento *Cuarto año*, es la historia de la canción *Marchita el alma*, la que le canta a su maestra, la señorita Macías, su eterno enamorado, el director Barrientos, quien muere de amor por ella. *Marchita el alma* (Yo quise hablarle y decirte mucho, mucho, pero al intentar mi labio enmudeció), canción de la época, preferida de Mauricio Magdaleno.

En "Leyendas del tesoro", pasaje de *Ritual del año*, también refiere una anécdota escolar: "En la escuela, en Aguascalientes, nos llevaron una vez a la cueva del Cerro de Gallos. El maestro se puso entusiasmadísimo... y ya verán como ustedes encontrarán el tesoro de Juan Chávez [nos dijo]. Para un chico de diez años, todo aquello revestía una fantástica magnitud de epopeya".¹¹

La familia Magdaleno Cardona llega a la capital mexicana en 1920. Mauricio orientado a realizar su preparatoria en San Ildefonso y cumplir el propósito de su padre de ser abogado, ingresa a otra etapa que consigna en *La novedad de la Patria*.

Llega a la ciudad que lo cobija, y allí vuelve a encontrarse con personajes que van a marcar también la ruta en su devenir creativo. El doctor Pedro de Alba, quien fuera director del instituto donde cursó la secundaria en Aguascalientes, se convierte en figura determinante que contribuye a la publicación de su primera novela, *Mapimí 37* (1927), con el apoyo de *Excélsior*.

10 *Ibid.*, pp. 82, 83.

11 Mauricio Magdaleno, "Leyendas del tesoro" en *Ritual del año*, pp. 18, 19.

Este fue nuestro camino: surgir de abajo, como
un fulgor de mina.

[Mauricio Magdaleno]

EN LA NOVEDAD DE LA PATRIA: ENCUENTRO CON LA CIUDAD

A los latidos de la revolución armada, les suceden nuevos ritmos de vida. Mauricio Magdaleno llega a la ciudad de México. Viene de la provincia que alimentó sus venas revolucionarias y marcó sus cualidades que le harán aquilatar los jugos del fruto intelectual, el cual madura en la ciudad de México con sus maestros y compañeros. En su vida están presentes José Vasconcelos, Antonio Caso, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Enrique González Martínez, Alfonso Cravioto, Julio Torri, José Manuel Tablada, Joaquín Méndez Rivas, además de Ramón López Velarde.

De esta manera, Mauricio Magdaleno arriba a otra revolución, la cultural, la intelectual, para beber de la *savia* que le da color a sus fibras de escritor admirador de lo netamente mexicano. Así lo entiende, y lo plasma en su momento, en "*La novedad de la patria*", dedicada a Ramón López Velarde, además de otros escritos: "*Noticia de Jerez para un turista*" (1951), texto de "*Ritual del año*" (1955) y de *Agua bajo el puente* (1968), y "*La patria íntima*" (1961), incluido en *Agua bajo el puente*. En este último rinde homenaje a ese instante intelectual que lo recibe al llegar a la ciudad de México, desde la revitalizada Universidad Nacional de México y la naciente Secretaría de Educación Pública.

No todos los mexicanos se dieron cuenta, en 1921, de que se trataba de una revolución profunda: en muchos, reconocidamente expertos y hasta propicios a la comprensión, pudieron más las legañas, las telarañas y los reconocimientos, y tardaron en admitirlo, pese a que el reencuentro con lo mexicano andaba ya en el torrente circulatorio del país. *La novedad de la patria* resume aquella hora de ímpetu y esperanzas...

Magdaleno será uno de los escritores que con mayor vigor exaltarán lo nuestro. En "*La patria íntima*" reconoce la gran necesidad de su generación, como un viento nuevo que fecundaba al país, donde el ansia de crear era irrefrenable. Al lado de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y Rafael F. Muñoz, revelará el resplandor de la revolución armada que tanto deseó cambiar. Magdaleno también será uno de los primeros en advertir las posibilidades de la ciudad para iniciar la narrativa urbana del México contemporáneo con su *Concha Bretón* (1936).

En 1981, Mauricio Magdaleno le contará a Silvia Molina, una de las personas con las que se reunió durante sus últimos años de vida en el Deportivo Suizo, algunos instantes de su llegada a la ciudad. Toda la familia se había dirigido a la metrópoli por un encargo que el presidente Obregón le había hecho al padre de Mauricio:

Cuando nosotros vinimos a México, llegamos a una casa que abarcaba una manzana; se entraba por la actual calle de Artículo 123. Allí había trescientas máquinas de escribir Royal, y había sacos que contenían arroz, maíz, trigo, había una barbaridad de cobijas de las cuales mi mamá no pudo tomar ninguna. Yo quería una máquina, esa fue mi tentación. Y mi papá dijo: "no, señor, si no es nuestro". Total que fue a ver al general Obregón: "mi general, ya no aguanto la carga". ¿Cuál carga?, le contestó. No conocía a mi papá, lo sabía honorable, pero nada más. "La carga de lo que tengo a mi cuidado; ya no puedo pagar esa renta. ¿Cómo voy a pagarla?". "Si no se la están pidiendo que la pague, usted fue comerciante..., respondió Obregón, ya olvídese de eso". "No señor, cómo voy a olvidarme si tengo que pagar la renta". Y fue al mes entrante a verlo; Obregón se enojó y le pidió a mi padre que le entregara todo para su comercialización a Marcos Raya, quien colgó en 16 de Septiembre un letrero que decía: Máquinas Royal y quién sabe qué otras cosas... Ese era mi papá...²

Mauricio Magdaleno ingresa a San Idelfonso (1920-1924), por instancia de quien años más tarde habría de seguir en el movimiento político de 1929, José Vasconcelos. Su padre conoce a Vasconcelos cuando era rector de la Universidad y le pide admitir a su hijo en el segundo año de preparatoria, ya que el primero lo había hecho en Aguascalientes. Era una época generosa de la intelectualidad mexicana, cuando los Siete Sabios se paseaban por el recinto. Durante su paso por la Escuela Nacional Preparatoria, Magdaleno conoce a Miguel Alemán, Héctor Pérez Martínez, Salvador Azuela, Alejandro Gómez Arias, Ramón Millán, Andrés Henestrosa, Carlos Pellicer, Juan Bustillo Oro y Germán del Campo. Posteriormente ingresa a la Escuela de Jurisprudencia -su padre deseaba que fuera abogado- y finalmente, al abandonar su carrera de abogado, estudia en la Escuela de Altos Estudios, donde cursa Historia de la Filosofía con el doctor Antonio Caso (de febrero de 1924 a julio de 1925).

Por su parte Arturo Azuela destaca que en los años veinte Magdaleno se moverá en diversos ambientes de la cultura mexicana, característica que determinará también el color y el carácter de su obra.

Para ese entonces, Mauricio Magdaleno vive profunda, intensamente los ambientes más diversos de la cultura mexicana. Relee a su paisano Ramón López Velarde y, "con una última tristeza reaccionaria", aprecia las obras de Federico Gamboa y Artemio de Valle Arizpe; admira a los ateneístas -a Martín Luis Guzmán, a Reyes, a Julio Torri- y, en salones de grandes residencias de abolengo de las colonias Juárez y Santa María la Ribera, discute con entusiasmo, con algunos miembros de los Contemporáneos. Ahí están las miradas atentas de Antonieta Rivas Mercado y de Elena Vázquez Gómez en la plenitud de sus bellezas; ahí estaban los amigos Andrés Henestrosa y Manuel Moreno Sánchez. Son tiempos estelares para la cultura mexicana. La novela *Los de abajo* empieza a darle la vuelta al mundo y, en España, se publican *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*.³

Cuando renuncia a estudiar Derecho -del que sólo cursa un año- Magdaleno incursiona en el periodismo, esfera a la que permanecerá ligado durante casi toda su vida, desde *El Demócrata* hasta *Excélsior*, donde publica parte de su última novela (*La noche cerrada*), pasando por *El Nacional* y *El Universal*, diario al que servirá por más de veinte años ininterrumpidos. Su producción literaria también empieza a dar frutos, comienza con el cuento "*La mañanas de Schaharazada*" (1925) y la novela *Mapimí 37* (1927), que lo llevará al depurado ejercicio del ensayo y a la creación cinematográfica; y desde entonces a la proyección del escritor completo.

2 Silvia Molina, "Un artista en la historia de México", *Uno más uno*, 12 de diciembre de 1981, *Sábado* (Suplemento), p. 4.

3 Arturo Azuela, "Los resplandores de Mauricio Magdaleno", *Excélsior*, 12 de julio de 1992, *El búho* (Suplemento), p. 1.

Las hojas curriculares elaboradas por el propio Magdaleno en 1939 (facilitadas gentilmente por su hija Rosario para la presente investigación) le ubican como editorialista de *El Demócrata*, de abril a mayo de 1923; así como redactor y compilador en el mismo diario, de febrero a octubre de ese año, y fundador y socio de la Unión de Autores Dramáticos (UAD) de 1924 a 1925.⁴

Un año de jurisprudencia y todo se lo llevó el diablo. Un incidente familiar y a la calle, a hacer lo que buenamente se podía en *El Demócrata* de Vito Alessio Robles.

Me encomendaron unos reportajes sobre los mercados, sobre el deplorable estado en que se hallaban y también sobre muchos aspectos pintorescos. Yo preparé varios reportajes, pero empecé en los tiempos de Grecia, de suerte que cuando llegué a Roma la serie fue suspendida.

Por enfermedad de Teja Zabre (responsable editorial de *El Demócrata*) empecé a hacer editoriales y todo lo que hacía falta, entre otras cosas el suplemento dominical.⁵

Después vienen varios cambios rápidos. Agente viajero de *El Demócrata* por diferentes estados de la República. En Tancitaro, Michoacán, le sorprendió el fin del periódico.

El Demócrata convoca a un concurso de cuentos. Cube Bonifante es jurado, y el cuento de Magdaleno "*Las mañanas de Schaharazada*", es premiado con diez pesos y aparece publicado el 3 de septiembre de 1925.

El cuento es la historia de César Zubieta, quien, por cosas del destino, logra ser el dueño de una funeraria. Lo paradójico es que no consigue cumplir su último deseo: ser enterrado en un ataúd "casi presidencial".

Seguidamente publica *Mapimi 37*, por instancias de *Excelsior* y el apoyo del doctor Pedro de Alba. También da a conocer *La Ferulla*, novela que Vasconcelos sitúa entre la literatura revolucionaria de México, con las siguientes palabras consignadas en una carta fechada el 27 de mayo de 1925: "El diálogo es suelto y vivo y las pasiones sinceras y fuertes. El estilo sobrio expresa de una manera exacta la emoción de los personajes, y el asunto es noble y elevado".

Ésta, su primera producción, es la expresión alimentada por su interés en los problemas sociales del país emergente de la revolución armada de 1910. Su inquietud es hablar de México, desde el campo hasta la ciudad, del poderoso y del desposeído, del culto y del iletrado; la mujer sumisa y el marido autoritario, el maestro y el "imposicionista", todos estos personajes aparecen en estos, sus primeros relatos.

En *Mapimi 37* desarrolla por primera vez uno de sus temas guía. Revela la explotación indiscriminada de las riquezas de México en manos de extranjeros. Al mismo tiempo que critica severamente el culto a lo extranjero, a partir de sus personajes delineados como villanos, por su bajeza moral, quienes habrían de considerar al otro -al extranjero- como superior. La discriminación y complicidad entre los caciques y los capitalistas de los que son víctimas los desposeídos, también es otro tema guía.

Al hacer un balance de su obra, su hermano Vicente Magdaleno nos dijo en 1992 que Mauricio, con su entusiasmo de joven escritor, terminaría por hacer una literatura altamente nacionalista, pero también altamente retórica.

4 Mauricio Magdaleno. *Hojas curriculares*, 16 de agosto de 1939, h. 2.

5 Cfr. Roberto Bellivis, "La pequeña anécdota mexicana debe adquirir trascendencia". *El Universal*, 16 de junio de 1957, 1a. secc., p. 2.

LA ANTORCHA

Letras-Arte-Ciencia-Industria
Semanario de José Vasconcelos
Administrador: José Zertuche

Tels. Eric. 137-03

Regina 88 México, D. F.

Mex. 8-15 Neri

México 27 de mayo de 1925

Sr. Dn. Mauricio Magdaleno
Moctezuma No. 91
Ciudad

Muy estimado y fino amigo:

Mucho me apena haber demorado tanto tiempo mi respuesta a su carta de fecha 3, pero no se imagina la cantidad de trabajo que he tenido especialmente ahora que estoy entregando la revista para emprender mi viaje a España.

Por fin, hoy en la mañana, tuve el placer de dar lectura a su tragedia: La Ferulla. Me ha conmovido por el asunto y por la acción dramática, y me ha deleitado por su belleza. El diálogo es suelto y vivo y las pasiones sinceras y fuertes. El estilo sobrio expresa de una manera exacta la emoción de los personajes, y el asunto es noble y elevado. Dudo mucho que en toda la literatura revolucionaria de nuestro país, haya obra que pueda igualarse a la de ud. Le envío mis parabienes y con el deseo de darle un abrazo antes de mi partida, me ofrezco su amigo afmo. y S.S.

José Vasconcelos (Rúbrica)

Enan nuestros sueños y nuestra ilusión de patria nueva y regenerada.

Cinco o seis cilindros tocaban agresivamente "Me importa madre", en todos los rumbos de la ciudad vibraba nuestro grito de guerra.

Mauricio Magdaleno

EN BUSCA DE LAS PALABRAS PERDIDAS: LA AVENTURA VASCONCELISTA

Fragor de catarata, oratoria juvenil entre las patas de caballos montados por caudillos.

El espíritu del tiempo se revela. Revolución cívica: el maestro Vasconcelos, la juventud y 1929.

El caudillo ha sido asesinado, los generales hacen lo suyo: Cristo en las asonadas de El Bajío y de Jalisco, el espíritu habla con autonomía por la raza universitaria, manda Calles y Mauricio Magdaleno es protagonista de una experiencia de la que no hablará por muchos años. Escribirá hasta 1956 sobre ella en *Las palabras perdidas*.

Su actitud hacia Vasconcelos cambia. A principios de los años veinte, la figura del maestro no le era simpática, la causa: una huelga universitaria.

A lo largo de su vida, el autor se distingue por su polémica transmutación política.

Magdaleno llegará a ser diputado y senador de la República postulado por el PRI, instituto político que atacó en su fundación; de ahí que le salga al paso la sentencia de José Emilio Pacheco: "Ya somos todo aquello contra lo que luchamos hace veinte años". De Calles dirá que "fue una de las más logradas figuras de la familia de estadistas mexicanos", pero no dejará de reconocer la legitimidad del "magnífico aleteo de anhelos vasconcelistas", y en su momento reconocerá la justeza de la segunda revuelta juvenil mexicana salida a las calles en 1968. Viene a su mente su experiencia juvenil cuando habla de este movimiento:

Creíamos que nuestra paz institucional carecía de averías; que bueno que otra generación se subleva para señalarlas.

¿Acaso no somos hijos de un sueño?... Rectifiquemos lo que hayamos torcido en ese sueño, pero prosigamos y démosle satisfacción a nuestro pueblo. El alegato de la juventud estudiantil debe ayudarnos a cumplir los grandes compromisos de la Revolución. Entendamos a través de dos generaciones; ellos, después de todo, serán los rectores del México de mañana...²

1 Mauricio Magdaleno, *Las palabras perdidas*, 1956.

2 "Los cobija la tierra que vivió su epopeya", *Novedades*, 19 de noviembre de 1968.

La comunidad preparatoriana de 1920-1924 responde sin recelo al llamado de José Vasconcelos, en septiembre de 1928. En *Las palabras perdidas* Mauricio Magdaleno describe la emoción de un grupo de simpatizantes del primer secretario de Educación Pública, aglutinados en el llamado Frente Nacional Renovador: "Saludamos en José Vasconcelos, la más alta figura de América según las palabras de Romain Rolland, el despertar de una raza que ha encontrado su prototipo y con él las más seguras formas de su anhelo"³.

Acompañado de su hermano Vicente, Mauricio acude a la cita al lugar de la reunión de su generación preparatoriana. Asisten junto con Mario Escobar y Paulino Reyna Gutiérrez al edificio ubicado en Cuba y Chile. Ahí estaban establecidas las oficinas del Frente Nacional Renovador y ellos serán conocidos como *Los de la escalera de mármol*. Desde allí emprenden sus relaciones con los otros grupos vasconcelistas: el Comité Coordinador Pro-Vasconcelos, reunido en torno de la figura de Octavio Medellín Ostos; el Partido Antirreleccionista, de Vito Alessio Robles, que concede el registro oficial a la candidatura presidencial de Vasconcelos, y el grupo encabezado por Antonieta Rivas Mercado, que actuaba en forma independiente de los dos bloques mencionados.

En *Las palabras perdidas*, los nombres se suceden uno a uno. Son jóvenes, los más, hablando en un río revuelto. Salen al paso: Salvador Azuela, Alejandro Gómez Arias, Angel Carbajal, Adolfo López Mateos, Antonio Helú, Antonio Armendáriz, Juan Bustillo Oro, Rubén Salazar Mayén, Vicente Mendiola, Salvador Aceves, Humberto Gómez Landero, Carlos Toussaint, Federico Heures, Luis White, Antonio González Mora, Ponciano Guerrero, Baltasar Dromundo, Octavio Bustamante, Octavio

Bandala, José María de los Reyes y Manuel Fernández Bayoli.

Matías Santoyo, Tufic Sagey, Jesusa Mejía, Elvira Vargas, Germán del Campo, Abraham Arellano, Raúl Pous Ortiz, Donaciano Urueta, Armando y Gabriel Villagrán, Ciriaco Pacheco Calvo, Alfonso Sanchez Tello, Herminio Ahumada, Andrés Pedrero, Ernesto Carpy Manzano, Manuel Moreno Sánchez, Max E. Lira, María de los Angeles Farías, Manuel Rodríguez Lozano, Amado Uribe, Carlos Acosta, Jorge Roel, Juan Ramón Solís, Bonifacio Moreno, Enrique Ramírez y Ramírez, Raúl Calvo, Juan Madrid, Rodolfo Dorantes, Bernardo Félix Ruiz, Ricardo Orlevides, Carlos Pellicer y su hermano Vicente Magdaleno: todos, uno a uno, voz y eco al son de *Me vale madre*, se deja escuchar el himno vasconcelista, desde el primer mitin del Frente Nacional Renovador en la Plaza del Carmen. Las palabras recobran ímpetu:

*El tema de nuestras arengas no podía ser más discutible, la juventud de México intervenía por primera vez en la vida pública a fin de despertar las fuerzas ciudadanas y de llevarlas al salvamento del país. Nos ofrecíamos, limpios de sangre, oro y oropel, como responsables ante el pueblo, de la candidatura de Vasconcelos. Enfatizábamos que ninguno de nosotros era político profesional y que si estábamos ahí era en obediencia a un dictado determinante del bien nacional. La revolución había sido traicionada y reclamábamos su cabal restablecimiento.*⁴

Por esos días de iniciación en el movimiento vasconcelista, Magdaleno recibe una carta de apoyo de la Resp. Logia "Dzyan" Número 1 (Jurisdicción de la M.R. Gran Logia de Antiguos, Libres y Aceptados Masones, Valle de México), con fecha de enero 31 de 1929, que le ratifica sus derechos masónicos y convoca a otros miembros a brindarle apoyo.

Llamados "Los incendiarios" por Herminio Ahumada, Adolfo López Mateos y otros

3 Mauricio Magdaleno, *op. cit.*, p. 26

4 *Ibid.*, p. 35.

compañeros, luego de hacer campaña por El Bajío; los hermanos Magdaleno y Manuel Moreno Sánchez recorren Jalisco, Guanajuato, Michoacán. Mauricio recorre sólo Nuevo León; acompañado de Ernesto Carpy Manzano y Juan Bustillo Oro, ganan Coahuila para la causa, y en Aguascalientes, la de *La antigua chispa* y del Teatro Morelos de la Convención, reciben de Vasconcelos planes para su futuro: "Ustedes -dijo- (refiriéndose a Mauricio, Vicente Magdaleno y Manuel Moreno Sánchez) irán a Europa dos o tres años. Verán aquello y, cuando vuelvan, estarán preparados para imponer un nuevo sentido a la política mexicana".⁵

Mauricio viaja a Monterrey, luego a Tamaulipas, donde reta a sus opositores. Acude camino a Tampico a uno de los reductos agraristas del presidente provisional, Emilio Portes Gil, llamado Santa Engracia, y vive el miedo de una represión creciente. La violencia se agiganta en la medida que el vasconcelismo se encuentra sólo frente al grupo de Pascual Ortiz Rubio, quien ha logrado la nominación presidencial del naciente Partido Nacional Revolucionario.

Apenas empezaba cuando se presentó, con diez y doce empistolados, el comisario, y tras disolver a golpes y a injurias a mi auditorio, me hizo bajar del carramato que me servía de tribuna y sus secuaces me condujeron a la oficina municipal. Allí se me comunicó que dentro de dos horas se me trasladaría a Hidalgo, cabecera del municipio [Santa Engracia, Tamaulipas]. Yo sabía que no llegaría a Hidalgo. Me asesinarían en el camino, a mitad de la noche, y si alguna reclamación resultaba de todo ello, dirían que traté de escapar y que se vieron obligados a liquidarme. Me poseía un viscoso y aterido terror. A muy duras penas logré medio dormirme y pedí se me concediese telegrafiar al Presidente Portes Gil, al gobernador y a Vasconcelos. No sólo me negaron toda comunicación con el exterior, sino que me dieron a entender que había llegado a mi fin. A partir de ese instante dejó de contar mi conciencia y, reducido a la más pura condición animal, me arrastró la locura. A las once me echaron como un fardo, en una troca, entre cuatro forajidos. El

armatoste ganó hacia la vía. La noche pesaba como plomo derretido. Una vez que cruzamos los rieles -el establecimiento de Pedro [comerciante conocido de Santa Engracia y vasconcelista] a cincuenta metros, vomitaba un chorro amarillo de luz- la bestia que me poseía pegó un salto que sorprendió a mis custodios y corrí desesperadamente hacia el seguro refugio. A mi espalda se produjeron dos, tres detonaciones. Cruce la puerta y alguien -Pedro- cerró tras de mí. Los otros reclamaron, enardecidos, y el tendero, arma en mano, les contestó que tenía muchos cientos de cartuchos para resistir ocho horas de asedio. No estábamos solos. Cuatro o cinco naranjeros suscribieron en silencio, su apóstrofe. Uno me informó que habían telegrafiado precisamente al presidente Portes Gil, al gobernador y a Vasconcelos. Una hora después, nuestros enemigos se retiraron. -Ya contestaron el Presidente y el gobernador...⁶

Luego de su experiencia en Santa Engracia, Mauricio, acompañado por Andrés Henestrosa, intentó, por encargo de Antonieta Rivas Mercado, penetrar en una de las ínsulas cerradas al movimiento, la del general Saturnino Cedillo en San Luis Potosí. De ahí salió por presiones de "montados y empistolados del partido oficial". Regresa a la ciudad de México, donde caerá preso en varias ocasiones.

Con el himno vasconcelista *Me vale madre* (Somos vasconcelistas de nuestra nación, / todos voluntarios, no por un tostón; / al toque de clarines vamos a luchar / por la patria nueva y la libertad); regresa a León, a mediados de septiembre de 1929, donde "la durísima represión municipal tuvo la virtud de caldear al rojo vivo los ánimos". Días después retorna a México capital para marchar sobre la avenida Hidalgo. Brazo con brazo: Vicente, su hermano, Manuel Moreno Sánchez, Ricardo Orllevides, Andrés Henestrosa, Carlos Acosta, Manuel García Rodríguez, Manuel Angeles, Amado Uribe marchan al frente y, al lado de Magdaleno, Germán del Campo.

Gritos de vivas al maestro Vasconcelos y mueras a la imposición; caminan hacia el jardín

5 *Ibid.*, p. 125.

6 *Ibid.*, p. 139.

San Fernando. También marcha, también grita Juan Bustillo Oro y un millar de gentes, en su mayoría jóvenes. Nuevamente la avenida Hidalgo, rumbo al Orientador [centro de organización vasconcelista, encabezado por Octavio Medellín Ostos]. Frente a ellos, van, surgiendo de la sombra vivas a Ortiz Rubio y muertas a Vasconcelos, bultos informes blandían macanas y cachiporras cuya furia se desató tremendamente.

Mauricio recuerda angustiado en *Las palabras perdidas*, que los agresores atacaban desde dos o tres automóviles con ametralladoras Thompson; Germán del Campo es presa de la agresión. ¡Germán! ¡Germán! ¡Lo mataron! Solloza, por allá, punto menos que inmaterial, Bustillo Oro; la noche del 20 de septiembre de 1929 no se compuso.

Magdaleno escribe: "Explicamos torpemente nuestra desgracia y la larga, contenida resistencia de mi madre estalló al cabo, llorando en el trágico fin de Germán, por el peligro -ahora si inminente- que nos amenazaba, exigiéndonos poner punto final a nuestra locura. Mi padre, acostumbrado a peores andanzas, escondió muy adentro su desazón y resistió valerosamente el cuadro clínico que denunciaba, con más que menos probabilidades, la próxima muerte de sus hijos"⁷

Aún así, ante un panorama difícil, Mauricio y Vicente continúan entonando *Me vale madre*; ambos vuelven a dejar el seno familiar, llenos de incertidumbre por su "locura". Viajan a Tampico, considerado reducto vasconcelista, para vivir las elecciones del 17 de noviembre; pero, "El domingo los rifles y las ametralladoras prohibieron el acto comicial" y los audaces cayeron frente a las casillas. Escondidos en un naranjal, propiedad de un estadounidense llamado Mac Donald, esperan, tras ver correr los últimos días de 1929, el inicio de la sublevación esperada, ya con

Vasconcelos, ya con Antonio I. Villarreral, ya con Vito Alessio Robles a la cabeza desde Chihuahua, Sonora, Coahuila o desde veinte puntos del país al mismo tiempo, pero nada.

Pascual Ortiz Rubio es declarado presidente electo el 5 de febrero de 1930 y asume la Presidencia de la República. Horas después de su ascensión, Daniel Flores parece dar la señal de una revuelta, tras atentar contra la vida del nuevo mandatario, pero no hay más.

La revuelta no estalla. Había sido anunciada por el Plan de Guaymas, fechado el 10 de diciembre de 1929; no hay por donde se repita la hazaña maderista de 1910, ahora comandada por el maestro, quien afirma: "El Presidente electo se dirige al extranjero; pero volverá al país a hacerse cargo directo del mando tan pronto como haya un grupo de hombres libres armados que estén en condiciones de hacerse respetar".⁸ Vasconcelos proclama la legitimidad de su investidura presidencial desde Estados Unidos, Centro y Sur América (1929-1935). Sabe de vasconcelistas muertos en Topilejo, y se entera también que Carlos Pellicer está en el cuartel de La Piedad, custodiado por el general Maximino Avila Camacho. Juan Bustillo Oro y Tufic Sagey se encuentran exiliados en La Habana, además de que muchos están desaparecidos.

A los hermanos Magdaleno les salvó estar fuera de la ciudad de México. Tras el entierro de los muertos de Topilejo, Mauricio se acerca a los 24 años de edad, ya con una basta aprehensión de acontecimientos que van, desde sus años vividos durante la Revolución hasta su juventud que le lleva a luchar al lado del maestro Vasconcelos.

Mauricio reflexiona con un dejo de amargura que produce la derrota: "Hacia diecinueve meses que vivíamos en un exasperado estado de trance. Cuando llegó la derrota no podíamos

7 *Ibid.*, p. 176.

8 *Ibid.*, p. 208.

admitir que era eso, lisa y llanamente: la derrota. Pero, además, faltaba lo peor. Podíamos salir sin el menor disimulo a la calle y hablar y gritar rabiosamente nuestra desesperación. Nadie nos hizo caso, como si lo de 1929 no hubiese existido nunca".⁹

Pasarán 26 años y Magdaleno entonces hablará de su entrega al vasconcelismo en *Las palabras perdidas* y escribirá en sus últimas páginas:

La vida. Nada quedaba de cuanto soñamos. La realidad se desenvolvía adyectamente rastrera. El año bobo se arrastraba como una lombriz. Un grito, al pronto, proferido a mitad de un poema de Pellicer, sublimó la lumbre de mi herida.

¡Tengo vida para mil años hoy!

Lloro aquellos días que no volverán nunca. No volverán, es verdad, pero vuelven cada vez que los evoco. Nuestro vasconcelismo pertenecía a la historia. Amigos mayores, gente de treinta y cinco años, afirmaban:

-Ustedes contarán en el futuro inmediato. No araron en mar ni sembraron en el viento. Muy pronto recogerán la cosecha de lo que sembraron.

Muchos cosecharon, efectivamente, esa siembra. Para mí, en lo personal, nada significaba. Además, me importaba muy poco cuanto ocurriese en el gran vacío de México. Vacío sin la menor esperanza de una luz. El verso de Herrera -Ya pasó mi dolor, ya sé que es mi vida- produjo en mí una suerte de revitalización.¹⁰

De *Las palabras perdidas*, Elvira Vargas, compañera del movimiento a quien Magdaleno describiera como "La más hermosa flor consagrada a la común misión" y a la que debían "la más pura fraternidad", opina que fuera de lo escrito por José Vasconcelos y Juan Bustillo Oro (*Germán del Campo, una vida ejemplar*, 1930), lo escrito por Mauricio Magdaleno es el primer

relato, más o menos completo, de la odisea vasconcelista.

El libro de Mauricio Magdaleno es la experiencia de su propia participación en el vasconcelismo, época que, de todas formas, merece un paréntesis en nuestra historia. "Todos los que de aquel grupo estuvimos en el movimiento -continúa Elvira Vargas- podríamos agregar un poco más al libro de Mauricio; lo que a cada uno nos tocó vivir: atracos y balazos, escaramuzas y emboscadas, blasfemias e insultos, en una lucha en que el enemigo era más poderoso, nosotros no teníamos más que la palabra y la fe".¹¹

Por su parte, su compañero Andrés Henestrosa, con quien se internó en los dominios del general Saturnino Cedillo en San Luis Potosí por encargo de Antonieta Rivas Mercado, también comenta la vivencia y su interpretación de lo que quiso revelar Mauricio con *Las palabras perdidas*:

Palabra que no se concreta en acción, ha dicho más o menos Vasconcelos, que capitaneó a los jóvenes mexicanos en aquella jornada, es un tormento por lo menos del purgatorio. Son palabras perdidas, viene ahora a decir Magdaleno, héroe de aquella derrota. A un cuarto de siglo de distancia, se puede volver los ojos a aquellos días y declarar que la acción era buena y generosa y que quienes se quedaron al margen de ella ignoran ese minuto de gloria en que un joven quiere sellar con su sangre el juramento que ha hecho a la vida y a la patria de amarla y de servirla. Y de hecho, a muchos de los vasconcelistas les cupo la suerte de morir por su palabra, que fue una forma de ganarla. Para algunos de los que sobrevivieron, aquellas palabras se las llevó el viento, se perdieron en la noche; para otros se marchitaron en los labios, murieron en la pluma. No faltan, no podían faltar,

9 *Ibid*, p. 213.

10 *Ibid*, p. 221.

11 Elvira Vargas, "Una vasconcelista juzga la obra de Mauricio Magdaleno", *Novedades*, 16 de diciembre de 1956, *Suplemento Dominical*, p. 10.

aquellos para quienes las palabras del 29 viven; palpitan en la entraña de México y a veces germinan y se concretan en bellas realidades.

Mauricio Magdaleno llama a capítulo a sus compañeros de generación, reconstruye el tiempo en que una identidad de sentimientos y de ideales los congregó; aventura una valoración de aquel despertar cívico de México que no por frustrado se reduce su importancia en el desarrollo de nuestra vida política "... no es un título más de la biografía de ese escritor, ni son palabras perdidas, sino de esas que no mueren porque contienen al hombre que las forjó y al sujeto que le da sustento".¹²

Memoria de recuerdos compartidos: "Pero no se pueden cambiar palabras por balas, éstas al fin, acallan la voz", expresa Elvira Vargas; Andrés Henestrosa por su parte resalta: "la suerte de morir por su palabra fue una forma de ganarla". Por su parte, el maestro José Vasconcelos manifiesta interés por *Las palabras perdidas*, en una carta dirigida a su autor el 5 de noviembre de 1957: "Siguiendo sus páginas renglón a renglón, no he hallado sino la verdad presentada en forma elevada y sincera: además con una calidad literaria que hace de este libro suyo el mejor de nuestro tiempo. Créame que alguna vez será reconocido".¹³

Sin duda alguna, las palabras escritas por Magdaleno se convierten en fuente indispensable para estudiar el momento histórico del vasconcelismo. Su obra es citada en otras obras ligadas al mismo tema: *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, de José Joaquín Blanco; *Antonieta* (Rivas Mercado, mujer importante en la vida de Vasconcelos y compañera de Magdaleno durante el movimiento del 29), de Fabienne Bradu, y *José Vasconcelos y la cruzada de 1929*, de John Skirius, por sólo mencionar algunas obras.

Casi para terminar con el recuento del momento vasconcelista, Magdaleno escribe: "Al fin y al cabo, cuando se vive en condiciones de apesados en un mundo ajeno, cada quien crea su propio linaje de historia. La mía cobró forma al contacto de la amistad de Carlos Pellicer".¹⁴ Acudía a las Lomas de Chapultepec, donde vivía el poeta, con quien sublimó la "lumbre de su herida" al grito de uno de sus poemas: "¡Tengo vida para mil años hoy!".

Tiempo después, encontraría a su amigo Juan Bustillo Oro para compartir el gusto por el teatro y el cine, viajan a España y años más tarde volverán a encontrarse de nuevo en el quehacer cinematográfico, como en una canción, título de una película realizada por ellos, que decía: "eramos como basurita, cuando vino el remolino y nos levantó".

12 Cfr. Andrés Henestrosa, "La nota cultural", *El Nacional*, 15 de noviembre de 1956.

13 "Un libro que estuvo 20 años en el exilio", *Excélsior*, 6 de agosto de 1976, p. 2.

14 Mauricio Magdaleno, *op. cit.*, p. 217.

JOSE VASCONCELOS

Hazatlan. Diciembre 25 de 1928.

Sr. D. Mauricio Magdaleno
Mexico.

Muy querido amigo:

Cont esto hasta hoy su grata del 30 de Nov que recibí oportunamente porque no he podido atender a mi correspondencia dado el numero de pueblos que he visitado con mitines a veces dos diarios etc. La propaganda que ustedes han enviado por estos lugares ha sido sumamente util porque no habia nada: en general estan haciendo ustedes una labor excelente para firmar lo que nosotros vamos dejando por aca, y los felicito por ella.

Con respecto al asunto del antireleccionista, no le niego que me parece importante; pero no puedo dejar de exponer claramente mi situacion respecto de ese partido que ya el año pasado se porto conmigo deslealmente. Y aunque se que ahora esta controlado mas o menos por elementos buenos, no pude dejar de prevenirme contra una intriga que no triunfara gracias a mis amigos de esa, pero que si se tramaba y quizas se sigue tramando para burlar la Convencion. Me consta que el año pasado visitaron los politicos que todavia estan dentro del partido a delegaciones enteras como la de Chihuahua que llevaba instrucciones de votar por mi; como por otra parte el Partido no existia por estos rumbos donde he andado, optamos todos por organizar algo diferente, nuevo limpio. Baraja nueva, porque no en politica tambien y asi por exigencia de los mismos Clubes locales, en los que no he impuesto ni podia imponer mi candidatura, ha quedado definido ya quien es el candidato que proclaman. Ya no quiere la gente sorpresas; quiere darse la garantia de escoger por sí misma y cuando la Convencion se verifique dentro o fuera del Antiseñal seran los Estados los que vayan a la capital a dar el candidato en vez de que la capital por medio de un grupo de politicos nos imponga el candidato. Por otra parte mis compromisos con el Antiseñal se limitan al hecho de que un grupo de Antireleccionistas ha retirado mi candidatura; pero al Partido nada le debo, nada ha hecho para ayudarme y si en cambio le debo la iniciacion de la campana politica en que ando a grupos como el "Rev de Principios" sin cuya postulacion no hubiese talvez venido a Mexico y lo debo tambien a grupos independientes como el de ustedes. Asi pues les pregunto: creen que debo jugar los intereses de ustedes que me postulan metiendome a ciegas a un grupo politico que ya en otra ocasion se porto con malicia? Los partidos de por aca me han dicho que no debo hacerlo y me han felicitado por mi respuesta Vito. En donde se ve mejor la situacion? Yo siempre he creido que desde fuera y no dentro de la capital. Todo esto no quiere decir que yo no vea la ventaja de caminar de acuerdo con el Antiseñal pero siempre que nos garanticemos; yo no temo a una Convencion nacional y si ella me quita la postulacion vere que me quitan de encima una carga; pero no puedo tomar en consideracion siquiera una mera convencion de politicos.

Yo les ruego pues que aplacen todos sus juicios a este respecto hasta que hablen conmigo en Mexico. Estoy seguro de que no habra desacuerdos. Creo tambien que mi actitud no les es torba antes bien les ayuda para ese triunfo ruidoso y teatral de que me habla dentro del partido; pero recuerden nada mas que tambien el año pasado me escribio Pous que tenia esperanza de convencer a la Convencion y se burlaron de nosotros dandome una ovacion y ni un solo voto. Ahora me han querido silbar, pero lo hacen porque ven que me estoy llevando todos los votos y asi esta mejor

Lo que esta ocurriendo por aca es estupendo y ya desde pues de los telegramas de Vito todos los Clubes y Partidos comienzan por asentar quien es su candidato desde que se organizan pues no quiere el pais dejar otra vez ese asunto capitular en las manos impuras de los politicos profesionales.

Hasta el cinco mas o menos estaremos en Mazatlan; despues recorreremos Tepic en unos diez dias y me instalare en Guadalajara unos quince dias. Mi direccion mejor: Lista de Correos. Un abrazo apretado.

J. Vasquez

José Vasconcelos

Mazatlán Diciembre 25 de 1928.

Sr. D. Mauricio Magdaleno

México.

Muy querido amigo:

Contesto hasta hoy su gratá del 3o de noviembre que recibí oportunamente porque no he podido atender mi correspondencia dado el número de pueblos que he visitado con mítines a veces dos diarios, etc. La propaganda que ustedes han enviado por estos lugares ha sido sumamente útil porque no había nada: en general están haciendo ustedes una labor excelente para firmar lo que nosotros vamos dejando por acá, y los felicito por ella.

Con respecto al asunto del Antirreleccionista, no le niego que me parece importante; pero no puedo dejar de exponer claramente mi situación respecto de ese partido que ya el año pasado se portó conmigo deslealmente. Y aunque se que ahora está controlado más o menos por elementos buenos, no pude dejar de prevenirme contra una intriga que no triunfará gracias a mis amigos de esa, pero que si se tramaba y quizás se sigue tramando para burlar la Convención. Me consta que el año pasado voltearon los políticos que todavía están dentro del partido a delegaciones enteras como la de Chihuahua que llevaba instrucciones de votar por mí; como otra parte el Partido no existía por estos rumbos donde he andado, optamos todos por organizar algo diferente, nuevo, limpio, Baraja nueva, porque no en política también y así por exigencia de los mismos Clubes locales, en los que no he impuesto ni podrá imponer mi candidatura, ha quedado definido ya quien es el candidato que proclaman. Ya no quiere la gente sorpresas; quiere darse la garantía de escoger por sí misma y cuando la Convención se verifique dentro o fuera del Anti serán los Estados lo que vayan a la capital a dar el candidato en vez de que la capital por medio de un grupo de políticos nos impongan el candidato. Por otra parte mis compromisos con el Anti se limitan al hecho de que un grupo de Antirreleccionistas ha registrado mi candidatura; pero al Partido nada le debo, nada ha hecho para ayudarme y si en cambio le debo la iniciación de la campaña política en que ando a grupos como el Rev de Principios sin cuya postulación no hubiese tal vez venido a México y lo debo también a grupos independientes como el de ustedes. Así, pues les pregunto: ¿creen que debo jugar los intereses de ustedes que me postulan metiéndome a ciegas a un grupo político que ya en otra ocasión se portó con malicia? Los partidos de por acá me han dicho que no debo hacerlo y me ha felicitado por mi respuesta Vito. ¿En dónde se ve mejor la situación? Yo siempre he creído que desde fuera y no dentro de la capital. Todo esto no quiere decir que yo no vea la ventaja de caminar de acuerdo con el Anti pero siempre que nos garanticemos; yo no temo a una Convención nacional y si ella me quita la postulación veré que me quitan de encima una carga; pero no puedo tomar en consideración siquiera una mera convención de políticos.

Yo les ruego pues que aplacen todos sus juicios a este respecto hasta que hablen conmigo en México. Estoy seguro que no habrá desacuerdos. Creo también que mi actitud no les estorba antes bien les ayuda para ese triunfo ruidoso y teatral de que me habla dentro del partido; pero recuerden nada más que también el año pasado me escribió Pous que tenía esperanza de convencer a la Convención y se burlaron de nosotros dándome una ovación y ni un solo voto. Ahora me han querido silbar, pero lo hacen porque ven que me estoy llevando todos los votos y así está mejor.

Lo que está ocurriendo por acá es estupendo y ya después de los telegramas de Vito todos los Clubes y Partidos comienzan a asentar quién es su candidato desde que se organizan pues no quieren dejar otra vez ese asunto capital en manos impuras de los políticos profesionales.

Hasta el cinco más o menos estaremos en Mazatlán; después recorreremos Tepic en unos diez días y me instalaré en Guadalajara unos quince días. Mi dirección: lista de correos. Un abrazo apretado.

José Vasconcelos (Rúbrica)

José Vasconcelos

Tepic, Nay., enero 15 de 1929

Sr.

Mauricio Magdaleno
Apartado postal 8063
México, D.F.

Muy querido amigo:

Me refiero a su última carta que me llegó un poco atrasada por el gran trabajo que están haciendo. También nosotros por acá luchamos con la gran estrechez de fondos pero parece que las cosas se van haciendo espontáneas porque en todo Nayarit las poblaciones han acudido en masa a recibimos. Está muy bien que preparen la recepción en esa pues calculo estar por allá a fines de febrero, o antes, ya que el domingo 20 estaremos en Guadalajara. Me pregunta que cual es el himno vasconcelista ¿esto me comprueba que no se comunican con la necesaria intimidad los distintos grupos que trabajan en México pues Raúl Pous sabe desde hace mucho tiempo que se trata de la canción popular: Me importa madre, que por su letra y por el son ha resultado de enorme éxito y yo creía que desde hace dos meses en que se lo pedía a Pous de Hermosillo la canción andaría hasta en los últimos barrios de México.

Con el cariño de siempre me repito su Afmo. amigo y S.S.

José Vasconcelos (Rúbrica)

A. L. G. D. G. A. D. U.
RESP. LOG. DZYAN NUM. 1
JURISDICCION DE LA M. R. GRAN LOGIA DE ANTIGUOS,
LIBRES Y ACEPTADOS MASONES
"VALLE DE MEXICO"

PRIMER VIC.
CLAUDIO MEDINA OSALDE
SEGUNDO VIC.
ANTONIO QUINTANA

DIRECCION:
1A CALLE DE DONCELES, 14
APARTADO POSTAL (BOX) 10.

DIAS DE TRABAJO:
MIERCOLES 8 P. M.

Ort. de México, D. F. Enero 31, de 1929.
Número. III.

A TODOS LOS MASONES REGULARES QUE LA PRESENTE VIEREN
S. F. U.

Nos el Ven. Maest. 1º y 2º Vig. Orador Tesorero y Secretario de la Res. Logia "Dzyan" num. I.

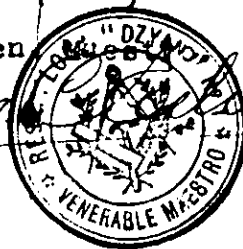
CERTIFICAMOS: que el V.H. M. M. Mauricio Magdaleno, está en el pleno goce de sus derechos masonicos, así como a plomo con el Tes. de este Res. Taller.

A solicitud del interesado le extendemos la presente, Pl. de Viaje, en virtud de que se halla en la necesidad de abandonar este Or., para atender sus ocupaciones profanas, y rogamos a todas las RRes. LLog. KH. lo reciban en los trabajos de su grado y le presten los auxilios que en alguna eventualidad pudiera requerir, en la inteligencia de que estamos a la reciproca en casos analogos.

Os saludamos fraternalmente con los SSig. TToc. y PPl. que nos son conocidos.

Ven. Maestros

Carlos Echeverría



1er Vigilante.

Claudio Medina Osalde

2º Vigilante.

Antonio Quintana



Orador.

Mauricio Magdaleno

Secretario.



Ne varietur.

Carlos Echeverría

JOSE VASCONCELOS

Mazatlan. Diciembre 25 de 1928.

Sr. D. Mauricio Magdaleno
Mexico.

Muy querido amigo:

Cont esto hasta hoy su grata del 30 de Nov que recibí oportunamente porque no he podido atender a mi correspondencia dado el numero de pueblos que he visitado con mitines a veces dos diarios etc. La propaganda que ustedes han enviado por estos lugares ha sido sumamente util porque no habia nada: en general estan haciendo ustedes una labor excelente para firmar lo que nosotros vamos dejando por aca, y los felicito por ella.

Con respecto al asunto del antireleccionista, no le niego que me parece importante; pero no puedo dejar de exponer claramente mi situacion respecto de ese partido que ya el año pasado se porto conmigo deslealmente. Y aunque se que ahora esta controlado mas o menos por elementos buenos, no pude dejar de pronunciarirme contra una intriga que no triunfara gracias a mis amigos de esa, pero que si se tramaba y quizas se sigue tramando para burlar la Convencion. Me consta que el año pasado visitaron los politicos que todavia estan dentro del partido a delegaciones enteras como la de Chihuahua que llevaba instrucciones de votar por mi; como por otra parte el Partido no existia por estos lugares donde he andado, optamos todos por organizar algo diferente, nuevo limpio. Baraja nueva, porque no en politica tambien y asi por exigencia de los mismos Clubes locales, en los que no he impuesto ni podia imponer mi candidatura, ha quedado definido ya quien es el candidato que proclaman. Ya no quiere la gente sorpresas; quiere darse la garantia de escoger por sí misma y cuando la Convencion se verifiquen dentro o fuera del Antireleccionista seran los Estados los que vayan a la capital a dar el candidato en vez de que la capital por medio de un grupo de politicos nos imponga el candidato. Por otra parte mis compromisos con el Antireleccionista se limitan al hecho de que un grupo de Antireleccionistas ha retirado mi candidatura; pero al Partido nada le debo, nada ha hecho para ayudarme y si en cambio le debo la iniciacion de la campana politica en que ando a grupos como el "Rev de Principios" sin cuya postulacion no hubiese talvez venido a Mexico y lo debo tambien a grupos independientes como el de ustedes. Asi pues les pregunto: creen que debo jugar los intereses de ustedes que me postulan metiendome a ciegas a un grupo politico que ya en otra ocasion se porto con malicia? Los partidos de por aca me han dicho que no debo hacerlo y me han felicitado por mi respuesta Vito. ¿En donde se ve mejor la situacion? Yo siempre he creido que desde fuera y no dentro de la capital. Todo esto no quiere decir que yo no vea la ventaja de caminar de acuerdo con el Antireleccionista pero siempre que nos garanticemos; yo no temo a una Convencion nacional y si ella me quita la postulacion vereque me quitan de encima una carga; pero no puedo tomar en consideracion siquiera una mera convencion de politicos.

Yo les ruego pues que aplacen todos sus juicios a este respecto hasta que hablen conmigo en Mexico. Estoy seguro de que no habra desacuerdos. Creo tambien que mi actitud no les es torba antes bien les ayuda para ese triunfo ruidoso y teatral de que me habla dentro del partido; pero recuerden nada mas que tambien el año pasado me escribio Pous que tenia esperanza de convencer a la Convencion y se burlaron de nosotros dandome una ovacion y ni un solo voto. Ahora me han querido silbar, pero lo hacen porque ven que me estoy llevando todos los votos y así esta mejor

Lo que esta ocurriendo por aca es estupendo y ya desde pues de los telegramas de Vito todos los Clubes y Partidos comienzan por asentir quien es su candidato desde que se organizan pues no quiere el pais dejar otra vez ese asunto capital en las manos impuras de los politicos profesionales.

Hasta el cinco mas o menos estaremos en Taztlan; despues recorreremos Tepic en unos diez dias y me instalare en Guadalajara unos quince dias. Mi direccion mejor: Lista de Correos. Un abrazo apretado.

J. Vasquez

José Vasconcelos

Mazatlán Diciembre 25 de 1928.
Sr. D. Mauricio Magdaleno
México.

Muy querido amigo:

Contesto hasta hoy su grata del 30 de noviembre que recibí oportunamente porque no he podido atender mi correspondencia dado el número de pueblos que he visitado con milines a veces dos diarios, etc. La propaganda que ustedes han enviado por estos lugares ha sido sumamente útil porque no había nada en general están haciendo ustedes una labor excelente para firmar lo que nosotros vamos dejando por acá, y los felicito por ella.

Con respecto al asunto del Antirreleccionista, no le niego que me parece importante; pero no puedo dejar de exponer claramente mi situación respecto de ese partido que ya el año pasado se portó conmigo deslealmente. Y aunque se que ahora está controlado más o menos por elementos buenos, no pude dejar de prevenirme contra una intriga que no triunfará gracias a mis amigos de esa, pero que si se tramaba y quizás se sigue tramando para burlar la Convención. Me consta que el año pasado voltearon los políticos que todavía están dentro del partido a delegaciones enteras como la de Chihuahua que llevaba instrucciones de votar por mí, como otra parte el Partido no existía por estos rumbos donde he andado, optamos todos por organizar algo diferente, nuevo, limpio, Baraja nueva, porque no en política también y así por exigencia de los mismos Clubes locales, en los que no he impuesto ni podrá imponer mi candidatura, ha quedado definido ya quien es el candidato que proclaman. Ya no quiere la gente sorpresas; quiere darse la garantía de escoger por sí misma y cuando la Convención se verifique dentro o fuera del Anti serán los Estados lo que vayan a la capital a dar el candidato en vez de que la capital por medio de un grupo de políticos nos impongan el candidato. Por otra parte mis compromisos con el Anti se limitan al hecho de que un grupo de Antirreleccionistas ha registrado mi candidatura, pero al Partido nada le debo, nada ha hecho para ayudarme y si en cambio le debo la iniciación de la campaña política en que ando a grupos como el Rev de Principios sin cuya postulación no hubiese tal vez venido a México y lo debo también a grupos independientes como el de ustedes. Así, pues les pregunto: ¿creen que debo jugar los intereses de ustedes que me postulan metiéndome a ciegas a un grupo político que ya en otra ocasión se portó con malicia? Los partidos de por acá me han dicho que no debo hacerlo y me ha felicitado por mi respuesta Vito. ¿En dónde se ve mejor la situación? Yo siempre he creído que desde fuera y no dentro de la capital. Todo esto no quiere decir que yo no vea la ventaja de caminar de acuerdo con el Anti pero siempre que nos garanticemos, yo no temo a una Convención nacional y si ella me quita la postulación veré que me quitan de encima una carga; pero no puedo tomar en consideración siquiera una mera convención de políticos.

Yo les ruego pues que aplacen todos sus juicios a este respecto hasta que hablen conmigo en México. Estoy seguro que no habrá desacuerdos. Creo también que mi actitud no les estorba antes bien les ayuda para ese triunfo ruidoso y teatral de que me habla dentro del partido; pero recuerden nada más que también el año pasado me escribió Pous que tenía esperanza de convencer a la Convención y se burlaron de nosotros dándome una ovación y ni un solo voto. Ahora me han querido silbar, pero lo hacen porque ven que me estoy llevando todos los votos y así está mejor.

Lo que está ocurriendo por acá es estupendo y ya después de los telegramas de Vito todos los Clubes y Partidos comienzan a asentar quién es su candidato desde que se organizan pues no quieren dejar otra vez ese asunto capital en manos impuras de los políticos profesionales.

Hasta el cinco más o menos estaremos en Mazatlán; después recorreremos Tepic en unos diez días y me instalaré en Guadalajara unos quince días. Mi dirección, lista de correos. Un abrazo apretado.

José Vasconcelos (Rúbrica)

José Vasconcelos

Tepic, Nay., enero 15 de 1929

Sr.

Mauricio Magdaleno

Apartado postal 8063

México, D.F.

Muy querido amigo:

Me refiero a su última carta que me llegó un poco atrasada por el gran trabajo que están haciendo. También nosotros por acá luchamos con la gran estrechez de fondos pero parece que las cosas se van haciendo espontáneas porque en todo Nayarit las poblaciones han acudido en masa a recibirnos. Está muy bien que preparen la recepción en esa pues calculo estar por allá a fines de febrero, o antes, ya que el domingo 20 estaremos en Guadalajara. Me pregunta que cual es el himno vasconcelista ¿esto me comprueba que no se comunican con la necesaria intimidad los distintos grupos que trabajan en México pues Raúl Pous sabe desde hace mucho tiempo que se trata de la canción popular. Me importa madre, que por su letra y por el son ha resultado de enorme éxito y yo creía que desde hace dos meses en que se lo pedía a Pous de Hermosillo la canción andaría hasta en los últimos barrios de México.

Con el cariño de siempre me repito su Afmo. amigo y S.S.

José Vasconcelos (Rúbrica)

A. L. G. D. G. A. D. U.

RESP. LOG. DZYAN NUM. 1

JURISDICCION DE LA M. R. GRAN LOGIA DE ANTIGUOS,

LIBRES Y ACEPTADOS MASONES

"VALLE DE MEXICO"

PRIMER VIG.

CLAUDIO MEDINA OSALDE

SEGUNDO VII

ANTONIO QUINTANA

VEN. MAESTRO
CARLOS C. ECHEVERRIA

SECRETARIO

VALENTE ALVAREZ DEL CASTILLO

DIRECCION
LA CALLE DE BONCELES, 14
APARTADO POSTAL BOX 110

DIAS DE TRABAJO
MIERCOLES 8 P. M.

Ort. de México, D. F., Enero 31, de 1929.

Número. III.

A TODOS LOS MASONES REGULARES QUE LA PRESENTE VIEREN

S. F. U.

Nos el Ven. Maest. 1º y 2º Vig. Orador Tesorero y Secretario. de la Res. Logia "Dzyan" num. I.

CERTIFICAMOS: que el V.H. M. M. Mauricio Magdaleno, es - tá en el pleno goce de sus derechos masonicos, asi como a plomo con el Tes. de este Res. Taller.

A solicitud del interesado le extendemos la presente, Pl. de Viaje, en virtud de que se halla en la necesidad de abandonar este Or., para atender sus ocupaciones profanas, y rogamos a todas las RRes. LLog. HH. lo reciban en los trabajos de su grado y le presten los auxilios que en alguna eventualidad pudiera requerir, en la inteligencia de que estamos a la reciproca en casos analogos.

Os saludamos fraternalmente con los SSig. TToc. y PPl. que nos son conocidos.

Ven

Carlos C. Echeverria



1er Vigilante.

Claudio Medina Osalde

Seg. Vigilante.

A. Quintana

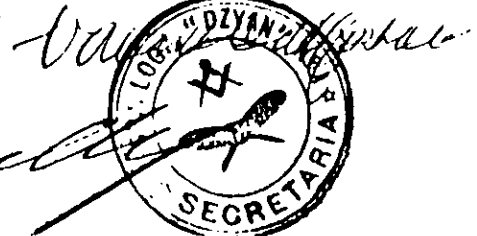
Tesorero.



Orador.

Mauricio Magdaleno

Secretario.



Ne varietur.

Valente Alvarez del Castillo

Confieso que nada, dentro del estadio de la estética, me conmueve más verdaderamente que esta irrupción de las fuerzas eternas que es el teatro. Humilde discípulo de su aula, la jaculatoria me estremece así que veo que las gentes de mi país dicen una expresión sincera en drama.

Mauricio Magdaleno

AVE NOCTURNA DE LAS CUEVAS ESCENICAS LA DRAMATURGIA: DE CONTENIDO SOCIAL Y DE GRAN PUBLICO

A las voces cantantes del movimiento vasconcelista se les silenció con sangre, exilio, desencanto y dispersión. Palabras perdidas eran entonces; pero así como se suceden los días y los años, una a una, todas las voces que sobrevivieron encuentran acomodo, y vuelven a frecuentar los lugares de reunión. Mauricio Magdaleno no era más miembro del grupo de "Los incendiarios", cuando encuentra a su protector, Narciso Bassols, secretario de Educación Pública. También se volverá a reunir con Juan Bustillo Oro, compañero del vasconcelismo. Ahora librarán otras batallas en las lides teatrales y cinematográficas.

Bustillo Oro recordará el reencuentro muchos años más tarde; escribirá en *Vida Cinematográfica* (1984) del buen día en que su soledad se rompió. Cuando, pegado a la abogacía y a la impartición de clases de secundaria, encontró a "otro pájaro de la derrota y ave nocturna de las cuevas escénicas": Mauricio Magdaleno, quien volvería a la senda de la creación al ritmo del verso de Carlos Pellicer: "¡Tengo vida para mil años hoy!".

Como si respondiera a un llamado del destino, Mauricio Magdaleno compartirá con Bustillo Oro la iniciación en el quehacer cinematográfico, donde años más tarde le espera el gran encuentro con otro personaje: Emilio *Indio* Fernández.

Bustillo Oro nace, como Magdaleno, a pocos años del nacimiento del cine. Bustillo es de 1904 y Magdaleno de 1906, el primero de la ciudad de México y el segundo, como ya se dijo, de Zacatecas y crecido en Aguascalientes. Ambos comparten sueños y pasiones, primero en la capital mexicana en sus años de preparatoria; luego el amor por el teatro.

El teatro Colón era administrado por el padre del joven Juan, Don Juan Bustillo. Además tienen en común el deseo de sus padres porque fueran abogados, expectativa que sólo cumple Bustillo Oro, quien había logrado dirigir una película muda llamada *Yo soy tu padre* (1927); mientras Magdaleno había transitado por el periodismo en *El Demócrata* y en la novela.

1 Mauricio Magdaleno, "Escaparate. 1. La Comedia Mexicana. 2. Barro de Tlaquepaque", *El Nacional*, 14 de marzo de 1935, 2a. secc. p. 1.

Es después, cuando el secretario de Educación Pública Bassols les brinda apoyo para emprender el proyecto teatral que llamarían Teatro de Ahora cuyo propósito, a decir de Bustillo Oro, era el intentar un teatro de sentido social, antiburgués y revolucionario.

Influenciados enormemente por las propuestas de Erwin Piscator (1893-1996); teórico y director teatral, que en los años veinte fuera uno de los representantes del teatro berlinés de agitación política y que además entendía el teatro como elemento de educación revolucionaria para las masas. Los jóvenes se dieron a la tarea de crear obras para el teatro de alto contenido social.

En una carta fechada el 26 de septiembre de 1931, dirigida a Magdaleno desde Veracruz, Bustillo Oro revela su "tremendo plan tri-semanal. La hazaña literaria más increíble de nuestra vida", es Teatro de Ahora, una técnica dramática llena en alternativas de subjetivo y objetivo, en mezcla constante de la realidad y la fantasía". Entonces el autor de la carta concluía su obra *Justicia, S.A.*, y anunciaba el comienzo de *Masas*, en tanto que Magdaleno terminaba *Pánuco 137* y preparaba *Volviendo a crear el mundo*.

A finales de 1931, los dos amigos dieron lectura de sus obras a los oídos de la Sociedad de Amigos del Teatro Mexicano. Magdaleno expuso: *Pánuco 137*, *Exito*, *Bajo el cielo vacío* y *Volviendo a crear el mundo*, mientras que Bustillo Oro expone: *Masas*, *Tiburón*, *Justicia, S.A.*, y *Hay hambre en la tierra*. Obtienen el apoyo de Bassols, llamado por Bustillo Oro "maestro anticonformista", quien les brinda el teatro Hidalgo de la Secretaría de Educación para montar sus obras.

En sus ediciones de los últimos días de enero de 1932, el periódico *Excelsior* da cuenta del

llamado Teatro de Ahora, y monta en su galería, ubicada en la calle Madero, la exposición de los bocetos para decorados y los carteles que anunciaban el ciclo a inaugurarse a mediados del siguiente mes.

Los jóvenes dramaturgos cuentan con la colaboración de David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal, Julio Castellanos y Carlos González en el diseño de la escenografía para la puesta en escena.

Ya el 27 de diciembre de 1931, *Revista de Revistas* publicaba un artículo de Rafael Battino que anunciaba el proyecto de los jóvenes dramaturgos:

Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro han iniciado un movimiento dramático que dará una orientación decisiva a la producción teatral mexicana [...] por la técnica de sus obras y por la originalidad de sus temas.

Tres son los puntos fundamentales por los cuales se distingue el Teatro de Ahora: primero, introduce algunas innovaciones en la técnica; segundo, interpreta la realidad de nuestro tiempo; tercero, es antifolklórico.

En este teatro el drama jamás se desarrolla en un cuarto cerrado, y si alguna vez sucede así, el exterior nunca deja de introducirse por cantos, gritos o cualquier otro elemento. En su afán de desbordar la escena, el teatro de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro emplea a veces proyecciones cinematográficas intercaladas en el drama, y en una obra de Bustillo Oro, hasta los magnavoces y el radio nos traen trazos del exterior. Tanto esto no es más que la introducción en la escena de un nuevo y monstruoso personaje: la masa. Así se obtienen efectos dramáticos de una fuerza sorprendente.

Hoy existe una realidad distinta a la de ayer; el Teatro de Ahora, al interpretarla, llena el verdadero objeto de todo teatro, se vivifica con temas no tratados por el teatro occidental. En América, es el primer esfuerzo que se hace en este sentido.

Hay peligro de creer que el Teatro de Ahora es partidista, particularmente comunista. Sin embargo no es así. El Teatro de Ahora dice lo que "es", nada más. Como todo teatro, se aplica a la realidad de su tiempo, sin tomar partido concreto aún cuando traduzca un ideal político revolucionario.

[...] este teatro es plenamente mexicano, no sólo por la nacionalidad de sus autores sino por los elementos dramáticos que emplea.²

2 Rafael Battino, "Lo que significa el Teatro de Ahora", *Revista de Revistas*, 27 de diciembre de 1931, p. 12.

Es la segunda semana de febrero de 1932. Tiempo de vida teatral del México capitalino. El Fábregas anuncia: *¡Déjate querer, hombre!*, comedia de Linares Rivas; el Ideal, *Una conquista difícil*, comedia blanca del español López de Haro; el Lírico, *Chan-Wu-Li*, golpecito a la actualidad oriental en una revista de Brito, y en el Hidalgo se brinda la primera obra del llamado Teatro de Ahora: *Emiliano Zapata*, de Mauricio Magdaleno, sobre la traición al Caudillo del Sur.

Teatro del sábado por la noche. Teatro Hidalgo, febrero 12; el público culto y el sector literario y artístico de la ciudad de México asiste al ensayo de arte dramático mexicano, uno de los presentes es Salvador Novo. También Villaurrutia estuvo ahí. *Emiliano Zapata* viene rodeado de todos los honores de un gran suceso teatral: *Excelsior* apoyó desde semanas atrás una campaña de difusión, pero las masas no llegan nunca a presenciar las propuestas novedosas del Teatro de Ahora.

Es la "fase inicial de un posible teatro mexicano de carácter histórico popular" - así lo describe Vixe, seudónimo de Xavier Villaurrutia, en su crónica teatral para *Revista de Revistas*.

En *Emiliano Zapata*, Magdaleno trae a cuenta uno de los pasajes trascendentes de la lucha armada de México, entonces todavía reciente, y sale al paso su visión de una revolución prolongada hasta la traición.

(Por un momento, en el escenario vacío, silencio absoluto).

(Clarinetes lejanos tocan por tres veces la llamada de honor. El toque se repite más lejos aún, insinuando la llegada de Emiliano Zapata y su escolta a la puerta de Chinameca).

(Un nuevo silencio).

(Una detonación cerrada, precedida de tiros aislados y un griterío de pánico que va aumentando).

(Aparecen GUAJARDO y el CAPITAN con un pelotón de soldados. La actitud de

todos es feroz. Guajardo y el Capitán vienen con las pistolas en la mano, y sin el sombrero. Los soldados, con el rifle embrazado. Dos de ellos cruzan el escenario con una parihuela, en la que se ve a Emiliano, muerto, dejando un rastro de sangre a su paso).

"...dejando un rastro de sangre a su paso", tal como lo profetizara Remedios, la compañera de Emiliano Zapata: "¡Hay un mar de sangre delante de ti!", dirigiéndose al caudillo, así llega a su final la obra de Magdaleno. En el escenario del teatro Hidalgo se han sucedido los tipos y caracteres: la experiencia de los viejos; la expresión mesiánica del intelectual; la terquedad, mezclada muchas veces de ingenuidad, desconfianza y fuerza del caudillo, que es -a la vez- esperanza; la mujer, fruto de tierra de campo oscilante entre el hombre, la soledad, el presentimiento y la muerte; los amigos de la bola, convertidos, muchas veces, en muerte, y, por su puesto, la gran ilusión que mueve a la lucha armada: el agrarismo, un sueño que se esfuma como el humo de los jacales.

En *Emiliano Zapata*, los hombres añoran aquellos lugares que abandonaron hace tiempo, todo por empuñar las armas. "¡Ocho años y medio pesan demasiado sobre los hombres", dice el Licenciado, personaje ligado de manera estrecha a Emiliano Zapata.

LA VIEJA

Muchos años. Desde que se levantaron los ranchos.

REMEDIOS

¡Y esto no tiene fin! ¡Esto no se acaba nunca!

EL PALUDICO

(Medio incorporándose.) ¡A mí se me figura que ya nunca volveré a ver la torrecitas de Yautepec!

EL PINTO

Date de santos que los del Gobierno no te dejaron con un plomazo en el agarrón, vale.

EL PALUDICO

Yo quería volver al Plan de Amilpas...
Quería tener mi parcela y mis animalitos.

EL PINTO

Todos estamos igual.

Mauricio Magdaleno dibuja los tipos revolucionarios; caracteres plasmados en sus trabajos literarios y cinematográficos. En esta obra aparecen también los tipos como Eufemio Zapata, hombre recio hecho en la revolución que no se conmueve con nada, y de Palacios, bravo hasta en sus juicios:

PALACIOS

Esta humillación no la aguanta un hombre de ley. ¡Por menos se deja de llevar pantalones!

EUFEMIO

Eso mismo digo yo, vale.

LICENCIADO

Y yo. Lo que pasa es que hace muchos años que estamos consecuentando a Montaño, y un día tenía que acabarse esto.

EUFEMIO

Siempre con miramientos para él, que no tenemos para nadie más... aguantándole sus opiniones... conllevándolo... Lo mejor siempre para él. ¡Nosotros tenemos la culpa!

REMEDIOS

¡Pobre profesor! puede que todo se deba a que le duele demasiado todo lo que pasa.

LICENCIADO

¡A todos nos duele!

PALACIOS

¡No es él quien más ha trabajado en la bola!

EUFEMIO

En el fondo, yo me alegro de lo ocurrido.

PALACIOS

¡Qué te alegras, vale!

EUFEMIO

Sí, porque ahora verá Emiliano que yo tenía razón. Siempre he andado con la idea de que esos que sienten lástima no sirven para nada, que son impedimento no más...

Ambos personajes se hayan opuestos al letrado del movimiento, representado por el profesor Montaño, "el más antiguo revolucionario", quien, ante el desencanto de los logros ausentes tras largos años de lucha, se permite revisar sus sueños; es "honrado", aunque Palacios le diga que tiene "un corazoncito de pichón".

MONTAÑO

¡He callado por mucho tiempo, Emiliano: pero ahora necesito hablar! Yo no puedo seguir por más tiempo a tu lado, si tu gente se obstina en hacer de la revolución un instrumento de bandolerismo y de crimen (se planta frente a él, esperando respuesta).

EMILIANO

Yo conozco a mi gente. (Escribiendo algo con la pluma sobre la mesa). No pudiste con la bola.

"¡Que no se siguiesen derramando más ríos de sangre!" Es el propósito del profesor Montaño, pero muere en uno de esos ríos; no sin antes advertirle a Zapata: "¡Que tu conciencia te lo demande!".

Magdaleno describe al caudillo: "El jefe del Ejército Libertador del Sur es un tipo cobrizo, alto

y nervudo, enfundado en un traje charro oscuro. Se parece físicamente a su hermano, pero Emiliano tiene una fisonomía más rígida y adusta, y su mirada es recelosa, mansa, triston. Usa largo bigote de guías puntiagudas, se echa el ancho sombrero para atrás. Pistola al cinto y carrilleras".

EMILIANO

Amigos, enemigos... a montones les hemos ido dejando, todavía calientes y sin enterrar, en los ranchos y en los caminos reales. Como decía Montaña, nuestro paso deja ruina y desolación. Nada más que él le tembló a la bola, y le traicionó a la causa, y por eso murió, y yo no temo ni lo que hemos hecho ni lo que tengamos que hacer. Yo ya no me paro nunca, aunque quisiera, como esos troncos que se lleva el río cuando va creciendo, y que no se detienen ni en los recodos, ni en los puentes...

A ese tronco llevado por el río, lo acompaña la mujer: Remedios, ella también navega en el río revuelto.

REMEDIOS

¡Imagínate si estaremos de fiesta las mujeres! ¡Hemos sufrido tanto y esperado tanto un día como éste! Muchas ya no tienen que esperar, porque han perdido a sus hombres. ¡ Me dan compasión las pobres! Y sin embargo hasta éstas se ríen y lloran de alegría, como si al triunfo del Ejército Libertador les fuese dable recobrar a los que han perdido.

Es una mujer dotada de una capacidad de profeta; de la misma manera que los ancianos poseen la experiencia y que Zapata pugna por su ideal. Remedios adivina el futuro y se muestra recelosa:

REMEDIOS

No puedo tranquilizarme. En vano pienso que estás seguro... que la bola termina pronto... ¡No puedo! Algo, una fuerza adentro, me impide sentirme tranquila.

[...]

REMEDIOS

(Se levanta. Persuasiva, sin arrebatos). Volvámonos a la sierra. Deja aquí a la gente que quieras. Puede quedarse Palacios. Pero, tú, vuélvete, Emiliano.

[...]

REMEDIOS

¡Vete, que aquí peligras! (Llora y tiende los brazos hacia Emiliano). ¡Emiliano! ¡Hay un mar de sangre delante de ti!

PALACIOS, JEFE PRIMERO Y JEFE SEGUNDO

(Desde el arco, impresionados) ¡Remedios!

EMILIANO

No es nada, vales. (A Remedios). ¡Te voy a cambiar la cara a golpes! (Levanta la mano, pero no golpea).

REMEDIOS

¡Mátame, si quieres! ¡Pero óyeme!

A estos tipos les acompaña el alma de los años vividos, aparece la vieja que aconseja: "Déjate llevar como ramita seca a mitad del remolino", luego queda el mensaje del caudillo:

EMILIANO

(Con la mano en la barba). Díganles a los pueblos que ahora hay que prepararnos, Y que no tengan cuidados. Que mientras yo viva, serán suyas las tierras, y que cuando yo muera, no confíen sino en su propia fuerza, y que defiendan con las armas sus ejidos.

En la acción final, mientras el coronel Jesús Guajardo, consuma su traición, el drama se revela como las tragedias griegas: "Nos llevamos a ese bandido a lomo de burro. ¡Jesús Guajardo cumple su palabra, aunque se muera!". Los asistentes al teatro Hidalgo prorrumpen —los más— en desconcertantes aplausos, en tanto otros reflejan una mirada adversa, como la de Salvador Novo, que no le llamará Teatro de Ahora, sino "Teatro de Nunca".

La figura de Zapata cabalgará más en medio de la obra de Magdaleno. Este irá a España, donde escribirá otra historia de traición, la hecha al jefe zapatista Felipe Nieto en *El compadre Mendoza*, llevada después a la pantalla cinematográfica por Fernando de Fuentes en 1934. Más tarde, al transcurrir los años cuarenta, trabajará un proyecto con Frank Z. Clemente y Carlos Velo, para hacer posible la versión cinematográfica de *Emiliano Zapata: El Caudillo del Sur*. La Revolución Mexicana y sus tipos serán una constante en el trabajo literario, periodístico y cinematográfico de Magdaleno.

No todas las críticas eran adversas, Xavier Villaurrutia la supo apreciar como una forma renovada y de propuesta que enriquecía el teatro en México y así lo comenta en la edición de *Revista de Revistas* del 21 de febrero de 1932, y valora las dotes artísticas y dramáticas del autor:

[...] creemos que la tragedia de *Emiliano Zapata* marca la fase inicial de un posible teatro mexicano de carácter histórico-popular, rico en valores artísticos y con modalidad característica [...].

[...] el estreno de *Emiliano Zapata* presenta en la escena, sobre todo, la aparición de un autor dramático de buen temperamento y de posibilidades, cuya primera obra, considerada artística, dramática y técnicamente, le da calificación estimable.³

A la puesta de *Emiliano Zapata* sigue la de *Tiburón*, trasposición de *Volpone*, obra de Ben Jonson, hecha por Juan Bustillo Oro, quien más adelante la adaptará con Magdaleno para cine. A decir de Vixe, *Volpone*, a diferencia de *Emiliano Zapata*, abarca un sector más amplio de espectadores, exclusivamente por su inocuidad política, por su ausencia de tendencia ideológica determinada.

Vixe llega a sugerir que de haber invertido el orden de las obras para la presentación del Teatro de Ahora se hubiese formado un ambiente más

propicio y general; aunque, ante la presentación de la segunda obra de Magdaleno, *Pánuco 137*, el crítico teatral insistirá en llamar a un público ausente del teatro Hidalgo.

Entre tanto, otros escenarios tienen puestas las obras: *Talismán*, nuevo producto escénico de Agustín Lara, revista llevada por la Compañía Campillo, en el Lírico; *El mentir de las estrellas*, original de Ortega y Prida, revista musical con Hilda Moreno y Roberto Soto, en el Iris; *El pacto de don Sebastián*, de A. Estremera con Isabelita Blanch, Marta Muñiz, Tamés y Arriola, en el Ideal, y *La Corona*, de Manuel Azaña, jefe del gabinete de la República Española, presentada en el Fábregas, todas ellas de gran éxito.

Sábado 5 de marzo de 1932, con una lamentable ausencia de público, se estrena *Pánuco 137*:

[...] en la que su autor, con trazos, firmes, más preciso y seguro que en su anterior producción, exhibe una de las páginas más sombrías, más escalofrantes de la vida del México contemporáneo: "La siniestra explotación del petróleo destruyendo un jirón de nuestra patria", sub-rotula Mauricio Magdaleno su *Pánuco 137*, y este drama moderno y "nuestro", desgarrador y pesimista, tiene vibraciones de alarido, retumbes de cólera, porque es el grito del corazón mexicano, sacrificado y humillado por la pezuña del Dios Oro, el dios bestial de la codicia de una raza soberbia y egoísta que ultraja, mata y desprecia a su víctima inerme.

Pánuco 137 es una visión, repetimos, sombría y terrible de una realidad que aún no ha muerto. Y esto es lo más tremendo de su contenido dramático: que su hálito cruento de tragedia todavía el viento arrastra de vez en cuando, por las tierras mexicanas.

El patriotismo viril de Mauricio Magdaleno muestra la verdad descarnada, sin atenuaciones, sin sentimentalismo, sin contemporanizar con conveniencias de ninguna índole. Su mano extendida acusa con enérgico ademán, por igual al traidor que al victimario.⁴

Con un Teatro de Ahora, en que "no se halaga la sensiblería de las flappers, en que no se sazonan baratos almibares para hacer la digestión y en que no se está dispuesto a hacer

3 Vixe, "Frente al escenario", *Revista de Revistas*, Año XXII, No. 1136, 21 de febrero de 1932.

4 Vixe, "Frente al escenario", *Revista de Revistas*, Año XXII, No. 1139, 13 de marzo de 1932.

la menor concesión al gusto ciudadano, anestesiado por el cine y el radio",⁵ llega Mauricio Magdaleno a presentar su segunda obra, que fue la primera terminada del plan tri-semanal acordado con Juan Bustillo Oro, de lo que dieron en llamar "la hazaña literaria más increíble de nuestra vida".

LUZ COMPLETA

El mismo lugar, con las siguientes modificaciones: han desaparecido la cerca de piedras y el platanar. Tapado el horizonte de grandes tubos de hierro -oleoductos que esperan su colocación-, y una gigantesca grúa, de la cual la altura del foro no capta sino una parte mínima. En la casa, con letras rojas y mal hechas, se lee: "Pánuco 137".

Es la invasión de la Pánuco River Oil Company a la propiedad de la familia Galván, en San Juan de la Vaca. Una lucha por la posesión de la tierra, así lo prologa Cenit, editorial española que publicará las obras teatrales de Magdaleno y Bustillo Oro:

En *Pánuco 137* la protagonista es la tierra que gime y protesta bajo las botas de los invasores rubios. La tierra va a dejar de rendirse al trabajo del campesino indígena para sacar de sus entrañas la flor negra del petróleo bajo la codicia implacable del imperialismo del dólar. Pero la tierra toma partido y se la advierte del lado de los labriegos, mientras los invasores imponen su triunfo circunstancial. Magdaleno ha escrito una obra antiimperialista y la ha dotado de esencia y calidad poéticas. *Pánuco 137* será una obra que dejará huella en la historia de la revolución mejicana.⁶

La explotación petrolera, tema de su primera novela *Mapimí 37* (1928), es retomada en *Pánuco 137*. Posteriormente, Magdaleno la llevará

al cine en *Gran Casino* o *Tampico*, dirigida por Luis Buñuel en 1947. En *Pánuco 137*, los hombres se encuentran adheridos a la tierra tanto como lo está el platanar; la familia de Rómulo Galván se enfrenta a los invasores coludidos con los caciques de la región, que los quieren hacer echar de la tierra como hacen al petróleo: a presión, por válvulas. Aún así, ante circunstancias adversas, los Galván retan: "¡Innos, dejándoles ahí todo... como si no tuviéramos madre enterrada aquí... ¡Eso sí que no!", aunque tengan que enfrentarse también al servilismo de los ladinos, cómplices de los invasores:

JUEZ

[...] Los empresarios son personas decentes, cultas, cristianas... Imaginense ustedes. ¡Han pasado toda su vida en Nueva York y en Europa! ¡No, no, qué barbaridad!

[...]

JUEZ

[...] las parcelas pertenecen a la civilización. Y ustedes no me negarán que la "Pánuco River Oil Company"...

DAMIAN

¡Ah! ¿Esa es la civilización! (Se ríe ruidosamente).

JUEZ

[...] Ya verán qué buena y finísima persona es mister James Allen. un hombre decente, conspicuo. ¡Qué delantera nos lleva esa raza en todo, Rómulo, en todo!...

Oposición de razas. La invasora, con cualidades medidas en términos de capital, y la reprimida, que inclina su vista al suelo y opone ante la otra una resignación, que le hace exclamar: "¡Qué le vamos a hacer! Tenemos que ser sordos y mudos y... ¡Hazlo por tu mujer, hombre! ¡Y por ese hijo que va a venir al mundo", dice Rómulo, a quien pretende quitarle sus tierras, en

5 Fernando Mota, "Nuevo ciclo del Teatro de Ahora", *Revista de Revistas*, Año XXII, No. 1143, 10 de abril de 1932.

6 Cfr. Mauricio Magdaleno, *Teatro Revolucionario Mexicano*, p. 9.

una actitud totalmente opuesta a la voz de Mister Allen: "Pues, mire usted, Róm... Róm... ¡Oh, usted! La compañía está dispuesta a quedarse con ella [con la tierra] al precio que usted diga. Ustedes ni siquiera saben como explotarla, y nosotros somos expertos en eso".

Pánuco 137 es denuncia y resistencia. Por un lado complicidad, invasión y represión, por el otro hombres que emergen victoriosos con la muerte, porque no se doblegan ante el invasor.

TODOS

(En un solo grito de pavor se dilata muy amplificado por el escenario). ¡La dinamita!

ROMULO

(Avanzando, mientras los demás retroceden, con una expresión terrible). ¡Ah! ¿Con que nada más vienen a ver el estreno del 137? ¡Este pedazo maldito de tierra que se ha tragado toda la sangre de los míos! (Agita la mano por sobre su cabeza). ¡Encomienden sus almas, asesinos! ¡Ya somos todos iguales! Nadie tiene ventajas! ¡Vamos a volar con todo el petróleo del 137!

En el escenario, la técnica innovadora del Teatro de Ahora: El exterior se introduce a través de cantos, gritos o cualquier otro elemento, el Teatro de Ahora tiende a que los elementos exteriores penetren en la escena. Se enriquece la puesta en escena: "una torre que arroja un chorro negro...", antes, ha irrumpido el sonido ambiente de la labor febril.

ROMULO

Es la tierra que se queja, porque le están sacando el dinero. ¡Dinero y petróleo... sangre negra de la Huasteca para ahogarnos mejor a los pobres!

(Una pausa breve, únicamente para dar oportunidad a que un amplificador reproduzca, como si de pronto se hubiese abierto una ventana, el torbellino de la labor febril, en un solo golpe de ruidos —el zumbido sordo de las válvulas de presión, el trueno de los barrenos, el chirrido de los hierros, gritos de mando, cantos tristes, voces apagadas).

Maurico Magdaleno exagera así el dramatismo: la tropa de trabajadores asoma, sus rostros y ropa están llenos de chapopote, al centro las figuras perversas, el "Perro" y el presidente municipal, represivos por definición, cómplices e ignorantes.

ROMULO

¡El Perro! ¡No, hombre! ¡Cómo ha de ser el Perro! ¡Si no hace todavía un mes que estaba en la cárcel de Pánuco, por ladrón! ¡Cómo iba a convenirles tenerlo de...!

El "Perro", jefe de las guardias blancas, es interpretado por Antonio R. Frausto, quien llegará a encarnar otros personajes salidos de la creación de Mauricio Magdaleno; será Felipe Nieto en *El compadre Mendoza* y el ayudante incondicional de Bernardo Celis en *Por la puerta falsa* (1950), que es la versión cinematográfica de la novela de Campo Celis (1935).

HELEN

(Al Perro) ¿Y cómo los mata usted?

PERRO

(Algo turbado) ¿A quiénes?

HELEN

¡Oh! A las gentes... a sus enemigos...

PERRO

Pues... a balazos.

HELEN

(Desencantada) ¡A balazos! ¡Oh! ¿No con lanza?

PERRO

¿Con lanza?

PRESIDENTE MUNICIPAL

Di que sí, hombre.

PERRO

Los mato como se puede.

El juez y el presidente municipal, reducidos a políticos ineptos serviles, y en los que el ingeniero White advierte el compadrazgo existente, en este tipo de regiones, entre las figuras dominantes, como un sello de complicidad:

WHITE

¡Oh! ¡Son compadres! Usted y... (señalando al presidente municipal) y éste.

JUEZ

(Inclinándose) Sí, ingeniero. Compadres ante la ley moral de Dios. El señor Presidente Municipal me llevó a bautizar a mi hijita. Usted la conoce, don Casimiro. ¿Verdad?

PRESIDENTE MUNICIPAL

Vimos que era más cómodo hacernos compadres, ingeniero. Antes, siempre estábamos disputándonos la presidencia municipal.

WHITE

¡Oh! ¿Y ahora?

PRESIDENTE MUNICIPAL

Ahora, no. Un año la tiene uno, y otro año le toca al otro.

Una defensa sin violencia oponen los Galván a la compañía de Mister Allen, pero sin conseguir vencer; luego, desesperados e impotentes, culpan a la tierra que es el eje del conflicto de sus males.

ROMULO

No tenemos más remedio que irnos. Irnos a penar por ahí, pero todos juntos.

CANDE

Como yerbitas arrancadas de su rincón húmedo...de su tierra que ya no las quiere.

[...]

CANDE

La tierra nos traicionó, Rómulo.

ROMULO

¡La muy mula! Era nuestra madre, nos fingía cariño, y se guardaba la puñalada para lo último. ¡Que se quede con ellos!

Al final, sólo se cumple la sentencia de Damián: "...nos tocará la de perder. ¡Y qué! Pero, siquiera, todos juntos, y en nuestra tierra". Uno a uno, Damián muerto; Raquelita ultrajada; Cande golpeada, y Teófilo perseguido como un criminal; los personajes de *Pánuco 137* caen en desgracia. Rómulo, recibe la sentencia macabra de Mister Allen: "Entiérrenlo vivo! ¡Entiérrenlo vivo!". Así Mauricio Magdaleno lleva al máximo el drama del campesino, del indígena de las tierras que ocuparían el pozo 137 de la Pánuco River Oil Company en San Juan de la Vaca.

En la tragedia de *Pánuco 137* salen al paso, como "venas que riegan generosamente la sangre de un gran cuerpo", temas que volverán a brotar en la creación literaria y cinematográfica de Mauricio Magdaleno y, sobre todo, el tema del petróleo y el tratamiento de la crítica hacia su explotación por parte de las compañías extranjeras, aparecerá nuevamente en la película *La rosa blanca* (1961) de Roberto Gavaldón, sobre un cuento de Bruno Traven y el guión de Phil Stevenson y Emilio Carballido.

En el tratamiento del conflicto por la tierra, entre invasores e indígenas, el escritor también acude al tema de la Revolución Mexicana y la familia, en voz de Cande: "¡Pobres muchachos... mis hijos! ¡Así andaban en la bola, hermanos contra hermanos!", tema que tratará en la película *Vino el remolino y nos alevantó*, dirigida por Juan Bustillo Oro en 1949, y el tratamiento de la violación tumultuaria, Raquelita es ultrajada por el "Perro" y su tropa de guardias blancas, misma suerte de Florentina, personaje principal de su novela *Cabello de Elote* (1947).

El silencio enmarca el final del Teatro de Ahora. Ha terminado el ensayo teatral de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro. El 12 de marzo tiene lugar la presentación de la última

obra, *Los que vuelven*, de Bustillo Oro y es cancelado el proyecto original de montar hasta nueve obras: *Emiliano Zapata*, *Tiburón*, *Pánuco 137* y *Los que vuelven*, *Exito*, *Tres días rojos*, *Masas*, *Justicia*, *S.A.* y *Vivir*.

Los autores del Teatro de Ahora refieren su experiencia en la edición del 10 de abril de 1932 de *Revista de Revistas*, donde pugnan por el "destierro de los temas dulzones" y por dejar sentir un "arte útil", que atienda el papel histórico deparado al escritor teatral.

Hemos tratado de realizar el primer ensayo de un teatro sustantivamente nuestro. A la tara de la nacionalidad de su factura agréguese la otra mayor de su ausencia de sensibilidad y su actitud, intransigente ante la realidad social de nuestros días, y se tendrá un saldo de fracaso económico, por lo menos si nos ponemos a atender la cosa con un criterio de empresario de astracanes españoles o cine yanqui. Románticamente, valdría repetir que aramos en el viento y sembramos en el mar. Pero con un sentido realista -y así hemos estado siempre dispuestos a tomar el rumbo de los acontecimientos- sabemos que la siembra la chupa la tierra y la devuelve un día, aunque ese día tarde. Y qué más quisiéramos sino que las circunstancias estuvieran ya lo suficientemente maduras para hacer sentir nuestro cometido social por la fuerza, si preciso fuera. Por lo demás, no nos importa el valor que se asigne a esta labor, sino en cuanto significa un aporte a la transformación social de nuestro país. Para nosotros, que jamás tomamos estos días como una aventura, hay un fin concreto, sobre el que estaremos insistiendo tan frecuentemente como nos sea posible, hasta hacernos oír por todos los que se tapan los oídos. Teatro de Ahora, primera escaramuza que se libra en México por un teatro definido, cuya valía -pobre o rica- entregamos en manos de gentes definidas.⁷

La crítica hace coincidir al Teatro de Ahora con las nuevas orientaciones de la escena universal moderna. Los editores españoles de Cenit unen a Magdaleno y a Bustillo Oro con los

de su generación en Alemania, Rusia, Francia y España, por su coincidencia con "la protesta", y Fernando Mota, crítico teatral de *Revista de Revistas*, encuentra bases del experimento mexicano en los teatros soviético y alemán, éste fijado por las ideas de Piscator (*El Teatro Político*, 1929); por su parte, Xavier Villaurrutia, observa antecedentes en Ibsen y en el teatro ruso, por su teatro de ideas, y Rodolfo Usigli coincide con Fernando Mota al decir que los fundadores del Teatro de Ahora se han orientado hacia un teatro político que puede llegar a ser en México, un equivalente del teatro de Piscator en Alemania.

Madeleine Cucuel, en su estudio de *El Teatro de Ahora: una tentativa para hacer teatro político en México, 1931-1932* (1988), investiga la influencia del teatro político de Piscator sobre el Teatro de Ahora; señala que: ambos teatros escogen para sus obras "temas sacados de la actualidad de su país", donde el individuo está ligado con los grandes factores económicos y políticos de la época, y ambos recurren a procedimientos técnicos, como el cine y la proyección de fotos, para reforzar la ilusión de la representación escénica, la luz, los coros, las voces y los ruidos. Retoma de Piscator la siguiente coincidencia con el teatro de Magdaleno y Bustillo Oro: un teatro revolucionario.

La misión del teatro revolucionario consiste en tomar la realidad como punto de partida, en intensificar los problemas sociales para hacer de ellos elementos de acusación y preparar de ese modo la revolución y el nuevo orden...⁸

El esfuerzo de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro no logró uno de sus propósitos iniciales: la presencia del gran público, aunque ya antes habían advertido esa posibilidad: "Sabíamos, también, que la gente en México no viene al teatro, y la que viene hace ascos a lo manufacturado en el país, y mucho más cuando se trata de un espectáculo como el que ha estado

7 Fernando Mota, *op. cit.*

8 Erwin Piscator. *La théâtre politique*, p. 129, *cit. pos.*, Madeleine Cucuel, *El Teatro de Ahora. Una alternativa para hacer teatro político en México. 1931-1932.*

brindando el *Teatro de Ahora*.⁹ Encontraron, también, la crítica recia de espectadores como Salvador Novo que marca distancia y ataca al Teatro de Ahora, llamándolo Teatro de Nunca o Teatro del Mes Antepasado.

[...] la medicina casera de un teatro pequeño y privado en el que se presenten, para el particular deleite de sus amigos, las obras de su gusto y de su posibilidad de traducción y escenificación, y ésta la cataplasma de una temporada de obras mediocres, pero mexicanas, que apelan sin justicia a un resorte patriótico que su buena calidad, si la tuvieran, no tendría para que tocar, y que alcanza a veces la impureza narrativa y torpe del *Teatro de Nunca*.

Lamentable es pensar que ciertos espectáculos sean, en la ciudad, el espejo de nuestras costumbres. Más para que nos convirtamos en material dramático como pueblo en pueblo que tiene un teatro propio, la experiencia parece enseñarnos que es imprescindible condición la de observar, la de aprender el oficio. Hubo de venir Einsestein a descubrir en nuestros campos bellezas expresivas que no habíamos sospechado nunca... Para que en el futuro construyan manos hábiles el teatro mexicano, apodérense antes, en el camino de la cultura, de los instrumentos modernos que les brinda el teatro extranjero, hermano mayor.¹⁰

Sin resentir la adversa crítica de Novo que llama "obras mediocres" a sus creaciones, Magdaleno y Bustillo Oro conservan el respaldo del secretario Narciso Bassols, para proyectar un segundo ciclo del Teatro de Ahora, a estrenarse en abril del mismo año, con *Exito* y *Vivir de Magaleno*; *Justicia, S.A.* y *Masas* de Bustillo Oro, además de *Cuentas viejas del pueblo de Dios*, de Jorge Ferretis, y *Barro nativo*, de Hernán Robledo.

Circunstancias económicas y el advenimiento de nuevos proyectos personales de los escritores posponen por un tiempo el propósito; sólo hasta finales de 1933 lograrán reanudar su experimento teatral con dos obras: *Trópico*, de Magdaleno, y *San Miguel de las Espinas*, de Bustillo Oro, escritas en España, donde radicarán de julio de 1932 a abril de 1933.

El Teatro de Ahora, fin de la llama, como se enciende fenece. Mauricio Magdaleno es un joven escritor nacionalista que siente sobre él la responsabilidad para realizar una tarea colectiva a través de esta ambiciosa empresa que emprende junto con Bustillo Oro.

Lástima que fracasara por una cuestión que no llegaron a ver hasta que tuvieron la experiencia. Sus obras no se adaptaban completamente al gran público. Representaban obras que les parecían, y ciertamente lo eran, de mucho valor.

Sin embargo, el aprendizaje fue lo más valioso que ambos escritores tuvieron. Sobre todo, Magdaleno, se dio cuenta de las grandes posibilidades que cada medio tenía. En el cine encontró que podía mover ante el espectador ejércitos imponentes de personas.

El medio espacial es casi ilimitado en el cine. Mientras que el teatro permite introducir a 16 personas (más o menos) en una escena. Una más ya estorba, y una acción de masas no puede hacerse contando con 16 individuos y precisamente las masas producen su efecto cuando pueden contar y realizar acciones de grandes movimientos, cosa que no permite el escenario.

Antes de partir al viejo continente incurrieron en otro proyecto teatral, muy distinto y con mayor éxito de público: obras para teatro de revista sin ninguna pretensión mas que la del divertimento, de la compañía de Roberto Soto.

Tiempo atrás, Bustillo Oro había pensado en una de las revistas que Roberto Soto representaba en el Teatro Lírico o en una selección de sus números más espectaculares para realizar lo que pudo haber sido la primera película sonora de México, *Phonofilm* se le

9 Fernando Mota, *op. cit.*

10 Salvador Novo, "Notas de inercia", *Revista de Revistas*, Año XXII, No. 1143, 10 de abril de 1932.

llamaría a finales de 1927. El proyecto no prosperó, y no es sino hasta el año de 1932, cuando Bustillo Oro y Magdaleno firman un contrato con Roberto Soto en el que establecen el compromiso de entregar cuatro revistas: *El pájaro carpintero*, *El periquillo sarniento*, *Corrido de la Revolución* y *Romance de la Conquista*, por dos mil pesos.

Teatro Iris, viernes 1o de julio de 1932 por la noche. Desde el principio hasta el final, el público no cesa de aplaudir la presentación de los cuadros de *El periquillo sarniento*; el lujo y el gusto del vestuario, las evoluciones, las escenas dialogadas y los paisajes musicales son grandemente festejados con aplausos. Cuadros excepcionales: "El sarao virreinal", en su bello conjunto final, completado con la danza de las "Rosas virreinales", "La nao de China", efecto estupendo y original con su novedoso "truco" de la proa que se abre; los números de "El marfil" y los "Juegos artificiales", "La danza de las llamas"; "La leyenda de la China Poblana", con el proceso de transformación del traje; "El Paseo del pendón" y el traje original de la Malinche; una acción total que ve suceder la participación de Roberto Soto, Wilhelmy y Pardavé, en primer término y Eva Beltri y Juanita Barceló, entre muchos otros. Vixe lo presencia el 10 de julio del mismo año, hace alusión a esa "la voz caudalosa del pasado".

Dos autores, jóvenes, cultos, bien preparados y con el respaldo de una jaculatoria dramático-literaria: Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, han aportado al género de nuestras revistas la orientación de un arte propio, limpio de tributaciones a productos extraños y, además, han incorporado como una calidad más la selección del lenguaje, que en esta rama teatral únicamente hemos escuchado antes en las obras del maestro Pepe Elizondo. *El Periquillo Sarniento* marca una fase en el proceso evolutivo de nuestro género vernáculo, e inaugura un amplio horizonte de óptimas perspectivas, para que esta clase de producto escénico entre plenamente en

la categoría de arte, con calidades selectas y sustancia nuestra.

[...] "Son autores únicamente aquellos que llenan con sus obras el teatro donde se representan" y en esta ocasión Bustillo Oro y Magdaleno, quedan consagrados...¹¹

Días después del estreno de *El periquillo sarniento*, Magdaleno y Bustillo Oro salen a España, sin poder ser testigos del éxito completo de su obra, la cual permanece cuatro semanas en el Iris, seguida por *El corrido de la Revolución*, donde Soto y Pardavé llevan el pulso de la revista, acompañados de Eva Beltri, Chelo Gómez, Consuelo Quiroz, Carmen Godoy y Juanita Barceló, con música de Federico Ruiz.

Vixe presencia *El corrido de la Revolución* en el Iris el 29 de julio. Pardavé interpreta "El cancionero de la bola", seguido del número de "El cometa Halley", cantado por Romagnoli, y, finalizando el primer acto, un conjunto de zarzuela. En el segundo acto, se aplaude el "Gran ballet mexicano" y el cuadro "Las campanas", con un juego de decoraciones de "Las cúpulas"; aunque todo termina con una sensación menos entusiasta, a causa de la inevitable comparación con *El periquillo sarniento*.

Acaso por esta circunstancia de tan insólito éxito logrado por la anterior obra, la acogida que esta segunda revista obtuvo en la sanción del auditorio no alcanzó las magnitudes de unanimidad y entusiasmo desbordante de *El periquillo Sarniento*. Ello no obstante, *El Corrido de la Revolución* es una bella revista en la que hay indudables aciertos y números de indiscutible buen gusto artístico. Pero, dicho sea en verdad, ni la fuerza plástica, ni la novedad, ni la conexión en el desenvolvimiento, logran la proporcionada armonía que en *El Periquillo*...¹²

Maravillas de luz, color y alegría de florestas tropicales invaden el escenario del teatro Iris la sabatina noche del 3 de septiembre de 1932, con el estreno de *El pájaro carpintero*, última revista

11 Vixe, "Frente al escenario", *Revista de Revistas*, Año XXII, No. 1156, 10 de julio de 1932, p. 16.

12 Vixe, "Frente al escenario", *Revista de Revistas*, Año XXII, No. 1160, 7 de agosto de 1932, p. 6.

de la temporada de Roberto Soto, montada con obras de Magdaleno y Bustillo Oro, quienes disfrutaban en ese tiempo de tertulias en los cafés de La Granja, El Henar, Regina o Chiki Kutz de Madrid, al lado de Ramón de Valle Inclán.

El público asistente al Iris aplaude el cuadro "Los pájaros de la selva" y el número "Los cuervos", a cargo de Ibargien y Juanita Barceló; además, la danza tap de "La cebra", ejecutada por los hermanos Pastor, y el cuadro "El pájaro de cuenta", gracioso y excesivo, al mismo tiempo, por la crudeza de su asunto. Vixe da cuenta de esta puesta en escena, en la edición de *Revista de Revistas* del 11 de septiembre de 1932, donde apunta la naturaleza excesivamente literaria y sutil de *El pájaro carpintero*, difícil de sostener con expresión constante y visible en la obligada sucesión, colorinesca y variante, de cuadros y "sketches" que exige la técnica de la revista.

En la evaluación anual del teatro mexicano correspondiente a 1932, elaborada por Roberto "El Diablo" para *Revista de Revistas*, destaca la intervención de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro por sus experiencias del Teatro de Ahora, sin éxito por el "espíritu de egolatría que la engendró", y la del teatro de revista, llevada al triunfo por la compañía de Roberto Soto.

No pudo ser más prometedor la iniciación de la jornada teatral de 1932, ya que el 12 de febrero se inauguraba en el viejo "Hidalgo", una temporada en pro de nuestra dramática, con el pomposo título de Teatro de Ahora. Un mes justo duró esta nueva tentativa para crearle ambiente a los autores locales fracasando más que nada por el espíritu de egolatría que la engendró. En el debut de la compañía se estrenó la obra *Emiliano Zapata*, de Mauricio Magdaleno, siguiendo la de Juan Bustillo Oro titulada *Tiburón*. De todas las piezas que se dieron a conocer al público en esta breve actuación, la mejor construida, fue la denominada "Pánuco 137", que margina el problema de nuestro petróleo.

[...]

El actor zacatecano -Roberto Soto- montó en el curso del año las fastuosas revistas que le sirven como base en su actual cruzada nacionalista por las fraternas Repúblicas del Sur. El viernes 10 de julio fue estrenada la primera de estas piezas folklóricas con el nombre de *El Periquillo Sarmiento*, siendo sus autores Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, y le siguió *El Corrido de la Revolución* de las mismas firmas. La música del maestro Federico Ruiz y los decorados de Aurelio Mendoza completaron la labor de los bizoños libretistas, que triunfaron ruidosamente con estas sus primeras producciones revisteriles.¹³

Bassols siguió apoyando a los dos jóvenes escritores, les aseguró los pasajes para el viaje al Viejo Continente. Apoyo que Mauricio Magdaleno recordará décadas después en *Cuadernos de la Cineteca Nacional* (1976): "...nos mandó a España por casi dos años: 1932 y 1933. El quería tener vínculos con el gobierno republicano; nos dijo: -Si desean recorrer Europa, háganlo, pero nada más de pasada, no me gustaría verlos en París, sino de amigos de la gente de la República Española".¹⁴

De José Vasconcelos reciben una carta en que los recomienda con el escritor mexicano Martín Luis Guzmán, exiliado por esos años en España, "el mexicano más conocido y más bien relacionado en Madrid", dice el maestro: "No se precipiten en nada de lo que hagan, vayan despacio y en todo caso cuenten con lo poco que podamos hacer nosotros".

De sus datos curriculares sabemos que Mauricio Magdaleno llega a España para adentrarse en estudios de filosofía, música, estética y teatro. De septiembre a diciembre de 1932 y de febrero a marzo de 1933, asiste a los cursos de Historia de la Filosofía del doctor José Ortega y Gasset, en la Universidad Central, y a los cursos de especialización de los doctores Lafora y Marañón. De noviembre de 1932 a marzo de 1933, cursa Historia de la Música con el profesor Adolfo Salazar, e Historia de las

13 Roberto *El Diablo*, "Nuestro año teatral", *Revista de Revistas*, Año XXII, No. 1181, 1 de enero de 1933, p. 19.

14 Cineteca Nacional, "Testimonios para la historia del cine mexicano", *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, No. 3, 1976, p. 27.

Doctrinas Estéticas con José Cossío, en la Residencia de los Estudiantes de Madrid. En Salamanca asiste a un curso de Filosofía impartido por Miguel de Unamuno, de agosto a septiembre de 1932.

Magdaleno es admitido como socio de número en el Ateneo de Madrid, donde lee trabajos sobre la situación cultural y artística de México (octubre-noviembre de 1932). Martín Luis Guzmán, director del periódico *El Sol*, le publica dos novelas suyas: *El compadre Mendoza*, de gran trascendencia para su carrera literaria y cinematográfica y *El baile de los pintos*, ambas publicadas posteriormente en México al aparecer la edición de *Concha Bretón* en 1936.

Sin poder realizar los proyectados viajes a Alemania y a la Unión Soviética, los amigos se embarcan en el puerto de Santander durante la primavera de 1933.

De vuelta a nuestro país para concluir su experimento del Teatro de Ahora, trabajar en la Secretaría de Educación Pública, encabezada por su protector Narciso Bassols, y emprender su intervención cinematográfica como argumentistas de *Tiburón* (1933) y *El Compadre Mendoza* (1934).

Los jóvenes escritores se vuelven a reunir con Narciso Bassols en el café Oriental de Santo Domingo, casi fronterero a la Escuela de Medicina, al mediar la noche y terminar sus labores en la Secretaría de Educación. Bustillo Oro recuerda en *Vida Cinematográfica* que el regreso de España fue muy celebrado con una de esas meriendas en las que Bassols estuvo inquiriendo sobre las cuestiones de la República Española y sobre su actividad en ese lugar.

Otro de los proyectos que los jóvenes realizaron conjuntamente fue la creación del argumento de *Tiburón* que es leído a José

Alcayde y Alberto Monroy, propietarios de Industrial Cinematográfica, por recomendación de Alfonso Sánchez Tello, uno de sus amigos durante el movimiento vasconcelista. Bustillo Oro pedía la dirección de la película, apelando a su intervención en *Yo soy tu padre*, pero es designado Ramón Peón, venido de Hollywood y director de *La Llorona* y *Sagrario*, ambas de 1933, para encargarse de la realización de *Tiburón*.

La historia de *Tiburón* o *La Fiesta de los pícaros* es localizada en una pequeña población veracruzana. Con el sabor del lugar transcurre la vida de un codicioso viejo que finge estar moribundo, para que otros, de igual espíritu pretencioso, lo llenen de regalos valiosos, incluidas las caricias de la mujer de uno de los ambiciosos, esperando conseguir la herencia de éste.

Con el rodaje de *Tiburón* en julio de 1933, Mauricio Magdaleno emprende su intervención cinematográfica, en una primera etapa, caracterizada por la creación de argumentos en compañía de Juan Bustillo Oro, aunque la mayoría quedarán inéditos, tales como: *Bolívar*, *El Libertador de América* o *El Sueño de Bolívar*, registrado el 7 de julio de 1933; *Entre Volcanes*, 25 de julio de 1933, *Nocturno a Rosario* y *Los Ojos del Amor* o *Misterio*, ambas registradas el 10 de octubre de 1933. Sólo son llevadas al cine: *Tiburón* y su novela corta *El compadre Mendoza*, adaptada por Juan Bustillo Oro, quien declarara en *Vida Cinematográfica*: "Quise que Mauricio trabajase conmigo en la adaptación. Mauricio, con el caletre cautivo en su empleo, se negó, más no se opuso a que utilizara yo su narración... Al ingenio y a la fuerza de Magdaleno, se sumaba la eficacia escénica."¹⁵

"Todo *script* concluido tiende a realizarse" es el axioma pugnado por Bustillo Oro, quien, al

concluir la adaptación de *El compadre Mendoza*, lleva a leerse al señor José Castellot, socio del licenciado Rafael Angel Frias de Interamericana Films, S.Á., donde aspiraba conseguir la dirección. *El compadre Mendoza* encantó a Castellot. El asunto le pareció de una madurez desconocida hasta entonces en el cine mexicano y lo aceptó sin objeción alguna. Lo que no consiguió Bustillo Oro fue la pretendida dirección, la cual fue destinada a Fernando de Fuentes.

Para Bustillo Oro, *El compadre Mendoza* constituía la llave maestra para hacerse director, pero el privilegio de dirigir la obra finalmente recae en Fernando de Fuentes Carrau (1894-1958), realizador hasta el momento de: *Una vida por otra* (1932), *El anónimo* (1932), *El prisionero trece* (1933), *La Calandria* (1933) y *El tigre de Yautepec* (1933). El director ve en la fuerza del argumento gran parte del éxito y se estrena el 5 de abril de 1934

Quando Castellot me comunicaba [escribe Bustillo Oro en *Vida Cinematográfica*] la negativa de su socio [licenciado Rafael Frias], agravada por sus felicitaciones acerca del argumento, de repente se apareció Fernando de Fuentes con mi *script* en las manos. Rebosante de entusiasmo, acudía a nuestra vieja amistad para que le cediera la realización. Volví a negarme, muy disgustado. Fernando me asedió con ruegos y reflexiones. Acabó por ofrecerme el puesto de codirector. Opuse una heroica resistencia, y él, un bizarro ataque

—No seas necio -porfió- La cinta será un exitazo y muy pronto no te faltará oportunidad ¿Cuánto tiempo piensas perder con *El compadre* guardado en tu casa?

—Frias no lo acepta de ningún modo -llegó el refuerzo de Castellot-. Escasean los productores y más para una película de la revolución, que ahora es tema tabú. Esta oportunidad es un garbanzo de libra

Poco a poco me orillaron a pensar que Fernando de Fuentes era realmente un gran director —recorde *El prisionero trece*— y que más valía que mi asunto cayera en sus manos y no en las de algún otro menos capaz¹⁶

A propósito de este episodio cinematográfico, Mauricio Magdaleno ofrece su versión en *Cuadernos de la Cineteca Nacional* (1976):

[...] *Mi primer contacto fue, pues, a finales de ese año [1933] con Fernando de Fuentes. Nomás me compraron el argumento de El compadre Mendoza. Intervine matizando un poco esto y lo otro; no sabía adaptar y ahí aprendí, si es que alguna vez lo hice. Me pagaron setenta y cinco pesos; de Fuentes, que era el que conocía, realizó la adaptación —junto con Juan Bustillo Oro.*

Yo veía cine con frecuencia, me gustaba mucho, especialmente el norteamericano. Conservo recuerdos inolvidables del cine mudo: Chaplin y otros tantos que me deleitaron en Aguascalientes, los episodios de aventuras. Como espectador conocía mucho, pero de la cosa técnica, nada. De hecho, todos estábamos aprendiendo: Juan Bustillo Oro sabía un poquito más, pero de Fuentes era en verdad el que conocía, ya que venía de Hollywood.

Era un hombre centrado, parecía no tener sentido artístico, y esa fue su cualidad principal; poseía un raro equilibrio entre la desmesura del artista y lo que se necesita para hacer una gran película. Conocía la técnica admirablemente: fue un gran director, un creador.

El tema de El compadre Mendoza era novedoso, porque ¿qué antecedentes existían? El cine mudo había producido dos o tres cintas de dramas de salón, de casa, melodramones, adulterios; con el sonido vino Santa [1931]; pero la muestra —al igual que mi teatro [Teatro de Ahora] fue una novedad. Mi obra no tiene mensajes preconcebidos, simplemente salen las cosas.¹⁷

Fernando de Fuentes había asimilado como ningún otro director mexicano el medio de expresión cinematográfica, era un gran narrador, a quien Magdaleno reconoce ampliamente.

Los personajes protagónicos quedan a cargo de Alfredo del Diestro, como Rosalío Mendoza, quien venía de actuar en otra película del director Fernando de Fuentes, *El prisionero trece* (1933): Antonio R. Frausto, salido del Teatro de Ahora.

16 *Ibid* p 110.

17 Cineteca Nacional, *op cit* p 28

es el coronel zapatista Felipe Nieto y Carmen Guerrero, desempeñando el papel de Dolores, la esposa de Rosalio Mendoza

Terminada la filmación de *El compadre Mendoza*, el director Fernando de Fuentes comenta para *Revista de Revistas*:

[...] modestamente "El compadre Mendoza" no pide nada ni a *La mujer del puerto* ni a *Pecados de amor*. Creo haber realizado en esta quinta película que dirijo, una producción digna de "Aguila Films", de México y de mi humilde esfuerzo y tengo firme creencia de que *El compadre Mendoza*, por ser de un sabor típico mexicano, será más "taquillero" que muchas películas que están apareciendo, pues está probado que nuestras cosas interesan no sólo en México mismo, sino en todo el extranjero por su colorido.¹⁸

El 4 de marzo de 1934 se exhibe con carácter privado *El compadre Mendoza en el cine Mundial*.

Alfredo del Diestro, llamado émulo de Emil Jannings, nada menos que el protagonista de *El ángel azul* (1930), dice para *Revista de Revistas*:

Mi opinión, muy personal, es que *El compadre Mendoza* es la mejor película de estilo revolucionario y la mejor dirección de Fernando de Fuentes y el mejor argumento de Juanito Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno. Tiene, además, otra cosa muy particular y notoria: un reparto perfecto, porque ninguno de los personajes discrepa. En cuanto a mi actuación, juzgo, modestamente, que es muy superior a la que realicé en *El prisionero trece*, que tanto me han alabado, inmerecidamente, puesto que tengo más campo de acción, más papel y más argumento.¹⁹

Carmen Guerrero, venida de Hollywood, comenta para *Revista de Revistas* su participación en *El compadre Mendoza* días antes de su estreno comercial:

[...] me dieron un papel de una intensidad dramática que yo soñaba desde que empecé en el cine. En *El compadre Mendoza* lloro, río, canto, bailo, riño, soy esposa sin amor, adoro a un hijo

entrañable, sufro las inconsecuencias de mi marido y, en fin, se desborda mi sangre de mujer. Yo creo que Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, los autores del libreto, y Fernando de Fuentes, el director, me escogieron para el personaje que interpreto porque de antemano conocían mis facultades. Trabajé como si yo misma fuera la víctima de tantos padecimientos; como si hubiese vivido o estuviese viviendo el personaje que se me encomendó. Nunca he tenido la curiosidad y el interés de saber la opinión del público como en esta ocasión en que se avecina el estreno de esta producción de Aguila Films. Deberé, sin duda, mi consagración como artista cinematográfica a los señores Prida [Antonio Prida Santacilia es el productor de la película], porque ellos se fijaron en mí para hacer un papel que me asciende y me personifica.²⁰

Tras el estreno de *El compadre Mendoza*, la crítica cinematográfica no se hace esperar, incluso días antes circularon posiciones diversas en torno a la cinta dirigida por Fernando de Fuentes. Patiño Gómez hace la crónica del estreno para *El Cine Gráfico*, y cataloga a *El compadre Mendoza* como "la mejor película hecha en México".

Uno de los más grandes problemas que se han presentado y que tratan de resolver quienes pugnan por el definitivo establecimiento del arte cinematográfico en México, es el de saber si el drama debe ser un espectáculo o una escuela.

[...]

El compadre Mendoza, la cinta nacional que acabamos de mirar, tiene eso y aquello: la mezcla homogénea de belleza y enseñanza.

Belleza porque toda la obra respira un aliento saturado de hermosura plástica en sus composiciones fotográficas.

Enseñanza porque a fuerza de pintarnos, con tintes horribles de tragedia, la traición, acaba por hacernos aborrecerla indignados.

[..]

El argumento, que la cinta nos dice original de Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, trazó recientemente la contextura de sus personajes, manteniéndolos identificados en todo momento con el espectador. Dentro de un marco justo, sobrio, tiene en su pintura relieve inusitado. No parece sino que los admiramos de veras como si los hubieran

18 Hugo del Mar, "Luces y sombras del cine nacional", *Revista de Revistas*, Año XXIV, No. 1241, 25 de febrero de 1934.

19 Oswaldo Ponce, "Con nuestro Emil Jannings", *Revista de Revistas*, Año XXIV, No. 1244, abril de 1934.

20 Esteban Escalante V., "Carmen Guerrero es una sentimental", *Revista de Revistas*, 1 de abril de 1934.

plagiado de la vida real para hacerlos asomar en la blanca sábana sonora.

La historia que relatan combinadamente la cámara y el micrófono, es verídica en todos sus tonos y por lo tanto probable en su situación al gusto de quien la vió y oyó, ¡cuántos casos de estos han llegado a nuestros oídos o a nuestra vista, haciéndonos saber que existe la posibilidad de un acontecimiento! Y esto es lo que reclama el cine realismo.

[...]

Digase cuanto se quiera el camino que lleva De Fuentes es el que debe seguir el cine nacional Películas costumbristas. Ahora con "calzones blancos"; después será con tipos de colonia; de cualquier modo son mexicanos, pero así deben ser nuestras cintas para llamarse nuestras.

A Fernando debemos el que pueda decirse una película ciento por ciento mexicana que es la mejor hecha en nuestro país²¹

Carlos Noriega Hope, crítico de cine de *El Universal*, elabora una de las más discutidas reacciones contra el argumento al filme, aunque lo hace luego de reconocer a la versión cinematográfica como "la mejor película mexicana".

[...] Por su fuerza dramática, por la impecable realización de su argumento. Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, esos dos chicos tan inquietos que fueron a España con unos centavos en la bolsa y una admirable confianza en ellos mismos, realizaron la obra. Son en verdad artistas. Es decir, no vamos a pedirles claudicaciones con punto de vista hacia lo público, son ellos dos, tan implacables en lo que conciben, como el señor Rockefeller en lo que se refiere a los frescos del comunista don Diego Rivera.

Sólo que estos chicos no se paran en pintos: quisieron novelizar la traición horrenda del coronel Guajardo, quien asesinó a mansalva a don Emiliano Zapata, y lo lograron ¡En que forma! Para decirlo a la manera de ahora —Nada fuera de la realidad superficial!— de un anunciador de radio.

[...]

Fernando de Fuentes... Ha llegado usted al momento más claro, después de hacer unas pequeñas investigaciones literarias dentro de conocimiento. Digale usted a Mauricio y a Juanito que "se han pasado de la mano", al realizar, ejemplarmente, una traición perfecta en una película mexicana.

Seamos más leves, más indecisos y logremos, para nuestros filmes, algo que no haga ponernos, como en picota, a la vista del público, lacras furibundas nuestras.

Usted tiene talento.

Mauricio y Juan lo tienen también

Hagamos una "Canción de Cuna", sin el excesivo caramelo de esa obra cinematográfica, para realzar un poco, a este México tan nuestro, tan humano y tan grande, sin que existan traidores asquerosos, aunque sean realizados por manos fuertes en la literatura. No deben figurar en pantalla, y menos salir así al mundo, para exhibirnos en cueros.

Fernando, mi amigo querido: ¡CAMBIE USTED DE RUTA!²²

El director de *El compadre Mendoza* se ve precisado a responder la crítica de Noriega Hope y defender a los autores del argumento, con quienes años después volverá a trabajar. Con Bustillo Oro lo hará en *El fantasma del convento* (1934) y *Las mujeres mandan* (1937), y con Magdaleno en *Por la puerta falsa* (1950).

Difiero por completo de usted, Carlos [Noriega Hope]. Estamos de acuerdo en que el punto más delicado de nuestras producciones es el argumento...

¿Cómo vamos, pues a ofrecer caramelos con envoltura de estaño, si aquí, en nuestra vida, todo es amargo y seco? Yo creo que el cuento de Mauricio Magdaleno da la pauta a seguir, huele a tierra mojada, a macho y a polvora...

Si alguna vez he estado en completo desacuerdo con usted, es precisamente ahora. ¡Mire que invocar una "Canción de Cuna" para filmar, como azúcar candi, en México!... Deseo crear películas fuertes y sacrificar el aplauso fácil, con tal de estrujar un poco al espectador. Debemos seguir la escuela rusa, en el sentido de hacer cosas originales, pedazos de nuestra propia vida. Por eso creo que *El compadre Mendoza* es mi mejor película.²³

La intervención en la creación de *El compadre Mendoza*, cierra una etapa fecunda de la obra de Mauricio Magdaleno. Teatro, novela y textos cinematográficos que revelan a un escritor versátil, pero sobre todo a un autor de la literatura de la Revolución Mexicana a la altura de otros

21 A. Patiño Gómez, "Una grandiosa ovación se escuchó en el Palacio cuando terminó la primera exhibición de *El compadre Mendoza*", *El cine gráfico*, Año II, No. 30, 8 de abril de 1934.

22 Carlos Noriega Hope, "Una carta", *El Universal*, 1 de abril de 1934, *Magazine para todos*.

23 Carlos Noriega Hope, "Un poco de todo", *El Universal*, 8 de abril de 1934, *Magazine para todos*.

exponentes, como Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela. Desde sus obras para el Teatro de Ahora (*Emiliano Zapata y Pánuco* 137) en 1932, hasta la película de *El compadre Mendoza* en 1934, Magdaleno expone un México vivo; la fuerza de su gente; la revolución armada y sus contradicciones; el arraigo a la tierra; la represión violenta; las tradiciones, los lugares y los tipos. Aprehenderá y diversificará estos temas en sus posteriores trabajos como autor de novelas que huelen —como dice Fernando de Fuentes— "a tierra mojada, a macho y a polvora".

Será una década después cuando Magdaleno esté de lleno escribiendo argumentos, adaptaciones y diálogos de películas que quedarán catalogadas como de las mejores de la cinematografía nacional. Por lo pronto, durante los años treinta, se dedicará a escribir artículos en los periódicos *El Nacional* y *El Universal*, además de ensayos y novelas. Una de ellas, *El resplandor* (1937).

VERACRUZ.
Septiembre 26.

1431

Estimado Mauricio:

No quería escribirte hasta no poder anunciarte que puedes contar en el repertorio del Teatro de Ahora con una obra más. Anoche, después de mil tropiezos y de someter a la imaginación despiadadamente al tormento de la rapidez, puse fin a JUSTICIA S.A. Un prólogo y dos tiempos. Interior. El prólogo tiene las dimensiones de un acto largo, por lo que viene a ser el tercer tiempo; es precisamente el tiempo más largo de los tres y es enteramente objetivo. Los otros dos, se realizan en alternativas de subjetivo y objetivo, en mezcla constante de la realidad y la fantasía. Conoces la técnica. Creo que con todo y lo subjetivo la obra quedó fuerte. A ver que te parece. Lo cierto es que sufrí verdaderamente para terminarle anoche, límite del tiempo que me había fijado para hacerla. Con todo y los defectos que pueda tener, me costó dolor y trabajo. El atropello de la disciplina cuesta sufrimiento, pero ya está.

Como supongo que FARUCO 137 está a esta hora también lista, estoy contentísimo por que le hemos dado término a la mitad de nuestro tremendo plan tri-semanal, la hazaña literaria más increíble de nuestra vida. Esta misma noche, apenas releída JUSTICIA y conocida muy por encima, dejando sus verdaderas correcciones para cuando la pase en limpio una vez terminada toda mi parte del plan tri-semanal, MASAS pasará a ocupar el papel de instrumento de tortura de mi imaginación. Y de un modo u otro el día primero que llegue allá por la noche, llevaré también en mi maleta el ejemplar respectivo de MASAS. Y llegaré con avidez por conocer FARUCO * VOLVIENDO A CREAR EL MUNDO, que para esa hora deberán estar ya terminadas también.

Ni para que te cuento los sudores que estoy pasando, no precisamente con el calor, sino con las piezas teatrales. Ya tu habrás pasado lo tuyo con FANUCO y demás cosas. Ahora a ese trabajo al tener que dedicar tiempo para terminar mi otro trabajo, el de los Reglamentos, y te imaginarás las encerradas brutales que me he dado con esta ~~maquina~~ máquina Royal en que te estoy escribiendo esta carta. Al mismo tiempo que hice JUSTICIA, salieron de estos tipos sucios 'Tres languitos reglamentos' rumbo al Palacio Municipal. Hubo verdaderamente un momento en que no creí poder con Justicia. Rompí un acto (el segundo) y casi lloré de desesperación. Pero en seguida, rebelde, lo recommencé de nuevo y salió. Yo creo que salió bien, ahí tu dirás. No le falta más que una pulidita al pasarlo en limpio, lo mismo que a los otros actos; pero tu, como es natural, lo conocerás en bruto; lo mismo que a MASAS.

Querías que te hablara de Veracruz, pero en esta vez apenas voy a Veracruz. La mayor parte del tiempo me lo paso en mi cuarto tecleando de lo lindo esta sufrida máquina. Y cuando salgo a tomar un café, a darme una vuelta al malecón para descansar, a tomar un baño de mar para refrescarme, apenas presto atención a lo OBJETIVO: a los bellos crepúsculos de septiembre y a la iluminación del luminoso otoño de la costa o al cuerpo sensual de las bañistas farochas; porque todo mi ser está dedicado a lo SUBJETIVO: a pensar como remontar el escollo de la última escena o como demonios lograr por fin el plan del acto que falta. Ni para que decirte que los Reglamentos también la pagan. No les presto más que la atención debida en los momentos precisos que les fijo para ser hechos. Y vuelta con el tormento de la rapidez. ¡Hay que pensarlos aprisa, y pensarlos bien! Estudiarlos rapidísimamente y estudiarlos bien. Como las obras, pero naturalmente que ni con la centésima parte del cariño que a las obras. Dije la centésima? Podría decir la milésima. Para mí es cifra, como tu dices, planetaria.

Ayer que recibí tu última carta, apenas tenía terminado el segundo acto y con una escena que me disgustaba profundamente. El saber que a ti ya nada más te faltaba medio acto para terminar Fánuco, me estimuló como no tienes idea y ahí me tienes trabajando en corregir esa escena, y luego en hacer el tercer tiempo, sin parar hasta poner la palabra gloriosa: Fin. Creo que tu también te sentirás estimulado al saber que estoy trabajando tan reciamente como lo prometí.

Saluda al general. Notifícale que ya está terminada una obra, X más, porque de la tuya ya le habrás hablado, y que otras ya están en "fábrica". No dejes de escribirme hoy mismo contándome tus impresiones de factura de Fánuco, y recibe un fuerte abrazo de

J. Bustillos

--- El día primero salí en la mañana de aquí. Llegaré, pues, la noche de ese mismo día, a las seis y cincuenta minutos, por la estación Buenavista. Espero antes recibir una carta más tuya y que yo te vuelva ~~xx~~ a escribir anunciándote los progresos de Masas.-----

Si puedes, vé por mí la día a la Estación. O hablame por teléfono a mi casa una vez que cálculos que ya esté allí. Recuerda el número del teléfono MEXICANA: L-14-35, Extensión 8 del 78.

El tren llega con hora de Veracruz (oficial) y no por la muera que ya riga en México el 1° de octubre.

Saluda a los muchachos.

VERACRUZ.
Septiembre 26 (1931)

Estimado Mauricio.

No quería escribirte hasta no poder anunciarte que puedes contar en el repertorio del Teatro de Ahora con una obra más. Anoche, después de mil tropiezos y de someter a la imaginación despiadadamente al tormento de la rapidez, puse fin a JUSTICIA S.A. Un prólogo y dos tiempos. Interior. El prólogo tiene las dimensiones de un acto largo, porque viene a ser el tercer tiempo, es precisamente el tiempo más largo de los tres y es enteramente objetivo. Los otros dos, se realizan en alternativas de subjetivo y objetivo, en mezcla constante de la realidad y la fantasía. Conoces la técnica. Creo que con todo y lo subjetivo la obra quedó fuerte. A ver que te parece. Lo cierto es que sufrí verdaderamente para terminarla anoche, límite del tiempo que me había fijado para hacerla. Con todo y los defectos que pueda tener, me costó dolor y trabajo. El atropello de la disciplina cuesta sufrimiento, pero ya está.

Como supongo que PANUCO 137 está a esta hora también lista, estoy contentísimo porque hemos dado término a la mitad de nuestro tremendo plan tri-semanal, la hazaña "literaria" más importante de nuestra vida. Esta misma noche, apenas releída JUSTICIA y corregida muy por encima, dejando sus verdaderas correcciones para cuando las pase en limpio una vez terminada toda mi parte del plan tri-semanal, MASAS pasará a ocupar el papel de instrumento de tortura de mi imaginación. Y de un modo u otro el día primero que llege allá por la noche, llevaré también en mi maleta el ejemplar respectivo de MASAS. Y llegaré con avidez por conocer PANUCO y VOLVIENDO A CREAR EL MUNDO, que para esa hora deberán estar ya estar terminadas también.

Ni para que te cuento los sudores que estoy pasando, no precisamente con el calor, sino con las piezas teatrales. Ya tu habrás pasado lo tuyo con Pánuco y demás cosas. Agrega a ese trabajo el tener que dedicar tiempo para terminar mi otro trabajo, el de los Reglamentos y te imaginarás las encerradas brutales que me he dado con esta *pobre* máquina Royal en que te estoy escribiendo esta carta. Al mismo tiempo que hice JUSTICIA, salieron de estos tipos sucios "Tres largitos reglamentos" rumbo al Palacio Municipal. Hubo verdaderamente un momento en que no creí poder con Justicia. Rompí un acto (el segundo) y casi lloré de desesperación. Pero en seguida, rebelde lo recomence de nuevo y salió. Yo creo que salió bien, ahí tu dirás. No le falta más que una pulidita al pasarlo en limpio, lo mismo que a los otros actos; pero tú, como es natural, lo conoceras en bruto; lo mismo que a MASAS.

Querías que te hablara de Veracruz, pero en esta vez apenas veo a Veracruz. La mayor parte del tiempo me lo paso en mi cuarto tecleando de lo lindo esta sufrida máquina. Y cuando salgo a tomar un café, a dar una vuelta en el malecón para descansar, a tomar un baño de mar para refrescarme, apenas presto atención a lo OBJETIVO: a los bellos crepúsculos de septiembre y a la iniciación del luminoso otoño de la costa o al cuerpo sensual de las bañistas jarochas; porque todo mi ser está dedicado a lo SUBJETIVO: a pensar como remontar el el escollo de la última escena o como demonios lograr por fin el plan del acto que falta. Ni para que decirte que los Reglamentos también la pagan. No les presto más que la atención debida en los momentos precisos que les fijo para ser hechos. Y vuelta con el tormento de la rapidez. ¡Hay que pensarlos aprisa, y pensarlos bien! Estudiarlos rapidísimamente y estudiarlos bien! Como las obras, pero naturalmente que ni con la centésima parte del cariño que a las obras. Dije la centésima? Podría decir la milésima. Para mí es cifra, como tu dices, planetaria.

Ayer que recibí tu última carta, apenas tenía terminado el segundo acto y con una escena que me disgustaba profundamente. El saber que a ti ya nada más te faltaba medio acto para terminar Pánuco, me estimuló como no tienes idea y ahí me tienes trabajando en corregir esa escena, y luego en hacer el tercer tiempo, sin parar hasta poner la palabra gloriosa: fin. Creo que tu también te sentirás estimulado al saber que estoy trabajando tan reciamente como lo prometí.

Saluda al general. Notifícale que ya está terminada una obra, x más, por que de la tuya la le habrás hablado, y que dirás ya están en "fábrica". No dejes de escribirme hoy mismo contándome tus impresiones de factura de Pánuco, y recibe un fuerte abrazo de

Juan Bustillo (Rúbrica)

---El día primero saldré en la mañana de aquí. Llegaré,pués la noche de ese mismo día, a las seis y cincuenta minutos, por la estación Buenavista. Espero antes recibir una carta más tuya y que yo te vuelva a escribir anunciandote los progresos de Masas---

Si puedes vé por mí ese día a la estación. O háblame por teléfono a mi casa una vez que calcules que ya esté allí- Recuerda el número del teléfono MEXICANA: L-14-35, Extensión 8 del 78.

El tren llega con la hora de Veracruz (oficial) y no por la nueva que ya rija en México el 1o de octubre.

Saludos a los muchachos.

NOTA Las letras en cursiva están escritas en manuscrita en el original escrito a máquina

C O N V E N I O QUE, PARA LA FACTURA Y CESION DE LOS DERECHOS DE REPRESENTACION DE CUATRO REVISTAS TEATRALES, CELEBRAN, por una parte, el señor Roberto Soto, y por la otra, los señores Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, bajo las siguientes: -----

condiciones: -----

PRIMERA.- Los señores Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro se comprometen a escribir y entregar al señor Roberto Soto, cuatro revistas teatrales, de acuerdo con los planes ya aprobados por el último, y que llevarán los títulos siguientes sugeridos por los autores y aceptados por el señor Soto: 1a., "EL PAJARO CARPINTERO"; 2a., "EL PERIQUILLO SARNIENTO"; 3a., "CORRIDO DE LA REVOLUCION", y 4a., "ROMANCE DE LA CONQUISTA".-----

SEGUNDA.- Los señores Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro ceden totalmente los derechos que les corresponden por representación de las revistas mencionadas en la condición PRIMERA, al señor Roberto Soto, a quien autorizan plenamente para representarlas en los sitios y veces que tenga a bien, fuera y dentro de la República Mexicana, indefinidamente, sin cortapisa alguna salvo lo dispuesto en el resto de las condiciones del presente Convenio.-----

TERCERA.- A cambio de la cesión y autorización comprendidas en la condición anterior, el señor Roberto Soto pagará a los señores Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, la cantidad de \$2,000.00 (DOS MIL PESOS), en que aquellos convienen estimar sus derechos. El señor Roberto Soto hará este pago en la forma siguiente: en el domicilio de los autores \$400.00 (CUATROCIENTOS PESOS) cada uno de los días siguientes del mes de mayo del corriente año de mil novecientos treinta y dos: los viernes seis, trece, veinte y veintisiete; y \$400.00 (CUATROCIENTOS PESOS) el viernes tres de junio del mismo año, completando así la suma de los dos mil pesos.-----

CUARTA.- Las tres primeras revistas citadas en la cláusula o condición PRIMERA, han sido entregadas al señor Roberto Soto por los señores Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, antes de la fecha del presente Convenio, lo que se hace constar al firmar este documento. Las revistas entregadas son: EL PAJARO CARPINTERO, EL PERIQUILLO SARNIENTO y CORRIDO DE LA REVOLUCION.-----

QUINTA.- La última revista citada en la condición PRIMERA ("Romance de la Conquista") será entregada por los señores Magdaleno y Bustillo Oro al señor Soto, a más tardar el viernes tres de junio del corriente año.-----

SEXTA.- La falta de cumplimiento por parte del señor Roberto Soto a cualquiera de los pagos estipulados en la cláusula TERCERA, autoriza a los señores Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, a dar por rescindido el presente contrato siempre que dichos pagos no se efectúen en las fechas estipuladas precisamente y cuando la falta de cualquiera de ellos no obedezca a causa de fuerza mayor comprobada por el mismo señor Soto; pues en este caso los señores Magdaleno y Bustillo Oro no podrán dar por rescindido el contrato sino pasados quince días de la fecha en que el pago interrumpido debiera haberse hecho, sin que el señor Roberto Soto se haya puesto al corriente de tales pagos. En caso de que se cumpla este último plazo sin que el señor Soto haya satisfecho correctamente su obligación, o de que interrumpa los pagos sin causa de fuerza mayor, las cantidades que hasta la fecha de la rescisión del contrato presente hayan sido entregadas por el señor Roberto Soto a los señores Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro en cumplimiento del mismo, quedarán en poder de estos últimos, si estos así lo prefieren, a cuenta de los derechos de representación de las obras suyas que estrane el mismo señor Soto con autorización de los autores.-----

SIGUE A LA VUELTA.-----

SEPTIMA.—El señor Roberto Soto no podrá representar ninguna de las revistas objeto del presente convenio, ni con el título mencionado en la condición PRIMERA que a cualquiera de ellas corresponda, ni con ningún otro, ni enteramente ni por fracciones de cuadros, así como no podrá emplear ninguna de las ideas escénicas (argumento, trucos, etc.) contenidas en el libreto de las mismas, si antes no ha cubierto cuando menos el 50% (CINCUENTA POR CIENTO) de la cantidad estipulada en la cláusula o condición TERCERA, a los señores Magdaleno y Bustillo Oro.

OCTAVA.—Tampoco podrá el señor Roberto Soto estrenar y representar más de una de las revistas mencionadas en la condición PRIMERA, ni con su título indicado, ni con algún otro, ni enteramente ni por fracciones de cuadros, así como no podrá emplear ninguna de las ideas escénicas (argumento, trucos, etc.) contenidas en los libretos de cualquiera de las tres revistas que aún no haya estrenado, si antes no ha terminado de pagar totalmente a los señores Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, la cantidad de dos mil pesos estipulada.


NOVENA.— Si los señores Bustillo Oro y Magdaleno no han entregado para el tres de junio del corriente año, la última revista pendiente, al señor Soto, este queda relevado de la condición de hacer el último pago de los \$400.00 (CUATRO CIENTOS PESOS) que constituyen el último abono hasta que los señores primera te mencionados cumplan con su obligación de entregar dicha obra terminada. Así mismo, en el caso que esta condición previene, el señor Roberto Soto queda relevado de la condición que le impone la cláusula anterior (OCTAVA).

DECIMA.—La plena autorización y cesión de derechos de representación de las cuatro revistas objeto de este Convenio, concedida por los autores al señor Roberto Soto, se entiende bajo la condición de que siempre que sea representada cualquiera de esas cuatro obras, se mencione debidamente el nombre de los autores; así como a ^{obligar al señor Soto} presentar siempre las mismas revistas con los títulos especificados en la cláusula o condición PRIMERA y a mencionar a que revista pertenece y de que autor es cualquier cuadro de las mismas obras que represente aisladamente o introducido en otra pieza cualquiera.

UNDECIMA.— Los autores, señores Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno ceden su derechos de representación y autorizan al señor Roberto Soto en la forma indicada en la cláusula SEGUNDA, en la inteligencia de que lo hacen exclusivamente y que, por lo tanto, no podrán conceder respecto a las obras mencionadas en la condición PRIMERA, a ninguna otra persona que no sea el mismo señor Soto, derechos semejantes o iguales.

DODECIMA.— una vez que estén cumplidas las obligaciones que a ambas partes impone, por mutuo acuerdo, el presente convenio (los pagos el señor Soto; la entrega de las revistas los señores Bustillo Oro y Magdaleno), los autores firmarán, si así lo desea el señor Roberto Soto, una carta de cesión de sus derechos por lo que respecta a las cuatro revistas de que se trata, al mismo señor.

Y para constancia del presente convenio, se firma este documento en México, Distrito Federal, a los seis días del mes de mayo de milnovecientos treinta y dos, firmando las partes y los testigos que abajo constan.

Intervengo en el acto, de plano, y la cláusula de cesión: "doy al señor Soto" si vale.

 (ROBERTO SOTO) (MAURICIO MAGDALENO) (JUAN BUSTILLO ORO)

TESTIGOS:

México, D.F., 30 de junio de 1932.

Sres.

Mauricio Ma. Caleno
y Juan Bustillo Oro.
P r e s e n t e s.

Muy estimados amigos:

Me refiero a la atenta de ustedes fecha de hoy en que me manifiestan que, de acuerdo con nuestra plática de anoche, están dispuestos a sostener nuestro Convenio de fecha 6 del mes de mayo próximo pagado, según el cual me ceden los derechos de representación de sus 4 revistas: "El Periquillo Sarniento", "Corrido de la Revolución", "El Pájaro Carpintero" y "Romance de la Conquista", a cambio de la cantidad de DOS MIL PESOS, cuya satisfacción no me ha sido posible completar hasta ahora. Por la misma carta de ustedes, quedo enterado de que el sostenimiento del compromiso por parte de ustedes será, tal como se los pedí, enterado únicamente hasta el próximo día 3 de julio del corriente año siembre y cuando yo haya cumplido en esa fecha con el compromiso verbal que adquirí anoche con ustedes y que consiste en satisfacerles el saldo a su favor de MIL DOSCIENTOS PESOS resultante del incumplimiento por mi parte del Convenio citado, en la forma siguiente:

TRESCIENTOS PESOS cada una de las funciones siguientes: Noche del Viernes 10. de julio de este año; Moda y Noche del sábado inmediato siguiente, y tarde del domingo 3 de los mismos mes y año, hasta cubrir el total del saldo citado.

En debida contestación, tengo el gusto de manifestarles que estoy de acuerdo totalmente con ustedes en este asunto; y que, por lo tanto, procedo al estreno de "El Periquillo Sarniento" en la inteligencia de que la autorización que ustedes me conceden para la representación de esta obra, tiene el carácter de provisional y está sujeta al cumplimiento, por mi parte, de los pagos que acabo de mencionar y a cuya satisfacción me obligo en la forma indicada por medio de la presente. Con este objeto - y siguiendo nuestro acuerdo verbal -, autorizaré con esta misma fecha vales de ustedes a la taquilla del Teatro Esperanza Iris por las cantidades de TRESCIENTOS PESOS especificadas para cada día y función de pago, de modo suficiente para que sean cobrados contra las entradas obtenidas en las funciones que quedan indicadas también, en la inteligencia de que dichos documentos tendrán el carácter de cobrables inmediatamente a su presentación en tal taquilla y serán con el carácter de pago improrrogable. Así mismo, como garantía de la satisfacción de este compromiso mío, declaro expresamente que de no satisfacerlo en la forma en que aquí me comprometo, la cantidad de OCHOCIENTOS PESOS que obra en poder ustedes como primer abono de la cantidad total en que se venden sus derechos, quedará libremente a favor de ustedes mismos con el carácter de INDEMNIZACIÓN por los perjuicios que el retraso en el pago total han sufrido por los inconvenientes que he tenido para hacerlo.

Por último, quedo también entendido de que solamente después del pago total de la cantidad de mil doscientos pesos que les adeudo, hecho en la forma en que aquí me comprometo, adquirirá carácter de definitiva la autorización para las representaciones de cualquiera de sus cuatro obras citadas y perfeccionado nuestro convenio de 6 de me-

2.

yo último. Por lo tanto, de no cumplir con este nuevo acuerdo nuestro
a más de la indemnización que lo garantiza, cubriré al apoderado que
ustedes designen para el objeto los derechos de representación que
como autores les correspondan por la representación de las obras aquí
mencionadas, en la forma siguiente: tanto por ciento sobre las entra-
das de acuerdo con la tarifa ACTUAL de la Unión Mexicana de Autores,
y diariamente, correspondiendo cada diaria liquidación a la función
de la fecha.

Me es grato saludarlos afectuosamente.

ROBERTO SOTO.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Roberto Soto', written in a cursive style with a long horizontal flourish underneath.

JOSE VASCONCELOS

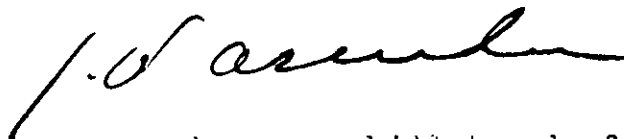
Madrid Agosto 6 de 1932.

Sres Bustillo Ore y Magdalena.
Madrid.

Mis queridos amigos:

Mucho me aieno al recibir su telegrama de hace unos dias, no tener direccion a donde contestarles para darles la bienvenida. Ahora me ha dado gusto su carta mas explicita. Refiriendome primeramente a su asunto les acompaño una caratita, así bien una tarjeta para Martin L. Guzman a quien por este correo escribo confirmandole la recomendacion. Vive en Velazquez 27 y es el mexicano mas conocido y mas bien relacionado en Madrid. Yo no tengo amigos; casi toda la gente villa que corrió la vez pasada ha estado a sueldo de la Habajada, son callistas mas o menos venganzantes y yo no los veo; son una verdadera castaña. Por tal de comer en la Habajada son capaces de todo.

A la hora en que decidieren venir, avísame, aunque si hay la menor probabilidad de que abran asó en esa, deben aprovecharla. Nosotros estaremos de vuelta en Madrid en Octubre. Entretanto esto les conviene mucho para reparar su salud, que no debe andar muy completa dado que vienen de nuestro pobre Mexico, el pais de la bilis. La vida es tan barata como en Madrid, porque aqui, pero menos comida y la habitacion no les costaria nada y es claro ni la comida; solo tendran que hacer los gastos del tren que en tercera clase como aqui se viaja son pequeños. No se precipiten en nada de lo que hacer, vayan despacio y en todo caso cuenten con lo poco que podamos hacer nosotros. Permíteme los saludar muy afectuosamente y ve los mado mi abrazo.



Te dice permíteme que creo hay unos billetes de ferrocarril de precio modico validos por corto tiempo, no se si un mes; pueden informarlos en el Patronato de Turismo o en la Oficina de los Ferrocarriles del norte.

José Vasconcelos

Luance Agosto 6 de 1932.
Sres. Bustillo Oro y Magdaleno
Madrid.

Mis queridos amigos

Mucho me apenó al recibir su telegrama de hace unos días, no tener dirección a donde contestarles para darles la bienvenida. Ahora me ha dado mucho gusto su carta más explícita. Refiriéndome primeramente a su asunto les acompaño una cartita más bien una tarjeta para Martín Luis Guzmán a quien por este correo escribo confirmándoles la recomendación. Yo no tengo amigos; casi toda la gentecilla que conocí la vez pasada ha estado a sueldo de la Embajada, son callistas más o menos vergonzantes y yo no los veo; son una verdadera canalla. Por tal de comer de la Embajada son capaces de todo.

A la hora en que decidieren venir, avisenme aunque si hay la menor probabilidad de que abran paso en esa, deben aprovecharla. Nosotros estaremos de vuelta en Madrid en octubre. Entre tanto esto les convendría mucho para reparar su salud, que no debe andar muy completa dado que vienen de nuestro pobre México, el país de la bilis. La vida es tan barata como en Madrid, por aquí, pero menos movida y la habitación no les costará nada y es claro ni la comida, sólo tendrán que hacer los gastos del tren que en tercera clase como aquí se viaja son pequeños. No se precipiten en nada de lo que hagan, vayan despacio y en todo caso cuenten con lo poco que podamos hacer nosotros. Herminio los saluda afectuosamente y yo les mando mi abrazo.

José Vasconcelos (Rúbrica)

Me dice Herminio que cree hay unos billetes de ferrocarril de precio módico válidos por corto tiempo, no sé si un mes; pueden informarles en el Patronato o en la Oficina de los Ferrocarriles del norte.

EL EMBAJADOR DE MÉXICO

Río, 9 de diciembre de 1932.

Sres. D. Mauricio Magdaleno y
D. Juan Bustillo Oro,
M a d r i d .

Señores amigos:

Ha sido para mí una verdadera sorpresa recibir su carta del 8 de noviembre, y recojo con singular aprecio sus expresivas manifestaciones de simpatía. Esto es lo que nos da valor para hacer frente a la necesidad o a la incuria: el estar bien acompañados. Muchas, muchas gracias.

Con todo interés leí el artículo de mi querido Cipriano Rivas Cherif, y ofrezco a la noble empresa de Uds. mis mejores votos. ¡Ah, si logranan Uds. hacer una realidad de nuestro Teatro! Nos falta, no sólo por motivos artísticos, sino hasta morales, hasta de gran trascendencia nacional, ese órgano que ayude a tirar afuera la sustancia de nuestras propias almas, y ver en definitiva lo que traemos allá escondido, en estado de enfermedad psicológica por lo mismo que no tiene expresión. El teatro sigue siendo, como para Aristóteles, una catarsis, una purga transcendental, una purificación.

Les ruego que, en adelante, no me dejen de su contacto, me tengan al tanto de sus trabajos y realizaciones, y cuenten -en lo poco que puedo y valgo- conmigo.- Les envío el último número de mi correo literario, MONTERREY, simplemente para no llegar con las manos vacías antes quienes me han colmado tan generosamente.

Las dos manos a los dos.

Alfonso Reyes

Febrero 23 de 1933.

Señor Mauricio Magdaleno.
Los Madrazo 22, 3/o. izquierda.
Madrid, ESPAÑA.

Muy estimado y fino amigo:

Profunda satisfacción me ha causado la lectura de su grata carta fechada en diciembre del año pasado.

A través de las informaciones de la prensa mexicana he seguido los pasos dados - por usted y por el compañero Bustillo Oro, - en la Madre Patria. Los felicito sinceramente y con todo entusiasmo. Mi sinceridad la llevo al extremo de lamentar que, personalmente, no haya podido ayudarlos, como lo deseaba, para que hubiesen contado con todas las facilidades y con todo el apoyo que requería la representación de sus obras dramáticas en esta capital; facilidades y apoyo justificados de sobra por la generosidad de su intento y por las excelencias del mismo, que hicieron de la producción de ustedes algo original y a tono con la ideología de nuestra misión revolucionaria.

Les repito mis felicitaciones por su éxito en Madrid y les agradezco la dedicación que me hacen de su noble y encumberada tarea, y espero que mejores tiempos me permitan prestarles mi modesta, pero entusiasta colaboración.

Saben que me tienen a sus órdenes - como su compañero y amigo de ideales.



Eduardo Vasconcelos.



SECRETARIO DE EDUCACION PUBLICA
MEXICO.

marzo 23, 1933.

Sres. Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno.
Los Madrazo 22.
3o. Izquierda.
Madrid, España.


Muy queridos amigos:-

Como ustedes desean y se los ofrecí en mi anterior, les contesto desde luego la carta que acabo de recibir, fechada en Madrid el 7 de los corrientes, en la cual me indican el costo que representaría el viaje de ustedes a Berlín y Moscú, así como la necesidad de que en caso de no ser posible a la Secretaría costear alguno de esos viajes o ambos, se les sitúe oportunamente la cantidad necesaria para que puedan regresar en el próximo mes de mayo.

Debido a que, por lo avanzado del año se encuentra casi agotada la partida de pensiones, de la cual se hace uso en su casi totalidad al iniciarse el año, y siendo esa partida la única de que puedo disponer en beneficio de ustedes, deploro no serme posible proporcionarles el dinero necesario para el viaje ya mencionado a Berlín y Moscú, no obstante el interés que comprendo tiene, como complemento de los trabajos que han venido desarrollando.

A fin de que oportunamente puedan disponer de la cantidad necesaria para su regreso a México, he girado las órdenes del caso para que les sea entregada la cantidad de \$400.00 (cuatrocientos pesos) a cada uno, para los gastos de viaje, y pagada por adelantado la pensión correspondiente a los meses de abril, mayo y junio, o sea la cantidad de \$750.00 (setecientos cincuenta pesos) *para lo do.*

Esperando tener pronto el gusto de
charlar con ustedes, me despido afectuosamente.

A handwritten signature in black ink, consisting of several fluid, connected strokes. The signature is positioned to the right of the typed text and appears to be a personal name, possibly starting with 'J' or 'J.' followed by a surname.



Nº 2566213
RECIBO OFICIAL

Diciembre 10 de 1932
Federal
Mexico, D. F.
(Lugar)

PR \$

RECIBO AUTORIZADO POR EL GOBIERNO DE LOS ESTADOS

MEXICANOS DE **JUAN BUSTILLOS ORD Y**

Oficina Basaleno

CANTIDAD DE \$ 3.30 (TRES PESOS 30/100)

RECORTE DE REGISTRO DE PROPIEDAD
TITULO DE LA OBRA "Mapas de Rosari"

de cincuenta hectáreas, de que por

actores

9% adicional \$ 0.30

Suma total \$ 3.60



NOMBRE COMPLETO DEL QUE FIRMA

CONFORME AL INTERESADO
Juan Bustillos Ord y

NO ES VALIDO SIN SELLO Y FIRMA



Nº 774886

RECIBO OFICIAL

25 de Julio de 1932

PR \$ 3.30

RECIBO AUTORIZADO POR EL GOBIERNO DE LOS ESTADOS

MEXICANOS DE LOS SEÑORES **JUAN BUSTILLOS**

Ord y Mariano Maldonado

CANTIDAD DE \$ 3.30 (TRES PESOS TREINTA
CENTAVOS)

de derechos de propiedad ante-

Alfaro y Camacho, 100,

\$ 3.00

9% adicional \$ 0.30

Suma total \$ 3.30



NOMBRE COMPLETO DEL QUE FIRMA

CONFORME AL INTERESADO
Juan Bustillos Ord y

NO ES VALIDO SIN SELLO Y FIRMA

Nº 2771385



RECIBO OFICIAL

25 de Julio de 1933

\$ 3.50

RECIBO AUTORIZADO POR EL GOBIERNO DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS DE SEÑORES...

UNIDAD DE... TRES PESOS...

... de la obra "El mundo de los dioses"...



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

NO SE VALIEN SIN SELLO Y FIRMA

[Handwritten signature]

1933

RECIBO OFICIAL

25 de Julio de 1933

\$ 3.50

RECIBO AUTORIZADO POR EL GOBIERNO DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS DE SEÑORES...

UNIDAD DE... TRES PESOS...

... de la obra "El mundo de los dioses"...



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

NO SE VALIEN SIN SELLO Y FIRMA

[Handwritten signature]



1845

...

...

...

...

...

En la hojas curriculares de Mauricio Magdaleno, fechadas el 16 de agosto de 1939, y gentilmente proporcionadas por su hija Rosario Magdaleno para apoyar la presente investigación, el escritor apunta sobre su pasión por la literatura:

A partir del año de 1934, me he consagrado a traducir los acentos de la realidad social mexicana en una serie de novelas, en tanto por otro lado, a través de mi colaboración periodística, he tratado de recoger los aspectos fundamentales de la incipiente expresión cultural de América en un cuerpo de ideas enfiladas todas alrededor de una común inspiración: la de organizar los dispersos materiales de la conciencia americana.⁴

El escritor aún ligado a Narciso Bassols, pasa con él de la Secretaría de Educación a la de Hacienda. Magdaleno deja el cargo de consejero presidente de la caja de ahorros de Educación (octubre de 1933-diciembre de 1934), para integrarse como presidente de la Junta Revisora del Impuesto Sobre la Renta de Hacienda (diciembre de 1934-septiembre de 1935); y es, en este periodo, donde encontramos a Mauricio Magdaleno como un escritor consolidado, con obras más acabadas, que las de sus primeros trabajos.

Cuando en 1933 regresé [de España], me incorporé con Bassols, quien me ofreció sus excusas y me mandó dirigir -sin ser maestro- la escuela de Mexe en el Mezquital, cerca de Ixmiquilpan: de ahí salió el escritor, porque en las noches solía platicar con los indígenas. Di clase durante dos años, al término de los cuales volví y trabajé con él: me puso a manejar dinero —de lo que yo no sabía absolutamente nada—. Cuando salió, barrido por la barbarie del bandolerismo católico, continué ahí, puesto que Bassols me pidió que así lo hiciera, hasta que pasó a Hacienda y yo con él, ignorante sobre los impuestos de la renta.⁵

Magdaleno escribe *Narciso Bassols. Notas para una fisonomía política* (1934), y Antonio Luna Arroyo, por su parte, elabora un estudio preeliminar de la obra de nuestro autor donde manifiesta que:

La copiosa e inteligible labor de Mauricio Magdaleno, a pesar de su amistad con Bassols, aseguran un éxito literario y moral. No es escritor, ni panegirista asalariado, siempre en sus ensayos biográficos: *Cabezas de México*, ha demostrado su espléndido sentido crítico, su imparcialidad, y dentro de las ideas, su concepto social de la historia.

No es individualista, sino biógrafo con sentido social moderno. Pretende ver la historia antigua y actual de México, tan llena de dudas y de vagas interpretaciones al través de los únicos sectores puros de nuestro devenir: "Sus Grandes Hombres".⁶

Había comenzado a escribir artículos para *El Nacional*, entonces órgano periodístico del Partido Nacional Revolucionario, desde octubre de 1933 hasta octubre de 1935, y se desempeña como editorialista de enero a junio de 1935. En las páginas de este diario aparecen publicadas sus novelas: *El compadre Mendoza*, *El baile de los pintos*, *Tránsito de domingo*, *El agua del Sur* y *Concha Bretón*.

Enero de 1936, Magdaleno se integra a la sección editorial de *El Universal*, donde aparecen sus artículos cada martes durante casi veinte años ininterrumpidos.

Fuera de México, los artículos de Magdaleno son publicados por *Columna*, *Itinerario de América*, *La Nación*, *Nosotros*, *Crítica y Claridad*, publicaciones todas de Argentina; *La Nueva Democracia*, de Nueva York; *El Imparcial* y *Prensa Libre*, de Puerto Rico; *El Universal*, de Venezuela, y *América y Avance*, de Cuba.

En la Secretaría de Educación Pública, Magdaleno se incorpora a la docencia. Imparte

4 Mauricio Magdaleno, *Hojas curriculares*, 16 de agosto de 1939, h. 7.

5 Cineteca Nacional. "Testimonios para la historia del cine mexicano", *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, No. 3, 1976, pp. 27, 28

6 Mauricio Magdaleno, *Narciso Bassols. Notas para una fisonomía política*, pp. 4, 5

las asignaturas de Historia de México y de América e Historia Universal en la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica (1934-1935); materias relacionadas con el teatro en la Escuela de Danza y Teatro (1934), y Lengua Castellana y Nociones de Literatura Nacional en la Escuela de Arte para Trabajadores, número uno (1935).

Es llamado para ser jurado en los concursos de Cuento Mexicano, organizado por la Secretaría de Educación en mayo de 1935, y del Libro Mexicano, donde se entrega el Premio Nacional creado por el Congreso de la Unión, en julio de 1935. Al año siguiente, comienza a trabajar para el Departamento del Distrito Federal como miembro del Consejo Técnico Teatral de la Ciudad de México, cargo que desempeña del 6 de enero de 1936 al 5 de enero de 1939 y participa en la elaboración de los reglamentos de Diversiones y del Cinematógrafo de la Ciudad de México.

Se desempeña como jefe del Departamento de Biblioteca y Archivos Económicos y Publicaciones de la Secretaría de Hacienda en 1936, año en que la editorial Botas publica su novela *Concha Bretón*.

Del más puro ambiente urbano, la novela *Concha Bretón* presenta como grandes personajes a la ciudad y al cine.

Clark Gable, *Cuando el diablo asoma*, y Greta Garbo, *Mata Hari* en el cine Alcázar. En primer plano, Concha Bretón idealizada —porque en la novela es un esperpento— y la programación, todo ello encerrado en una mirilla lista para dar paso a una disolvencia, proponen el ambiente ilustrado en la portada.

Grupos de muchachas que habían esperado pacientemente, acababan confesando que no tenían nada que hacer, y se metían al salón, en el que por treinta centavos —grata oscuridad inmune al chubasco, olvido de todo y calor animal del público compacto— se gozaría la “superjoya”, estreno del circuito “con música de ensueño”, “Las insaciables”. Enfrente, eran como isietas en medio de un

lago pantanoso los puestos de nieve y las ostionerías. La parroquia husmeaba, a su vez, a través de las vidrieras, la posibilidad de salir sin empaparse demasiado, y los cristales filtraban las caras como en una bruma, a trozos que lograban evadirse del caliente vaho humano.

El autor enmarca su *Concha Bretón* en los escenarios ciudadanos: la Ciudadela, las calles de Madero y el almacén de modas “Combi”, famoso en la época; el Juzgado Segundo de Paz y describe tipos como el secretario del juzgado, Godofredo Márquez.

La casa de huéspedes, el amanecer por el lado del Peñón, el borracho que nunca falta y el general Calles como presencia viva. La mañana y el grupo de mujeres con grandes canastos a la cabeza que corren al mercado; el parque del Estadio; el paseo por Chapultepec y su ambiente de domingo; la esquina del correo...

Pasaron en tranvía por la verbena, donde minutos antes pensara Márquez ir a divertirse con la muchacha, y le parecieron idiotas la animación y la profusión de luces escandalosas, en medio de las cuales pululaba una multitud ignorante de su drama. No explayó más Margarita su resolución. Se negó a hablar del asunto y terminó reiterándole amistad sincera y perdurable. Se acabó. ¡Cuán brevemente se dice, eh! Cuando la puerta de la casa del Panteón Francés, con la noche helada encima y un cielo limpio, millonario de luceros, le entraron ganas de arrancar a correr, de perderse en el fin del mundo, de esperar un tranvía y echarse bajo las ruedas.

Todo acompañado con la presencia sonora del gran invento: “Y en seguida al trabajo, sin una pausa, con el radio diciendo en sordina querellas desmayadas y ripiosas”.

“El radio rezongaba una cancioncilla insignificante...”, presencia acústica que da el marco de sonido ambiente. Las tandas del “Politeama” y la descripción que hace de Agustín Lara:

Apenas consiguió Márquez seguir el hilo del espectáculo, las canciones llenas

de lasciva intención que una tiple negra exageraba con movimientos de rumba, las evoluciones del coro, que acompañaban a la primera figura en medio de un chillido servil. Un reflector afocó, en un extremo del foro, a un señor que tocaba el piano, de cara angulosa, marchita, con un visible sello de toxicómano. La gente ululaba... [De regreso a su casa] El radio transmitía la misma canción, obsesionante grito que le taladraba la cabeza...noche tibia y callada de Veracruz... ¡ay! ¡ay!

La Dirección de Correos; San Angel y sus rincones como Chimalistac; Bucareli, los árboles de la Alameda, y la Avenida Juárez "fulminada de anuncios luminosos". Además, la queja constante: "No pasó de ser un burócrata en perpetuos apuros". La radio, siempre la radio: "La mañana de invierno, afuera, era transparente como una agua de deshielo. Un aire azul dilatava las lontananzas fúlgidas. El radio hablaba de un país vertiginoso y cálido —canción sensual como el respirar de una mujer en los deleites de la alcoba. En la vecindad, voces apasionadas la cantaban, al compás del radio". El meroderar por la Avenida Chapultepec esquina con Versalles.

—Bueno, Godo. Yo aquí tomo mi tren. Voy a Tacubaya.

[...]

Andaba lejos, por el Río del Consulado. Un populacho astroso hacinábese en las afueras de las pulquerías, y un radio gritaba a voz en cuello un sonsonete rampión. Pasó un camión de la Cruz Roja, anunciando por un pitito agudo, estridente. Los borrachos los siguieron, en manada, y la chiquillería arrancó velozmente al teatro del accidente —muerto o herido en riña, atropellado, atacado o lo que fuese. Se paró y llamó a un auto...

Pasos apresurados que denuncian las labores del día. Concha Bretón es una joven costurera que trabaja por destajo para un afamado almacén de ropa de la calle Madero, su característica física es tener un cuerpo escultural y una cara de arpetimiento. En su transitar por las calles se topa con Godofredo Márquez, burócrata del Juzgado Segundo de Paz.

En un desplante de conquistador, por quedar bien con los cuates, Godofredo, mejor conocido como Godo, decide abordarla ya que le resulta todo un reto, al percatarse del cuerpo atractivo de Concha. Una vez que la aborda se da cuenta de lo fea que está, pero decide seguir el juego sin pensar que esa acción será su perdición. Nunca pudo Godo apartarse de ella.

Magdaleno presenta así las vicisitudes del rechazo de él y la humildad de Concha Bretón, quien al final consigue ser amada.

—Concha...

Se encontraron los ojos de ambos. Y la luz que había esperado en vano ella, a la que sacrificó vida y dignidad, la que soñaba que se hacía, al fin, en el ya imposible "algún día", la iluminó como una hoguera, la abrazó, la envolvió toda en un temblor de llamas. Gritó, con el llanto convertido en un clamor de locura:

—¡Godofredo!

Muchas décadas habrían de pasar hasta que Mauricio Magdaleno recibe el Premio Nacional de Literatura en 1981. Arturo Azuela dedica un artículo en las páginas de *Uno más uno*, para ubicar a *Concha Bretón* como una novela de vanguardia de la literatura mexicana.

Concha Bretón no es un texto narrativo de vanguardia en relación a la búsqueda de nuevas técnicas o en el manejo de diversos lenguajes. En cambio, si lo es respecto a la temática, respecto al tratamiento de personajes de la ciudad de México en la década de los treinta. El tiempo es lineal y los capítulos siguen un orden cronológico. La presencia del medio urbano es fundamental: el personaje ciudad como contrapunto al juego de los protagonistas.

No es sólo la descripción de diversos rumbos de la ciudad, sino también es la vida, en sus diversos ángulos, que el medio urbano proporciona a los personajes, la metrópoli que es escenario y acción, es fondo y movimiento, es perspectiva y primer plano. Va de los peatones refugiados en un zaguán al vaho humano a través de una vidriera, de las multitudes de un cine —el Alcázar— a una noche helada en el Panteón Francés, de las voces de los radios en las vecindades a "una noche tibia, vaporosa" por los rumbos del centro de la ciudad.

[...]

Las tragedias de tonos grises que surgen de personajes pequeños, de los antihéroes de oficinas burocráticas o de cantinas, de comelitonas en fondas perdidas, esos dramas anónimos de los ciudadanos olvidados se presentan con maestría, con intensidad, con profundidad...

Magdaleno no olvida el escenario citadino, en una noche que va vistiendo de una "atmósfera lírica" las calles olvidadas, desiertas, desamparadas.⁷

Como creador de narrativa urbana contemporánea, Mauricio Magdaleno recrea magistralmente a la ciudad como personaje. Desde su llegada a México capital, a principios de los años veinte, observa los lugares, los personajes y los problemas los lleva a sus creaciones literarias y acepta la influencia de Federico Gamboa, a pesar de que su generación gozó de una reacción contra el empalagoso romanticismo del siglo pasado. Magdaleno hará otros trabajos de tema citadino. En marzo de 1937 comienza a escribir *Sonata*, una novela que describe, no tanto la escenografía de la ciudad, sino sus problemas, y en 1948, participa, al lado de Emilio Indio Fernández, en la película *Salón México*, donde vuelve a describir a la ciudad y a sus personajes.

En 1936, la editorial Botas anuncia la publicación de *Cabezas Mexicanas*, historia y organización nacional, y la novela *La familia de Silverio Nava*.

El ensayo y selección del pensamiento del padre de la reforma social de México, *Jose María Luis Mora. El Civilizador*, es editada por el gobierno del Estado Hidalgo en octubre de 1936.

Por otro lado, *Campo Celis* (1935, editorial MAM) es la historia de un criador de puercos, Bernardo Celis, que llega a hacerse del rancho de su otrora patrón.

En esta novela, Magdaleno va dando forma a los tipos que habrán de destacar en sus creaciones cinematográficas; sobre todo, los relacionados a la vida en el campo. La figura de la autoridad está representada por el cacique, personaje dotado de maldad suficiente para ser odiado por lectores y espectadores de cine: Don Santos fue un cacique que no dejó sitio donde no se sintiera el peso de su mano, de ordinario durísima y cruel, tan lleno de una soberbia que le hacía tratar a las peonadas como hatajos de bestias, tan amigo de hacer el mal al prójimo sin otra finalidad que exhibir lo ilimitado de su mando; un carácter más acabado de este tipo lo presentará después en la figura de Felipe Rendón, el administrador de La Brisa en la novela de *El resplandor* (1937), aunque con más fuerza dramática. En *El resplandor*, será perfeccionada la figura del indio que sale de su pueblo, como una esperanza, para mejorar a su comunidad, y demostrar que sus "gentes valen algo", aunque la ilusión sea seguida de una realidad distinta y trágica, tal como pasa en *Campo Celis*.

A la publicación de la novela *Campo Celis* (1935), siguió, ya en 1936, la edición de la novela *Concha Bretón*, de José María Luis Mora, *El Civilizador*, y de *Vida y poesía*, obra de ensayos sobre temas americanos, dados a conocer por la editorial Ercila de Santiago de Chile en abril de 1936 y *Rango* (1940). Publica también *Tiempo vivo* la editorial Nueva América de Montevideo, Uruguay, en 1939. *Trópico de Cáncer*, que consta de una serie de ensayos sobre literatura y escritores del continente americano es editada en 1939 por Imán de Buenos Aires, Argentina.

Por su parte, en *El resplandor*, Magdaleno está encarnado por el profesor Joaquín Rodríguez, quien llega a San Andrés de la Cal, uno de los "pueblos misérrimos", para alfabetizar a los niños. El profesor rural "Buscaba por las noches,

7 Arturo Azuela, "La novela urbana de Mauricio Magdaleno", *Uno más Uno*, 12 de diciembre de 1981, *Sábado* (Suplemento), p. 8.

a la hora en que los vecinos se reúnen a charlar en la calle, a los viejos, cuya influencia trataba inútilmente de ganarse, y tras el saludo reverente lo dejaban con la palabra en la boca y se hundían en sus tugurios". Mauricio Magdaleno, con mejor suerte, busca a los indígenas mientras imparte clases como maestro rural en el Valle del Mezquital, Hidalgo, tierra donde se sucede la historia de Saturnino Herrera "el coyotito", personaje protagónico de *El resplandor*.

Raúl Cardiel Reyes, autor del prólogo de *El resplandor*, para la edición de 1979 de los *Clásicos de la Literatura Mexicana*, describe a Magdaleno y a su obra:

[...]el pueblecillo del Mexe, en pleno Valle del Mezquital, cerca de Ixmiquilpan, Hidalgo. Ahi pasó Mauricio varios meses, en chozas humildes, rumiando sobre el pasado y el presente de México, observando los grupos indígenas, contemplando sus áridos eriales, los secos cauces de sus arroyos inmemoriales. Imaginó la historia de su país en ese lugar. Vio desfilar los tribunos otomíes, antes de la conquista. Luego, el encomendero, cruel y eficaz. Los silenciosos siglos de la colonia. La independencia y sus luchas intestinas interminables. La obra constructiva del porfirismo y sus enormes desigualdades sociales. El vendaval de la Revolución. Los políticos revolucionarios, con la misma ambición que los antiguos encomenderos. La Revolución burlada por la corrupción y la demagogia. Toda esta profunda visión de México que había madurado a través de su participación en el movimiento vasconcelista. De todo ello resultaba la condena social y moral de la obra posrevolucionaria. De ahí nació la estructura y el desarrollo de su gran novela *El resplandor*.⁸

El indio salido del pueblo para probar que "tus gentes valen algo" es un tipo ya manejado por Magdaleno en *Campo Celis* (1935); pero, ahora el niño no es mandado a la ciudad para recibirse como ingeniero agrónomo; sino, para que -de regreso- salve a su pueblo, la tierra de los tlacuaches. Saturnino Herrera, indio otomí llegado a Gobernador, es esperanza para dos pueblos pobres, el de la Cal y el del Tepetate,

promete la construcción de una presa y el reparto de tierra y de las utilidades del llamado campo de experimentación agrícola levantado con el esfuerzo de todos los indígenas en La Brisa, la hacienda que ha dominado la región por siempre; pero termina pisándolos también. Esto se hace evidente en el prólogo que Antonio Castro Leal escribe para *El resplandor*, en *La Novela de la Revolución Mexicana* (1960).

El resplandor lleva a sus términos más extremos un episodio frecuente en las luchas sociales de México y de todo el mundo: el del político que inicia su vida pública con los más ardientes deseos de trabajar por la redención de los menesterosos y que, con el tiempo, pierde su generosidad y espíritu apostólico, de modo que, cuando puede ayudar a su pueblo, resuelve, con prudente cálculo, que -como la caridad principia en casa- es mejor resolver su propio problema económico antes que el de la anónima masa de desvalidos.⁹

Gracias a las charlas con los indígenas, Magdaleno se encuentra como escritor. Mauricio Magdaleno habla ampliamente de *El resplandor* en una entrevista concedida a Silvia Molina, durante sus últimos años de vida:

*En las noches salía a caminar y me ponía a platicar con los viejos indios -hasta donde es posible decir que platicaban- me decían cosas, porque son de un reservado... Ellos tienen mucho temor, mucha desconfianza al blanco, no es cierto que odio, desconfianza. De allí surgió *El resplandor*, una horrenda explotación de los llamados revolucionarios. Las cosas se fueron encadenando. Dos veces me llamaron los gobernadores de Hidalgo. Uno fue una persona noble e inteligente, se llamó Javier Rojas (sic, Rojo) -con ese motivo nos hicimos amigos-, me dijo: "Yo no voy a reclamarle la historia de *El resplandor*. Sé que usted ni siquiera me conocía ni nada", porque hago que el miserable éste del indígena que mandaron a educar [Saturnino Herrera], se case con la hija del antiguo terrateniente, y creo que así fue la historia de él. [General Alfonso] Corona del Rosal se enojó, era presidente del PRI. "Lo que tiene que hacer, Mauricio, es poner una nota diciendo que no ocurrió en esta época". "Pero*

8 Mauricio Magdaleno, *El resplandor. El compadre Mendoza*, Prólogo de Raúl Cardiel Reyes, p. XVI.

9 Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución Mexicana*, Tomo IV, p. 859.

cuando hablo de *El resplandor* como de *La tierra grande* [novela del mismo autor aparecida en 1949], le dije: no me refiero ni a Tlaxcala ni a Hidalgo, licenciado. Me refiero a México".¹⁰

Como ya habíamos mencionado, en *El resplandor* Mauricio reafirma uno de sus personajes más intensos, el villano Felipe Rendón. De ahí que sus personajes más definidos tanto en las novelas como en sus guiones cinematográficos, sean precisamente los villanos.

En su afán por marcar las diferencias, el arribismo social y la miseria humana de aquellos que pisotean ideales y no tienen ningún recato moral, Magdaleno delinea cada una de sus perversiones con gran fuerza y así nacen los antagonistas de sus películas *María Candelaria* (1943), el cobarde y despechado Damián, caracterizado por Miguel Inclán; *Río Escondido* (1947), el cacique feroz y despiadado Regino Sandoval, protagonizado por Carlos López Moctezuma; *Maclovía* (1948), el teniente Genovevo de la Garza ("yo de ojos claros y blanco soy gente de razón no como ustedes méndigos indios"), también encarnado por López Moctezuma, y *Salón México* (1948), el inescrupuloso pachuco y "cinturita" Paco, estelarizado por Rodolfo Acosta.

Era Felipe Rendón, en verdad, un hombre de campo que sabía lo que traía en manos [...]. Su genio violento le saltaba en la sangre y le explotaba en la cara en cuanto creía columbrar una repulsa o un principio de negativa.

[...]

Las voces se helaban y un sudor de plomo corría por los espinazos. Era ducho Rendón en multiplicarse en todos lados, y cuando menos se lo esperaban, ya estaba ahí, junto a ellos, muy derecho en el alazán, con la cuarta entre las manos y un gesto feroz hacinándole de sombras la cara.

—¡Indios, hijos de un demonio! ¿De qué hablan aquí? A ver, Práxedes.

—De nada, patroncito. No más contábamos lo poquito que se cosechó.

—¡Estaban hablando de mí, malditos!

Hundió las espuelas en los ijares de la bestia y se les echó encima, azotando con la cuarta la cara del que acababa de explicar, lo que hacían.

—¡Para que no me vuelvan con tarugadas! ¡Y váyanse a rajar con quien quieran! ¡Aquí sólo hay una autoridad, y es la mía!

[...]

Volvió la cara que se iluminó de la plenitud del mediodía, toda cocida de cicatrices de viruela, y le refulgió un puntito verde en el fondo de los ojos, emboscados en el macizo de las negrísimas cejas.

[...]

Estaba decidido a hacer respetar su omnimoda autoridad y se le hacía tarde para empezar a lucrar con la hacienda. El día en que las indias se negasen abiertamente a trabajar en la finca les escarmentaría con un castigo ejemplar, y cuando de plano se hiciese imposible su explotación, les pagaría con pulque y mezcal y los tendría, si no adictos, al menos encadenados por necesidad.

La novela *El resplandor* es publicada por la editorial Botas en 1937. Luego será traducida al inglés, italiano, checo, alemán y hebreo, y pasará a constituir el eje de su primer ciclo de gran escritor y que perdurará hasta comenzar otro, con *La tierra grande* (1947), donde produce una obra más permeada de influencias y lecturas, más atenta a lo literario que a lo humano, más a los medios que al conflicto del hombre y sus condiciones de vida, además de su urgencia de valores culturales.

10 Silvia Molina, "Un artista en la historia de México", *Uno más Uno*, 12 de diciembre de 1989, *Sábado* (Suplemento), p. 8.

El resplandor, la creación más cabal, profunda y trágica de su talento. Su personaje más temible es el cacique, no tanto el viejo y rutinario cacique colonial, cuanto el nuevo, el audaz cacique "revolucionario", el Coyotito, aquel mestizo de Otomí y blanco que explota la sana credulidad de sus gentes para auparse a la silla de la gobernación. No hay otra [novela] de Magdaleno que traduzca con tintes más sombríos, más enérgicos y tremendos la grave desolación de los indios otomíes, reducidos a la miseria en el páramo sin agua, en la tierra caliza castigada por el sol, calcinada de fuego, escualida de hambre.

El lenguaje de *El resplandor* es directo, pero desenvuelto en periodos largos, remansándose por momentos, amoroso en la palabra escasa de los indios esquilmados por los revolucionarios de falso cuño, como antes lo fueron por los amos encomenderos, los latifundistas de La Brisa. (Por momentos, ¡que fuerte evocación de *El resplandor* hallamos en el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo! El realismo crudo, la mirada penetrante que desgarras las carnes, que roe por dentro la simpatía; una atmósfera afobiadora, turbia densa. El mismo problema, igual drama tremendo de abandono, la carencia de solidaridad humana; la fría crueldad convertida en sistema de enriquecimiento y de gobierno, que envitece. Pero en Rulfo la realidad está del revés, en negativo, entre los muertos.¹¹

Luego de escribir *El resplandor*, en mayo de 1936; Mauricio Magdaleno se incorpora a la Jefatura del Departamento de Biblioteca y Archivos Económicos y Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, cargo desempeñado hasta 1941, cuando asume un puesto en Bellas Artes; un periodo activo que comparte con otros cargos. Es responsable de los Cursos por Radio de Literatura Iberoamericana y Mexicana, organizados por la Universidad Nacional Autónoma de México, institución donde también colabora escribiendo estudios preelminares de obras clásicas en la Biblioteca del Estudiante Universitario.

Pueblorcanto, ensayo sobre Angel de Campo y selección de sus obras, aparece en 1939, año en que la editorial Puerto Rico, de San Juan Puerto Rico, publica su ensayo *Hostos y Albizu Campos*;

en 1940, aparece su prólogo sobre *El gallo pitagórico* de Juan Bautista Morales; un año después, escribe sobre la *Linterna Mágica* de José Tomás de Cuéllar, y en 1942, sobre la obra de Fray Bernardino de Sahagún, *Summa Indiana*; además, Mauricio Magdaleno entrega en 1939 una serie de ensayos con el título de *Trópico de Cáncer* sobre escritores del continente americano a la editorial Imán de Buenos Aires, Argentina.

Sus obras del Teatro de Ahora (1932-1933) son llevadas a escenarios de Cuba, Argentina y Estados Unidos. *Trópico* es representada por el Grupo "América" en La Habana (julio de 1934), y *Pánuco 137*, por la Agrupación "Juan B. Justo" en Buenos Aires (marzo de 1937) y por Mrs. Ilse P. Laas, de la State University of Iowa, y en 1939 se suma al esfuerzo de un grupo de escritores y pintores (Rivera, Cueto, Azuela y Fernández Ledezma) a fin de organizar una temporada de teatro mexicano auténtico.

Mauricio Magdaleno escribe, para ediciones Quetzal, *José Martí (Fulgor de Martí)*, sobre la vida del caudillo cubano. Una obra terminada en 1938 y publicada dos años después, que servirá para elaborar el argumento y la adaptación de *La rosa blanca* -homónima de la de Bruno Travençolo- película dirigida por Emilio Fernández en 1953, por encargo del presidente cubano Fulgencio Batista, para celebrar el centenario del nacimiento de Martí. En 1941, Ediciones Botas hace una nueva edición de *Fulgor de Martí* y anuncia otras obras en prensa del autor: *Tierra y viento*, *Sonata*, *Tiempo vivo* y *La tierra grande*. Aparece en 1941 *Sonata*, escrita entre marzo de 1937 y junio de 1938.

Es la historia de un escritor, Juan Ignacio Ugarte, que moldea sus creaciones literarias a partir de sus experiencias personales. Mauricio

Magdaleno en *Sonata*, de nueva cuenta recrea la ciudad. Sobresale la exposición de problemas socio-económicos y políticos: Aborto, prostitución, sometimiento de jóvenes luchadores, engaño y traición del líderes sindicales, vida en la cárcel, consumo y tráfico de drogas, reuniones de intelectuales, juego político, pobreza, dramatismo que realza con la música. La historia se desenvuelve en un contexto de finales de los años treinta, sonorizado por la radio, y por ecos bélicos de acontecimientos gestados en Alemania y España.

El escritor retratado por Magdaleno tiene varias semejanzas con él, sobre todo en su juventud. Los dos participan en una huelga de su preparatoria y ambos no concluyen sus estudios de jurisprudencia:

Antes, cuando aspiraba al título de abogado (o por mejor decir, cuando sus tios aspiraban a ese título para él. [...]).

El más hondo de todos los recuerdos de su vida de estudiante referíase a una huelga. En el momento en que terminaron los discursos y las cálidas arengas y precisa la acción rápida y valiente, ni Rebolledo ni los otros líderes osaron desafiar a las autoridades de la Universidad, temerosos del castigo que ésta anunciaba para los sediciosos.

Un año y medio después ingresó a la facultad de Jurisprudencia [...].

Juan Ignacio no prosperó. Al año justo de su ingreso en la facultad salió de ella [...].

Magdaleno se incorpora a *El Demócrata*, dirigido por Vito Alessio Robles, situación que es semejante con el personaje de *Sonata*. Éste ingresa a una imprenta de "un antiguo sargento de artillería que tenía el encargo de corregirlo, usando para ello los métodos más drásticos".

Su pasión por la música lo llevaría a meterse de lleno al cine. Él mismo lo revela en *Cuadernos de la Cineteca Nacional* (1976).

Un día, en plenas labores en Bellas Artes, fue a verme Carlos Chávez, el músico y me pidió que lo presentara a Jesús Grovas. Quería que hiciéramos una cinta y me dijo: —Tú la escribes, yo estoy hambriento por hacer un film sobre Mozart o Tchaikovsky. —Mejor de este último, porque creo que su vida tiene momentos melodramáticos, que son más sencillos.

Fuimos a ver al señor Grovas, a quien estas cosas le importaban un demonio, pero Carlos Chávez, hombre de mucho tesón, de gran voluntad, me dijo: — Tengo un amigo a quien conocí en los Estados Unidos: Agustín Fink, un gran productor. Este no tenía dinero suyo, sino de un grupo de franceses de El Puerto de Veracruz, El Palacio de Hierro, de toda esa gente; sin embargo, él se responsabilizó de ese dinero y lo triplicó.

Estuvimos en casa de Fink, cenamos, nos sirvió el café, un cognac y ya casi al amanecer, porque me interrumpía para preguntarme cosas —y yo como podía, se las contestaba— seguí en plan estrictamente de cine, en plan dramático. Ya al final me dijo [Fink]: —Mire usted, esa película no se puede hacer. (El sí sabía de Tchaikovsky, era un melómano). No tenemos nieve, ni sentimos eso, pero en usted hay un dramaturgo, de modo que quiero que me ayude. Ya he hablado con gente que va a trabajar conmigo, que no está tan acreditada, ¿usted conoce al Indio Fernández? —No, señor, pero he visto La isla de la Pasión. —¿Y qué le parece? —Pues una cinta hecha sin dinero, muy pobre, en la que hay un hombre que sabe manejar esas cosas.[...]¹²

Mauricio Magdaleno publica *Rango* (1941), y asegura que el problema de esta obra era un problema de años que, en realidad, había comenzado con sus anotaciones de *Vida y Poesía* (1933, 1934, 1935) y se prolonga en *Tiempo vivo*, para señalar "los guiones fundamentales de la actividad espiritual de América". Nombres como los de Waldo Frank, Sarmiento, Walt Whitman, Thomas Mann,

Garcilaso de la Vega, Bruno Traven, Vasco de Quiroga, Isadora Duncan, Jorge Isaacs, Eugenio María de Hostos, Humboldt, Gabriela Mistral, Rómulo Gallegos, León Felipe, Gina Lambrosco están presentes en las páginas de *Rango*.

*Estas páginas recogen algunas de las huellas de americanos de nuestro tiempo o ya desaparecidos. Rastros dispersos de lo que quizás debió haber sido un cuerpo completo de la gran familia de los inspirados de América, les une, sin embargo, un lazo común, que les da trabazón íntima: el de la índole de los empeños a que consagraron las fuerzas de su corazón o por los cuales trabajan los más de estos contemporáneos en nuestro continente.*¹³

El escritor había coincidido con el maestro Carlos Chávez en la idea sobre una película de Tchaikovsky; Magdaleno hace la historia y adaptación cinematográfica de *Claro de Luna* (octubre de 1943), pero no llega a realizarse.

La historia de los amores de Pedro Tchaikovsky, el famoso compositor, y Natascha Von Meck, dama de la antigua aristocracia rusa, es una de las más extrañas y románticas historias de amor de todos los tiempos. Fue en la época de los Zares, bajo el reinado de S.M.I. Alejandro II, en años en que las guerras hacían grandes estragos a Rusia.

"Y me ponen a este señor de *El resplandor*", ordenó Agustín J. Fink, para constituir uno de los grupos de cine más importantes de la cinematográfica mexicana, aunque su propuesta cinematográfica sobre Tchaikovsky no prosperará, Magdaleno se suma a la creatividad de Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, Dolores del Río y Pedro Armendáriz; pero, sobre todo, pasará a formar parte de la tendencia que lleva a los escritores a introducirse de lleno a la actividad cinematográfica.

De tal suerte que, cuando Mauricio Magdaleno decide incorporarse al grupo formado por Fink, para trabajar en su primer proyecto (*Flor silvestre*, 1943), otros escritores habían empezado o iniciaban su colaboración para el cine: Max Aub en *Distinto amanecer* (1943) y *El globo de Cantoya* (1943); Luis G. Basurto en *El rosario* (1943); Rómulo Gallegos en *Doña Bárbara* (1943); Celestino Gorostiza en *El indio* (1938), *Refugiados de Madrid* (1938), *La guerra de los pasteles* (1943) y *Naná* (1943); Renato Leduc en *La dama de las camelias* (1943); Rafael F. Muñoz en *Vámonos con Pancho Villa* (1935), *Refugiados en Madrid* (1938) y *Cinco fueron escogidos* (1942); Salvador Novo en *La zandunga* (1937), *Perjura* (1938), *El capitán aventurero* (1938), *El signo de la muerte* (1939) y *Recordar es vivir* (1940); Rafael Solana en *La guerra de los pasteles* (1943); Xavier Villaurrutia en *Vámonos con Pancho Villa* (1935), *Cinco fueron escogidos* (1942), *El espectro de la vida* (1943), *La mujer sin cabeza* (1943) y *Distinto amanecer* (1943), y Rodolfo Usigli en *Resurrección* (1943), por sólo citar a algunos.

El interés de Magdaleno por el cine crece cada vez y se advierte en los artículos que escribe para *El Nacional* entre 1934 y 1935 cuyo tema es precisamente el cine: "Posibilidades del cine mexicano", "Cine revolucionario", "Hollywood y México. Ruta del celuloide", "Perspectiva del cine en Rusia. El mundo del amor" y "Naturaleza del cine. Arte educativo", y para *El Universal* entre 1942 y 1947: "El mensaje de Orson Wells" y "Cine mexicano" (Artículos presentados en el anexo de este trabajo).



SECRETARIO DE EDUCACION PUBLICA
MEXICO.

EDUARDO VASCONCELOS, Secretario de Educación Pública, saluda a su buen amigo el señor Mauricio Magdaleno y le agradece el envío que se sirvió hacerle de un ejemplar de su novela corta titulada "El Compadre Mendoza".

Vasconcelos felicita al señor Magdaleno por el éxito literario e ideológico de la producción de referencia.

México, D.F., 29 de junio de 1934.

México D.F., a 21 de septiembre de 1935

Sr. Dn. Mauricio Magdaleno
C i u d a d

Muy estimado amigo:

Tengo el placer de acusarle recibo de su novela "Campos Celi", que acabo de leer. Sin pretensión alguna de crítica y sólo como un aporte a las opiniones que seguramente desea recibir de sus lectores, quiero darle la impresión general que me dejó la lectura de su libro. Desde luego sus primeras páginas me revelaron una obra seria, de sólida construcción, y que confirmé del todo al terminar su lectura. Su estilo sobrio y macizo, sin reminiscencias de trabajos anteriores de la misma índole, personal y único, constituye para mí uno de sus méritos principales. El equilibrio arquitectónico del conjunto, la construcción de los caracteres que se destacan poderosamente y se mantienen sin dobleces ni desfallecimientos hasta el final, dan mejor la idea de un escritor maduro que domina los secretos de su arte, que de quien ensaya los primeros pasos en camino tan difícil.

Si así comienza usted, no es aventurado augurarle los mejores aciertos del éxito definitivo en sus futuras obras.

Sírvase aceptar mi modesta y sincera felicitación por esta obra que lo coloca desde luego en primera fila - como novelista mexicano, y mi profundo agradecimiento por el obsequio y la dedicatoria con que me honra.

Quedo su amigo afmo, y admirador entusiasta.

Mariano Juárez

EDITORIAL ERCILLA

Agustinas 1639 - Casilla 2787

Teléfonos 81155 y 84359

Cables y telegramas "Laurodrigo"

SANTIAGO DE CHILE



Santiago, Enero 4 de 1936.

Señor
Mauricio Magallano
Bucareli 158 Altos
MEXICO D.F.

Mi querido amigo:

Contesto a su carta de 4 de Diciembre, prodigiosamente veloz en su llegada: 30 días apenas.

Deje muchas cosas por decirle con el fin de urgirle a que me dé a conocer sus novelas de la revolución mexicana, que creo interesaría antes que su drama. Con todo, me parece interesante que mande los dos: 1º "La familia de Silveiro Nava" y luego "El R.ero Sandoval".

No deje de mandarme el ensayo que me promete acerca de mi penúltimo libro y dígame a Silva Herzog que me interesa su conferencia sobre Haya y cualquier cosa que haya publicado de 1920 acá.

Me imagino que su nueva novela editada por Botas ha de tener toda la fortuna que lo suyo merece. Le prometo escribir en cuanto la reciba.

Creo que es interesante cambiar ideas sobre el tema aprista en México. A Haya le voy diciendo hoy mismo las noticias que Ud. me dió.

Me imagino que su libro "Selva y Civilización" tendrá un carácter un poco más unitario que en "Vida y Poesía", no obstante de su carácter periodístico. Insisto: después de leer su "Teatro revolucionario", aunque no haya compañías que representen su obra en México, es indispensable que Ud. persista en su tarea.

No deje de escribirme y crecen la amistad de

Luis Alberto Sánchez
Luis Alberto Sánchez.

Madrid, 12 de noviembre de 1935

0

Dr. D. Mauricio Magdaleno,
México.

Mi querido amigo:

De regreso de París, adonde he estado pliteando con Grasset por cierta edición fraudulenta que ha hecho de varios capítulos de El águila y la serpiente, me encuentro en casa el ejemplar de Campo Celis que tan amablemente me remite. Gracias dos veces: por el envío y por la emoción que la lectura de su novela me ha producido. México crece de tal modo dentro de mi corazón mientras su realidad va empequeñeciéndose conforme el correr del tiempo lo aleja de mis ojos, que en cuanto cigo una nota de auténtico mexicanismo todo yo me vuelvo resonancias y emoción de una hondura muy difícil de describir. Su novela, además, es excelente, y un acierto el haber tratado el asunto en ese estilo que tan bien le va. Mi enhorabuena.

He perdido sus señas. De modo que esta carta sale un poco a la ventura y con riesgo de extraviarse. Si estuviera seguro de su destino le escribiría más largamente. ¿Y Bustillo Oro?

Saludos cordiales.



General de Brigada
Francisco L. Arquiza

Pachuca, Hgo., 22 de Julio de 1937.

Sr. Dn.
Mauricio Magdaleno.
Jefe de la Oficina de
Biblioteca y Archivos Económicos.
Sría. de Hacienda y Créd. Púb.
México, D. F.

Querido Amigo:

Gracias por su ejemplar dedicado de "Resplendor". Lo he leído de un tirón. Todo lo suyo lo leo con grande interés y me complace hacer notar a quienes suelen oírme, que reconozco en usted un valor significado en nuestras letras.

No soy nadie para opinar respecto a sus obras; otros lo han de ir a hacer con suficiencia y seguramente lo que digan será loatorio para usted; eso es lo justo. No obstante, deseo manifestarle que he encontrado en su novela, dolorosa y real, una novedad originalísima; ese modo de hablar de los indios borrachos o la visión del viejo aquél que ahorcan; esa falta de puntuación, es una originalidad que se adentra en el lector y lo hace sentir en la confusión de palabras, el caos que ha de reinar en el mundo de esos personajes. El cioto del primer protagonista con la madre de Saturnino es también de lo que más me satisfizo por su trazado fuerte y por el símil aquel del toro. Tiene un sabor de rancho de virilidad que cautiva. Dió usted dos o tres brochazos que lograron la magia de un cuadro bronco y perdurable.

El dolor de los indios esté plasmado en su obra. Se conoce que vivió usted sus sufrimientos.

Traté de mandarle unos apuntes que tiene un Maestro Rural del rumbo de Ixmiquilpan, en donde están observaciones muy curiosas de esos pobres seres, atrofiados y viciosos.

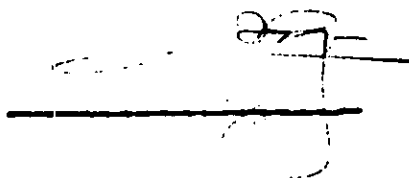
Su novela causará sensación. Ya era tiempo de que le pusiéramos los mexicanos algo enfrente a la "voragine", a "Doña Bárbara", a "Don Segundo Sombra"

General de Brigada
Francisco L. Arquiza
2.-

y a "Cacao".

que lo quiere.

Lo felicita sinceramente su amigo



P. D. Estoy liado con "Tropa Vieja". Novela que se -
desarrolla dentro de los cuarteles de la Tropa Federal
antigua. Por si acaso no hubiere usted leído una -
conferencia mía del mismo nombre, tengo el gusto de -
enviársela adjunta.

México a 22 de julio de 1937
Sr.D.Mauricio Magdaleno
C I U D A D

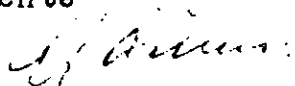
Mi distinguido amigo:

Favorecido con su grata del 20 del corriente me apresuro a contestarle.

Oportunamente llevo a mis manos su último libro "Resplandor" que estoy leyendo con el detenimiento que merece. Por las ciento y tantas páginas que llevo leídas ya puedo reafirmar la opinión que acerca de su labor como novelista le di, desde su primera novela. Dadas la calidad de los temas que usted elige, su actualidad, la atinencia con que los toca, la suma de conocimientos que en ellos pone, no hace difícil augurarle que llegará muy lejos. Yo deseo para su obra no el éxito resonante y efímero de tantas obras de bloff puro que ahora se publican, sino el perdurable y trascendente que amerita.

Mucho le agradezco también su bondadosa gestión con Botas para la edición de libros míos. Efectivamente tengo algunas obritas inéditas terminadas y a punto de terminar y muchas agotadas. En la primera oportunidad que se me presente hablaré con este editpr con quien en alguna otra ocasión no he podido tener arreglos ningunos a este respecto.

Le repito mis agradecimientos y quedo como siempre su amigo que lo estima altamente



Cuernavaca, Mor.
a 24 de agosto
de 1937.

(3)

Señor
MAURICIO MAGDALENO,
Barcelona 14,
México, D. F.

Querido Mauricio:

Lo que yo me figuraba, al no recibir su contestación a mis cartas, era que se debía a mal servicio del correo, pues como a veces me ha sucedido que una con certificación y "entrega inmediata", llegada el sábado a la población, esté en mi casa hasta el lunes siguiente, la correspondencia que yo mando es fácil, no solo que se tarde, sino que se extravíe.

Una cosa me agrada; sendos artículos de Tablada, Estrada, Gringoire y otros, elogian ampliamente "El Resplandor", es decir, que a pesar de la opinión de usted, sí ha causado revuelo su novela, pues aparte los artículos críticos serios, hay muchas notas y notículas. Y a propósito, mi artículo, aunque no de notoriedad, es tal vez el que quiere interpretar el profundo sentido de su reciente novela, y no solo bordar a la ligera.

Pasando a mí le diré que cada instante que pasa me pongo más malo, aunque mi apariencia sea de mejoría. Asimismo a veces mi dinero escasea mucho debido a inusitadas compras de medicinas. Por fortuna el ambiente que me rodea es de descanso y, aparte mi mordente interior,

la tranquilidad es absoluta. Es más, los días de llegada del cheque quincenal, estamos todos muy alegres. Un día o dos antes, nos estamos echando las cartas para ver que un caballero, (el de copas,) que luego resulta ser el viejecito cartero, nos trae una carta de lejos, con mucho dinero, (as de oros,) o que nos anuncia nos sacamos el premio mayor de una gran lotería.

Desearía que su hermano Vicente, si aún trabaja en la Universidad, me consiguiera y me mandara una colección de la revista con el nombre del mismo instituto; cuando menos el mayor número de ejemplares, e igualmente el librejo de Jiménez Rueda sobre historia de la literatura mexicana. Además, una lista de novedades de librería acerca de historia, filosofía y bellas letras. Buso de la bondad con que ambos me tratan y le ruego, si lo ve, que le comunique mi petición.

Saludos de la mía a su señora, y míos a los amigos mutuos y ojalá tengamos una próxima ocasión de charlar largo y tendido, en esta su casa.


SOTO

El cine, al fin y al cabo, es una de las más legítimas expresiones de nuestro tiempo; los hombres del futuro tendrán que recurrir a él para conocernos en más de un aspecto fundamental.

Mauricio Magdaleno¹

Y SE HIZO EL CINE

Noche del 12 de febrero de 1948, han pasado ya 16 años del estreno de *Emiliano Zapata* en el teatro Hidalgo. El escenario ha cambiado; el cine Orfeón brinda a Mauricio Magdaleno el foro para el estreno de *Río Escondido*. Frente a la fuente casi seca de la plaza de Río Escondido están las mujeres del pueblo, con sus cántaros vacíos y una escasa hebra de agua. Todos atrapados por la lente de Gabriel Figueroa para una película dirigida por Emilio Fernández. Tras la sucesión de los créditos, como un río escondido apenas si se percibe el nombre del autor de la idea original: el crédito que nadie lee. Las líneas que hacen posible la escena tomada por Figueroa nacen de la creación de Magdaleno, quien las visualiza de la siguiente manera:

EXTERIOR PLAZA DE RIO
ESCONDIDO. FULL ANGLE SHOT HACIA LA
FUENTE. (DIA)

De la fuente mana un hilito, apenas, de agua. Los cántaros de las mujeres se llenan lentamente. Felipe dice, a la sazón, dirigiéndose a las que esperan su turno para llenar sus cántaros:

FELIPE:

Y, sobre todo, no se les olvide lo que acabo de recomendarles. Hiervan siempre el agua y así no se enfermarán.

MEDIUM FULL COMPOSITION GROUP
SHOT

INDIA 1a:

Pero...¡si es muy poquita la que sale de la fuente, doctor!

MEDIUM FULL COMPOSITION GROUP
SHOT

INDIA 2a:

Si la hervimos, s'evapora y no queda nada...

MEDIUM FULL COMPOSITION GROUP
SHOT

FELIPE:

¿Esta es toda el agua que hay en Río Escondido?

MEDIUM FULL COMPOSITION GROUP
SHOT

1 Mauricio Magdaleno, "Cine Mexicano", *El Universal*, 8 de septiembre de 1942.

INDIA 1a:

Sí, doctor. Y la del aljibe de don Regino, pero ésa es nomás pa sus caballos y pa su casa. Dicen que por debajo de la tierra pasa un río con harta agua y que se le oye junto al altar de la parroquia. Por eso se llama el pueblo de Río Escondido.

MEDIUM FULL COMPOSITION
GROUP SHOT

INDIA 2a: (Amargamenta)

¡Llueve en todas partes, menos aquí!
Aquí nomás se llena el cielo de nubes.

(Vuelve la cara a verlas)

...pero nunca cai el agua. ¡Diosito no quiere que caiga aquí!

¡Quién sabe por qué!

Estas líneas recuperan pasajes de *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno. La amargura de la gente provocada por la falta del vital líquido, frente a una naturaleza inhóspita. En la novela, los pueblos de la Cal y del Tepetate contrastan con el esplendor de la hacienda La Brisa, y, en la película, la gente de Río Escondido es dominada por el cacique Regino Sandoval. "La imagen del indio va a ser ofrecida ya no como un personaje incomprensible y levemente teñido de romanticismo sino como un hombre humillado y dolorido", escribe así Paco Ignacio Taibo I sobre una de las aportaciones de Magdaleno a la novelística y filmografía mexicanas de los años cuarenta². Y como un río que fluye bajo la tierra, "como fulgor de mina" diría el propio Magdaleno, el escritor se hace escuchar a través de sus trabajos novelísticos y filmográficos, no sólo con la temática del indio "humillado y dolorido", sino como prueba de una diversidad que va del México revolucionario y rural al urbano.

Corre el año de 1942. Gloria Marín, cobijándose con su éxito logrado en *Historia de*

un gran amor (1942), rechaza el papel de Esperanza, la hija de un campesino mediero que casa con el heredero de un hacendado, en el nuevo proyecto de Films Mundiales: la adaptación de la obra *Sucedió ayer* de Fernando Robles. El empresario J. Fink llama a Dolores del Río, estrella mexicana de Hollywood, y así comienza la conformación de un equipo destacado del séptimo arte nacional.

Instalados en una habitación muy pequeña que tenía una mesa y dos sillas, un cuartucho verdaderamente miserable, localizado en Films Mundiales —cuenta Magdaleno a Paco Ignacio Taibo I— el escritor inicia su relación cinematográfica con uno de los personajes que habrían de poner en alto al cine mexicano: Emilio Fernández Romo (1904-1986), hombre que según Gabriel Figueroa poseía "una gran sensibilidad hacia lo mexicano, en especial hacia la vida del campo. Vestía a sus personajes con propiedad, sobre todo al charro, a la gente del pueblo. Manejaba los caballos con belleza y dramatismo. Seleccionaba con acierto canciones y bailes mexicanos. Tenía un buen conocimiento del ambiente militar. Tenía facilidad para el drama, la tragedia y los momentos cómicos. Sus locaciones eran seleccionadas con muy buen gusto".³

Magdaleno recuerda en 1976 para *Cuadernos de la Cineteca Nacional* su relación con el *Indio* Fernández:

[...] Emilio es, sin duda, sui generis. Él también venía de Hollywood, estaba muy "agringado" y, a la vez, muy mexicano; era al mismo tiempo un hombre un poco brutal y delicado. Realmente sabía de cine, había sido extra de Hollywood y andando detrás de los genios y todo eso, ellos no sabían de su existencia, pero él estaba respirando aquello; tenía instinto. Cuando discutíamos de algo, Emilio tenía la razón.

Flor silvestre [adaptación cinematográfica de Sucedió ayer de Fernando Robles] fue un

2 Cfr. Paco Ignacio Taibo I, *El Indio Fernández*.

3 Margarita de Orellana, "Palabras sobre imágenes", *Artes de México*, Nueva Época, No. 2, Invierno de 1988, p. 51

hermoso film, una película hecha de una manera muy rara, porque Agustín Fink, antes de conocernos, tampoco era un hombre de cine; lo conocía, ya que había sido apoderado de aquel sacerdote que acaba de morir. [José] Mójica; hicieron una cinta en Hollywood, pero Fink manejó el dinero, de modo que no era una gran cosa.

[...]

Adapté algunas obras debido a que Fink —que todavía no le entraba recio a la cosa del cine— compró varias y, entre ellas, una novela muy mala llamada *Sucedió ayer*; me la entregó: —A ver que haces con ella. Emilio Fernández me preguntó qué pensaba. —Yo digo que no se puede hacer nada, es muy mala. —Entonces atamos al otro cabo; yo te hago algunos apuntes y tú me los completas, o los inicias y mandamos esto al carajo.

La novela era una poquería, aunque el autor fuese mi amigo; una porquería. Sin embargo, salió una muy buena película.

Sigo creyendo que *Flor silvestre* es la mejor cinta de el indio.⁴

La "sensibilidad hacia lo mexicano", reflejada en la creación de Magdaleno, es resultado de un movimiento extendido a todas las artes. Gabriel Figueroa así lo manifiesta:

[...] cuando Dolores del Río llegó a México firmó un contrato con la compañía que habíamos formado [Films Mundiales] y, por medio de ella, volví a introducirme en el mundo de la pintura. El día de su santo organizó un desayuno mexicano y allí llegaron todos los poetas y todos los pintores. Ella nos animó para que hiciéramos más cosas mexicanas. Y fue prácticamente el nacimiento de una mística importante en los años cuarenta. Surgió un entendimiento por medio de la amistad o por confluencia de todos los que representábamos las distintas artes. Tenemos que considerar que ya la pintura mural y de caballete, la música, la poesía y la literatura estaban establecidas en esa mística. Faltaba impulsar el cine, el teatro y la danza. Pero esa mística nos sirvió a todos. Trabajábamos de alguna manera de común acuerdo. En la pintura, por ejemplo, representaban ese impulso Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, principalmente. En la poesía, Carlos Pellicer,

Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta. En la literatura, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno, Mariano Azuela, José Revueltas, Anita Bremmer, Abreu Gómez. En la música, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Moncayo, Jirnénez Mabarak, Rodolfo Halffter. Miguel Covarrubias se encargó de hacer resurgir la danza, junto con Anna Sokolow, Waldeen, José Limón y Guillermina Bravo. En el teatro Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Seki Sano y Rodolfo Usigli jugaron un papel importante.

Todo esto nos impulsó a buscar una imagen mexicana también en el cine... En Films Mundiales empezó el buen cine mexicano.⁵

Gabriel Figueroa también recuerda a Magdaleno y al equipo de Films Mundiales, en una entrevista concedida al periódico *La Jornada*, y publicada el 2 de julio de 1986:

Eramos un equipo: Emilio Fernández, director; Mauricio Magdaleno, el guionista; yo; a la cámara. Así nacieron los filmes: *Flor silvestre*, *Bugambilia* y *María Candelaria*, con Dolores del Río; *Maclovio* y *Río Escondido*, con María Félix, y *Pueblerina*, con Columba Domínguez.

Mauricio Magdaleno siempre estuvo satisfecho de los resultados. Y nos apoyaban en esa época [1943-1945] la compañía Films Mundiales que años más tarde, al morir Agustín Fink, se convirtió en Clase Films Mundiales. Había otro equipo de asesores que nos apoyaban: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza. Supervizaban los guiones de Magdaleno. Por eso salían las películas más o menos bien, no se dejaban las cosas a un sólo criterio.

Sinceramente, empezamos en el cine una especie de mística en el trabajo, con el apoyo y la influencia del propio desarrollo de las otras artes en México (el muralismo, la poesía de Los Contemporáneos, toda la literatura y la música de corte nacionalista). El cine en esa época estaba flojo, al igual que la danza y el teatro. Por fortuna, para el cine, nos ayudaron Diego Rivera, Orozco, Siqueiros. También Carlos Pellicer.⁶

El trabajo de Emilio y Mauricio, en *Flor silvestre* es tomado en cuenta por la crítica cinematográfica, aunque se detiene con cierta particularidad en el elenco encabezado por Dolores del Río y Pedro Armendáriz, una pareja determinante para que el cine nacional destacara

4 Cineteca Nacional. "Testimonios para la historia del cine mexicano", *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, No. 3, 1976, p. 29.

5 Margarita de Orellana, *op. cit.*, pp. 38, 39.

6 Braulio Peralta, "Con Magdaleno se va parte del cine mexicano", *La Jornada*, 2 de julio de 1986, p. 25.

más allá de sus fronteras, en la fotografía de Gabriel Figueroa y en la dirección de Emilio Fernández.

El estreno de *Flor silvestre* tiene lugar en el cine Palacio el 23 de abril de 1943; pronto, los intelectuales expresan sus opiniones: Xavier Villaurrutia dice que la cinta es sin duda alguna la mejor película de ambiente campesino mexicano que se ha hecho entre nosotros; Dolores del Río y Pedro Armendáriz actúan en ella con verdadero acierto; Diego Rivera opina que es la mejor película mexicana; el fotógrafo es un verdadero artista y también tiene alta calidad el trabajo del director y todos sus colaboradores. México debe estar orgulloso de su artista Dolores del Río y de una producción semejante, y Roberto Montenegro declara que es una película admirable, gran triunfo de Fink, de Emilio Fernández; pero sobre todo de Dolores del Río, toda una gran actriz y de Gabriel Figueroa que ha logrado una fotografía de perfección asombrosa. Las observaciones están orientadas principalmente al trabajo del director y de los protagonistas, dejando a un lado la labor del escritor Mauricio Magdaleno, que cuando es tratado por la crítica, recibe opiniones severas sobre su trabajo, como la dirigida por "El Duende Filmo", seudónimo de Angel Alcántara Pastor y responsable de la sección cinematográfica de *El Universal*:

¿Qué es *Flor silvestre*? Una tragedia honda, cruel y terrible que coge nuestros nervios, los estruja y luego los arroja destrozados para dejarnos casi sin aliento. Pero esa impresión brutal se nulifica con la más estúpida escena que introducen, después del final lógico de la obra, para asentar la mentira más grande y dar a esa estupenda película un sabor de propaganda fuera de tono y de lugar, porque trata de una cuestión que ya nadie discute y que está total y definitivamente liquidada: La Revolución.

Pero así tenía que ser, siendo Mauricio Magdaleno el autor o coautor del argumento. No podía dejar de hacer doctrina. Perteneció a la juventud escolar que modeló su espíritu al calor de las patrañas que se decían a propósito de la Dictadura, en cuyas postrimerías el debe haber nacido. La postura de la juventud ha sido y siempre será, la vanguardia. Cuando Magdaleno nació, era la escuela positivista y el liberalismo los que privaban, cuando él fue, joven, había que ser revolucionario, como después de la guerra del 14 [Primera Guerra Mundial] vino el Marxismo y el Leninismo. Y así seguirá por los siglos de los siglos, puesto que desde hace siglos el progreso de la humanidad es producto de sus fuerzas antagónicas que están en pugna. Pero querer justificar la Revolución Mexicana con una película cinematográfica, ahora, se antoja anacrónico.

¡El señor Magdaleno se bajó del tren hace quince años!.⁷

Dotada de esa sensibilidad mexicanista, *Flor silvestre*, es la historia de una pareja, envuelta en el conflicto revolucionario, ella es una campesina casada con el hijo del hacendado. La historia está ubicada en el Bajío, para la que Mauricio escribe su primera y única canción ("El herradero").

Magdaleno cuenta a Paco Ignacio Taibo I cómo compuso la canción. Cuando fueron a Silao, Guanajuato, él y Emilio, en busca de paisajes adecuados, resultó que el guión se había quedado corto. Así que decidió meter una canción y la escribió allí mismo. Esta canción ahora es famosa, se titula "El herradero". Nunca la registró y sabemos que Pedro Galindo la registró y seguramente su familia cobra los derechos de autor.

Junto a este recuerdo, Mauricio resalta que *Flor silvestre*, con *Pueblerina*, son las películas del *Indio* que más quería, las sentía más cerca de él.

7 El Duende Filmo. "Nuestro Cinema", *El Universal, Magazine para todos* (Suplemento), 1o. de mayo de 1943, pp. 6, 7.

La guitarra de Antonio Bribiesca; luego, la voz de Lucha Reyes acompañada por el Trío Calaveras: "El herradero".⁸

*¡Ay que lindas!
¡Qué rechulas las fiestas de mi rancho!
con sus chinias, mariachis y canciones,
y esos charros que traen sombrero ancho.*

*¡Qué bonita,
esa yegua alazana y pajareral,
pa' enseñarle a echar una mangana
y montarle y quitarle lo matrera*

*¡Qué rechula es la fiesta del Bajío!
¡Ay que lindas sus hembras y su son!
rinconcito que guarda el amor mío.
¡Ay, mi vida, tuyo es mi corazón!*

*Ahora es cuándo
valedores, a darse un buen quemón;
esa yegua que viene del potrero
sólo es buena pa'l diablo del patrón.*

*Las mujeres
han de ser como todas las potrancas,
que se engríen y amansan con su dueño,
y no pueden llevar jinete en ancas.*

*¡Qué rechula es la fiesta del Bajío!
¡Ay que lindas sus hembras y su son!
rinconcito que guarda el amor mío.
¡Ay, mi vida, tuyo es mi corazón!*

*¡Qué rechula es la fiesta del Bajío!
¡Ay que lindas sus hembras y su son!
rinconcito que guarda el amor mío.
¡Ay, mi vida, tuyo es mi corazón!*

El Cine Gráfico tiene como crítico cinematográfico a un personaje que responde al seudónimo de "Anotador", quien se encarga de hacer una evaluación de *Flor silvestre*, y será uno de los más constantes críticos del trabajo de Emilio Fernández y de Mauricio Magdaleno. En una escala de 0 (pésimo) a 10 (excelente), "Anotador" califica al argumento con 10 y

considera a la cinta como la primera de "ambiente completamente mexicano":

Podemos decir en elogio de esta película de Films Mundiales que es la primera película de ambiente completamente mexicano que en verdad se ha llevado a la pantalla nacional. En *Flor silvestre* todo es verdad, realizado con una realismo sorprendente, pinta el costumbrismo como en verdad es, sin mistificaciones a tal grado que después de este formidable film toda película de charros seguirá siendo de una falsificación absoluta. El México de hace veinte años cuando la cruenta lucha intestina nos llevó a los más grandes errores.

La revolución en toda su fuerza con sus arrebatos odios y venganzas. Un estrujamiento a nuestros sentidos que nos hace vivir esos cruentos días.⁹

Flor silvestre revelará la Revolución con toda su fuerza, bajo ese principio temático, los conceptos de tierra, cacique y campesino persistirán en los siguientes trabajos cinematográficos de Mauricio Magdaleno. Sin embargo, esto le llevará a un encasillamiento, como lo reconocerían sus críticos que además, lo acusan de doctrinario al mismo tiempo que lo califican de agrarista.

Flor silvestre es estrenada en abril de 1943, y a principios de mayo Magdaleno termina la adaptación para la siguiente película de Dolores del Río, *María Candelaria*, que inició su rodaje a en agosto. Paralelamente, Films Mundiales en los estudios CLASA termina los trabajos de *Tentación*. La productora Diane Subervielle de Fontanals llamó a Mauricio Magdaleno para auxiliar a Fernando Soler en el argumento de *Tentación* y para escribir su adaptación cinematográfica.

Tentación es estrenada en el cine Palacio el 19 de agosto de 1943. El Duende Filmo detalla en *El Universal* que Fernando Soler es el actor número uno de nuestro cinema y que su

8 La canción de "El herradero" es escrita por Mauricio Magdaleno, aunque Mario Kuri-Aldana y Vicente Mendoza Martínez, autores de *Cancionero Popular Mexicano* (1987), registran como autor de la canción a Pedro Galindo, quien también intervino en *Flor silvestre*.

9 Anotador, "Últimos estrenos", *El Cine Gráfico*, Año XI, No. 508, 2 de marzo de 1943, p. 20.

actuación en la película de Films Mundiales, *Tentación* es brillante, como que el argumento fue escrito para él.

Magdaleno queda sin más menciones de las que le dan sus créditos de argumentista y adaptador en la pantalla del cine Palacio, que anuncia la película con la siguiente frase: "Cuando la vida se llena de sombras y de intenso dolor".

Cinema Reporter convoca a un concurso que habría de cerrarse el Día de la Raza de 1943. Se trataba de "encontrar el título más apropiado a la cinta que filma Dolores del Río". La historia de una indígena de Xochimilco, juzgada como deshonrada y proscrita del trato social, que termina su vida apedreada por el pueblo, frente a la cárcel donde se encuentra su novio.

Son propuestos cuatro títulos para la película: *María Candelaria*, *Xochimilco*, *Boda trágica* y *Tragedia de amor*, y el jurado está compuesto por Agustín J. Fink, de la productora Films Mundiales; Roberto Cantú Robert, de *Cinema Reporter*, y por los escritores Rafael Solana y Carlos Luquín, quienes dan a conocer el resultado el 26 de octubre. Primer lugar para el título *María Candelaria*, el señor Francisco R. Labrada, de Hermosillo, Sonora, recibe un premio de cien pesos, y el segundo lugar a *Xochimilco*, 50 pesos; al señor H. Verdugo, de México, D.F.

La película había iniciado trabajos el 15 de agosto en los estudios CLASA y realizó locaciones en Xochimilco y Taxco.

María Candelaria es el argumento que el Indio Fernández regala a Dolores del Río, y del que Magdaleno realiza su adaptación. Esta anécdota la cuenta el director a Beatriz Reyes Nevares:

[...] *María Candelaria* es una consecuencia lógica de *Flor silvestre*. Fue una película enteramente

mexicana, concebida y hecha para Dolores del Río, quien de golpe había ocupado su lugar como mujer distintiva de nuestra patria. Yo en aquella época la habría proclamado "la flor más bella del ejido". Escribí la historia de *María Candelaria* en trece servilletas de un restaurante y se la envíe a Dolores el día de su santo porque no tuve para comprarle flores... colaboró conmigo en la factura del argumento y en su adaptación don Mauricio Magdaleno.¹⁰

Para algunos críticos de la época, la historia de *María Candelaria* se repetía, porque retomaba situaciones vistas en otra película, donde el Indio Fernández es protagonista, se trata de *Janitzio*, dirigida por Carlos Navarro en 1934.

Sin embargo ya en la novela *El resplandor* (1937), había aparecido la pareja de indios, Lorenza y Carmen Botis, y el "malvado" que no es de pura raza, Saturnino Herrera; además del linchamiento del protagonista provocado por la intriga de los villanos, "la muerte de la piedra arrojada a mano de la multitud enfurecida". En *María Candelaria*, Mauricio Magdaleno describe la situación de la siguiente manera:

(Nota: Los números que aparecen en las indicaciones técnicas corresponden al guión original)

**538 EXTERIOR. PUEBLO. CALLE
(NOCHE) FULL DISTANT SHOT.**

SWING. PAN BACK

María Candelaria viene corriendo por medio de la calle contra la CAMARA. La chusma ruge, también a la carrera, tras de ella. Al llegar a la CAMARA, ésta la sigue en SWING; María Candelaria, al pasar el nivel de la CAMARA, se detiene al ver aparecer al otro extremo de la calle a otra multitud, que avanza hacia ella, copándola. María Candelaria, tras de unos segundos de vacilación, se arroja por un callejón que abre frente a la CAMARA. Tras de ella los dos grupos de la chusma se agolpan impetuosamente, formando uno sólo que continúa por el callejón.

[...]

555 FULL WIDE HIGH SHOT DE
TODA LA TURBA, QUE RODEA A MARIA
CANDELARIA

Lupe, enfurecida, recoge una piedra. María Candelaria, presa del más grande terror, retrocede hasta dar con el muro de la cárcel, abriendo los brazos en cruz.

556 MEDIUM SHOT DE LUPE

que, enfurecida, arroja la piedra hacia María Candelaria.

557 MEDIUM SHOT DE MARIA
CANDELARIA

que recibe la pedrada. La sien le sangra, María Candelaria se lleva la mano a la cara, se dá cuenta de la sangre en su mano. Poseída del más grande terror, recuerda la muerte de su madre.

En *El resplandor*, la mujer india no es quien muere, sino Carmen Botis; el indio que sucumbe ante la ira del pueblo de San Andrés de la Cal y llama a su "Lo...ren...za": "Lo...ren...za":

Y se desplomó, herido en la cabeza.
El pueblo entero conjuraba su perdición.

[...]

Y les respondió el monte, trastumbando de arriba abajo y el cerco de las voces se multiplicó, se hizo un clamor de tormenta, como cuando se vienen abajo los cielos y trueno el rayo. Piedras enormes, huizaches feroces, mezquites ralos y cenizos y la nopalera de puntiagudos dientes avanzaban, sitiándolo, en un amago que le hizo girar sobre sí, buscando salida. Avanzaban, avanzaban, avanzaban.

[...]

Aulló, aulló, aulló. Noche adentro, bajo el cielo turbio y negruzco, sin estrellas y sin luz, emprendió la carrera, hiriéndose en la fuga. El cerco se cerraba. Un macizo de nopalera se le echó encima, con los brazos armados de cuchillos, y unos ojos de lumbre se le clavaron en el corazón. Gimió, empapado el pedregal de sangre:

— Lo...ren...za...

Tronaba el cielo. Tronaban las voces del pueblo que le perseguía para rematarlo...

Edmundo Báez, colaborador de Mauricio Magdaleno y Luis Buñuel en la adaptación de *Gran Casino* (1946) -primera realización de Buñuel en México- y en *Acuérdate de vivir* (1951) -adaptada también por Magdaleno, el propio Báez y el director Roberto Gavaldón- comenta con agrado la impresión que le causó *María Candelaria*, luego de haberla visto en una exhibición privada en los estudios CLASA en diciembre de 1943, aún sin disolvencias, ni música de fondo, pero que le permitirían calificarla con un alto valor poético y dramático.

Personalmente teníamos muchos prejuicios en contra de *María Candelaria*. Conocíamos con bastante anterioridad el argumento, muy transformado después, que nos pareció entonces, sino muy malo, sí intrascendente, incoloro, un poco para turistas, y teníamos mucho miedo al propio Xochimilco que, a pesar de sus bellezas naturales, tiene el enorme peligro en que han caído muchos, de transformarlo, al llevarlo al arte, en bajo "folklore", en una tarjeta postal, pudiéramos decir así, o en un barato calendario.

Y por eso tal vez nuestra sorpresa fue más grande. No encontramos nada de lo que habíamos temido. *María Candelaria* es un poema dramático. Porque la poesía y el drama son sus elementos esenciales. Apesar del fondo "folklórico", porque utiliza un fondo usado por el "folklore", que resalta sobre todo la poesía y el dramatismo. La cámara, el sonido, los elementos técnicos no son más que medios para producir esos dos elementos.

La poesía es sencilla, tranquila, hecha con una flor, con un paisaje lejano, con una palabra escapada de pronto, y el drama es sórdido, hondo, callado; pero que cuando explota es terriblemente cruel, como todos nuestros dramas cuando llegan a un climax.

Alguien nos decía: —México es solamente el indio y el paisaje, el pueblo bajo, y eso es una gran verdad, no es eso todo México, pero todo eso es la base de México, sin eso no nos podríamos explicar la ciudad, ni nuestra política, ni la aristocracia, ni la poesía, ni el drama en todo el arte mexicano. ¿Podríamos explicarnos a Dostoiewski y a todos los escritores rusos, sin el pueblo ruso? ¿Podemos, inclusive, comprender a la aristocracia de cualquier país sin el pueblo?

El valor de *María Candelaria* es precisamente su poesía y su drama, son profundamente mexicanos que encierran, por lo tanto, toda emoción de un pueblo. Por eso *María Candelaria* conmemora profundamente al pueblo mexicano.¹¹

Efraín Huerta en el *Esto* del 19 de enero de 1944 refiere:

Es una cinta mexicana cien por ciento. Si *Distinto Amanecer* es, pudiéramos decir, la radiografía de la ciudad de México, *María Candelaria* es la exaltación, la sublimación de uno de los paisajes más hermosos de nuestro país, y la exposición, en perfecto y acompasado tono dramático, de una tragedia absoluta, de una tragedia, redonda, implacable.¹²

Al finalizar el mes de agosto de 1943, se inició el rodaje de *Miguel Strogoff* o *El correo del zar* en los estudios Azteca, bajo la dirección de Miguel M. Delgado. Los diálogos fueron encargados a Mauricio Magdaleno. El estreno de la película tendrá lugar el 8 de abril de 1944 en el cine Magerit.

Con *Miguel Strogoff*, Mauricio Magdaleno inicia su intervención en la adaptación de clásicos de la literatura universal; de Julio Verne pasará a Pierre Benoit, a Juan Valera, a Robert Thoren, a Michel Weber, a José María Carretero, a Jacinto Benavente y a Pedro Antonio de Alarcón entre otros.

El año de 1943 terminaba para Magdaleno con muchos proyectos cinematográficos: Francisco J. Clemente, le contrató el 15 de noviembre para realizar la adaptación de *Emiliano Zapata, el caudillo del sur*, pero no es llevada a los estudios de filmación. El 30 de noviembre registra ante el Sindicato de Argumentistas y Adaptadores Cinematográficos su argumento *Tristes domingos*; el 13 de octubre había solicitado el registro de otro argumento, *La corona de espinas*, y el 20 de octubre *La sombra del pasado*, argumento de *El intruso*, por el cual recibe dos mil quinientos pesos el 14 de febrero de 1944,

día que firma contrato con Agustín J. Fink, gerente de Films Mundiales.

"Anotador", el crítico cinematográfico ya mencionado, califica *El intruso* de Magdaleno, en una escala de 0 a 10, bajo los siguientes términos: argumento, 6; dirección 6, interpretación, 6; valor artístico, 6, y valor de taquilla, 10, expresando, además, que la historia que llevó a la pantalla Mauricio Magdaleno es muy amarga. El tormento continuo a un pobre niño, el intruso, es el tema que estruja el ánimo del espectador. La realización pudo ser mejor para el nuevo director siendo el desarrollo lento y faltando en gran parte la continuidad. Él antes que director fue escritor. Como director fracasó. Le daba por el melodrama y la lentitud de las acciones.

Nuevamente, Mauricio Magdaleno trabaja con el Indio Fernández en *Las abandonadas*, cuyo rodaje inició días después de ocurrir la muerte de Agustín J. Fink (el 1 de mayo de 1944), y que habría de ser estrenada hasta el 20 de mayo de 1945 en el cine Chapultepec, mismo día en que también sería proyectada la película *Entre hermanos*, obra adaptada por Magdaleno.

En *Las abandonadas*, la crítica cinematográfica repite la forma con la que antes había tratado los trabajos del equipo de Emilio Fernández, exaltar la figura del director, del fotógrafo o de los protagonistas, que seguían siendo Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, Dolores del Río y Pedro Armendáriz, dejando a un lado la aportación de Mauricio Magdaleno.

El Departamento de Censura Cinematográfica, dependiente de la Secretaría de Gobernación, prohíbe la exhibición de *Las abandonadas*, porque presentaba a un general

11 Edmundo Baez, "María Candelaria, un poema dramático", *Cinema Reporter*, No. 283, 18 de diciembre de 1943, pp. 22, 23.

12 Efraín Huerta, *Esto*, 19 de enero de 1944, cit. pos. Emilio García Riera, op. cit., p. 51.

del tiempo de la Revolución con el águila en el bombín y resultó que así lo usaba don Manuel Avila Camacho. La censura venía de la Secretaría de la Defensa Nacional, así la identifica el Sindicato de Autores y Adaptadores Cinematográficos, que envía un telegrama al presidente Avila Camacho, para protestar contra la "suspensión" de *Las abandonadas*.

México, D. F., a 7 de diciembre de 1944.
Señor General de División
Don Manuel Avila Camacho,
Presidente de la República Mexicana,
CIUDAD.

En defensa de la Democracia sin demagogias y apegados nuestra Constitución, de las cuales es usted brillante paladín y esforzado defensor, solicitamos respeto para libre expresión pensamiento hollada injustificadamente por un funcionario de Secretaría de Defensa quien ordenó arbitrariamente suspensión película "Abandonadas" la que no ofende a Ejército Nacional ni lastima Revolución, sino en todo caso, fustiga a un previsor de la gloria del primero y de la grandeza de la segunda. Asimismo, suplicamos respeto libertad expresión con motivo prohibición dictada por Secretaría Relaciones a argumento "Petróleo". Atentamente. Autores y adaptadores cinematográficos.¹³

La suerte de la película fue adversa, aún antes de su estreno, *Las abandonadas* recibe duras críticas como la expresada en *Novelas de la Pantalla*, cuando apenas se terminaba el rodaje.

[...] *Las abandonadas* explotará el tema con el que Zolá hizo ruborizarse a Francia: la prostitución. Nada más que don Emilio [Zolá] fue original y nosotros no... Desde que el ilustre Federico Gamboa concibió su *Santa*, todas las obras de ese tipo que realizamos, terminan con la paradoja de una filtrapa humana, la mujer pública, que antes era una dama elegante...Y como esto también sucederá en *Las abandonadas*, bostezamos desde ahora con un anticipo de fastidio...¹⁴

Desde luego que Federico Gamboa, influye en la obra de Mauricio Magdaleno, quien así lo

reconoce en una entrevista publicada por *Uno más uno* el 12 de diciembre de 1981. Menciona que leyó a Federico Gamboa de adulto; incluso cuando sucede el estreno de *Las abandonadas* también es exhibida la película de *Entre hermanos*, basada en la obra del mismo nombre escrita por Gamboa, y que es adaptada por Magdaleno y el director español Carlos Velo, que pasara a ser reconocida como la historia cuyo *script* es un modelo para el trabajo cinematográfico.

Como ya mencionamos, el estreno de *Las abandonadas* acontece un año después de la muerte de Agustín J. Fink, el responsable de haber reunido a figuras importantes para la cinematografía nacional en torno a un cine dirigido por Emilio Fernández. Es el tiempo en el que se gestan cambios en la compañía productora de las cintas del equipo. Salvador Elizondo, director de CLASA, habla sobre esos cambios para *Cuadernos de la Cineteca Nacional* en 1976:

El principal socio de la compañía Films Mundiales era don Hipólito Signoret -también accionista de CLASA. En esa época, murió su director: Agustín J. Fink, una persona muy fina y conocedora, quien había producido asuntos tan buenos como *María Candelaria*, la primera película mexicana de mucho éxito en venta por todo el mundo. Como resultaba que un miembro de CLASA, era al mismo tiempo, el capitalista fundamental de Films Mundiales, esta corporación trató con nosotros -porque a don Hipólito casi no le interesaba la industria cinematográfica- la posibilidad de fusionarnos. Así cambiamos el nombre por CLASA Films Mundiales, formándose un sólo bloque con los recursos económicos, los negativos y el material de existencia.¹⁵

La primera película del equipo de Emilio Fernández con el sello CLASA Films Mundiales será *Salón México* (1948). La mayoría de los miembros del equipo dirigido por el Indio Fernández, incluido Magdaleno como argumentista y adaptador, trabajarán para otras

13 "Telegrama al señor Presidente de la República", *El Cine Gráfico*, 17 de diciembre de 1944, p. 20.

14 *Novelas de la Pantalla*, Año III, No. 203, 12 de agosto de 1944, p. 38.

15 Cineteca Nacional. *op. cit.*, pp. 86, 87.

productoras: Águila Films (*Pepita Jiménez*, 1945), producciones Raúl de Anda (*Río Escondido*, 1947) y Filmex (*Maclovía*, 1948). Magdaleno como director trabajará para Sonora Films: *Su gran ilusión* (1944); *La herencia de la llorona* (1946), y *La fuerza de la sangre* (1946), y como argumentista y adaptador, separado de Emilio Fernández, intervendrá para producciones CLASA Films Mundiales con *Vértigo* (1945), y *Bodas trágicas* (1946) y para Películas Anahuac, *Gran casino* (1946).

El español Carlos Velo había sido designado para dirigir la cinta de *Entre hermanos*, pero el Sindicato de Directores Mexicanos lo veta para desempeñar tal función, aún así Velo procuró la colaboración de Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno para escribir la adaptación de esta obra homónima de Federico Gamboa que finalmente es dirigida por el director cubano Ramón Peón. Magdaleno aclara en 1976 para *Cuadernos de la Cineteca Nacional* que él hizo la adaptación de *Entre hermanos*, aunque el crédito aparece como de Emilio Fernández. "El Duende Filmo" sí reconoce la intervención de Magdaleno, aunque utiliza un sentido irónico para describirlo: "Cabalgando en el Rocinante del romanticismo, como sembrador de ideas y no de mercader, Samuel Alazraki [productor de Cinears], productor de *Entre hermanos*, lleva en ancas a Mauricio Magdaleno". Sin embargo, destaca el reconocimiento del valor del *script* elaborado por Magdaleno. "El Duende Filmo" señala que en *Entre hermanos* Mauricio Magdaleno es "un literato" y "garantía de calidad para el público":

Esta película está basada en la novela póstuma del inmortal y gran novelista mexicano don Federico Gamboa, el ilustre autor de *Santa*, esa obra clásica de la literatura nacional que han leído tantas y tantas generaciones. Esta, como es de suponerse, es motivo de regocijo para los mexicanos porque *Entre hermanos* tiene que ser una película muy nuestra y reflejo de las pasiones y las cosas que tenemos.

[...]

Este Ramón Peón (director de *Tiburón*, 1933, adaptada por Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno) es infatigable trabajador y de los directores que se proponen hacer películas en poco tiempo y a bajo costo, lo cual no significa que sus producciones sean pobres, sino que lleva al foro un sistema de trabajo y procura economía para quienes le han depositado su confianza.

Ha hecho películas por docenas, se ha marchado a Cuba para hacer allá también una que otra cinta y regresó para encargarse de la dirección de *Entre hermanos*.

[...]

La acción de los acontecimientos que se desarrollan en la pantalla en la historia de *Entre hermanos* ocurre en Guanajuato en una época que fijó don Federico Gamboa entre los años de 1910 y 1918 precisamente cuando estalló el movimiento revolucionario en México y la República fue azotada por la guerra civil.

Los diálogos y la adaptación fueron arreglados por Mauricio Magdaleno, Emilio Fernández y el director español Carlos Velo, quien no ha podido actuar en México por circunstancias ajenas a su voluntad. Los nombres de Mauricio Magdaleno y de Emilio Fernández, constituyen una garantía de calidad para el público, porque *Magdaleno es un literato a quien le apasionan las cosas de la Revolución*; porque Emilio Fernández, el director de la emoción intensa, es también de los que sienten la Revolución como la hemos visto en sus magníficas películas. Así pues, *Entre hermanos* es la expresión vigorosa de una época aciaga que sirve de fondo para un drama intenso entre dos hombres que se disputan una mujer.¹⁶

La historia protagonizada por Pedro Armendáriz, Carmen Montejo, Rafael Baledón y Anita Blanch está sustentada en un guión que recibe por parte de "Vila", crítico de *Revista de Revistas*, el calificativo de "maestro".

Todo el éxito de la cinta de *Entre hermanos* debe descontarse al crédito del director cubano Ramón Peón, pues él no tuvo la culpa.

[...] Esa película -con muchas cosas excelentes y poquitas malas- es resultado de algo que en principio es lo que siempre produce un buen cine: el *script*, guión o libreto.

[...]

El resultado entre tres fue un guión casi *maestro*... CLARO que la novela póstuma de don Federico Gamboa no quedó más que éste o aquel detalle para su identificación, cosa elogiada desde

que dicha novela no está a la altura del famoso Gamboa...

Ramón Peón, suplente de Carlos Velo para la dirección, hizo cuanto pudo por echar a perder el film (como otros que hiciera anteriormente), aunque a la postre se impuso la calidad de origen en el "script" y se salvó en mayor parte.¹⁷

Vicente Vial da constancia de la validez del guión, al hacer el resumen del cine mexicano de 1945, para resaltar el trabajo de la adaptación de *Entre hermanos*:

De Ramón Peón [...], que consiguió alabanzas por *Entre hermanos*, sólo puede decirse que la bondad de un magnífico libreto creado por Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández se sobrepuso en evidentes resultados a su escasa labor directriz, de relevo al director original Carlos Velo.¹⁸

La siguiente realización del grupo será *Bugambilia*, una historia situada en el siglo XIX en Guanajuato, alejada de los instantes revolucionarios que tanto apasionan a la pareja Magdaleno-Fernández. A pesar de haber invertido grandes recursos en la producción, los resultados son escasos. Se le acusa de ser pretenciosa, aunque de poca calidad, además de que la historia había sido plagiada.

Antes de iniciar el rodaje de *Bugambilia*, Luis White Morquecho de Sonora Films concede a Magdaleno su segunda oportunidad para desarrollarse como director. Comienza a filmar *Su gran ilusión* el 23 de octubre de 1944, es asistido por Moisés M. Delgado y vuelve a llamar a su amigo Gonzalo Curiel para la música. Jorge Stahl, realiza la fotografía.

El reparto es encabezado por José Cibrián y Virginia Serret, pero los resultados devienen en fracaso tras el estreno del 6 de diciembre de 1945. Desde *El Cine Gráfico*, "Anotador" apunta que: si con la primera dirección de Magdaleno, en *El intruso*, le otorgó una calificación promedio de seis, en *Su gran ilusión*, a pesar de que

rescata la música de Gonzalo Curiel, le asestará una evaluación de cinco al argumento. A la dirección e interpretación concederá una evaluación de seis; lo que será su segundo fracaso como director.

Una cinta mexicana que carece de importancia para el público en general. Ofrece una historia muy falseada sin esa consistencia de otros films nacionales. La interpretación deja mucho que desear ya que no se definen los personajes. Tiene como atractivo una serie de canciones ya popularizadas. La realización acusa muchos defectos entre otros la falta de continuidad y la acción totalmente cinematográfica.¹⁹

Previo al estreno de *Su gran ilusión*, Mauricio Magdaleno había entregado las adaptaciones de *Vértigo* a Antonio Momplet y *Pepita Jiménez* a Emilio Fernández.

Vértigo es un argumento basado en la novela *Alberta* de Pierre Benoit y Magdaleno escribe la adaptación junto con el director Antonio Momplet. La película *Vértigo* (antes *Tempestad*), estelarizada por María Félix, Emilio Tuero y Lilia Michel, es la primera que aparece con el sello CLASA Films Mundiales.

Como sucede en anteriores películas donde interviene Magdaleno, la atención de los críticos es orientada hacia el director o los protagonistas, y en el caso de *Vértigo*, son Antonio Momplet y María Félix, quienes se llevaron los halagos.

En su balance del cine mexicano de 1946, Vicente Vial de *Revista de Revistas*, ubica a *Vértigo* en un "término medio, decoroso", al lado de *Hasta que perdió Jalisco*, *La viuda celosa*, *La noche y tú*, *El sexo fuerte* y *La mulata de Córdoba*, películas consideradas de alto valor artístico en ese año.

Por otro lado, en *Pepita Jiménez* Magdaleno realizó la adaptación de la obra de Juan Valera,

17 Vila, "Remolino", *Revista de Revistas*, Año XXXVI, No. 1825, 3 de junio de 1945, p. 4.

18 Vicente Vial, "El cine nacional en 1945", *Revista de Revistas*, Año XXXVI, No. 1855, 30 de diciembre de 1945.

19 Anotador, "Últimos estrenos", *El Cine Gráfico*, Año XXII, 16 de diciembre de 1945.

la que es anunciada por *El Universal Gráfico* del 22 de febrero de 1946, para su estreno en el cine Metropolitan, como "la novela más castiza y de mayor profundidad psicológica, trasladada al cine en todo su enorme valor dramático y amoroso". *Pepita Jiménez* es una producción fuera de la temática recurrente de la pareja Magdaleno-Fernández, y servirá para reivindicar su trabajo ante los ojos de uno de sus más acérrimos críticos, "El Duende Filmo":

Quando señalé los defectos de *María Candelaria*, estalló una tormenta y todavía hoy no falta quien de vez en vez lance un pullazo por aquella actitud. He seguido con atención la labor de Emilio Fernández con el deseo constante de poderlo señalar como el mejor director del año, sin haber logrado satisfacer ese deseo. Pero hoy, al fin, ha realizado una película que mucho tendrán que esforzarse otros directores para superar. Me refiero a *Pepita Jiménez* que fue estrenada y se está exhibiendo en el cine Metropolitan.²⁰

La crítica coincide en que *Pepita Jiménez* es una magnífica película cuya adaptación fue hecha al estilo de las que hace Hollywood, pensando más en dar movimiento a la cámara, acción a los personajes y emoción al espectador, que en la verdad histórica o en lo que escribió el autor de un libro o novela. Esta es una buena adaptación de la obra de Valera que da como resultado una realización ciento por ciento cinematográfica.

Mauricio Magdaleno recuerda su experiencia con *Pepita Jiménez*:

[...] Emilio me daba los temas -hubo muchos- y yo iba escogiendo. El "Indio" no leía, pero veía una barbaridad de cine; no leía nada ¡qué va a leer! pero de cine sabía al revés y al derecho, podía repetir la historia que hizo en 1909. Recuerdo que cuando *Pepita Jiménez*, se volvía loco: toda esa tarugada de esta historia, mira, mejor cuéntamela en diez cuartillas. Ese film se lo impusieron; los señores del dinero le dijeron a Fink [murió días antes de comenzar el rodaje de *Pepita Jiménez*]: -No sería malo que se hiciera eso. Y le insistieron; Emilio Fernández

tuvo que leerla, pero no entendía, que un cura y tal y tal. Porque entre Juan Valera y Emilio Fernández no hay nada en común. Juan es el anti-Emilio y Emilio es el anti-Juan.²¹

Mientras ocurren los estrenos de *Vértigo* y *Pepita Jiménez* continúa en los estudios CLASA la filmación de *Bodas trágicas*, iniciada el 2 de enero de 1946. La historia está basada en un argumento y adaptación de Mauricio Magdaleno y Gilberto Martínez Solares, que también se desempeña como director, para lanzar en plan estelar a la actriz Miroslava Stern, quien acapara las atenciones de la crítica.

Bodas trágicas es estrenada en el cine Palacio el 30 de mayo de 1946 y de inmediato la crítica juzga el trabajo de Magdaleno:

[...]

¡Qué libertades se tomó el señor Magdaleno con *Otelo*! Seguramente para que lo pongan moro con sus críticas los admiradores de Shakespeare. Ya dicen por allí que es un desacato llevar a la pantalla una obra clásica del gran bardo de Stratford sobre el Avon. Admitamos sin embargo que Mauricio Magdaleno, por lo menos, fue honrado al anunciar que su historia está basada en la obra clásica.²²

Por nuestra parte, en la adaptación de *Bodas trágicas* creemos que Magdaleno recupera un episodio de su novela *La tierra grande*. Rafael, joven criado en la hacienda de La Tierra Grande, desea casarse con María, hija del amo don Juan Isidro, que se opone a las intenciones del peón venido a más. En *Bodas trágicas* también hay un hacendado, don Juan Manuel (José Morcillo), padre de Amparo (Miroslava), quien se casa con su antiguo peón convertido en rico hacendado Diego Ramírez (Roberto Silva), en ambos casos hay tragedia, en la novela muere la pareja y en la película sólo terminará uniéndose, luego de pasar situaciones desafortunadas.

En 1946, Magdaleno dirige *La fuerza de la sangre*, de inmediato también realiza *La herencia*

20 El Duende Filmo. "Nuestro Cinema", *El Universal*, 3 de marzo de 1946, *Magazine para todos* (Suplemento) p. 8.

21 Cineteca Nacional. *op. cit.*, p. 31.

22 El Duende Filmo, "Nuestro Cinema", *El Universal Gráfico*, 5 de junio de 1946, p.15.

de la llorona. Además, el 11 de marzo del mismo año, en los estudios Churubusco se inician trabajos para *La mujer de todos*, basada en el argumento de Robert Thoeren, *Nina Petrova ha mentido*, adaptado por Mauricio Magdaleno, Antonio Momplet y el director Julio Bracho, con diálogos de Xavier Villaurrutia.

Tres hombres de letras, Bracho, Magdaleno y Villaurrutia aseguran un buen trabajo en la creación del libreto cinematográfico, para el lucimiento de la actriz protagonista, María Félix que será la mujer provocadora de deseo en todos los hombres que la admiran. Se reafirma el mito y la imagen de la estrella inalcanzable:

- ¡Por María, la mujer más bella de España!

- ¡Con todas sus ventajas y desventajas! -exclamó el Conde de la Granja.

- ¿Ventajas? preguntó uno de los invitados.

- Es bella.

- ¿Desventajas?

- Es cara -afirmó el viejo Conde.

- ¿Ventajas y desventajas?

- ¡Es inteligente! -aseguró Cañedo.

María Romano llegó entre tanto a la puerta del Fornos. Era una mujer en plenitud de su belleza, amante de los aristócratas europeos, dama que ha impuesto modas en hipódromos y casinos, que ha derrochado fortunas y provocado duelos, modelo de artistas famosos e inspiradora de pasiones volcánicas, dispuesta siempre a burlar antes de ser burlada, a abandonar antes de ser abandonada.

Una sola sombra había en sí misma: la tragedia de toda mujer que es amada por todos y que no ama a ninguno. Este es tal vez el motivo de que se deje llevar por el capricho, aceptando la pasión otoñal de un militar extranjero, tal vez por huir de Europa a cualquier país que imagina primitivo: China o México. India o el Congo.

Tan pronto como la hubo visto, se acercó a ella un "maitre" ceremonioso que le dijo:

- ¡Dos años sin verla, señora!

- Dos noches, Crispín.

- ¡Dos años, señora! ¿No se acuerda?

- Todas las puertas de todos los cafés del mundo son iguales, y esta del Fornos de Madrid es igual a aquella de un café de Viena que copió el dueño de un café parisiense.

Cuando atravesaba la sala para subir, se le aproximó el joven aristocrático, en cuyos ojos brillaba una llama apasionada. Le dijo bruscamente:

- ¡María! ¡Escúchame... mi padre lo sabe todo, y estoy perdido! No sé qué hacer.

- Volver a tu casa y pedir perdón.

- No sé pedir perdón.

- Aprende.

- ¿Y nuestro amor, María? Apenas puedo creer que vengas a esta cena.

- Aprende también a olvidar.

- ¿Eso es todo lo que tienes que decirme?

- ¿Qué otra cosa puedo decirte?

- Una palabra que me ayude a vivir.

- ¡Olvidame!

"Rostro de ángel. Cuerpo de Diosa. Corazón de hiena. Dejaba a su paso una estela de sangre. Y un vendabal de lujuria", *El Universal* anuncia *La mujer de todos*, para su estreno el 19 de septiembre de 1946: "Lujuria de noches estrelladas... besos y caricias... intensas tragedias de una mujer de todos, entregada en cuerpo y alma a un solo hombre", continúa el anuncio.

Desde *El Cine Gráfico*, "Anotador" destaca el trabajo de la adaptación realizado por Magdale-

no, Momplet, Bracho y Villaurrutia, calificándolo como "una magnífica adaptación":

El cine mexicano se anota este legítimo triunfo pues la producción que comentamos reúne todas las características para su completo éxito, asunto, dirección, interpretación y presentación, además de una excelente fotografía y magnífico sonido. *El argumento de fuerte contextura está muy bien acaptado, los diálogos bien en general sirven a la cohesión total de la película, unido a una lujosa presentación y a un acertado ambiente.*²³

Luego del estreno de *La mujer de todos*, otro trabajo de Magdaleno es llevado a los estudios CLASA. La adaptación de *El rugido del paraíso*, escrita por Michel Weber, para la primera dirección de Luis Buñuel en México, *Gran Casino* (*Tampico* o *En el viejo Tampico*).

Gran Casino inicia su filmación en los estudios CLASA el 19 de diciembre de 1946, para una producción de Oscar Dancigers, gerente de Películas Anáhuac. Tiene como principales artistas a Jorge Negrete y a Libertad Lamarque.

Tiempo después Buñuel responde a la pregunta que formulara Tomás Pérez Turrent: ¿Qué pensaba usted del argumento de *Gran Casino*?

Pensaba muy mal, pero no le daba importancia. Habían pasado los años, habíamos perdido la guerra y me dije: "¡Tanto peor!" Me interesaba además el oficio cinematográfico, el trabajo en el estudio, la organización. Por otra parte, como ya había sido productor en Filmófono y conocía los aspectos de la industria en diferentes niveles, eso había de permitirme trabajar rápido, como se acostumbra en el cine mexicano. Al conocer el argumento de *Gran Casino*, en cuya adaptación trabajé con Mauricio Magdaleno y Edmundo Báez -porque siempre he participado en los guiones de las películas, jaun en las malas!- me dije: "Es una novelita de aventuras. ¿Tiene algo que repugne a mi conciencia? ¿No? Pues adelante".²⁴

En su momento, Magdaleno describe a Buñuel como "un hombre de cine que conoce todo lo que se puede saber de ese arte":

Trabajé en varias ocasiones con Luis Buñuel: una de ellas fue en una historia, Tampico, que había comprado Oscar Dancigers, fue muy mala, se llamó Gran Casino; la mejoramos lo que pudimos, técnicamente estaba bien hecha. Me sentí muy honrado de tratar a Buñuel, yo quería trabajar con él, aprendí mucho. Recuerdo sus palabras: -Estas son pendejadas, pero mira: podemos darle tantito por acá, o de frente, dar la pendejada por la pendejada.

[...]

*Con él ayudaba su gran cultura. Intenté volver a trabajar a su lado, mas cuando quiso que lo hiciera en Los Olvidados yo estaba ocupado.*²⁵

El estreno de *Gran Casino* sucede en el cine Palacio el 12 de junio de 1947, la crítica ratifica las deficiencias del argumento; en *El Cine Gráfico*, "Anotador" otorga calificación de seis a la historia que Magdaleno lleva a los pozos petroleros de Tampico. Al mismo lugar donde el escritor había ubicado su obra teatral de *Pánuco 137* (1932) para el Teatro de Ahora. *Cinema Reporter* publica en su edición del 21 de junio de 1947 una de las principales críticas dedicadas a *Gran Casino*:

Una película con más aciertos que defectos considerables. Película bien hecha, llamada a constituir un rotundo éxito de taquilla. La combinación Lamarque-Negrete fue sin duda un acierto. El tema adolece de cierta artificialidad y mucho temor a decir las cosas con mayor claridad. Se supone, porque no se dice, que los hechos ocurren en la funesta época del "general" Peláez. Pero este Tampico es un tanto flojo, un tanto apagado. Corrió mucho oro por las calles, pero también corría bastante sangre. Los crímenes que se presentan son apenas un ligero trazo de lo que realmente ocurrió. Pero, claro no había porque convertir la escena en una carnicería. Si Bedoya muere, lo hace como un pajarito torpe. Cuando Negrete lo mata, Buñuel aprovecha la ocasión para dar un buen golpe fotográfico.²⁶

23 Anotador, "Últimos estrenos", *El Cine Gráfico*, Año XIV, No. 693, 29 de septiembre de 1946, pp. 8, 10.

24 José de la Colina, Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel*, p. 49.

25 Cineteca Nacional. *op. cit.*, p. 32.

26 E. H. "Crítica", *Cinema Reporter*, No. 466, 21 de junio de 1947, s/p.

Al estreno de *Gran Casino* le siguió la exhibición de *La fuerza de la sangre* (*Del mismo barro*), escrita, adaptada y dirigida por Mauricio Magdaleno, para una producción de Sonora Films. Le asiste en la dirección Matilde Landeta.

La fuerza de la sangre tuvo una realización rápida, porque Magdaleno tenía ya en puerta otra dirección. El 21 de enero de 1946 ingresó a los estudios Azteca para dirigir esta su tercera cinta, y ya para el 25 de febrero inicia el rodaje de *La herencia de la llorona*.

Luis White Morquecho y Sonora Films se encargan de apoyar a Magdaleno en su cuarta y última película dirigida por el escritor: *La herencia de la llorona*. Matilde Landeta también le auxilia en la dirección. Es una película modesta sin grandes pretensiones que gustó al público por su asunto de misterio y leyenda. En donde dos pillos hacen creer a los campesinos que ha vuelto la llorona.

Mauricio Magdaleno cierra su ciclo como director después de haber dirigido cuatro películas. Esta experiencia será recordada con la sinceridad y reconocimiento de que él no era director:

Yo tenía cierta experiencia en teatro de revista, con [Roberto] Soto. Hacíamos revistas de lujo como El Periquillo Samiento. La dirección era de ambos: de Agustín Fink y mía [refiriéndose a El Intruso y Su gran ilusión], pero a mí me daba mucha flojera presentarme con toda esa bola de tipos; a veces me quitaba Soto: -No, mamacita, mueve así las piernas; es lo que te quiere decir el señor, pero en forma muy decente.

Se hicieron estas dos películas, las cuales se pagaron de inmediato. Todo lo realicé yo, lo único que faltaba es que actuara. En realidad las hice porque Fink me obligó, al pagarme quince mil pesos que era mucho dinero. Decidí echarle a una [El Intruso], música de Tchaikovsky, para hacer que la gente chillara.

Y a Su gran Ilusión le puse música de Gonzalo Curiel; era íntimo amigo mío, lo quería mucho; él me preguntó que por qué no hacíamos juntos un film. -Yo no sé dirigir, pero lo haría porque conozco tus canciones y podría hilvanarlas.

El capital con el cual se hicieron las dos cintas era privado. Nosotros no tuvimos participación de El Intruso, puesto que la produjo Diana Soubervielle. En la segunda sí obtuve, me tocó cualquier bagatela, se pagó pronto y me dieron como veinte mil pesos.

[...] Nunca me interesó la dirección, pero si me hubiesen ofrecido trescientos mil pesos por realizar La Biblia, lo habría hecho: resultará muy mala, pero la hago. En realidad jamás volví a dirigir y nunca lo haré otra vez: fue una experiencia muy frustrante, yo no dominaba el oficio. Podía visualizarlo, cerrar los ojos e imaginar las escenas, a la hora de llamar: -¡Cámaral me daba cuenta de que no era lo que yo deseaba²⁷.

El Indio Fernández había realizado *La perla* y *Enamorada* sin la colaboración de Mauricio Magdaleno. *Río Escondido* reúne de nueva cuenta a la pareja, aunque sobre la autoría de la cinta Magdaleno aclara a Paco Ignacio Taibo: “-En los créditos aparece como original de Emilio Fernández. -Bueno, así es Emilio. Una vez ponía mi crédito como guionista, otro como adaptador. Nunca discutimos eso. Pero lo cierto es que esta historia es totalmente mía”. Esta obra se basa propiamente en el argumento de *El resplandor* de Magdaleno; aparece la figura del cacique, el villano llamado Don Regino Sandoval en *Río Escondido* e interpretado por Carlos López Moctezuma, y la lucha por el agua, la lucha por la existencia misma. Arturo Perucho sintetiza *Río Escondido* en *El Nacional* del 21 de febrero de 1948 en los siguientes términos: aparece en la película el cacique brutal, obsesionado por sus mezquinos intereses momentáneos, enemigo de cuanto signifique elevación moral e intelectual del pueblo y dignificación de su vida política.

La película desató gran polémica; para "El Duende Filmo", *Río Escondido* "cinematográficamente es una gran película", sin embargo no está de acuerdo que se proyecte en el extranjero porque según él se refleja la vida de un "México torcido que incita al motín, visto a través de dos extremistas: Magdaleno y Fernández." Su desacuerdo es tal, que con su nombre, el de Angel Alcántara Pastor, envía al Presidente Miguel Alemán una carta, publicada por *El Universal* del 20 de febrero de 1948, para pedir que la cinta no fuera exhibida en el extranjero:

[...]

Debo suponer que el director de esta obra ha sido sincero en la realización de la misma, porque sus antecedentes son de un hombre que solamente dirige películas cuya historia vaya de acuerdo con sus convicciones. *Igualmente debo suponer parecida sinceridad en el escritor y adaptador señor Mauricio Magdaleno.* Pero la sinceridad de estos dos señores no ha dado los frutos que esperaba de *Río Escondido* su productor, y de poco vale el respeto con que fue tratada la participación de usted en ella, pues tal como está proyectada esa película es una incitación a la matanza y al motín, con la aprobación suya, pues su voz se escucha en la pantalla diciendo "...La patria y yo estamos con usted señorita Salazar..." en la carta que llega a manos de la protagonista y se dice que es del Presidente de México. Y para que no quepa duda de la doctrina de esta película, a continuación y como final aparece un dibujo que representa a un indio que lleva, no la antorcha de la idea, sino la tea incendiaria.

El señor Emilio Fernández es un magnífico director cinematográfico pero sus ideas son peligrosas y disolventes cuando son presentadas en una pantalla con la fuerza dramática y la vigorosa expresión que les da la fotografía de Gabriel Figueroa, como ocurre con *Río Escondido*. Ha sido reconocido en nuestro mundo cinematográfico como un director genial, y a los genios no se les discute [...]²⁸

Además, este crítico ve en la pareja Magdaleno-Fernández a "los discípulos predilectos de José Stalin y su compadre el señor Molotov, por el afán de hacer obra disolvente en la pantalla."

A pesar de la gran polémica desatada, la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas otorga el premio a *Río Escondido* como la "película de mayor interés nacional". "Anotador", el asiduo crítico de *El Cine Gráfico* y gran observador del trabajo de Magdaleno-Fernández, otorga al argumento una calificación de diez, y coincide con los demás críticos en que la figura de Carlos López Moctezuma, que estelaliza al villano Don Regino Sandoval, atrapa la atención del espectador, incluso sobre la participación de la propia María Félix.

Cinema Reporter se suma a quienes consideran a *Río Escondido* como la mejor película mexicana, además de manifestar que nadie se va a escandalizar en el extranjero al ver esta película, porque nadie que tenga sentido común pensará que todos los mexicanos "somos una raza de perros rabiosos sólo porque en algunas manifestaciones artísticas se exhiben nuestras lacras".

Como había sucedido en anteriores producciones de la pareja, en *Río Escondido* la acusan de plagio, como lo denunciara la escritora Rosa Castro, quien declaraba que la película estaba sustentada en su obra *Bautismo de sangre*. La Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica emite un dictamen en julio de 1948, para aclarar la contradicción; Celestino Gorostiza, Ladislao López Negrete y Alfonso Prida, "exculpan de toda responsabilidad de plagio" a los realizadores de *Río Escondido*.

El estreno de la película ocurre en el reinaugurado cine Orfeón el 12 de febrero de 1948, y sólo cuatro días después, el 16 de febrero, el argumento de *Los novios* escrito por Mauricio Magdaleno es llevado a los estudios Churubusco, para iniciar su filmación con el

28 Angel Alcántara Pastor, "Carta al Presidente de la República", *El Universal*, Magacinema de *El Universal* (Suplemento), No. 12, 20 de febrero de 1948.

nombre de *Maclovía* (*Una leyenda de amor*) dirigida por Emilio Fernández.

Seguirá *La sin ventura*, una adaptación escrita por Magdaleno de la obra homónima de José María Carretero "El Caballero Audaz".

Tito Davison dirige *La sin ventura*, película cuyo estreno pasa sin mucha gloria. El director tenía una gran historia que resultó sólo una película aceptable.

El nombre de Mauricio Magdaleno aparecía como una constante de la cinematografía nacional. Apenas terminaba la segunda semana de la exhibición de *La sin ventura*, concluía el rodaje de *Maclovía*, y Magdaleno trabaja con Joaquín Pardavé en la preparación de *Ojos de juventud*, que es llevada a los estudios Azteca el 22 de marzo de 1948 y estrenada al finalizar el año.

Maclovía es exhibida en los cines México y Alameda a partir del 30 de septiembre de 1948, y la crítica se torna positiva, aún la de "El Duende Filmo", aunque la vea como una nueva versión de *Janitzio* (1934) y *María Candelaria* (1944).

Wilgardu, de *El Cine Gráfico*, encontrará situaciones de *Río Escondido*, tras presenciar una proyección privada para la prensa en julio de 1948:

[...] A la realización habremos de objetar, esos indebidos recuerdos que nos obligan a retroceder a *María Candelaria* y *Río Escondido*, con el pensamiento, cuando nada debió pasar por la frente, sino el placer de gozar una obra de arte. Respecto a *María Candelaria*, el final, la lapidación de la protagonista y hasta frases que en aquella puso en boca de ella, ahora son dichas por él y *Río Escondido* nos acudió cuando el profesor pone como ejemplo la vida de Morelos, cuando en *Río Escondido* es la profesora quien habla en loor de Juárez. Desde luego estamos más de acuerdo con lo de ahora que con lo de antes. También está el ataque a toda religión, muy somero, pero no por ello menos efectivo. Aludimos al momento en que el profesor está a punto de escribir una carta al cautivo.

Pero estas son minucias. Por sobre todo queda en el espíritu un gran consuelo de saber las múltiples posibilidades de los nuestros y el gesto magnífico que en defensa de nuestros vilipendiados indios hace un hombre, que se ennoblece usando el "Indio", como un título de prosapia.²⁹

Entre la crítica que se desborda esencialmente para ponderar de nuevo las figuras de Fernández y Figueroa, de la pareja formada por María Félix y Pedro Armendáriz, de Carlos López Moctezuma que repite como villano, que ahora es el sargento Genovevó de la Garza -espléndidamente diseñado por Magdaleno- y de la revelación como gran actriz de Columba Domínguez; aparece el reconocimiento al autor del argumento.

Florestán, crítico cinematográfico de *El Universal*, da cuenta de la aportación de Mauricio Magdaleno en *Maclovía*:

En la trama de *Maclovía*, trazada por Mauricio Magdaleno, uno de los más fieles intérpretes del panorama físico y espiritual de México, hay asunto. El drama no se inspira en climas extraños. Son nuestra gente, nuestras costumbres las que hablan: con sus pasiones, sus temuras, con sus crueldades y sus heroísmos... Por eso es una película ciento por ciento mexicana.³⁰

Por su parte Efraín Huerta, desde *Cinema Reporter*, escribe sobre la repetición de las historias en el cine dirigido por Emilio Fernández:

Fiel a su estilo, a su estirpe indígena, "Maclovio" Fernández hizo su película eslabonando los más prodigiosos destellos de sus más prodigiosas películas. Es tan genial, que ya no le queda sino el recurso de plagiarse a sí mismo. Pero lo hizo sin exagerar la nota roja, sin salirse de un discreto marco de tersura y magia...

No es un film de emoción. Es un film de estremecimientos plásticos verbales y musicales. En la cresta de *Janitzio*, el "Indio Grande" se sintió un poco bolivariano. Y, claro, tuvo su delirio. Pero no exageró, no se salió de madre como en *Río Escondido*. Supo guardar cierta compostura cinematográfica. Y uno experimenta, a través de todo el film, la sedante influencia de un aire de preciosista delicadeza.

[...]

29 Wilgardu, "Una gran película", *El Cine Gráfico*, Año XVI, No. 790, 25 de julio de 1948, s/p.

30 Florestán, "Cinematográficas", *El Universal, Magazine*, 10 de octubre de 1948, pp. 9, 10.

En las viejas, y no por viejas menos clásicas, películas del "Indio Maclovio", hay originalidad y fuerza de expresión. Hay la forma llana y virgen de decir las cosas y de jalonear el tema con situaciones enraizadas en la mejor de las lógicas: la Lógica con mayúscula.³¹

La pareja Magdaleno-Fernández regresará a la productora fundada por Agustín J. Fink, ahora llamada CLASA Films Mundiales. Magdaleno desarrolla uno de los temas que más le apasionaban: "esas cosas de barriada". Se inicia el rodaje de *Salón México*, un salto temático propuesto por Mauricio Magdaleno desde tiempo atrás:

*Yo le hablaba de la clase media, de la barriada, y Alejandro Galindo nos ganó un tema: Campeón sin corona; esas tarugadas de un pobre bolero que hace esto y lo otro, y que lo llevan a enterrar confundiéndolo ahí, en el entierro, con otro. Esas cosas de barriada no le interesaban, porque seguramente no le llegaban; en cambio a mi me gustaban mucho.*³²

Mauricio Magdaleno se encuentra en una fase de completa entrega a la actividad cinematográfica, los éxitos se suman uno a uno. En 1948 inicia una etapa abrumadora: argumentos y adaptaciones suyos son llevados a la pantalla por los mejores equipos cinematográficos. Cuatro películas son producidas a partir de sus obras y cuatro son estrenadas. En los años siguientes, 1949-1950, su producción es fabril y febril, de tal suerte que de su producción (ocho en cada año), son exhibidas cinco en 1949 y diez en 1950.

No en todas las participaciones obtiene éxitos; pero algunas son tan reconocidas que han prevalecido como clásicas de la cinematografía nacional. La cantidad de películas producidas y exhibidas, conforme pasan los años, van en aumento:

AÑO	PRODUCCION	EXHIBICION
1943	4	2
1944	5	3
1945	2	4
1946	5	4
1947	2	3
1948	4	4
1949	8	5
1950	8	10

Magdaleno habla de esta época:

*En ocasiones el trabajo se me acumulaba y hacía dos o tres argumentos simultáneamente. Me pagaban ocho, diez, doce mil pesos; sin embargo, con eso no me mantenía. Era necesario realizar argumento tras argumento...*³³

En 1948, además del rodaje de *Salón México*, el 25 de octubre, Magdaleno verá entrar a los estudios Churubusco lo que nosotros consideramos su mejor aportación al cine y para él la más querida: *Pueblerina*, joya de la cinematografía no sólo nacional sino internacional.

Finaliza 1948, el cine Mariscala abre sus puertas, el 25 de diciembre, para el estreno de *Ojos de juventud*, la tercera producción en que Mauricio Magdaleno colabora para la productora Filmex (antes había intervenido en *La sin ventura* y *Maclovio*).

Gregorio Walerstein, jefe de producción, volvió a llamar al escritor para que hiciera la adaptación de un argumento ideado por Joaquín Pardavé, inspirado en el vals *Ojos de juventud*.

Ojos de juventud entró a los estudios Azteca el 28 de marzo de 1948. Filmex encarga a Emilio Gómez Muriel la dirección de la adaptación escrita por Magdaleno, donde participan Joaquín Pardavé, Elsa Aguirre y Tito Junco en los roles protagónicos.

31 Efraín Huerta, "Llamado a las 7", *Cinema Reporter*, No. 535, 16 de octubre de 1948, pp. 32, 33.

32 Cineteca Nacional. *op. cit.*, p. 30.

33 *Ibid.*, p. 32.

Hortensia Elizondo desde la revista *Hoy* critica severamente la película y al escritor:

Mauricio Magdaleno se encargó de escribir y adaptar un argumento que tuviera algo que ver con los "ojos de juventud" de Elsa Aguirre en contraste con los cansados y marchitos de Joaquín Pardavé. Y el resultado fue un melodrama de situaciones dudosas en que la sublime maternidad se acercó mucho al ridículo por culpa de sus realizadores que, simplemente, no lograron dominar ese cúmulo de detalles que lleva el nombre de arte.³⁴

Inicia el año de 1949, Magdaleno ha entregado el argumento de *Coqueta* y la adaptación de un argumento de Fernando Morales Ortiz para *Eterna agonía*. El 25 de febrero, el cine Orfeón estrena otra película de culto: *Salón México*. Los créditos de argumento y adaptación son compartidos por la pareja Fernández-Magdaleno, pero el escritor reclama su paternidad en una entrevista concedida a Paco Ignacio Taibo I: "*Salón México* es una película mía. Podría decir que lo único que me faltó fue dirigirla. Lo demás, lo hice todo" (En los créditos de la película Mauricio Magdaleno aparece como responsable de asistir en la dirección a Emilio Fernández).

En *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, Magdaleno recuerda cómo lo llamaron para este proyecto. Estaba de vacaciones en San Luis Potosí, cuando Emilio Fernández y Salvador Elizondo le llamaron, para arreglar una idea, "llamada *Salón México*, que no salía ya estando todo arreglado".

Efraín Huerta dedica en su entrega a *Cinema Reporter* del 5 de marzo de 1949 una descripción de la película, de sus autores, y sus apreciaciones, como "simple representante de la impresión general". Es además una demostración del agrado que le causó el escritor de *Salón México* y manifiesta: "En muchos sentidos, es un filme emocionante, tierno y brusco".

[...]

En *Salón México* no hay ninguna línea de alba. Pura noche y uno que otro mediodía con aviones y niñas que juegan en su internado. Emilio Fernández le tuerce el cuello al cisne de engañoso filmaje y mira con absortos ojos al sapiente buho. Es la larga noche ciudadana de los degüellos y las estrangulaciones. La noche del barrio bajo en que al lado de las cansadas mariposas con falda de tafeta, caen agonizantes los cóndores de Díaz Mirón, los cisnes rubendarianos, las cigüeñas de Guillermo Valencia, las garzas de Santos Chocano, los halcones negros de César Vallejo, los centzontles del propio López Velarde y los cocodrilos alados de Juan de Alba.

En la noche capitalina, las mil muertes diarias se organizan. De la cueva de Montesinos de cemento armado que es México, escapan cuervos, grajos y murciélagos. Todo es agrio y sórdido. Se vive, se agoniza en un mar de niebla y espuma de cerveza.

Es la hora en que a Miguel Inclán (*Lupe López*) le toca tomar posesión de su crucero. La hora en que Mercedes Gómez (Marga López) se acerca al imperio de los danzones. La hora de Rodolfo Acosta, el turbulento *Paco, pequero* profesional, campeón de baile y castigador por vocación.

Ya está listo el *Indio* Fernández. Listo para todo. Irrumpe con su tribu de técnicos y manuales y comienza a dirigir con mano maestra. Tiene un argumento otra vez de *Abandonadas*, y lo exprime hasta el cansancio físico.

Le ha dado el esquinazo al campo, y ahora quiere desarrollar literaria y gráficamente una obra dramática en la ciudad de México. De sus experiencias rurales y de alguna página policiaca debidamente nutrida, extrae un tema, lo analiza a la orilla de una taza de café en "Longchamps". Lo pule, lo redondea. *Mauricio Magdaleno le presta todo su cordial e incondicional apoyo. Y ya está.*³⁵

"El Duende Filmo" hace un reconocimiento a las capacidades cinematográficas de Magdaleno-Fernández, y se alegra porque han dejado "la doctrina demagógica del agrarismo":

[...] He objetado la combinación de Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández como autores de argumento y adaptadores, porque siempre salía a la superficie la doctrina demagógica del agrarismo anticuado o de incitación a la anarquía, velada algunas veces, o franca en otras; la obsesión del indio oprimido, vejado, envilecido, en un México atrasado socialmente. Hoy demuestran que son capaces de prescindir de esas posturas, para dedicarse al arte cinematográfico con un éxito que debe superar a los que antes hicieron.

[...]

34 Hortensia Elizondo, "Hoy en la pantalla", *Hoy*, No. 621, 15 de enero de 1949, p. 58.

35 Efraín Huerta, "Llamado a las 7", *Cinema Reporter*, No. 555, 5 de marzo de 1949, pp. 21-23.

Tiene esta cinta un lunar notorio: La aventura del robo, el asesinato innecesario del vigilante del banco y la persecución ingenua de los tres bandados por unos policías; llueven las balas y no cae ni un ladrón ni un policía, y eso sí, tienen estos un olfato magnífico, porque habiendo perdido la huella del principal ladrón, llegan pisándole los talones en la casa donde van a ocultarse. Hay, en cambio, escenas dramáticas, como la brutal pelea entre el cinturita y el policía, que produce una reacción intensa en el público; hay suspensos en la escena del robo de la cartera en el cuarto del hotel.[...]³⁶

La crítica aplaude que hayan dejado el campo para venir a la ciudad. Por mucho tiempo habían explotado los temas campiranos, ahí estaban sus frutos desde *Flor silvestre* hasta *Maclovía*.

Sin embargo, para el "Indio" resulta válido el juicio, pero no para Magdaleno, quien había escrito argumentos, adaptaciones y diálogos para películas ubicadas en la ciudad de México y otros países; mientras que la única excepción para el director Fernández resultaba ser *Pepita Jiménez*, adaptación de la obra de Juan Valera.

Salón México compartía las carteleras con temas urbanos de la talla de: *Esquina bajan* y *Distinto amanecer*. Por su parte Hortensia Elizondo celebra que el director se haya apartado de los temas del campo y que haya logrado captar tan profundamente el ambiente de *Salón México*; no sin dejar de reprobar el sentido patriotero de sus mensajes:

Emilio Fernández dejó descansar a indios y charros mexicanos y esta vez viró el megáfono hacia el hampa capitalina...

Los que conocen el ambiente de *Salón México*, aseguran que está totalmente captado. Y en honor de Fernández cabe decir que *hay unidad y mesura en la adaptación* y dirección, habiendo logrado algunas escenas de calidad artística e intención dramática como la del cornetista que rueda lenta y sensualmente en el ruedo sin dejar de tocar su instrumento. En cambio, Emilio no pierde oportunidad para salpicar los diálogos y algunas escenas de "patriotismo". En *Río Escondido* fue el discursito de la profesora en su agonía. En

Maclovía la arenga del maestro rural de Janitzio. Y aquí por boca del piloto aviador del "201" que vuelve de Filipinas nos dice casi, casi que "mi general Cárdenas Rodríguez y mi general Mc Arthur ganaron juntos la guerra del Pacífico"...³⁷

En *Salón México* los tipos fueron dibujados magistralmente por Magdaleno. Su villano Paco, el abusivo "cinturita", vuelve a llenar la pantalla, tanto como antes habían brillado los malos: el militar de *Maclovía*, el cacique de *Río Escondido* y el tendero de *María Candelaria*. También destaca la figura del policía Lupe López, caracterizado por Miguel Inclán, un "ángel", como le llama Efraín Huerta, que resulta ser una concesión de Magdaleno a Inclán, como lo expresa para *Cuadernos de la Cineteca Nacional*:

*Recuerdo una cosa de Inclán: me lo encontré en el camión -éramos de camión y todo eso. El señor que estaba junto a él se quitó con ademán de repudio, y la señora que viajaba detrás lo vio muy feo. Mi asiento estaba desocupado -entonces los camiones tenían sitio- y se vino a mi lado; todo el mundo lo miraba, pues era el villano Inclán, el que mataba niños, el maldito de las películas. Le dije: -Oye Miguel ¿y si te hago una historia donde realices la sublimación de una cabaretera?...*³⁸

Luego del estreno de *Salón México*, Mauricio Magdaleno entrega la adaptación para la siguiente producción del equipo dirigido por Emilio Fernández: *La malquerida*, de Jacinto Benavente.

Magdaleno escribe la adaptación para *Lluvia roja*, con la colaboración de René Cardona, quien la comienza a dirigir a partir del 13 de junio de 1949 en los estudios Azteca. Al mes siguiente, el 6 de julio, el cine Alameda proyecta "la mejor de todas, la mas bella, la más querida por mí" -dice Magdaleno: *Pueblerina*.

36 El Duende Filmo, "Nuestro Cinema", *El Universal, Magacinema de El Universal* (Suplemento), Año 2, No. 14, 4 de marzo de 1949, p. 12.

37 Hortensia Elizondo, "Hoy en la pantalla", *Hoy*, No. 629, 12 de marzo de 1949, pp. 54, 55.

38 Cineteca Nacional, *op. cit.* p. 33.

Rafael Solana pone en su lugar el talento de Mauricio Magdaleno, a lado de los siempre citados:

¿Qué más se puede decir de *Pueblerina*, sino que es hija legítima de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, de Mauricio Magdaleno y de Felipe Subervielle? El parecerse demasiado a las demás películas de ese tipo será, para algunos espectadores, su defecto; para otros su gloria, porque la obra maestra es igual a la obra maestra. Y la frase es de Víctor Hugo.³⁹

Por su parte, Hortensia Elizondo hace una evaluación del porqué la película es tan importante:

[...] he aquí que una película de tema rural, en que la acción tiene lugar en un pueblecillo mexicano agrícola, cuyos intérpretes son charros y charreadas, indias de rebozo, campesinos, funcionarios humildes del pueblo, pero que, contrariamente, no me mueve a calificarla como otra charreada más de las muchas que han asolado al cine nacional y de las que ahora hasta el propio Emilio no se ha escapado ¿qué hay pues, en *Pueblerina* que, pese a su tema vernáculo, provoca aprobación y aplauso, emoción y entusiasmo? simplemente esto: Fernández no inventa ni falsea a México esta vez, ni se repite tampoco como ya venía siendo costumbre en él. *Toma un cuadro típico, auténtico de la vida rural mexicana, pero que en esencia es universal, pues ese drama de un hombre al que burlan, encarcelan y hostilizan dos valentones del pueblo, tan es de México como puede serlo de Polonia, Argentina o los Balcanes. Emilio en colaboración con Mauricio Magdaleno, lo compagina en una impecable adaptación: le imprime un ritmo suave, triste, casi lento, como corresponde al dolor silente, introvertido de nuestro México indígena.*

Figueroa tras de su cámara maestra, busca la contraluz, las penumbras sugerentes, la silueta diluida, el panorama difuso. Y, como siempre, reviste de belleza plástica en imposiciones de arte que son poemas, el dulce paisaje mexicano y los personajes que en él se mueven. Díaz Conde empuñando comprensiva batuta subraya en melodías acordes, los diversos matices del drama, desde sus andantes y sus pianísimos, hasta discretos alegros o agitados. *Las canciones populares forman parte del argumento y así esa melancólica "Dos arbolitos", en labios del abrumado protagonista, agolpa lágrimas a los ojos. Y los intérpretes todos,*

pero especialmente los dos principales, presentan magistrales actuaciones, dignas de la mejor producción nacional o extranjera. Columba, en el papel de la tierna campirana que carga a cuestas con el pecado con que la manchó el seductor del pueblo y sufre apartada su vergüenza. Nos recuerda, por esa vida interior que da a su personaje, a la inolvidable *Olan de Madre tierra*. Y Roberto Cañedo en el del atormentado campesino que debe sufrir el odio, la envidia y la venganza de los caciquillos del pueblo, vive el papel con íntima emoción y profundo dramatismo. Sus ojos registran desde el aniquilamiento de tristeza y el tierno amor por la mujer que le robaron, hasta la ira contenida o la infinita desesperación del que debe enfrentarse solo a los enemigos poderosos. Su mímica, su gesto, su voz forman una sola línea de perfección interpretativa a tal grado que una de las escenas -la de la dolorosa borrachera-, provoca aplausos en pleno desarrollo de la cinta. No creo pecar de exagerada al declarar esta actuación estrujante de Cañedo como algo de lo mejor que se ha logrado en el cine nacional. Naturalmente tras esas actuaciones notables que consagran a sus protagonistas, se descubre la mano segura y la honda sensibilidad del director que como nunca vibró al unisono de su realización filmica...⁴⁰

El valor de la crítica de Hortensia Elizondo adquiere mayor dimensión al resaltar la importancia del autor de las ideas argumentales, a través de su consejo: "Ojalá que con esta *Pueblerina*, Fernández y nuestros otros realizadores mexicanos entiendan que así es como deben dirigir películas e idear sus argumentos".⁴¹

En *Pueblerina* existen los principios de universalidad, técnica, poesía, pero sobre todo, sencillez cinematográfica. *Cinema Reporter* lo destaca el 2 de julio de 1949:

Toda obra maestra del arte -del libro, del teatro, del cine- ha de ser local. Porque el localismo es su universalidad.

Pueblerina es local también, afortunadamente. Su localismo es mexicano, típicamente mexicano. Allí está la nota desgarradora de la tragedia de nuestra tierra, en la que el coágulo de sangre de nuestros campesinos es siempre fresco porque siempre brota de las entrañas del verdadero pueblo afligido, apresado por la zarpa del "amo", que tiene todo lo

39 Rafael Solana, "Fila y número", *Hoy*, No. 645, 2 de julio de 1947.

40 Hortensia Elizondo, "Hoy en la pantalla", *Hoy*, No. 646, 9 de julio de 1949, p. 51.

41 *Idem*.

ajeno por suyo, incluso la carne femenina humilde, en la que se festeja entre lutos y escarnios.

El cine mexicano tiene otra nueva obra de arte llamada a obtener lauros y triunfos fuera de nuestras fronteras...

Pueblerina tiene todas las esencias vitales para llegar al espíritu del espectador. Al argumento de Mauricio Magdaleno, se ha acoplado la música deliciosamente localista, de Díaz Conde, y todo ello ha sido engarzado con maestría por Emilio Fernández, llevando para culminación de nuestro paisaje rural y humano —inmensamente, emocionalmente humano— al maestro Figueroa, cuya cámara anda ya en fama por esos caminos intrincados difíciles de todo el mundo.

¡Muy bien *Pueblerina*! Los que sentimos a México, los que amamos a México y deseamos verle pronto libre de tanta concupiscencia y tanto dolor, nos sentimos hondamente impresionados al escuchar y ver el *gran poema filmico de su tragedia*.⁴²

La crítica cinematográfica, en su mayoría, se une al reconocimiento de *Pueblerina*, una historia de amor hecha arte. Efraín Huerta ve en la película secuencias de enorme valor, que sólo puede nacer de argumento y adaptación bien escritos:

No hay que darle vueltas: las mejores escenas y las mejores secuencias del cine mexicano son secuencias y escenas mudas...

[...] en *Pueblerina*, cuando Columba atraviesa el manso arroyo para ir por la ropa sucia del compadre Cañedo, y lavarla en casa.

Esta secuencia no sólo es bella, tierna y humana. Es mucho más que poética. Si algo habla es el pie desnudo de la pueblerina; o el agua con su humilde murmullo; o los ojos y la boca abierta de amor de Roberto Cañedo.

[...] nada más inquietante ni más caballeresco que el duelo final en *Pueblerina* entre Cañedo y los dos cocodrilos avillanados: Aceves Castañeda y el desarmendarizado Guillermo Cramer.

Es una secuencia de vigoroso aliento. Es el soplo mágico de los viejos libros de caballería. Cañedo era una especie de Caballero de la Mesa Redonda en lucha contra dragones, encantadoras hechiceras y amalditados Merlines.⁴³

Todos coinciden en que *Pueblerina* es una obra de arte en la que ya no se pretendió hacer doctrina, sino se concretó a presentar un hondo problema humano que parece haber arrancado a la vida real, con personajes vigorosos y que, a

pesar de su ambiente muy nuestro tiene un sabor universal.

Después de *Pueblerina* nunca volvieron a hacer otro éxito. Las "Marías Candelarias" son como ensayos que se verán completados con *Pueblerina*.

Pueblerina trasciende la vida de Magdaleno, con facilidad pasa sobre otras de sus aportaciones cinematográficas dadas a conocer también por esos días. *Eterna agonía* es su adaptación al argumento de Fernando Morales Ortiz.

Con los títulos previos de *Su pequeña verdad*, *Su amarga verdad* y *Su eterna verdad*, Julián Soler dirige la adaptación de Magdaleno para Producciones Rosas Priego desde el 31 de enero de 1949 en los estudios Azteca, la cual carece del reconocimiento otorgado a *Pueblerina*.

Pueblerina es la obra que servirá de parteaguas en la cinematografía de Magdaleno. Será pues un punto de referencia, para conocer lo escrito antes y después de ese acto memorable que engendró el amor de Paloma y Aurelio.

Seguía la atención puesta en *Pueblerina* y el cine Orfeón estrena el 22 de julio de 1949 otra creación de Mauricio Magdaleno, anunciada con "Las más bellas canciones de Agustín Lara!... ¡Los bailes más sensacionales de Ninón Sevilla!... ¡Un grandioso espectáculo!: *Coqueta*."

Magdaleno escribe el argumento, adaptado por Fernando A. Rivero, Carlos Sampelayo y Alvaro Custodio, para una producción de Calderón Films, que encarga a Fernando A. Rivero la dirección de *Coqueta*.

Con esta película, Magdaleno contribuye a la creación de una hermana más de *Santa*. Incide con ello en el género de la prostituta accidental, filón explotadísimo en el cine mexicano.

42 "Pueblerina en privado", *Cinema Reporter*, No. 572, 2 de julio de 1949, p. 27.

43 Efraín Huerta, "Llamado a las 7", *Cinema Reporter*, No. 576, 30 de julio de 1949, p. 34.

A la presentación de *Coqueta* le siguen en el mismo año, los rodajes de sus adaptaciones para: *Aguas primaverales*, el 25 de julio; *Lluvia roja*, el 13 de junio; *La casa chica*, 11 de julio; *Amor con amor se paga*, 11 de agosto, y una campaña publicitaria para el estreno de *La malquerida*, adaptación de la obra de Jacinto Benavente, que vuelve a reunir al equipo Magdaleno-Fernández-Figueroa con Dolores del Río, Pedro Armendáriz y los protagonistas de *Pueblerina*: Columba Domínguez y Roberto Cañedo.

La adaptación de Magdaleno-Fernández ingresó a los estudios Churubusco el 29 de marzo de 1949, para una producción de Francisco de Paula Cabrera, quien antes la había encargado a otra de las parejas del cine nacional: Roberto Gavaldón-José Revueltas.

El recibimiento de *La malquerida* divide a los críticos de cine y teatro, porque también es dramatizada en Bellas Artes por María Tereza (sic) Montoya; incluso, la confrontación conduce a que Emilio Fernández y Gabriel Figueroa hagan pública su respuesta a la crítica de Nemesio García Naranjo en las páginas de la revista *Hoy*. Aún más, debían superar la crítica del autor Jacinto Benavente, quien agitó aguas contra los autores de la versión cinematográfica, al declarar que el dinero que le habían dado los productores de cine, era una indemnización por los destrozos que se permitieron hacer en su pieza teatral.

García Naranjo les reclama que aparte de cambiar innecesariamente, el escenario de la tragedia, tuvieron la osadía de modificar su desenlace, con lo cual demostraban una ignorancia que apenas se podía concebir. El crítico no les perdona que los personajes benaventinos sean vestidos de charros y colocados en un rancho de Jalisco.

El Indio Fernández y Gabriel Figueroa le responden. Fernández respetuosamente le inquiera:

No puedo discutir con don Nemesio de arte cinematográfico, porque supongo que el distinguido abogado no domina este tema y sería difícil llegar a un entendimiento, aunque esta circunstancia no la ha tenido en cuenta al afirmar, "por lo que le han dicho" que los adaptadores "demostramos una ignorancia que apenas se puede concebir...". En cambio el cronista del diario italiano *Giornale della Sera* dice: "*La malquerida* es a nuestro juicio la película más bella exhibida en el Décimo Festival Cinematográfico de Venecia y una de las más bellas que han sido producidas en los últimos diez años".⁴⁴

Por su parte Gabriel Figueroa responde que:

...la adaptación es atinada porque conserva el meollo de la obra de don Jacinto Benavente. Al trasplantarla de lugar, naturalmente cambian los tipos, las costumbres y hasta el modo de reaccionar ante los diferentes problemas que se plantean a la vida de los personajes.

El cine mexicano no puede competir con el cine español, es una obra española. Por eso Emilio ha recogido las esencias dramáticas de la comedia de Benavente, el espíritu de sus personajes y lo ha trasladado al ambiente de México en una versión de tipo "moderno"...

Comete el señor García Naranjo injusticia o error al decir que "no se palpa la necesidad de la adaptación", pues no debe ignorar que toda obra literaria o teatral para llevarse al cine tiene que ser forzosamente adaptada y muchas escenas y diálogos modificados, porque la técnica cinematográfica exige un valor más real y más humano en sus expresiones. Y eso es precisamente lo que ha hecho Emilio Fernández, con la obra de Jacinto Benavente, subrayar las esencias de *La malquerida*, aumentando los méritos primitivos en la versión cinematográfica.⁴⁵

Por su parte Mauricio Magdaleno recordará este episodio en 1976: "En ciertas ocasiones adapté obras clásicas españolas, como *La malquerida*, de Benavente, la cual salió totalmente distinta, al punto que el dramaturgo le dijo a Cabrera que la cinta no la reconocía ni

44 "Dos respuestas a García Naranjo", *Hoy*, No. 656, 17 de septiembre de 1949, p.20, 21.

45 *Idem*.

el Cristo que la parió, pero que era un buen filme".⁴⁶

Finalmente se reconoce que hay dos versiones de la obra, igualmente espléndidas. Rafael Solana da su veredicto: "Nadie puede hacer *La malquerida* en las tablas como la Montoya, y nadie habría podido hacer *La malquerida* de Magdaleno, en la pantalla como Dolores".

Con *La malquerida*, Mauricio Magdaleno veía el estreno de cinco películas durante un año, basadas en argumentos y adaptaciones de su creación. Al año siguiente, el número de estrenos se duplica, y amplía sus trabajos con otros directores. Desde su integración a Films Mundiales, hasta 1949, han sido estrenadas 25 películas donde él interviene: diez, al lado de Emilio Fernández, cuatro que dirigió el propio Magdaleno.

Para 1950 colabora también con Ernesto Cortázar, René Cardona, Roberto Gavaldón, Juan Bustillo Oro, Fernando de Fuentes y en dos con Emilio Gómez Muriel. Además tiene la oportunidad de trabajar con escritores como José Revueltas, Edmundo Báez y Max Aub.

La primera película exhibida en 1950, es *Amor con amor se paga*. El 11 de enero, tiene lugar en el cine Teresa la presentación de la anunciada como "una película intensa con un amor apasionado!... Estrujante como una acusación". En su final, se escucha "La Valentina", mismo nombre de la protagonista encamada por Marga López, ésta empuña un fusil, con sombrero y carrilleras al pecho, sonido de cañón y gente combatiendo en la Revolución. Valentina ha escogido entre el hijo del hacendado y un campesino; dice ella: "lo hago por un ideal". De nuevo los tintes ideológicos introducidos por el escritor, que tanto le hicieron acreedor de duras críticas.

Mauricio Magdaleno había entregado la adaptación para *El toque de la Diana*, rodada por Emilio Fernández en los estudios Churubusco a partir del 2 de enero de 1950. Después del estreno de *Amor con amor se paga* se inicia la exhibición de *Lluvia roja* en el cine Mariscal el 26 de enero, una película sustentada en la adaptación hecha por Magdaleno y René Cardona de la novela homónima de José Goytortúa Santos. La dirige René Cardona y es producida por Gregorio Walerstein de Filmex.

Jorge Negrete y Elsa Aguirre caracterizan a la pareja de enamorados inmersa en la época posrevolucionaria de los años veinte. El conflicto armado de la cristiada visto en la historia, revela a un protagonista violento, el coronel Enrique Montero, autor de sangrientas ejecuciones.

Al iniciar 1950, Magdaleno comenzaría a ver el estreno de producciones que habían sido rodadas en 1949: *La casa chica*, *Duelo en las montañas* y *Vino el remolino y nos alevantó*. *La casa chica* es dirigida por Roberto Gavaldón; con Dolores del Río, Roberto Cañedo y Miroslava como personajes principales.

Gregorio Walerstein llamó a Mauricio Magdaleno para elaborar los diálogos de *La casa chica*, junto con Edmundo Báez. La adaptación fue realizada por Roberto Gavaldón y José Revueltas, a partir de un argumento de éste último.

La XEQ, una de las estaciones radiofónicas con mayor presencia en el territorio nacional, anuncia, a la par de su estreno en el cine Alameda, la radiodramatización de *La casa chica*. Un cartel publicado el día del estreno, en *El Universal*, puntualiza: "Por primera vez las esposas podrán penetrar en el escondite de un amor prohibido.

ESTADO LIBRE Y SOBERANO DE GUAYMAS
SECRETARÍA DE CULTURA Y TURISMO
79

Allí conocerán la intensa tragedia que se desarrolla en la intimidad de *La casa chica*".

Duelo en las montañas (antes *Aguas primaverales*), es la primera película del equipo de Emilio Fernández estrenada en 1950; el 18 de febrero es presentada en el cine Orfeón, como "una bellísima historia de amor escrita con sangre en las montañas", estelarizada por Rita Macedo y Fernando Fernández.

Mauricio Magdaleno escribe la adaptación sobre la novela *Nido de hidalgos*, de Iván Turgueniev, para una producción de CLASA Films Mundiales. Tras su presentación, Hortensia Elizondo escribe que: "Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno otra vez se combinan para ofrecernos una serie de falsedades y absurdos que no tienen siquiera el aliciente de una aceptable dirección".⁴⁷

La atención dedicada a *Duelo en las montañas*, evidencia un proceso descendente en la calidad de las producciones cinematográficas del equipo de Emilio Fernández.

Por otro lado, ya no se ven las grandes campañas publicitarias que años atrás se dedicaban a los estrenos del grupo, desde *María Candelaria* hasta *La malquerida*.

Magdaleno participa en *Vino el remolino y nos alevantó* con su otrora inseparable amigo de principios de los años treinta: Juan Bustillo Oro. *Remolino* es la historia de una familia en la época de la Revolución cuyo hogar va desintegrándose conforme el paso del tiempo.

Bustillo Oro recuerda su trabajo con Magdaleno en *Vida cinematográfica*:

[...] Andaba yo muy entrado en regocijos escénicos para confiar en mi temperamento trágico. De manera que me volví a Mauricio Magdaleno.

Magdaleno ya había pasado, al fin, por las horcas caudinas del cine. El vigor dramático de una novelas me avisaba que sería colaborador ideal. Lo pensé mucho, porque conocía a Mauricio y supe que era cuestión de averirme a su versión tal cual, si deseaba yo que su asistencia fuera realmente fructífera. Más también amaba yo profundamente un plan acariciado por tantos años, y la secuencia de mi lenta ideación.

Entonces, había que contarle en detalle mi crónica y su proceso. Y encariñarlo con ella a tal punto que la sintiera suya. Lo conseguí, en parte, porque Mauricio venía de colaborar con Emilio Fernández, quien metía mucho su cuchara, a veces sin gran tino. Yo, en cambio, le prometía firme respeto a lo que escribiese. Total, la urdimbre era mía; suyos, el desarrollo y el diálogo. Por último, el *script* técnico quedó a mi cargo. La trama tal vez le deba bastante a Mauricio Magdaleno.⁴⁸

En *Vino el remolino y nos alevantó* participan Miguel Angel Ferriz, Carmen Molina, Gilberto González y Luis Beristain. En una producción del propio director y de Gonzalo Elvira, bajo la firma de Producciones Diana.

Esta película es exhibida en el cine Mariscala a partir del 1o. de marzo de 1950. Bustillo Oro refiere el resultado del trabajo realizado por Magdaleno:

...Mauricio Magdaleno hizo en verdad un "tratamiento" magistral. Certero, intenso, sin desperdicio; con la temperie de ese México reflejada de modo vivífico y realista; con un diálogo rápido e incisivo, lleno de carácter, y con algunos toques de trágico humorismo.

La naturaleza dramática de Mauricio, áspera y objetiva, y su expresión directa, tan al grano, tan acerba, le daban dignidad y valor al tema, pero lo alejaban de mi sensibilidad. Sin embargo, me atrajo abandonar mi idiosincracia y enfrentarme a un estilo ajeno. Y, consecuente con lo acordado, no le puse objeción alguna al trabajo de mi colaborador. Mi colaborador tuvo muy presente mi insistencia en que el movimiento revolucionario, teniendo permanente concurrencia, no cruzase la pantalla más que como un fondo impreciso, tal como nos los servía la empañada memoria de nuestra puericia. No quería yo multitudes, ni combates, ni la aparición de caudillo alguno. No quería nada que hiciera pasar a

47 Hortensia Elizondo, "Hoy en la pantalla", *Hoy*, No. 680, 4 de marzo de 1950.
48 Juan Bustillo Oro, *Vida Cinematográfica*, p. 262.

segundo término el objeto primordial del film. Quería que se sintiera, sin subrayarlo, el misterio del gran "remolino" que dispersó a los mexicanos.⁴⁹

En *Vino el remolino y nos alevantó* la trama se enlaza hábilmente dentro de las diversas etapas de la lucha fratricida, desde el estallido inicial que encontró al modesto impresor provinciano, ignorante de que sus propios hijos imprimían los manifiestos revolucionarios en su taller, hasta el bien trazado drama: los hijos, la Revolución, y la desintegración de la familia.

El drama de una familia de 1910, arrollada y deshecha por el remolino de la Revolución. La película logra aceptación de la crítica, donde se reconoce un manejo adecuado del argumento.

Luego del estreno de *Vino el remolino y nos alevantó*, otra adaptación del escritor entra a los estudios Azteca. El 11 de marzo de 1950 inicia el rodaje de *Azahares para tu boda*. Para ello, Magdaleno realizó la adaptación de la obra *Así es la vida* de Arnaldo Malfatti y N. de Llanderas. La película, financiada por Gregorio Walerstein de Filmex, es dirigida por Julián Soler y lleva en el reparto a los otros hermanos Soler, Fernando, Domingo y Andrés, a Sara García, Joaquín Pardavé y Marga López, como los personajes principales.

Anunciada como "La historia de un amor sublime que le brinda risas y lágrimas, con todo el romanticismo de 1900", *Azahares para tu boda* es estrenada en el cine Metropolitan, el 19 de julio de 1950.

Luego de *Azahares para tu boda*, Magdaleno colabora con Emilio Gómez Muriel. Entrega el argumento, elaborado con Max Aub, para la película *Pata de palo*, rodada a partir del 12 de junio de 1950, y la adaptación para *Entre tu amor y el cielo*, que inicia filmación el 17 de julio de 1950, ambas en los estudios CLASA, lugar donde

se encontrará nuevamente con Fernando de Fuentes.

Fernando de Fuentes se convierte en el único director que lleva al cine las novelas de Mauricio Magdaleno. Lo había hecho en 1934 con *El compadre Mendoza*, y para su reencuentro seleccionó *Campo Celis*, que entra a los estudios Tepeyac el 2 de julio de 1950, con el título *El cochinerito*, luego cambia a *El hombre de los puercos* y *La puerta falsa*. Finalmente es estrenada en el cine Palacio Chino, el 17 de noviembre de 1950, con el título de *Por la puerta falsa*.

El Universal anunciaba para su estreno: "¡Un tema eterno de amor y de odio en una película de excepcional calidad!":

Por la puerta falsa
entraron el amor, y la pasión...
Por la puerta falsa
entraron la riqueza y la codicia...
Por la puerta falsa
entraron la traición y la deshonra...
Por la puerta falsa
entraron la tragedia y la muerte...

Lejos estuvieron de repetir el éxito obtenido con su primer trabajo, *El compadre Mendoza*. *Por la puerta falsa* pasó casi desapercibida. Protagonizada por Pedro Armendáriz, Andrea Palma y Rita Macedo, la historia del criador de puercos llegado a más, que logra hacerse de las propiedades de sus antiguos patrones, incluida su hija, no logra atraer la atención de público y críticos.

Finaliza el año de 1950, los días de noviembre transcurren con otros estrenos: *Un día de vida* (también llamada *El toque de Diana*), *Pata de palo* y *Entre tu amor y el cielo*, pero ninguna alcanza una resonancia trascendente. La primera tiene consideraciones de la crítica, por tratarse de una producción que reúne de nueva cuenta a

Magdaleno con el equipo talentoso de Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, Antonio Díaz Conde, José B. Carles, Gunther Gerszo, Gloria Schoemann, y los protagonistas de *Pueblerina*, Columba Domínguez y Roberto Cañedo, acompañados por Rosaura Revueltas y Fernando Fernández.

En la película *Un día de vida*, la trama gira en torno a una periodista cubana, Belén Martí, que se enamora del coronel rebelde Lucio Reyes, que no cuenta más que con "un día de vida". Su madre, mamá Juanita, celebra su santo en compañía de su hijo que no cuenta más que con "un día de vida". El general Felipe Gómez, lucha entre el deber y la amistad para evitar que el amigo sólo cuente con "un día de vida".

Un día de vida es una historia que guarda una expresión de amistad entre las naciones de México y Cuba, por lo que Mauricio Magdaleno recibe el título de *Oficial de la orden*, otorgado por la cancillería cubana.

Pata de palo y *Entre tu amor y el cielo* son dirigidas por Emilio Gómez Muriel, la primera para CLASA Films Mundiales, está basada en un argumento de Mauricio Magdaleno y Max Aub, adaptado por Pedro de Urdimalas, y en la segunda, para Cinematográfica Grovas, la pareja Magdaleno-Aub escribe la adaptación de *El místico*, obra de Santiago Rusiñol.

Carlos López Moctezuma, en el papel de villano -el tipo que naciera espléndidamente en *Río Escondido*-, Lilia Prado y José Angel Espinoza "Ferrusquilla" intervienen en *Pata de palo*, que no logra llamar la atención.

El Duende Filmo manifiesta lo siguiente:

Emilio Gómez Muriel no logró una realización tan feliz en *Pata de palo*, porque hizo una película escaparate, o sea que metió en ella infinidad de detalles superfluos que restan brillantez a la cinta. La

historia es toda una novela de folletín, al estilo de Ponson du Terrail, que conmovían a nuestras abuelas y en las cuales le llueven calamidades a la protagonista y los malvados son más malos que la sarna y el héroe es más bueno que el pan. A quienes les gusta este tipo de historias *Pata de palo* los dejará satisfechos.⁵⁰

Entre tu amor y el cielo (*Los caminos de Dios* o *Caminos de redención*) tiene como protagonistas a Rosario Granados, "¡Una mujer que se perdió por amor y en el amor halló salvación!" -anuncia el cine Palacio Chino-, con Roberto Cañedo y Rodolfo Acosta. Este último afirma que el éxito obtenido por la película se debe a "la fuerza dramática de su argumento".

Concluye el año de 1950, una época difícil en la vida de Mauricio Magdaleno debido a que su salud se ha visto minada.

El año contempló el estreno de diez películas, basadas en sus escritos, y la crítica coincide en que al menos tres forman parte de las cinco mejores de "un año de resurgimiento para el cine nacional": *Un día de vida*, *Vino el remolino* y *nos alevantó* y *Por la puerta falsa*.

Escribe argumentos y adaptaciones para nueve producciones, cinco han sido estrenadas en 1950: *Azahares para tu boda*, *Por la puerta falsa*, *Un día de vida*, *Pata de palo* y *Entre tu amor y el cielo*, tres más: *Víctimas del pecado*, *Islas Marias*, e *Historia de un corazón* son estrenadas en 1951, y *Siempre tuya* en 1952.

Este trabajo tan intenso repercutirá en su salud, y *Víctimas del pecado* revelará algo más que un título cinematográfico, Mauricio Magdaleno era víctima de sí mismo, como lo cuenta a Paco Ignacio Taibo I:

- Aún no comprendo cómo pude terminar la película siguiente, *Víctimas del pecado*. Fue un trabajo hecho en las peores condiciones. Yo llevaba una vida mala, terrible. Me llenaba de pastillas para poder escribir en la noches

*quitándome el sueño y me acostaba agotado. Pero nos estábamos enfrentando a un reto muy duro, aún cuando por entonces no lo sintiéramos como tal. Un día, cuando aún no estaba terminado el guión, llegó a mi casa el doctor Ignacio Chávez y le dije a mi mujer que yo estaba al borde del colapso. Así que me llevó directamente a un hospital. Aún allí termine las últimas páginas de la historia. Hoy me doy cuenta de que estábamos luchando ya contra lo imposible. Fue algo terrible. Aún hoy me cuesta trabajo contar lo que fueron aquellos días.*⁵¹

Víctimas del pecado ingresó a los estudios Churubusco el 10 de abril de 1950, con la dirección de Emilio Fernández, quien cuenta de nuevo con la colaboración de Figueroa, Díaz Conde, Schoemann y Fontanals. Tito Junco, Rodolfo Acosta y el niño Ismael Pérez "Poncianito" acompañan a Ninón Sevilla en la producción hecha para su lucimiento. El director dice para *Claridades* del 7 de mayo de 1950:

Teniendo argumento, esta película es del matiz de ésas que no tienen argumento. Siendo un film de largo metraje, es del género de las de corto metraje. ¿Por qué? ... "lo que estoy dirigiendo ahora es un largo documental -declaró Emilio-. Se trata de una película costumbrista. Es un extenso reportaje sobre los bajos fondos mexicanos. *Salón México* apuntó ese tema. Ahora, lo estoy desarrollando con tolo detalle".

El documental que es *Víctimas del pecado* tiene, por supuesto, protagonistas. Un triángulo estelar: Ninón Sevilla, Tito Junco y Rodolfo Acosta. Pero, sobre esos protagonistas, se impone el super-protagonista: el ambiente. Hablan las callejuelas sórdidas mexicanas, hablan las pisadas lentas de las mujerzuelas que se venden, hablan los pórticos sucios de los hoteluchos donde nadie reposa, hablan los amaneceres amargos de las desgraciadas que no hicieron negocio aquella noche, hablan las bocanadas de humo de esos fumadores a quienes desagrada el tabaco, habla un hediondo cajón de basura que servirá de cuna a un recién nacido, hablan...⁵²

La creación de Mauricio Magdaleno inicia un descenso cuantitativo respecto a los años anteriores. En 1951 son estrenadas seis películas donde él interviene, y escribe para cuatro producciones.

De los estrenos, tres son dirección de Emilio Fernández, *Víctimas del pecado*, *Islas Marías* y *La bien amada*; vuelve a trabajar con Julio Bracho en *Historia de un corazón*. Colabora por vez primera con Miguel M. Delgado en *Cárcel de mujeres* y con Chano Urueta en *La estatua de carne*. Escribe con Mauricio Wall (seudónimo de Gregorio Walerstein), la adaptación para esta última.

Con Max Aub realiza la adaptación para *Cárcel de mujeres*, rodada a partir del 22 de marzo. El 2 de abril, inicia trabajos *La bien amada*, otra producción del equipo de Fernández.

Islas Marías fue rodada en los estudios Churubusco a partir del 6 de septiembre de 1950; tiene su estreno al año siguiente, el 10 de agosto en el cine Orfeón. Mauricio Magdaleno escribe el argumento y la adaptación que sirve para lucimiento de la figura del ídolo Pedro Infante.

Los hermanos José e Ismael Rodríguez encargan la dirección a Emilio Fernández de la historia llevada a la región penitenciaria, la que según los críticos resulta pálida y desvaída. Es una buena película a la que cortaron muchas escenas, o no supo aprovechar Emilio Fernández las oportunidades que le brindó el argumento para intensificarla.

En *Historia de un corazón*, Mauricio Magdaleno volvía a trabajar con Julio Bracho y Max Aub en la adaptación de un argumento del propio director.

De inmediato se estrena otra película del equipo Fernández-Magdaleno-Figueroa: *La bien amada*. Película que no tiene ya la primera originalidad. Actúan como protagonistas Roberto

51 Paco Ignacio Taibo I, *op. cit.*, p. 166.

52 *Claridades*, 7 de mayo de 1950, *cit. pos.*, Emilio García Riera, *Emilio Fernández*, p. 173.

Cañedo y Columba Domínguez, acompañados por Julio Villarreal, Tito Junco y Rodolfo Acosta.

El 28 de septiembre de 1951, el cine Orfeón proyecta *Cárcel de mujeres*, precedida de anuncios que describen la calidad de los personajes:

Su destino está escrito en las estrellas:

Miroslava... un amor ya olvidado habrá de ensombrecer su vida.

Sarita Montiel... rebelde a su destino... un día volvió la paz a su alma.

María Douglas... jamás se vió una mujer de corazón más duro en Cárcel de Mujeres.

Kati Jurado... la reclusa más temible de la Cárcel de Mujeres.

Mercedes Soler... ¿Por qué está presa si era angelical?

Emma Roldán... Estaba loca... y era burla de todas.

"¡Los hierros de una cárcel aprisionan el cuerpo, pero no el corazón de las mujeres!". *Cárcel de mujeres* está basada en la adaptación escrita por Mauricio Magdaleno y Max Aub, de un argumento de Rogelio Barriga Rivas. Dirige Miguel M. Delgado para una producción de Internacional Cinematográfica, S.A., que resulta un drama entre rejas con toda la intensidad y expectación requeridas, gracias a un buen libreto, con situaciones reales, diálogos verídicos; con personajes auténticos, bien contruidos y bien estudiados sus conflictos y sus reacciones síquicas.

Finaliza el año de 1951, de los últimos de una etapa de intensa escritura cinematográfica de Mauricio Magdaleno.

En el cine Olimpia tiene lugar la presentación de *La estatua de carne*, caracterizada por Elsa Aguirre, Carlos López Moctezuma, Miguel

Torruco y Silvia Pinal: "...toda la gloriosa fascinación de una mujer cuyo signo era destruir a quienes la amaban". Es una adaptación de *Gioconda*, obra original de Gabriel D'Annunzio, escrita por Magdaleno y Mauricio Wall, productor de la película, dirigida por Chano Urueta.

En 1952 escribe para cinco películas, pero sólo una de ellas es exhibida en ese año: *Cuando los hijos pecan*, las otras: *Acuérdate de vivir*, *Las tres perfectas casadas* y *La segunda mujer* son estrenadas hasta el año siguiente, y *Ley fuga* será proyectada durante el curso de 1954.

El 18 de enero de 1952 tiene lugar en el cine Palacio Chino el estreno de *Siempre tuya*, producción de David Negrete de Cinematográfica Industrial Productora de Películas, que reúne a Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, y la pareja central constituida por Jorge Negrete y Gloria Marín.

Ya para ese momento las críticas advierten reiteradamente sobre la repetición de fórmulas y tratamientos en los que este grupo cae una y otra vez. Rafael Solana escribe una de las críticas que revelan esta situación:

El cansancio del *Indio*, su rendición empieza a notarse ya desde la *Suave Patria*, película que al estrenarse ha cambiado su título por el vulgarísimo *Siempre tuya*. En esta cinta el *Indio* fue *Indio* hasta la mitad, y después se volvió [José] Díaz Morales o algo por el estilo. Las escenas en el campo zacatecano, las de la ladrillera, todavía llevan su sello. El surco, el huarache se sienten en la fotografía de Figueroa "un cielo cruel y una tierra colorada", como el poema de Ramón López Velarde. Hasta allí hay plasticidad, hay pujanza.

De pronto, la "Hora de los Aficionados", Joan Page, el Salón de las Américas de XEW. ¿Qué tiene que ver el *Indio* con todas estas vulgaridades.⁵³

Emilio Fernández comenzó en los estudios Churubusco, el 30 de julio de 1951, los trabajos de *Gaviota*, una tragedia llevada al mar, con Columba Domínguez, Jorge Mistral, Rodolfo Acosta y Martha Roth, para una producción de

Galindo Hermanos. Magdaleno escribe la adaptación del argumento ideado por el director Fernández, y tras su estreno, el 7 de marzo de 1952 en el cine Palacio Chino, "El Duende Filmo" reconocerá a la producción, titulada ya *El mar y tú* (también se llamó *Tú y el mar*): "como el retorno de Emilio Fernández a sus pasos".

Está por finalizar 1952, *Acuérdate de vivir* ingresa a los estudios San Angel Inn el 12 de mayo; *Las tres perfectas casadas*, el 23 de junio en los mismos estudios, *La segunda mujer* en los sets de CLASA el 13 de octubre. *Ley fuga* es filmada también en los CLASA desde el 8 de diciembre, mientras que en el cine Palacio Chino el 20 de noviembre se exhibe *Cuando los hijos pecan*: "La tragedia sencilla, humana y real de los padres que se esfuerzan por evitar los peligros que acechan a los jóvenes", dirigida por Joselito Rodríguez, para una producción de Luis Manrique, donde intervienen Meche Barba, Fernando Fernández, Silvia Pinal y Carlos Orellana. Magdaleno escribe el argumento con este último y con el director. La producción fracasó, sólo permaneció dos días en cartelera.

Acuérdate de vivir y *Las tres perfectas casadas* son dirigidas por Roberto Gavaldón; para la primera, Mauricio Magdaleno escribe la adaptación, junto con Edmundo Báez y el director Gavaldón, de un argumento original de Alejandro Verbitzky y Mauricio Wall; para la segunda, trabaja con José Revueltas y Roberto Gavaldón en la adaptación de la obra homónima de Alejandro Casona.

Las dos películas realizadas con Roberto Gavaldón son para la firma Filmex de Gregorio Walerstein.

Acuérdate de vivir la primera en exhibirse sirve, para exaltar la imagen de su protagonista: Libertad Lamarque, acompañada por Carmen Montejo, Miguel Torruco y Joaquín Cordero. El cine Alameda anuncia su estreno para el 5 de febrero de 1953.

Acuérdate de vivir es una película ambiciosa y con pretensiones, pero de un corte totalmente cursi, que, por fortuna para el productor de la cinta, gusta a un gran sector del público. Amores imposibles, ingratitudes y sacrificios se funden para enmarcar la figura de la protagonista que es un modelo de mujer. Libertad Lamarque a quien los productores han especializado en este tipo de melodramas.

Por su parte *Las tres perfectas casadas* otorga a los autores de la adaptación y del argumento gran reconocimiento.

El 12 de marzo de 1953 se lleva a cabo la exhibición de *Las tres perfectas casadas* en el cine Orfeón. Es la historia de un hombre que engaña a sus tres amigos con sus esposas: "Era tan canalla que no cabía en la maldad humana... pero cuanto le amaron". La estelariza Arturo de Cordova, acompañado por Laura Hidalgo, Miroslava y Consuelo Frank, las tres perfectas casadas, y José Linares Rivas, René Cardona y José Elías Moreno, los tres perfectos engañados. Su defecto es la abundancia de diálogos, que, por otra parte es brillante. Se trata en realidad de una magnífica película mexicana que puede rivalizar con cualquiera de las extranjeras, tanto por su argumento como por la actuación de los artistas, la dirección y la fotografía. Tiene en casi todo su desarrollo un marcado sabor teatral impuesto por la obra en que está basada.

Rafael Solana celebra la realización de *Las tres perfectas casadas* y la coloca como una de las películas más afortunadas del cine mexicano:

Películas como *Las tres perfectas casadas*, uno de los momentos más felices del cine nacional en los últimos años, además de su personal éxito están obligadas a servir de ejemplo y a las enseñanzas... una película por todos los conceptos excelente.

Lo primero, pues, que contribuye a hacer de *Las tres perfectas casadas* una gran película es el argumento, que esta vez sí existe, y tiene personalidad, novedad, construcción, en vez de reducirse a la copia de media docena de situaciones tomadas de otras películas de éxito, fórmula a la que se aco-

gen los gerentes metidos improvisadamente a argumentistas.

La adaptación cinematográfica es buena también, aunque adolece de un defecto, que por lo visto fue o difícil, o, a juicio del director, innecesario evitar un trozo eminentemente teatral, por contraste con todo lo anterior, que está resuelto al estilo cinematográfico; entiéndase que no considero defectuoso el que una película sea teatral, puesto que el teatro tiene mayor rango artístico que el cine, y el que una película en vez de cine sea teatro filmado es, como ya alguien dijo por allí, un defecto semejante al que tendría una vajilla que en vez de plata pura fuese de oro plateado; peor si es un defecto que no haya unidad, que sea teatro un sólo acto, y no lo sean los otros, que están mejor distribuidos en forma cinematográfica, aunque sin dejar de trascender discretamente su origen escénico.⁵⁴

En marzo de 1953 se filmó *Reportaje*, película considerada todo un acontecimiento sin precedentes: por la aparición en una cinta de los principales protagonistas del cine nacional, para una producción de Cinematográfica Tele Voz de Miguel Alemán Velasco, la Asociación Nacional de Actores (ANANDA) y de Periodistas Cinematográficos Mexicanos (PECIME), con argumento y adaptación de Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno.

El 2 de septiembre, el cine Nacional proyecta *La segunda mujer* (antes *Desengaños de la carne*), dirigida por José Díaz Morales, con argumento de Mauricio Magdaleno y Max Aub, quienes también escriben la adaptación con el director y Carlos Sampelayo.

Ya para esos momentos, Magdaleno era muy solicitado por los productores. Varias ofertas le llegaban. Algunas de las adaptaciones que le propusieron no pudo aceptarlas, tal es el caso de la petición que le hiciera el productor José Kohn para adaptar la novela de Bruno Traven *La rebelión de los colgados*, según consta en la propuesta de contrato fechada en septiembre 24 de 1953, para cuyo trabajo le ofrecía la nada despreciable cantidad de veinte mil pesos [ver documento al final de este apartado].

El 13 de noviembre de 1953, la sala del cine Chapultepec ofrece la premier de *Reportaje*, acompañada de una extensa campaña publicitaria. "La película multiestelar" -anuncia la prensa para su estreno. *Cinema Reporter* pública al otro día: "En *Reportaje* figuran los astros y las estrellas más fulgurantes de nuestra pantalla... es la película hecha en México con los valores nuestros".

Los créditos de argumento y adaptación los comparte Magdaleno con Emilio Fernández, con colaboración de Julio Alejandro, y los actores clasificados entre los mejores que hay en México.

Entre tanta luminaria aparecen aquellos que antes han trabajado en obras escritas por Magdaleno: Carlos López Moctezuma, el villano salido de *Río Escondido*; Dolores del Río, el dolor de la mujer humilde de *María Candelaria*; María Félix, poderoso valor femenino con sangre regia y victoriosa como la maestra de *Río Escondido*, o bella y orgullosa, como *La mujer de todos*; Columba Domínguez y Roberto Cañedo, protagonistas del poema de amor de *Pueblerina*; también salen al paso Arturo de Córdova, el novelista de *Las tres perfectas casadas*; Miroslava, talento nacido en *Bodas trágicas*; Arturo Soto Rangel, Julio Villarreal y José Elías Moreno, tipos constantes de la cinematografía de Magdaleno.

Antes del estreno de *Reportaje*, Mauricio Magdaleno emprendió con Emilio Fernández y Gabriel Figueroa la empresa de llevar al cine la vida del héroe cubano José Martí. El 2 de noviembre de 1953 inician los trabajos alternados en los estudios Churubusco de México y en la isla de Cuba.

A finales de 1952, Magdaleno es designado director de Acción Social del Departamento del

54 Rafael Solana, "Fila y número", *Hoy*, No. 840, 28 de marzo de 1953.

Distrito Federal. No obstante, en 1953, la pareja Magdaleno-Fernández trabaja en tres producciones: *Reportaje*, *El rapto* y *La rosa blanca* y cumple un ciclo de diez años de constante creación cinematográfica, iniciado con *Flor silvestre*.

En 1954 por vez primera Mauricio Magdaleno no aparece en producción alguna.

Año de ruptura y expectativas fallidas, el 8 de junio de 1954, Magdaleno envía una carta a Mr. Richard K. Polimer, empresario de Hollywood, autorizándole el rodaje en México de la película basada en su novela *El resplandor*, de acuerdo a un contrato firmado entre ambos en 1947, pero la producción no se lleva a cabo.

Para Mauricio Magdaleno seguirá una etapa de descenso en su fructuosa trayectoria cinematográfica, el número de películas producidas y exhibidas se va reduciendo, hasta tocar fondo en el año de 1962.

AÑO	PRODUCCION	EXHIBICION
1951	4	6
1952	5	3
1953	3	4
1954	-	2
1955	-	1
1956	1	-
1957	-	-
1958	-	1
1959	-	-
1960	-	-
1961	1	-
1962	-	1

En 1954 se suceden los estrenos comerciales de *El rapto* y *Ley fuga*, *La rosa blanca* es exhibida en un Festival de Películas Nacionales al finalizar el año.

El rapto es una producción de Filmadora Atlántida, de David Negrete. Emilio Fernández es el director, Magdaleno escribe con éste e

Iñigo de Martino el argumento y la adaptación, que recibe buena aceptación. Los protagonistas son Jorge Negrete y María Félix.

Ley fuga es una película que Magdaleno hace con Emilio Gómez Muriel quien dirige a Carlos López Moctezuma, Gloria Marín, Ramón Gay y Renée Dumas, para una producción de Emilio Tuero. La historia logra retratar la sangrienta lucha que existe entre maleantes y la policía así como las injusticias que se cometen contra inocentes aplicándoles la odiosa "ley fuga".

La proyección comercial de *La rosa blanca* (*Momentos en la vida de Martí*) inicia el 25 de marzo de 1955.

El interés de Magdaleno por José Martí se concreta desde su obra *Fulgor de Martí* (1940). Luego crea el argumento para *Un día de vida* (1950), la historia de una periodista cubana que se enamora de un hombre sentenciado a muerte, y con la constitución de una empresa cinematográfica (1953), para producir una cinta sobre la vida de José Martí, bajo los auspicios de la Comisión del Centenario del nacimiento de Martí y el presidente cubano Fulgencio Batista.

Mauricio Magdaleno escribe argumento y adaptación, junto con Emilio Fernández, Iñigo de Martino y la asesoría militar del general Aristides Sosa.

Magdaleno recuerda:

[...] tuve una amistad muy estrecha -y no recato lo que estoy diciendo- con Fulgencio Batista; cuando vino a México, fue agasajado por todos los sectores: que la izquierda y esas cosas que en el país no tienen sentido; son tan convencionales. El embajador nos presentó y comimos en el Majestic. Charlamos y nos fuimos a Cuernavaca. Se fue a viajar y todo eso; después, asaltó la Presidencia de la República.

Se acordó de mí y me fui a Cuba, ya entonces éramos amigos íntimos, le hablaba de tú. El jefe de la misión mexicana era José Vasconcelos, quien me dijo: -Usted va a presidir la delegación.

-¡Cómo voy a presidirla yo, maestro, estando usted aquí! -Es que se lo estoy ordenando. -Pues si es así, permítame que lo desobedezca. Bueno, total, di ese discurso en el Capitolio. Se iba a celebrar el centenario del nacimiento de Martí, y Batista me dijo: -¿Qué te parecería que con Emilio Fernández hicieras otra película?

*De esa manera resultó *La rosa blanca*, muy mala, malísima. Emilio no entendió a Martí, ni el elemento épico de la cinta; entonces se metió a hijo de Martino y acabó peor.*

La película se filmó parcialmente en Cuba y luego en México; el gobierno cubano la pagó íntegramente.⁵⁵

Con *La rosa blanca*, Magdaleno cierra su ciclo cinematográfico. Publica sus cuentos *El ardiente verano* (1954) y *Ritual del año* (1955) y se presta a iniciar una carrera política como senador de la República, durante el sexenio de Adolfo López Mateos y posteriormente como subsecretario de Asuntos Culturales en la época del presidente Gustavo Díaz Ordaz.

Era la separación definitiva de Emilio Fernández, sólo participará con él en dos colaboraciones más: *Cita de amor* (1956) y *Pueblito* (1961), con lo cual Magdaleno marca el punto final: "Así terminé con el cine y no quiero volver, jamás, mientras viva", agrega:

*Poco a poco me fui alejando del medio, y dejé de trabajar allá por 1956 aunque ocasionalmente hice dos o tres películas más, una con esta chica Silvia Pinal, que entonces era muy muchacha, a la que le puse *El puño del amo*, Emilio se lo quitó y la llamó *La última cita*, o quien sabe qué, *Cita de amor*. Fue una obra fuerte.⁵⁶*

Fue "La última cita" del equipo cinematográfico nacido con *Flor silvestre* y que tanto prestigio otorgó al cine mexicano.

Como pocas veces se vio en los estrenos de las películas donde Magdaleno colaboró, la publicidad de *Cita de amor* le brinda un reconocimiento. Mauricio Magdaleno es el autor

cinematográfico de "La más vibrante historia de pasiones internas y deseos inconfesables en *Una cita de amor*", un crédito que al fin aparece en los anuncios, al lado de Emilio Fernández.

Mauricio Magdaleno dijo a Paco Ignacio Taibo I, haberse inspirado en "una novela venezolana titulada *Bramadero* o *El hijo del amo*".

Una cita de amor es una producción de Cinematográfica Latino Americana y Unipromex; acompañan a Silvia Pinal, además de Jaime Fernández, Carlos López Moctezuma, Amalia Mendoza "La Tariácuri" y José Elías Moreno. El estreno es el 5 de junio de 1958 en el cine Alameda, y "El Duende Filmo" se encarga de hacer la crítica. Él mejor que nadie advierte el valor cinematográfico de la película y le recuerda la mejor obra cinematográfica del equipo, *Pueblerina*:

En las páginas de una magnífica enciclopedia cinematográfica editada por dos señores Rangel y Portas encontré datos de dos películas que se destacaron en su tiempo y que aún siguen siendo de lo mejor que ha producido el cine nacional *Historia de un gran amor* y *Pueblerina*.

En ellas dos manejó la cámara Gabriel Figueroa y en *Pueblerina* dejó en la cinta de celuloide una obra de arte fotográfico, en la que resolvió serios problemas de luces y sombra con singular maestría.

[...]

Mauricio Magdaleno fue el autor del argumento de *Pueblerina* y lo es también de *Una cita de amor*, solamente que, como escritor consciente de lo que vale y que se respeta a sí mismo, da el crédito que le corresponde a la obra en la cual se inspiró...

Mauricio Magdaleno siempre ha escrito para Emilio Fernández, de manera que *Una cita de amor*, en la que nuevamente se unen ellos con Gabriel Figueroa, es lógico que quienes han visto las películas de Emilio Fernández encuentren muchas imágenes y algunas situaciones parecidas a las de otras producciones. Esto no es desdoro, sino al contrario, acrecienta la belleza y la emoción de esta cinta que comento.

En su primera mitad me parece que *Una cita de amor* es magnífica, de belleza fotográfica impresionante, con un tratamiento magistral de la historia, desde las imágenes que preceden a los títulos y en

55 Cineteca Nacional, op. cit. pp.33, 34.

56 Idem.

los que se mira la figura de Carlos López Moctezuma saliendo por el portón de su hacienda para dar él, con su persona la sensación del amo, hasta que Silvia Pinal, la hija del amo, va a la cocina a consolar sus penas con tequila y a cantar con Amalia "La Tariácuri".⁵⁷

La película *Pueblito* cerrará el ciclo definitivamente. Del origen de su nueva etapa, el autor habla:

Dejé el cine porque me hizo daño, vivía con una bencedrina diaria. Una vez fuimos a ver películas del oeste, que me gustaban, descansaba con ellas. Estaba sudando frío, total, voy al baño; ¡no que baño!: me quedé ahí acostado en uno de esos divanes -qué tan malo estaría-; no me importaba que la gente me viera, las personas que pasaban pensarían que estaba borracho; quién sabe cuánto tiempo habré estado así, ya que mi familia fue por mí. Fuimos a ver a Ignacio Chávez, que no estaba en la ciudad, puesto que salía todos los sábados. Total: llegamos al consultorio de Moreno Valle, y ahí estaba un doctor -al que le debo tanto- cuyo nombre no recuerdo, jugando canasta pues era sábado. Me vio: -Mire usted, yo soy partero, pero súbase acá. Me auscultó y todo. Ya [Gustavo] Baz había venido por mí, me llevó a su consultorio y me dijo: -Me dejas esas bencedrinas; un paro cardíaco y no lo cuentas. Estuve malo como unos ocho días; me compuse y las dejé.

*Yo ya no quería hacer películas, y me propuse no volver a realizar una; escribía eso de Cita de amor, pero ya era el final de mi carrera.*⁵⁸

Pueblito es una historia que lleva el recuerdo de *Río Escondido*, sobre la tarea de llevar educación al pueblo de San Martín de Arriba, donde impera la voluntad del cacique. La adaptación la realiza el propio Magdaleno, y el reparto artístico es encabezado por José Alonso Cano, Columba Domínguez, Lilia Prado, Fernando Soler y María Elena Marqués.

Pueblito es estrenada en los cines Alameda y Ariel el 2 de agosto de 1962, pero antes es exhibida en el Festival de San Sebastián

(España, del 9 al 18 de junio de 1962), donde recibe la Perla de Cantábrico y el reconocimiento a Fernando Soler como mejor actor. Raymond Borge escribe en la revista francesa *Positif* de octubre de 1962, sobre el momento alcanzado por el cine del "Indio" Fernández:

1. Fernández es un sobreviviente, un pensionario del ideal revolucionario mexicano. Se acerca al pueblo como hace veinte años. Con *Pueblito*, retoma uno de los temas de *Forgotten Village*: la instrucción pública. Realiza en 1962 una película de 1942 y su sinceridad está fuera de duda.

2. Pero la Revolución se pierde en la noche de los tiempos. Lo que era audacia, cuando Rivera pintaba sus primeros frescos, se ha convertido, me temo, en amor un poco folclórico del pasado. Hay en *Pueblito* una complacencia por las carretas de bueyes y las campesinas veladas de negro que pertenece ya al culto de las tradiciones.

3. Fernández está pues a caballo sobre dos épocas, la que va de Pancho Villa a Eisenstein y la de México en gas neón. Es el drama de una generación que ha vibrado con el drama de grandes revueltas y que ve esterilizarse los antagonismos sociales de los que extraía la fuerza de su indignación. Las luchas sangrientas del sistema feudal han dado paso a un régimen más sutil y tolerable.

4. Y he aquí a Fernández desplazado. Aún utiliza el estilo épico del cine revolucionario (primeros planos de rostros burilados por el trabajo, montajes cortos, movimientos de masas). Pero ¿para decir qué? Para decir que hay que construir una escuela en un pueblo y que todo el mundo está de acuerdo: la maestra, el cura, el gobierno, los peones y aún el gran propietario que se deja tirar de la oreja para tener el aire de mejor ceder. *Pueblito* refleja la abdicación en el reformismo de una izquierda que no ha sabido redefinirse.

5. Queda el hombre y su jardín secreto, ese dulce gigante no es un sabio. Tiene fiebre en la sangre. Necesita venganzas, pistolas, jóvenes perdidas, la nalga y las lágrimas. No estará de acuerdo, pero es su mundo interior más auténtico... He creído por mucho tiempo que él introducía el melodrama en sus películas para hacerlas más claras, más perceptibles, al ilustrar las tesis. No importa. Fernández es sincero hasta el pecho desnudo de la hija del arroyo.⁵⁹

57 El Duende Filmo, "Nuestro Cinema", El Universal, 11 de junio de 1958, 1a. secc., p.41.

58 Cineteca Nacional. *op. cit.*, p. 35.

59 Raymond Borge, *Positif* (Francia), octubre de 1962, *cit. pos.*, Emilio García Riera, *Emilio Fernández*, pp. 256, 257.

Con *Pueblito* deja a su paso una estela de acontecimientos cinematográficos. Su intervención es reconocida en 55 películas, desde *Tiburón* (1933) hasta *Pueblito* (1961): 22 al lado del grupo dirigido por Emilio Fernández, cuatro con Emilio Gómez Muriel, y tres junto con Roberto Gavaldón. Trabaja con Ramón Peón, Fernando de Fuentes, Miguel M. Delgado, Julio Bracho y Julián Soler, dos producciones con cada director; e interviene además, en una cinta, con Fernando Soler, Joselito Rodríguez, José Díaz Morales, Chano Urueta, Antonio Momplet, Gilberto Martínez Solares, Luis Buñuel, Tito Davison, Fernando A. Rivero, Ernesto Cortázar, René Cardona y Juan Bustillo Oro: el cine mexicano todo.

ARGUMENTISTA

PRODUCCION	PELICULA
1934	<i>El compadre Mendoza</i>
1948	<i>Maclovía</i>

DIALOGISTA

PRODUCCION	PELICULA
1943	<i>Miguel Strogoff</i>
1944	<i>La casa chica</i>

ADAPTADOR

PRODUCCION	PELICULA
1933	<i>Tiburón</i>
1943	<i>Flor silvestre</i>
	<i>María Candelaria</i>
1944	<i>Entre hermanos</i>
	<i>Bugambilia</i>
1945	<i>Vértigo</i>
	<i>Pepita Jiménez</i>
1946	<i>La mujer de todos</i>
	<i>Gran Casino</i>
1947	<i>Río Escondido</i>
	<i>La sin ventura</i>
1948	<i>Pueblerina</i>
	<i>Ojos de juventud</i>
1949	<i>Eterna agonía</i>

ADAPTADOR

PRODUCCION	PELICULA
	<i>Coqueta</i>
	<i>La malquerida</i>
	<i>Lluvia roja</i>
	<i>Duelo en las montañas</i>
1950	<i>Azahares para tu boda</i>
	<i>Pata de palo</i>
	<i>Un día de vida</i>
	<i>Entre tu amor y el cielo</i>
	<i>Historia de un corazón</i>
1951	<i>Cárcel de mujeres</i>
	<i>La bien amada</i>
	<i>La estatua de carne</i>
	<i>El mar y tú</i>
1952	<i>Cuando los hijos pecan</i>
	<i>Acuérdate de vivir</i>
	<i>Las tres perfectas casadas</i>
1956	<i>Una cita de amor</i>

ARGUMENTISTA - ADAPTADOR

PRODUCCION	PELICULA
1943	<i>Tentación</i>
1944	<i>Las abandonadas</i>
1946	<i>Bodas trágicas</i>
1948	<i>Salón México</i>
1949	<i>Amor con amor se paga</i>
	<i>Vino el remolino y nos alevantó</i>
1950	<i>Por la puerta falsa</i>
	<i>Víctimas del pecado</i>
	<i>Islas Marías</i>
	<i>Siempre tuya</i>
1952	<i>La segunda mujer</i>
	<i>Ley fuga</i>
1953	<i>Reportaje</i>
1961	<i>Pueblito</i>
	<i>El rapto</i>
	<i>La rosa blanca</i>

DIRECTOR- ARGUMENTISTA- ADAPTADOR

PRODUCCION	PELICULA
1944	<i>El intruso</i>
	<i>Su gran ilusión</i>
1946	<i>La herencia de la llorona</i>
	<i>La fuerza de la sangre</i>

FILMOGRAFIA DE MAURICIO MAGDALENO

1933

Tiburón

Argumento: sobre la obra *Volpone* de Ben Jonson

Adaptación: Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro

Dirección: Ramón Peón

Fotografía: Jorge Stahl

Música: Max Urbán

Sonido: Roberto y Joselito Rodríguez

Escenografía: Fernando A. Rivero

Edición: Ramón Peón

Producción: Industrial Cinematográfica, S.A., José Alcayde

Interpretación: Joaquín Coss, Luis G. Barreiro, Joaquín Busquets, Antonio R. Frausto, Adriana Lamar, Julio Villarreal, Manuel Tamés, Jorge Peón, Pepe Martínez, Paco Martínez, Manuel Esperante, Alberto Galán

Filmación: Estudios de la Industrial Cinematográfica, S.A., 24 de septiembre de 1933

Estreno: Palacio: 28 de diciembre de 1933

El compadre Mendoza (El precio de un hombre, Alta traición)

Argumento: sobre la novela homónima de Mauricio Magdaleno

Adaptación: Mauricio Magdaleno, Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro

Diálogos: Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro

Dirección: Fernando de Fuentes

Fotografía: Alex Phillips

Música: Manuel Castro Padilla

Sonido: B. J. Kroger, Roberto y Joselito Rodríguez

Escenografía: "Belecho"

Edición: Fernando de Fuentes

Producción: Aguila Films-Interamericana Films

Interpretación: Alfredo del Diestro, Carmen Guerrero, Antonio R. Frausto, Luis G. Barreiro, Joaquín Busquets, Emma Roldán, José Eduardo Pérez, Alfonso Sánchez Tello, Miguel M. Delgado, Carlos López *Chaffán*

Filmación: Estudio de la Nacional Productora, 17 de diciembre de 1933

Estreno: Palacio, 5 de abril de 1934

1943

Flor silvestre

Argumento: sobre la novela *Sucedió ayer* de Fernando Robles

Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Francisco Domínguez

Sonido: Howard Randall, Fernando Barrera y Manuel Esperón

Escenografía: Jorge Fernández

Vestuario: Armando Valdés Peza

Maquillaje: Ana Guerrero

Edición: Jorge Bustos

Producción: Films Mundiales, Agustín J. Fink

Interpretación: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Miguel Ángel Ferriz, Mimi Derba,

Eduardo Arozamena, Agustín Isunza, Armando Soto La Marina *El Chicote*, Margarita Cortés, Emilio Fernández, Manuel Dondé, Salvador Quiroz, José Elías Moreno, Raúl Guerrero, Carlos Riquelme, Alfonso Bedoya, Hernán Vera, Pedro Galindo, Tito Novaro, Trío Calaveras, Lucha Reyes

Filmación: Estudios CLASA, 11 de enero de 1943

Estreno: Palacio, 24 de abril de 1943

Tentación

Argumento: Mauricio Magdaleno y Fernando Soler

Adaptación: Mauricio Magdaleno

Dirección: Fernando Soler

Fotografía: Jack Draper

Música: Gabriel Ruiz y Rosalío Ramírez

Sonido: Howard Randall, Rafael Ruiz Esparza y Manuel Esperón

Escenografía: Jorge Fernández

Vestuario: Armando Valdés Peza

Maquillaje: Sara Herrera

Edición: Jorge Bustos

Producción: Films Mundiales, Diane Subervielle de Fontanals

Interpretación: Fernando Soler, Gloria Marín, Tomás Perrin, José Baviera, Chela Castro, Emma Roldán, Eugenia Galindo, Mercedes Ferriz, Conchita Gentil Arcos, Lupe del Castillo, Jesús Valero, Moises Rachini, Víctor Torres, Ana Sol, María Douglas, José Elías Moreno, Manuel Arvide, José Ruiz Vélez, Ignacio Peón, Humberto Rodríguez, Camilo Farjat

Filmación: Estudios CLASA, 29 de marzo de 1943

Estreno: Palacio, 19 de agosto de 1943

María Candelaria (Xochimilco)

Argumento: Emilio Fernández

Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández

Dirección: Emilio Fernández

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Francisco Domínguez

Sonido: Howard Randall, Manuel Esperón y Jesús González Gancy

Escenografía: Jorge Fernández

Vestuario: Armando Valdés Peza

Maquillaje: Ana Guerrero

Edición: Gloria Schoemann

Producción: Films Mundiales, Agustín J. Fink

Interpretación: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Margarita Cortés, Miguel Inclán, Beatriz Ramos, Rafael Icardo,

Arturo Soto Rangel, Julio Ahuet, Lupe del Castillo, Lupe Inclán, Salvador Quiroz, José Torvay, David Valle González, Nieves, Elda Loza, Lupe Garmica, Enrique Zambrano, Alfonso Jiménez Kilómetro, Irma Torres

Filmación: Estudios CLASA, 15 de agosto de 1943

Estreno: Palacio, 20 de enero de 1944

Miguel Strogoff (El correo del zar)

Argumento: sobre la novela de Julio Verne

Adaptación: José N. Ermolief

Diálogos: Mauricio Magdaleno

Dirección: Miguel M. Delgado

Fotografía: Alex Phillips

Música: Rodolfo Halffter

Sonido: Enrique L. Rendón

Escenografía: Manuel Fontanals

Escenografía: Mario del Río y Alfredo Rosas Priego

Producción: Cimesa, Joseph N. Ermolief

Interpretación: Julián Soler, Lupita Tovar, Miguel Arenas, Julio Villarreal, Anita Blanch, Luis G. Barreiro, Francisco Jambrina, Victoria Argota, Salvador Quiroz, Manuel Dondé, José Torvay, Conchita Gentil Arcos, Charles Stevens, Gerardo del Castillo, Ángel T. Sala, José Arratia, María Marcos

Filmación: Estudios Azteca, 29 de agosto de 1943

Estreno: Magerit, 8 de abril de 1944

1944

El intruso

Argumento: Mauricio Magdaleno

Adaptación: Mauricio Magdaleno

Dirección: Mauricio Magdaleno

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Gonzalo Curiel

Sonido: Howard Randall, José B. Carles y Manuel Esperón

Escenografía: Manuel Fontanals

Maquillaje: Ana Guerrero

Edición: Gloria Schoemann

Producción: Films Mundiales, Diane Subervielle de Fontanals

Interpretación: Domingo Soler, Narciso Busquets, Marta Elba, Carlos Orellana, Dolores Camarillo, Agustín Isunza, Manolo Fábregas, Elena D'Orgaz, José Baviera, Carlos Martínez Baena, Conchita Gentil Arcos, María Gentil Arcos, Jorge Iracheta, Consuelo Monteagudo

Filmación: Estudios CLASA, 20 de marzo de 1944

Estreno: Palacio, 7 de septiembre de 1944

Las abandonadas

Argumento: Emilio Fernández
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Howard Randall, Manuel Esperón y Jesús González Gancy
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Maquillaje: Ana Guerrero
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Films Mundiales, Felipe Subervielle
 Interpretación: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Víctor Junco, Paco Fuentes, Arturo Soto Rangel, Lupe Inclán, Fanny Schiller, Alfonso Bedoya, Maruja Grifell, Alejandro Cobo, Armando Soto La Marina *El Chicote*, José Elías Moreno, Josefina Romagnoli, Jorge Landeta, Joaquín Roche Jr., Jorge Treviño, Fernando Fernández, Félix Medel, José Torvay, Roberto Corell, Julio Ahuet, Lupe del Castillo, Lauro Benítez, Elba Álvarez, Juan García, David Valle González, Raquel Echeverría, Trio Calaveras, Chagua Rolón, Ballet de Waldeen, Mariachi Vargas
 Filmación: Estudios CLASA, 22 de mayo de 1944
 Estreno: 18 de mayo de 1945

Entre hermanos

Argumento: sobre novela de Federico Gamboa
 Adaptación: Mauricio Magdaleno, Carlos Velo y Emilio Fernández
 Guión técnico: Carlos Velo
 Dirección: Ramón Peón
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Rodolfo Halfter, ejecución a cargo de la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez
 Sonido: Howard Randall, José B. Carles y Manuel Esperón
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Vestuario: Armando Valdés Peza
 Maquillaje: Sara Mateos
 Edición: Laurette Sejourne
 Producción: Cinears, Samuel Alazraki
 Interpretación: Pedro Armendáriz, Carmen Montejo, Rafael Baledón, Anita Blanch, Isabela Corona, José Ruvalcaba, José Elías Moreno, Yadira Jiménez, Alicia Rodríguez, Manuel Dondé, Roberto Romaña, Hugo Sayas
 Filmación: Estudios Azteca, 11 de septiembre de 1944
 Estreno: Metropolitan, 18 de mayo de 1945

Su gran ilusión

Argumento: Mauricio Magdaleno
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Dirección: Mauricio Magdaleno
 Fotografía: Jorge Stahl
 Música: Gonzalo Curiel
 Sonido: José de Pérez
 Escenografía: Carlos Toussaint
 Maquillaje: Román Juárez
 Edición: Fernando Martínez
 Producción: Sonora Films, Luis White Morquecho
 Interpretación: José Cibrián, Virginia Serret, Benito Cibrián, José Goula, Felipe Montoya, Mimi Derba, Olga Jiménez, Gilberto González, Roberto Cañedo, Ramiro Gómez Kemp, Eduardo Noriega, Lucha Altamirano, Aurora Cortés, Paco Martínez, Enrique Zambrano, Carmen Cortés, Rafael Plaza, María Gentil Arcos, Felipe Flores, Olga González, Maruca Valdés, Edmundo García, Ignacio Peón, Fernando Morales, María Luisa Landín, Dora Luz, Aurora Muñoz, Sara Ascencio, Salvador García, Cuarteto Melódico y la voz de Paco Obregón
 Filmación: Estudios México, 23 de octubre de 1944
 Estreno: Princesa, 6 de diciembre de 1945

Bugambilia

Argumento: Emilio Fernández
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Raúl Lavista
 Sonido: Howard Randall, Manuel Esperón y Jesús González Gancy
 Escenografía: Manuel Fontanals y Estrella Boissevain
 Vestuario: Royer
 Maquillaje: Ana Guerrero
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Films Mundiales, Felipe Subervielle
 Interpretación: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Julio Villarreal, Alberto Galán, Stela Inda, Paco Fuentes, Arturo Soto Rangel, Elba Álvarez, Concha Sáenz, Maruja Grifell, Lupe del Castillo, José Elías Moreno, Roberto Cañedo, Víctor Velázquez, Hernán Vera, Armando Velasco, Oscar Ramos, Juan Urban Remigio, Cynthia Boissevain
 Filmación: Estudios CLASA, 10 de noviembre de 1944
 Estreno: Chapultepec, 2 de noviembre de 1945

1945***Pepita Jiménez***

Argumento: sobre novela de Juan Varela
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández (asesoría de Enrique Bohórquez)
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Antonio Díaz Conde y Enrique Bohórquez
 Sonido: Jesús González Gancy, Howard Randall y Manuel Esperón
 Escenografía: Javier Torres Torija y Manuel Fontanals
 Vestuario: Salvador Bartolozzi, María Enciso, José Padilla y Julián Borderas
 Maquillaje: Sara Mateos
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Aguila Films, Oscar Dancigers
 Interpretación: Rosita Díaz Gimeno, Ricardo Montalbán, Fortunio Bonanova, Consuelo Guerrero de Luna, Carlos Orellana, Rafale Alcayde, Julio Villarreal, José Morcillo, Antonio Bravo, Manuel Noriega, Conchita Sáenz, Manuel Pozos, Luis Mussot, Rafael Acevedo, Francisco Ledesma, Pepita Llaser, Emilio Benito, *Niño de Caravaca*, Pepe Badajoz, Jaime Carbonell, Consuelo Monteagudo, Francisco Pando, Hernán Vera, Columba Domínguez
 Filmación: Estudios CLASA, 28 de mayo de 1945
 Estreno: Metropolitan, 22 de febrero de 1946

Vértigo

Argumento: sobre la novela Alberta de Pierre Benoit
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Antonio Momplet
 Dirección: Antonio Momplet
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Jorge Pérez
 Sonido: Manuel Esperón y Jesús González Gancy
 Escenografía: Jorge Fernández
 Vestuario: Armando Valdés Peza
 Maquillaje: Noemí Wallace
 Edición: Jorge Bustos
 Producción: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo
 Interpretación: María Félix, Emilio Tuero, Lilia Michel, Julio Villarreal, Emma Roldán, Manuel Noriega, Jorge Mondragón, Rosa Castro, Arturo Soto Rangel, Eduardo Arozamena, Paco Fuentes, Lauro Benítez, Chel López, Paco Astol, Francisco Pando
 Filmación: CLASA, 24 de septiembre de 1945
 Estreno: Chapultepec, 14 de febrero de 1946

1946***Bodas trágicas***

Argumento: Mauricio Magdaleno y Gilberto Martínez Solares
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Gilberto Martínez Solares
 Dirección: Gilberto Martínez Solares
 Fotografía: Raúl Martínez Solares
 Música: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar
 Sonido: José de Pérez y Manuel Esperón
 Escenografía: Jorge Fernández
 Vestuario: Beatriz Sánchez Tello y Alberto Vázquez Chardy
 Maquillaje: Elda Loza
 Edición: Jorge Bustos
 Producción: CLASA Films Mundiales, Gustavo E. Candiani
 Interpretación: Roberto Silva, Miroslava, Ernesto Alonso, Stela Inda, José Morcillo, Antonio R. Frausto, Alberto Torres, Lupe Inclán, Carolina Barret, Luis Beristáin, Manuel Noriega, José Elías Moreno
 Filmación: Estudios CLASA, 2 de enero de 1946
 Estreno: 30 de mayo de 1946

La fuerza de la sangre (Del mismo barro)

Argumento: Mauricio Magdaleno
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Dirección: Mauricio Magdaleno
 Fotografía: Jesús Hernández
 Música: Rosalío Ramírez
 Sonido: B. J. Kroger, Francisco Alcayde y Enrique Rodríguez
 Escenografía: Ramón Rodríguez Granada
 Maquillaje: Carmen Palomino
 Edición: Carlos Savage
 Producción: Sonora Films, Antonio L. Vilardel
 Interpretación: Paquita de Ronda, Juan José Martínez Casado, Florencio Castello, Fernando Soto *Mantequilla*, Pilar Sen, Eduardo Arozamena, Pedro Martín Caro, Dolores Tinoco, Francisco Ledesma, Josefina Ortega, Carlos Macis, Roberto Cañedo, Ramón García Larrea, Salvador Quiroz, José Castillo, Joaquín Roche, Julián Pérez, Ignacio Peón, Carlos y Pablo Martínez Gil, Trio Janitzio, Haydeé García, Carolina Quintero, niña Mary Montoya
 Filmación: Estudios Azteca, 21 de enero de 1946
 Estreno: Cineac, 15 de agosto de 1947

La herencia de la llorona

Argumento: Mauricio Magdaleno
 Adaptación: Mauricio Magdaleno

Dirección: Mauricio Magdaleno
 Fotografía: Jesús Hernández
 Música: Rosalío Ramírez
 Sonido: B. J. Kroger, Francisco Alcayde y Enrique Rodríguez
 Escenografía: Ramón Rodríguez Granada
 Maquillaje: Carmen Palomino
 Edición: Carlos Savage
 Producción: Sonora Films, Antonio L. Vilardel
 Interpretación: Paquita de Ronda, Juan José Martínez Casado, Tito Novaro, Agustín Isunza, Enrique Cansino, Dolores Tinoco, Consuelo Segarra, Manuel Trejo Morales, Salvador Quiroz, Alfonso Torres, Ignacio Peón, Roberto Soto Jr., Julián Pérez, Trío Janitzio, Salvador García
 Filmación: Estudios Azteca, 25 de febrero de 1946
 Estreno: 1o. de marzo de 1947

La mujer de todos

Argumento: sobre novela de Robert Thoren
 Adaptación: Mauricio Magdaleno, Julio Bracho y Antonio Momplet
 Diálogos: Xavier Villaurrutia
 Dirección: Julio Bracho
 Fotografía: Alex Phillips
 Escenografía: Jesús Bracho
 Vestuario: Armando Valdés Peza
 Maquillaje: Sara Mateos
 Edición: Mario González
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Interpretación: María Félix, Armando Calvo, Gloria Lynch, Alberto Galán, Arturo Soto Rangel, Patricia Morán, Ernesto Alonso, Juan Calvo, Alberto Pomo, Maruja Grifell, Julio Denegri, Raúl Lechuga, Edmundo Espino, Hernán Vera
 Filmación: Estudios Churubusco, 11 de marzo de 1946
 Estreno: Chapultepec, 19 de septiembre de 1946

Gran Casino (Tampico o En el viejo Tampico)

Argumento: sobre la novela de *El rugido del paraíso* de Michel Weber
 Adaptación: Mauricio Magdaleno, Luis Buñuel y Edmundo Báez
 Dirección: Luis Buñuel
 Fotografía: Jack Draper
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Javier Mateos y José de Pérez
 Escenografía: Javier Torres Torija
 Maquillaje: Armando Meyer
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Películas Anáhuac, Oscar Dancigers

Interpretación: Libertad Lamarque, Jorge Negrete, Mercedes Barba, Agustín Isunza, Julio Villarreal, José Baviera, Alfonso Bedoya, Francisco Jambrina, Fernanda Albany, Charles Rooner, Berta Lehar, Ignacio Peón, Julio Ahuet, Juan García, Trío Los Calaveras
 Filmación: Estudios CLASA, 19 de diciembre de 1946
 Estreno: Palacio, 12 de junio de 1947

1947

La sin ventura

Argumento: sobre novela de José María Carretero *"El Caballero Audaz"*
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Dirección: Tito Davison
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: B. J. Kroger, Rodolfo Benitez y Enrique Rodríguez
 Escenografía: José Rodríguez Granada
 Vestuario: Cristina G. de Escobar
 Maquillaje: Dolores Camarillo
 Edición: Mario González
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Interpretación: María Antonieta Pons, Rafael Baledón, Tito Junco, Ernesto Vilchés, Eduardo Sandrini, José Baviera, Eduardo Arozamena, Gilberto González, Conchita Carracedo, Fanny Schiller, Pacual García Peña, Alma Rosa Aguirre, Fernando Casanova, Juanito Pulido, Roberto Cobo, Nono Arsu, Conchita Gentil Arcos, Consuelo Monteagudo, Hernán Vera, Francisco Pando, Humberto Rodríguez, Lilia Prado. Intervenciones musicales de Ana María González, Gabriel Ruiz y Juan Bruno Terraza
 Filmación: Estudios Azteca, 16 de junio de 1947
 Estreno: Insurgentes y Palacio, 11 de marzo de 1948

Río Escondido (La maestra rural)

Argumento: Emilio Fernández
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Francisco Domínguez
 Sonido: Eduardo Fernández
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Maquillaje: Armando Meyer
 Títulos: grabados de Leopoldo Méndez
 Producción: Raúl de Anda
 Interpretación: María Félix, Carlos López Moctezuma, Domingo Soler, Fernando Fernández, Arturo Soto Rangel, Eduardo Arozamena, Columba Domínguez, Agustín

Isunza, Manuel Dondé, Juan García, Carlos Múzquiz, Roberto Cañedo, Lupe del Castillo, niña María Germán Valdés, niño Jaime Jiménez Pons, voz de Manuel Bernal
 Filmación: Estudios Azteca y Tultepec, Estado de México, 4 de agosto de 1947
 Estreno: Orfeón, 12 de febrero de 1948

1948

Maclovia (Los novios)

Argumento: Mauricio Magdaleno
 Adaptación: Emilio Fernández
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: José B. Carles
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Maquillaje: Armando Meyer
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Interpretación: María Félix, Pedro Armendáriz, Carlos López Moctezuma, Columba Domínguez, Arturo Soto Rangel, Miguel Inclán, Eduardo Arozamena, Manuel Dondé, Ismael Pérez, José Torbay
 Filmación: Estudios Churubusco, 16 de febrero de 1948
 Estreno: México y Alameda, 30 de septiembre de 1948

Ojos de juventud

Argumento: Joaquín Pardavé
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Dirección: Emilio Gómez Muriel
 Fotografía: Raúl Martínez Solares
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Rodolfo Benitez
 Escenografía: José Rodríguez Granada
 Maquillaje: Dolores Camarillo
 Edición: Mario González
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Interpretación: Joaquín Pardavé, Elsa Aguirre, Tito Junco, Miguel Anguel Ferriz, Pedro Vargas, Beatriz Ramos, Fernando Casanova, Roberto Meyer, Pepe Martínez, Joaquín Roche Jr., Martha Roth, Mercedes Soler, Francisco Pardo, Pascual García Peña, Antonio R. Frausio, Eugenia Galindo
 Filmación: Estudios Azteca, 22 de marzo de 1948
 Estreno: 25 de diciembre de 1948

Salón México (Mujer mala)

Argumento: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
 Dirección: Emilio Fernández
 Asistencia de dirección: Mauricio Magdaleno
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: Rodolfo Solís y José de Pérez
 Escenografía: Jesús Bracho
 Maquillaje: Ana Guerrero
 Edición: Gloria Schoeman
 Producción: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo
 Interpretación: Marga López, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta, Roberto Cañedo, Mimi Derba, Carlos Múzquiz, Fanny Schiller, Estela Matute, Lucille-Silvia Dérbez, José Torvay, Maruja Grifell, Hernán Vera, Humberto Rodríguez, Luis Aceves Castañeda, Francisco Regueira, Zoila Esperanza Rojas, Son Clave de Oro
 Filmación: CLASA, 9 de septiembre de 1948
 Estreno: Orfeón, 25 de febrero de 1949

Pueblerina

Argumento: Emilio Fernández
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: James L. Fields, José B. Carles y Galdino Samperio
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Vestuario: Beatriz Sánchez Tello
 Maquillaje: Armando Meyer
 Títulos: grabados de Leopoldo Méndez
 Edición: Jorge Bustos
 Producción: Ultramar Films-Reforma, Oscar Danciger y Jaime Menasce
 Interpretación: Columba Domínguez, Roberto Cañedo, niño Ismael Pérez, Luis Aceves Castañeda, Guillermo Cramer, Manuel Dondé, Arturo Soto Rangel, Rogelio Fernández, Agustín Fernández, Enriqueta Reza. Interpretaciones musicales de Hermanos Huesca, voces de Trio Calaveras, Héctor González y Carmen Rayo
 Filmación: Estudios Churubusco, 25 de octubre de 1948
 Estreno: Alameda, 6 de julio de 1949

1949***Eterna agonía (Su pequeña verdad, Su amarga verdad y Su eterna verdad)***

Argumento: Fernando Morales Ortiz
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Dirección: Julián Soler
 Fotografía: José Ortiz Ramos
 Música: Rosalío Ramírez
 Sonido: Francisco Alcayde
 Escenografía: Jorge Fernández
 Maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara
 Edición: Alfredo Rosas Priego
 Producción: Producciones Rosas Priego, Alfonso Rosas Priego
 Interepetación: Sara García, David Silva, Meche Barba, Domingo Soler, José Elías Moreno, Gustavo Rojo, Felipe de Alba, Arturo Soto Rangel, Carolina Barret, José Eduardo Pérez, Pascual García Peña, Héctor Mateos
 Filmación: Estudios Azteca, 31 de enero de 1949
 Estreno: Mariscala, 23 de junio de 1949

Coqueta

Argumento: Mauricio Magdaleno
 Adaptación: Fernando A. Rivero, Carlos Sampelayo y Alvaro Custodio
 Dirección: Fernando A. Rivero
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: Luis Fernández
 Escenografía: José Rodríguez Granada
 Vestuario: José Díaz *Pepito*
 Maquillaje: Enrique Hutchinson
 Edición: Alfredo Rosas Priego
 Producción: Calderón Films, Pedro A. y Guillermo Calderón
 Interpretación: Ninón Sevilla, Agustín Lara, Víctor Jurco, Armando Silvestre, César del Campo, José Luis Moreno, Tana Lynn, Waldo Custodio, José Morcillo, Mercedes Soler, Jorge Mondragón, Haydeé Cáceres, Gaby Román, Lupita Torrentera, Enriqueta Reza.
 Intervenciones musicales de Esmeralda, Kiko Mendive, Los diablos del ritmo
 Filmación: Estudios Azteca, 7 de febrero de 1949
 Estreno: Orfeón, 22 de julio de 1949

La malquerida

Argumento: sobre obra homónima de Jacinto Benavente
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: José B. Carles y Galdino Samperio
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Maquillaje: Ana Guerrero
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Francisco de Paula Cabrera
 Interpretación: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Julio Villarreal, Gilberto González, Mimi Derba, Enriqueta Reza, Carlos Riquelme, Eduardo Arozamena, Manuel Dondé, Luis Aceves Castañeda, Rogelio Fernández, Santiago Torres, Agustín Fernández, Jaime Fernández.
 Intervención musical: Trío Calaveras, Mariachi Vargas
 Filmación: Estudios Churubusco, 29 de marzo de 1949
 Estreno: Orfeón, 16 de septiembre de 1949

Lluvia roja (Espino rojo)

Argumento: sobre obra de José Goytortúa
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y René Cardona
 Dirección: René Cardona
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar
 Sonido: Rodolfo Benítez
 Escenografía: Jorge Fernández
 Vestuario: Armando Valdés Peza
 Maquillaje: Margarita Ortega
 Edición: Rafael Ceballos
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Interpretación: Jorge Negrete, Elsa Aguirre, Julio Villarreal, Alicia Caro, Domingo Soler, Narciso Busquets, Rodolfo Landa, Miguel Ángel Ferriz, Arturo Martínez, Eduardo Arozamena, Aurora Walker, Salvador Quiroz, Fanny Schiller, Enriqueta Reza, Lupe Inclán, Queta Lavat, Quintín Bulnes, Julio Ahuet, Juan Orraca, Carlos Múzquiz, Jorge Arriaga, niño Jaime Calpe, Armando Velasco, Felipe Montoya, Carlos Ancira, Manuel Noriega, Guillermina Tellez Girón, Jesús A. Acosta, Alicia Carreón, Víctor Alcocer
 Filmación: Estudios Azteca, 13 de junio de 1949
 Estreno: Mariscala, 26 de enero de 1950

La casa chica

Argumento: José Revueltas
 Adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón
 Diálogos: Mauricio Magdaleno y Edmundo Báez
 Dirección: Roberto Gavaldón
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: Enrique Rodríguez
 Escenografía: Jorge Fernández

Vestuario: Armando Valdés Peza
 Maquillaje: Ana Guerrero
 Edición: Rafael Cevallos
 Interpretación: Dolores del Río, Roberto Cañedo, Miroslava, Domingo Soler, María Douglas, José Elías Moreno, Julio Villarreal, Arturo Soto Rangel, Héctor Mateos, Nicolás Rodríguez, Enriqueta Reza, Manuel de la Vega, Rafael Torres, Hernán Vera, Humberto Rodríguez
 Filmación: Estudios Azteca, 11 de julio de 1949
 Estreno: Alameda, 9 de febrero de 1950

Duelo en las montañas (Aguas primaverales)

Argumento: sobre la obra *Nido de hidalgos* de Iván Turguénev
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: José B. Carles y José de Pérez
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Maquillaje: Dolores Camarillo
 Edición: Jorge Bustos
 Producción: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo
 Interpretación: Rita Macedo, Fernando Fernández, Eduardo Arozamena, Jorge Treviño, Fanny Schiller, Guillermo Cramer, Salvador Quiroz, Arturo Soto Rangel, Antonio Haro Oliva, Víctor M. Acosta, Rogelio Fernández, niño Ismael Pérez, Hernán Vera, Enriqueta Reza, Jaime Fernández, Agustín Fernández.
 Intervenciones musicales de Trío Calaveras, Antonio Bribiesca y Lupita Palomera
 Filmación: Estudios CLASA, 25 de julio de 1949
 Estreno: Orfeón, 18 de febrero de 1950

Amor con amor se paga

Argumento: Mauricio Magdaleno y Ernesto Cortázar
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Ernesto Cortázar
 Dirección: Ernesto Cortázar
 Fotografía: Agustín Jiménez
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Rodolfo Solís
 Escenografía: Jorge Fernández
 Maquillaje: Felisa Ladrón de Guevara
 Edición: Alfredo Rosa Priego
 Producción: Producciones Rosas Priego, Alfonso Rosas Priego
 Interpretación: Marga López, Antonio Badú, Víctor Junco, Lilia Prado, Alfredo Varela Jr., Arturo Soto Rangel, Felipe de Alba, Oscar Pulido, Conchita Gentil Arcos, Juan Orraca, José

Muñoz, Salvador Quiroz, Jorge Slim, Salvador Godínez
 Filmación: Estudios Churubusco, 11 de agosto de 1949
 Estreno: Teresa, 11 de enero de 1950

Vino el remolino y nos alevantó (Vino el viento y nos alevantó)

Argumento: Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro
 Dirección: Juan Bustillo Oro
 Fotografía: Jorge Stahl Jr.
 Música: Gonzalo Curiel
 Sonido: Javier Mateos
 Escenografía: Javier Torres Torija
 Maquillaje: Elda Loza
 Edición: Jorge Bustos
 Producción: Diana, Juan Bustillo Oro
 Interpretación: Miguel Ángel Ferriz, Carmen Molina, Luis Beristáin, Armando Sáenz, Beatriz Aguirre, Gilberto González, Chel López, Arturo Soto Rangel, Manuel Arvide, Lupe Inclán, Ramón Gay, Tony Díaz
 Filmación: Estudios Tepeyac, 26 de septiembre de 1949
 Estreno: Mariscal, 10 de marzo de 1950

1950

Un día de vida (El toque de Diana)

Argumento: Emilio Fernández
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: José B. Carles
 Escenografía: Gunther Gerszo
 Maquillaje: Armando Meyer
 Edición: Gloria Schoemarin
 Producción: Cabrera Films, Francisco de P. Cabrera
 Interpretación: Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Fernando Fernández, Rosaura Revueltas, Eduardo Arozamena, Jaime Fernández, Arturo Soto Rangel, José Torvay, Julio Villarreal
 Filmación: Estudios Churubusco, 2 de enero de 1950
 Estreno: Chapultepec, 23 de noviembre de 1950

Azahares para tu boda

Argumento: sobre la pieza *Así es la vida* de Arnaldo Malfatti y N. de las Llanderas
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Dirección: Julián Soler
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Rosalío Ramírez y Federico Ruiz
 Sonido: José B. Carles
 Escenografía: Javier Torres Torija
 Maquillaje: Margarita Ortega
 Edición: Rafael Ceballos
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Interpretación: Fernando Soler, Joaquín Pardavé, Sara García, Marga López, Domingo Soler, Eduardo Noriega, Andrés Soler, Silvia Pinal, Fernando Soto *Mantequilla*, Hortencia Constance, Rodolfo Landa, *Freddy* Fernández, Anabelle Gutiérrez, Margarita Cortés, Joaquín Cordero, José Sánchez Ramírez
 Filmación: Estudios Azteca, 11 de marzo de 1950
 Estreno: Metropolitan, 19 de julio de 1950

Victimas del pecado

Argumento: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: Enrique Rodríguez
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Maquillaje: Ana Guerrero
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Producciones Calderón, Pedro A. Calderón
 Interpretación: Ninón Sevilla, Tito Junco, Rodolfo Acosta, Ismael Pérez *Poncianito*, Rita Montaner, Carlos Riquelme, Pedro Vargas, Toña *La negra*, Los angeles del infierno, Gloria Mestre, Estela Matute, Francisco Regueira, Enriqueta Reza, Angela Rodríguez, Aurora Ruiz, Hilda Vera, Acela Vidaurri, Elena Luquín, Chimi Monterrey
 Filmación: Estudios Churubusco, 10 de abril de 1950
 Estreno: Orfeón, 2 de febrero de 1951

Pata de palo

Argumento: Mauricio Magdaleno y Max Aub
 Adaptación: Pedro de Urdimalas
 Dirección: Emilio Gómez Muriel
 Fotografía: Ezequiel Carrasco
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: Rafael Ruiz Esparza

Escenografía: Jesús Bracho
 Maquillaje: Ana Guerrero
 Edición: Jorge Bustos
 Producción: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo
 Interpretación: Carlos López Moctezuma, Lilia Prado, José Ángel Espinoza *Ferrusquilla*, José Luis Moreno, Eduardo Arozamena, Pablo-Ismael Larumbe, Fanny Schiller, Eugenia Galindo, José Muñoz, Jesús Camacho, Rolando Cárdenas, Lina Otero, Alvaro Matute, Lidia Franco, Abel A. Cureño, Jorge Martínez de Hoyos, Francisco Pando, Humberto Rodríguez, Ignacio Peón, Arturo Cobo, Enriqueta Reza.
 Intervención musical de Los tres diamantes
 Filmación: Estudios CLASA, 12 de junio de 1950
 Estreno: Nacional, 29 de noviembre de 1950

Por la puerta falsa (El cochinerito, El hombre de los puercos o La puerta falsa)

Argumento: sobre la novela *Campo Celis* de Mauricio Magdaleno
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Dirección: Fernando de Fuentes
 Fotografía: Jorge Stahl Jr.
 Música: Raúl Lavista
 Sonido: Javier Mateos
 Escenografía: Javier Torres Torija
 Maquillaje: Elda Loza
 Edición: Jorge Bustos
 Producción: Producciones Diana, Fernando de Fuentes
 Interpretación: Pedro Armendáriz, Rita Macedo, Andrea Palma, Luis Beristáin, Pepe del Río, Ramón Gay, Enrique Díaz Indiano, Antonio R. Frausto, Eduardo Vivas, José Muñoz
 Filmación: Estudios Tepeyac, 2 de julio de 1950
 Estreno: Palacio Chino, 16 de noviembre de 1950

Entre tu amor y el cielo (Los caminos de Dios o Caminos de redención)

Argumento: sobre la obra *El místico* de Santiago Rusiñol
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Max Aub
 Dirección: Emilio Gómez Muriel
 Fotografía: Raúl Martínez Solares
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Eduardo Fernández
 Escenografía: Gunther Gerszo
 Maquillaje: Ana Guerrero
 Edición: Gloria Schoeman
 Producción: Cinematográfica Grovas, Adolfo Grovas
 Interpretación: Rosario Granados, Roberto Cañedo, Rodolfo Acosta, Armando Soto La

Marina *El Chicote*, Prudencia Grifell, Carlos Martínez Baena, Andrés Soler, Lupe Carrillo
 Filmación: Estudios CLASA, 17 de julio de 1950
 Estreno: Palacio Chino, 30 de noviembre de 1950

Islas Marias

Argumento: Mauricio Magdaleno
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: José B. Carles y Galdino Samperio
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Maquillaje: Armando Meyer
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Rodríguez Hermanos
 Interpretación: Pedro Infante, Rosaura Révuelgas, Rosa Suárez, Rocio Sagaón, Jaime Fernández, Tito Junco, Esther Luquin, Rodolfo Acosta, Julio Villarreal, Arturo Soto Rangel, Felipe Montoya, Hernán Vera
 Filmación: Estudios Churubusco, 6 de septiembre de 1950
 Estreno: Orfeón, 10 de agosto de 1951

Historia de un Corazón

Argumento: Julio Bracho
 Adaptación: Mauricio Magdaleno, Julio Bracho y Max Aub
 Dirección: Julio Bracho
 Fotografía: Raúl Martínez Solares
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Rafael Ruiz Esparza y Eduardo Fernández
 Escenografía: Jesús Bracho
 Maquillaje: Ana Guerrero
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Producciones Grovas, Jesús Grovas
 Interpretación: Rosario Granados, Alberto Carriere, Alma Delia Fuentes, Prudencia Grifell, Beatriz Ramos, José María Linares, Mimi Derba, Emperatriz Carvajal, Ismael Larumbe, Teresa Carvajal, Enrique Díaz Indiano, Jorge Treviño, Aurora Walker, Felipe Montoya
 Filmación: Estudios CLASA, 31 de octubre de 1950
 Estreno: Metropolitan, 22 de agosto de 1951

Siempre tuya (Suave Patria o Sólo tuya)

Argumento: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández

Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: José B. Carles y Galdino Samperio
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Maquillaje: Armando Meyer
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Cinematográfica Industrial Productora de Películas, David Negrete
 Interpretación: Jorge Negrete, Gloria Marín, Tito Junco, Joan Page, Arturo Soto Rangel, Juan M. Nuñez, Abel López, Emilio Lara, Ismael Pérez Poncianito, Angel Infante, Salvador Quiroz, Raúl Guerrero, Lupe del Castillo, Carlos Riquelme, Joaquín Grajales, Juan Muñoz, Fernando Galiana, Jorge Vidal
 Filmación: Estudios Churubusco, 27 de noviembre de 1950
 Estreno: Palacio Chino, 18 de enero de 1952

1951

La estatua de carne (La Gioconda)

Argumento: sobre *La Gioconda* de Gabriel D'Annunzio
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Mauricio Wall (Gregorio Walerstein)
 Dirección: Chano Urueta
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: Enrique Rodríguez y Galdino Samperio
 Escenografía: Jorge Fernández
 Maquillaje: Margarita Ortega
 Edición: Rafael Ceballos
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Interpretación: Elsa Aguirre, Miguel Torruco, Carlos López Moctezuma, Silvia Pinal, Roberto Soto, Fernando Soto *Mantequilla*, niña Leonorita Beroccio, Héctor Mateos, José René Ruiz *Tun Tun*, Lupe Carriles, Angel Infante, niño Florencio Alcócer
 Filmación: Estudios Azteca, 1o de marzo de 1951
 Estreno: Olimpia, 20 de noviembre de 1951

Cárcel de mujeres

Argumento: Rogelio Barriga Rivas
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Max Aub
 Dirección: Miguel M. Delgado
 Fotografía: Raúl Martínez Solares
 Música: Raúl Lavista
 Sonido: Rodolfo Benítez
 Escenografía: Gunther Gerszo
 Maquillaje: Ana Guerrero
 Edición: Jorge Bustos

Producción: Internacional Cinematográfica, S.A.
 Interpretación: Miroslava, Sarita Montiel, María Douglas, Luis Beristain, Tito Junco, Katy Jurado, Emma Roldán, Mercedes Soler, Elda Peralta, Eufrosina García *La Flaca*, Gloria Morel, Miguel Manzano, Arturo Martín del Campo, Eva Garza
 Filmación: Estudios CLASA, 22 de marzo de 1951
 Estreno: Orfeón, 28 de septiembre de 1951

La bien amada

Argumento: Mauricio Magdaleno
 Adaptación: Emilio Fernández
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: José B. Carles
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Maquillaje: Dolores Camarillo
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Producciones México, Banco Nacional Cinematográfico
 Interpretación: Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Julio Villarreal, Tito Junco, Rodolfo Acosta, Alfonso Mejía, Carlos Riquelme, Manuel Vergara Manver, José Jorge Pérez
 Filmación: Estudios Churubusco, 2 de abril de 1951
 Estreno: Chapultepec, 13 de septiembre de 1951

El mar y tú (La gaviota o Tú y el mar)

Argumento: Emilio Fernández
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: José B. Carles
 Escenografía: Ramón Rodríguez Granada
 Maquillaje: Elda Loza
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Galindo Hermanos, Pedro y Jesús Galindo
 Interpretación: Jorge Mistral, Columba Domínguez, Martha Roth, Rodolfo Acosta, Manuel Bernal, Rogelio Fernández, Agustín Fernández, Salvador Quiroz, Manuel Vergara Manver
 Filmación: Estudios Churubusco, 30 de julio de 1951
 Estreno: Palacio Chino, 17 de marzo de 1952

1952

Cuando los hijos pecan

Argumento: Mauricio Magdaleno y Carlos Orellana
 Adaptación: Carlos Orellana y Joselito Rodríguez
 Dirección: Joselito Rodríguez
 Fotografía: Ignacio Torres
 Sonido: Enrique Rodríguez
 Escenografía: Jorge Fernández
 Maquillaje: Sara Herrera
 Edición: Juan José Marino
 Producción: Luis Manrique
 Interpretación: Meche Barba, Fernando Fernández, Silvia Pinal, Carlos Orellana, Jaime Fernández
 Filmación: Estudios Azteca, 2 de enero de 1952
 Estreno: Palacio Chino, 20 de noviembre de 1952

Acuérdate de vivir

Argumento: Mauricio Wall y Alejandro Verbitzky
 Adaptación: Mauricio Magdaleno, Edmundo Báez y Roberto Gavaldón
 Dirección: Roberto Gavaldón
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: Rodolfo Benítez
 Escenografía: Jorge Fernández
 Maquillaje: Margarita Ortega
 Edición: Rafael Ceballos
 Producción: Filmex, Gregorio Walerstein
 Interpretación: Libertad Lamarque, Carmen Montejo, Miguel Torruco, Joaquín Cordero, Bárbara Gil, Tito Junco, Elda Peralta, Yolanda Varela, Luis Rodríguez, Tito Novaro, Dolores Camarillo, Juan Orraca Jr., Pepe del Río, Magda Guzmán, Nicolás Rodríguez
 Filmación: Estudios San Ángel Inn, 12 de mayo de 1952
 Estreno: 5 de febrero de 1953

Las tres perfectas casadas

Argumento: sobre obra de Alejandro Casona
 Adaptación: Mauricio Magdaleno, José Revueltas y Roberto Gavaldón
 Dirección: Roberto Gavaldón
 Fotografía: Agustín Martínez Solares

Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: Rodolfo Benítez
 Escenografía: Jorge Fernández
 Maquillaje: Margarita Ortega
 Edición: Rafael Ceballos
 Producción: Filmex, Gregorio Waterstein
 Interpretación: Arturo de Córdova, Laura Hidalgo, Miroslava, José María Linares Rivas, René Cardona, José Elías Moreno, Consuelo Frank, Alma Delia Fuentes, Arturo Soto Rangel, Armando Sáenz, Francisco Jambrina
 Filmación: Estudios San Angel Inn, 23 de junio de 1952
 Estreno: Orfeón, 12 de marzo de 1952

La segunda mujer (Desengaños de la carne)

Argumento: Mauricio Magdaleno y Max Aub
 Adaptación: Mauricio Magdaleno, Max Aub, José Díaz Morales y Carlos Sampelayo
 Dirección: José Díaz Morales
 Fotografía: Ezequiel Carrasco
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: Nicolás de la Rosa
 Escenografía: Ramón Rodríguez Granada
 Maquillaje: Carmen Palomino
 Edición: Carlos Savage
 Producción: Producciones Rosas Priego, Alfonso Rosas Priego
 Interpretación: Rosa Carmina, Tony Aguilar, Freddy Fernández, Liliana Durán, Dagoberto Rodríguez, Gloria Alonso, Conchita Gentil Arcos, niños María Eugenia Llamas, Fernando Ciangheroti (*Fernando Luján*)
 Filmación: Estudios CLASA, 13 de octubre de 1952
 Estreno: Nacional, 2 de septiembre de 1953

Ley fuga

Argumento: Mauricio Magdaleno y Max Aub
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Max Aub
 Dirección: Emilio Gómez Muriel
 Fotografía: Ezequiel Carrasco
 Música: Gonzalo Curiel
 Sonido: Rodolfo Solís
 Escenografía: Francisco Marco Chillet
 Maquillaje: Concepción Zamora
 Edición: Fernando Martínez
 Producción: Argel Films, Emilio Tuero
 Interpretación: Gloria Marín, Carlos López Moctezuma, Ramón Gay, René Dumas, José María Rivas Linares, Miguel Ángel Ferriz, Arturo Martínez, Miguel Arenas, Pedro de Urdimalas, Luis Aragón, Josefina Escobedo, José Luis Moreno, Hortencia Santoveña, Lidia Franco, Victorio Blanco, Enrique Zambrano, Mario Sevilla, Norma Ancira, Salvador Pérez

Filmación: Estudios CLASA, 8 de diciembre de 1952
 Estreno: Olimpia, 29 de mayo de 1954

1953

Reportaje

Argumento: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
 Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: José B. Carles
 Escenografía: Salvador Lozano Mena
 Maquillaje: Elda Loza
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Tele Voz, Miguel Alemán, PECIME y la ANDA
 Interpretación: Arturo de Córdova, Roberto Cañedo, María Elena Marqués, Carmen Montejo, Miroslava, Esther Fernández, Columba Domínguez, Amanda del Llano, Domingo Soler, Pedro Infante, Carmen Sevilla, Carlos López Moctezuma, *Clavillazo*, Mercedes Barba, *Tin Tan*, Lola Flores, Libertad Lamarque, Pedro Vargas, Fernando Soler, Luis Procuna, Pedro López Lagar, Joaquín Pardavé, Dolores del Río, María Félix, Jorge Negrete, Miguel Ángel Ferriz, Luis Aldás, Manolo Fábregas, Víctor Parra, Beatriz Ramos, Rafael Banquells, Tito Novaro, Víctor Manuel Mendoza, Miguel Torruco, José Elías Moreno, Eduardo Noriega, Julio Villarreal, Ernesto Alonso, César del Campo, Fernando Casanova, Crox Alvarado, Ferrusquilla, Agustín Fernández, Luis Aceves Castañeda, Carlos Riquelme, Miguel Arenas, Carmen González, Lily Acleamar, Armando Silvestre, Arturo Soto Rangel, Manuel Noriega, Wolf Ruvinski, Gilberto González, Carlos Orellana, Irma Torres, Marcelo Chávez, Andrés Soler, Rebeca Iturbide, Enrique Díaz Indiano, Maruja Grifell, Fanny Schiller, Jorge Casanova, Rodolfo Landa
 Filmación: Estudios Azteca, 2 de marzo de 1953
 Estreno: Chapultepec, 12 de noviembre de 1953

El rapto

Argumento: Mauricio Magdaleno, Emilio Fernández e Ifigo de Martino
 Adaptación: Mauricio Magdaleno, Emilio Fernández e Ifigo de Martino
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Agustín Martínez Solares
 Música: Manuel Esperón
 Sonido: José B. Carles y Galdino Samperio
 Escenografía: Salvador Lozano Mena

Contrato de prestación de servicios profesionales que celebran, por una parte, el señor Frank L. Clemente, a quien se denominará "el Productor", y, por la otra, los señores -- Mauricio Magdaleno y Carlos Velo, a quienes se denominará: -- "los Adaptadores", al tenor de las siguientes declaraciones y cláusulas:

DECLARACIONES:

1.-"El Productor" declara que es propietario de la obra intitulada "EMILIANO ZAPATA. EL CAUDILLO DEL SUR", registrada en la Secretaría de Educación Pública bajo el No. 14040 de acuerdo con el Reglamento para el Reconocimiento de Derechos Exclusivos de Autor, Traductor o Editor, por cuyo motivo es titular de los derechos de propiedad intelectual sobre la misma obra.

2.-"Los Adaptadores" declaran que están en aptitud de formular la adaptación cinematográfica de la obra mencionada, empleando en la misma sus mejores facultades y conocimientos literarios y ejecutando este trabajo mancomunadamente, por lo que las obligaciones serán exigibles a ambos a la vez e a cada uno en particular.

3.-Las partes contratantes declaran ser mexicanas, mayores de toda excepción, y estar conformes en celebrar este contrato al tenor de las siguientes

CLÁUSULAS:

1.-"Los Adaptadores" se comprometen a hacer la adaptación literaria cinematográfica de la obra registrada a nombre del "Productor", e intitulada "EMILIANO ZAPATA. EL CAUDILLO -

DEL SUR", para ser filmada en una o varias películas en cualquier idioma o país.

2.-"Los Adaptadores" transmiten desde luego la propiedad de la adaptación mencionada al señor Frank Z. Clemente, quien tendrá pleno derecho para explotarla comercialmente en la forma que mejor ^{le} convenga, pudiendo así mismo enajenarla, cederla o donarla.

3.-La obra literaria de adaptación cinematográfica será entregada por "los Adaptadores" al "Productor" para que él la registre a su nombre en cualquier Oficina Pública o agrupación particular como si fuera de él mismo, por cuyo motivo no se reservan derecho de registro literario o de propiedad intelectual. Sin embargo, si "el Productor" tuviere alguna dificultad a optare libremente "los Adaptadores" contraen la obligación de obtener los registros oficiales y sindicales a su nombre para cedérselos inmediatos y directamente al "Productor", sin otro pago que el estipulado en este contrato.

4.-"Los Adaptadores" se obligan a entregar al trabajo literario de adaptación en término de 40 días naturales, contado desde la fecha de este contrato.

5.-Los honorarios que se convienen son de \$ 5.000.00 moneda nacional que se pagarán en la siguiente forma:

\$ 2.000.00 al día 15 del actual.

\$ 1.500.00 en la fecha en que "Los Adaptadores" entreguen al "Productor" el primer tratamiento de la adaptación cinematográfica.

\$ 1.500.00 en la fecha en que "los Adaptadores" entreguen al "Productor" la adaptación literaria o formalicen la cesión

[Handwritten signatures and scribbles on the left margin]



GROVAS Y COMPANIA

LOS AMOS DE LA TAQUILLA

PRODUCTORES Y DISTRIBUIDORES DE PELICULAS

ARTES 17

MEXICO, D. F.

SEPERE. 21 DE 1942.



TEL. 50-32
13-22-50

SE. MAURICIO MAGDALENO.
BAJA CALIFORNIA 368.
C I U D A D .

MUY ESTIMADO Y FINO AMIGO:

ACABO DE REGRESAR A MI VIAJE A LOS ANGELES, CAL. Y ENTRE LAS COSAS INTERESANTES QUE ME HA PRESENTADO NUESTRO DEPARTAMENTO DE PUBLICIDAD, ME ENCUENTRO UN ARTICULO DE UD. PUBLICADO EN EL UNIVERSAL, EN EL QUE HACE UN ANALISIS DE NUESTRA CINEMATOGRAFIA, Y EN CUYO ARTICULO ME CITA ELOGIOSAMENTE.

EN EL CITADO EDITORIAL HACE UD. MERECIDA JUSTICIA A NUESTRO CINE Y A LAS PERSONAS QUE EN EL VENIMOS LABORANDO CON TODO ENTUSIASMO DESDE HACE VARIOS AÑOS, RAZÓN POR LA CUAL LE DOY LAS MÁS EXPRESIVAS GRACIAS, ASEGURÁNDOLE QUE ES AGRA-DABLE OIR FRASES DE ALIENTO Y CONSEJOS BIEN INTENCIONADOS DE PERSONAS TAN CAPACITADAS COMO UD.

CREO FIRMEMENTE, COMO YA SE LO MANIFESTÉ EN MI -- ÚLTIMA CARTA, QUE PODREMOS HACER ALGO CON UD. EN EL FUTURO, PUES NUESTRO CINE NECESITA DE ELEMENTOS DESTACADOS DE NUESTRA LITERATURA PARA MEJORAR CADA DÍA MÁS. POR CONSIGUIENTE, CUAN- DO TENGA TIEMPO, LE RUEGO LLAMARME POR TELÉFONO PARA QUE HA- GAMOS UNA CITA CON OBJETO DE QUE LE EXPONGA UNA IDEA QUE SE - ME HA OCURRIDO SOBRE EL PARTICULAR.

REPITIÉNDOLE MI AGRADECIMIENTO Y EN ESPERA DE SUS NOTICIAS, QUEDO DE UD. CON TODO CUSTO COMO SU AFMO, ATTO AMI- GO Y S. S.

JESÚS GROVAS.

JTH.

PRONTO
EL SUEÑO DORADO DE TODAS LAS EMPRESAS DE LA AMERICA LATINA

"SIMON BOLIVAR"

LA PRIMERA PELICULA EN ESPAÑOL CON UN COSTO DE
UN MILLON DE PESOS.

UNA OBRA GRANDIOSA QUE ESTA A LA ALTURA DEL SOBRIJO LIBERTADOR.

CON NOSOTROS, LOS MEJORES DIRECTORES

JUAN BUSTILLO ORO
FERNANDO DE FUENTES
MIGUEL ZACARIAS
FERNANDO SOLER
GABRIEL SORIA
ALEJANDRO GALINDO
RAFAEL PORTAS

CON NUESTROS NUEVOS ÉXITOS INTERNACIONALES

AMI ESTA EL DETALLE
CON
CANTINPLAS

CON SU AMABLE PERMISO
CON
FERNANDO SOLER

MALA YERBA
CON
LURITA GALLARDO Y ARTURO DE CERDOYA

CREO EN DIOS
CON
FERNANDO SOLER

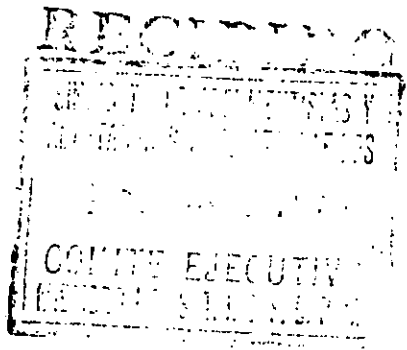
NOCHE DE RECEN CASADOS
CON
CARLOS ORELLANA

CUANDO LOS HIJOS SE VAN
CON
FERNANDO SOLER Y SARA GARCIA

LA COMPAÑERA DE VIAJE
CON
SARA GARCIA Y ANDRÉS INCLAN

CON NOSOTROS,
EL MÁS BRILLANTE CUERPO DE ACTORES,
TECNICOS Y COLABORADORES

SOLO PRODUCIMOS Y DISTRIBUIMOS
GRANDES PEUCULAS.



RECEIVED
OCT 20 1943

S. A. A. C.
REGISTRADO
Fecha Octubre 20 de 1943
Número de Registro 17 del grupo
Asignado por el Símbolo 171
Conto.
Dm

SOLICITUD DE REGISTRO.

Al Comité Nacional del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos de la República Mexicana.

S A L U D.

MAURICIO MAGDALENO miembro de la --
Sección No. 45 de ese Sindicato, ante ese H. Comité Nacional vengo a solicitar sea muy servido de registrar el argumento cinematográfico "LA CORONA DE ESPINAS".

" del que soy AUTOR ORIGINAL
y del cual acompaño dos copias a efecto de que se sirva ordenar su registro y en su oportunidad devolverme una de estas copias en la que se compruebe que ha quedado debidamente requisitada.

A t e n t a m e n t e .

"POR UNA SOCIEDAD SIN CLASES".
México, D.F.: a 13 de octubre de 1943.

neq.

RKO RADIO PICTURES DE MEXICO, S. A.

AVENIDA MORELOS, 59

MEXICO, D. F.

MAX GOMEZ
GERENTE



ERICSSON 2-55-11
MEXICANA J-35-73
DIREC. CABL. M E M R K O

3 de Julio de 1941

Sr. Mauricio Magdaleno
"El Universal"
México, D. F.

Muy señor mío:

Tengo el placer de adjuntarle una copia fotostática de su artículo publicado en la Sección Editorial de "El Universal", sobre nuestra película EL CIUDADANO KANE con ORSON WELLES.

Estas copias fotostáticas se tomaron de su editorial para enviarse a todas las oficinas de la RKO Radio en los países de habla española.

Yo personalmente envié el recorte del periódico a Nueva York, porque estimo que su artículo está escrito con mucha imparcialidad y un gran conocimiento de la cinematografía, siendo su lectura de gran interés para todo el público culto.

Con mi calurosa felicitación por sus acertados comentarios, me es grato ofrecerme su afmo. atto. y S. S.

RKO RADIO PICTURES DE MEXICO, S. A.


Max Gomez
Gerente

MGomez/ceu

CONTRATO que celebran por una parte "INDUSTRIAL CINEMATOGRAFICA" S.A. que en los sucesivos se denominará la PRIMERA PARTE y por la otra los señores Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno que en lo sucesivo se denominará la SEGUNDA PARTE y bajo con condiciones siguientes:

I.- La PRIMERA PARTE compra a la SEGUNDA PARTE los derechos cinematográficos del argumento titulado "LA FIESTA DE LOS PICAROS".

II.- La SEGUNDA PARTE declara al firmar este contrato tener registrados sus derechos de propiedad literaria de dicho argumento, derechos que cede a la "Industrial Cinematográfica S.A." a cambio de \$600.00 (SEISCIENTOS PESOS) de los cuales recibe \$200.00 (DOSCIEN- TOS PESOS) en el momento de firmar este contrato, \$200.00 (DOSCIEN- TOS PESOS) al empezar a filmar dicho argumento y \$200.00 (DOSCIEN- TOS PESOS) al quedar terminada totalmente el corte del negativo de dicha película.

III.- La SEGUNDA PARTE se compromete a entregar el argumento arreglado cinematográficamente a más tardar el 31 de julio de 1933.

IV.- La SEGUNDA PARTE declara que sus derechos sobre este particular son completos y se hace responsable de cualquier litigio, demanda que viniera sobre la Compañía en caso de que terceras personas reclamen los derechos sobre el argumento objeto de este contrato.

V.- La SEGUNDA PARTE queda con la obligación de asistir a los ensayos que haga el reparto de artistas para esta película con objeto de supervisar los diálogos del mismo e instruir a los artistas sobre ello.

VI.- La PRIMERA PARTE concede a la SEGUNDA PARTE el derecho de estar presente durante la filmación de esta cinta como supervisores, debiendo hacer cualquier sugestión sobre los decorados y filmación de la misma directamente a la Gerencia General de la PRIMERA PARTE y por ningún motivo al director o componentes de la Compañía encargada de filmar este argumento.

VII.- La SEGUNDA PARTE deberá aceptar las sugerencias del adaptador de la PRIMERA PARTE quien en caso de encontrar en el argumento situación de difícil desarrollo cinematográfico, o de cualquier otra índole lo pondrá en su conocimiento para que de común acuerdo la SEGUNDA PARTE y la Gerencia de la PRIMERA PARTE a través del adaptador se arregle convenientemente el argumento.

Este contrato se firma en la C. de México por duplicado a los catorce días del mes de julio de mil novecientos treinta y tres, quedando un tanto igual en poder de cada una de las partes contratantes.

Industrial Cinematográfica. S.A.
José Alvarado
(Rúbrica)

Juan Bustillo Oro
(Rúbrica)

Mauricio Magdaleno
(Rúbrica)

Maquillaje: Armando Meyer
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Filmadora Atlantida, David Negrete
 Interpretación: Jorge Negrete, María Félix, Andrés Soler, José Elías Moreno, Rodolfo Landa, José Angel Espinoza *Ferrusquilla*, Beatriz Ramos, Emma Roldán, Manuel Noriega, Rogelio Fernández, Jaime Fernández, Agustín Fernández, Lety Valencia, Antonio Bribiesca
 Filmación: Estudios Churubusco, 1o. de junio de 1953
 Estreno: Cine Orfeón, 23 de abril de 1954

La rosa blanca (Momentos de la vida de Martí)

Argumento: Mauricio Magdaleno, Iñigo de Martino y Emilio Fernández
 Adaptación: Mauricio Magdaleno, Iñigo de Martino y Emilio Fernández (asesoría militar de Aristides Sosa)
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: José B. Carles
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Maquillaje: Armando Meyer
 Edición: José Bustos
 Producción: México-cubana, Películas Antillas
 Interpretación: Roberto Cañedo, Gina Cabrera, Julio Capote, Dalia Iñiguez, Julio Villarreal, Raquel Revueltas, Andrés Soler, Rebeca Iturbide, Alicia Caro, Juan José Martínez Casado, Rodolfo Landa, Jorge Casanova, Gaspar Pombo, Celestino San Gil, Rafael Alcayde, Miguel Inclán, Arturo Soto Rangel, Palma de Rivera, Agustín Campos, Santiago Ríos, Raúl Díaz, Pedro Martín Planas, Manolo Riera, Enrique Medina, Jorge Max, Manuel Noriega
 Filmación: Estudios Churubusco, 2 de noviembre de 1953
 Estreno: Festival de Películas Nacionales (Palacio Chino), 21 de diciembre de 1954, y Palacio Chino, 25 de marzo de 1955

1956

Una cita de amor (Bramadero o El puño del amo)

Argumento: sobre la novela *El niño y la bola* de Pedro Ruiz de Alarcón
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Gabriel Figueroa
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: José B. Carles
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Edición: Gloria Schoemann
 Producción: Cinematográfica Latinoamericana y Unipromex, Jorge García Besné
 Interpretación: Silvia Pinal, Carlos López Moctezuma, Jaime Fernández, Amalia Mendoza *La Tariácuri*, José Elías Moreno, Agustín Fernández, Guillermo Cramer, Arturo Soto Rangel, Emilio Garibay
 Filmación: Estudios CLASA, 18 de mayo de 1956
 Estreno: Alameda, 5 de junio de 1958

1961

Pueblito

Argumento: Mauricio Magdaleno, Emilio Fernández y Francisco de P. Cabrera sobre una idea de Guillermo Rivadeneyra
 Adaptación: Mauricio Magdaleno
 Dirección: Emilio Fernández
 Fotografía: Alex Phillips
 Música: Antonio Díaz Conde
 Sonido: Galdino Samperio y Jesús González Gancy
 Escenografía: Manuel Fontanals
 Maquillaje: Román Juárez
 Edición: Gloria Schoeman
 Producción: Producciones Bueno, José Luis Bueno y Ezequiel Padilla Jr.
 Interpretación: José Alonso Cano, Columba Domínguez, Lilia Prado, Fernando Soler, María Elena Marqués, Alberto Galán, Gabriel del Río, Emilio Fernández
 Filmación: Estudios Churubusco, 12 de junio de 1961
 Estreno: Alameda y Ariel, 2 de agosto de 1962

CLASA FILMS MUNDIALES, S. A.

PRODUCTORES Y DISTRIBUIDORES DE PELICULAS

CALZADA DE TLALPAN 2775

México, D. F.

a 30 de abril de 1951.

Señor Mauricio Magdaleno,
Calz. de la Piedad #946,
C I U D A D .-

Estimado y fino amigo:-

Mucho le estimaré que cuando sus múltiples ocupaciones se lo permitan, se dé una escapada a mi oficina para tratar lo relativo a algunas renovaciones de derechos de -- autor de películas que hemos filmado.

Lo saludo con el afecto de siempre.


SALVADOR ELIZONDO.-

SE/CV.



ANTONIO MEDIZ BOLIO

Ochil, Yuc. marzo 10/51.

Muy querido Mauricio Magdaleno:

Yo he estado esperando con
grata impaciencia las que usted
hacia "aportaciones" y yo tengo por
valiosa colaboración suya en mi
película, que hice para Elizondo.
Sei que este buen amigo ya está
en México y acabo de escribirle sobre
la conveniencia de aplazar la filmación
hasta octubre o noviembre, no
solo por lograr una mejor preparación
en todos sentidos, sino por
ponerse de acuerdo con el clima y
las estaciones en Yucatán, lo que es
importantísimo. - Quiero anunciarle
a usted que es casi seguro que
me dé una vuelta por esa tremen-
da metrópoli - que creí no volvería a ver
allá por mediados de abril. Voy a
esa parada de los Académicos. Será

CONTRATO de compraventa de derechos de adaptador que celebran por una parte CLASA FILMS MUNDIALES, S.A., representada por su Gerente General el señor don SALVADOR ELIZONDO, a quien en lo sucesivo se denominará "LA PRODUCTORA", y por la otra el señor don MAURICIO MAGDALENO, a quien en lo sucesivo se denominará el ADAPTADOR, de acuerdo con las siguientes declaraciones y cláusulas:

DECLARACIONES:

I.- El señor MAURICIO MAGDALENO declara que es autor de la adaptación cinematográfica del argumento intitulado "AGUAS PRIMAVERALES".

II.- El ADAPTADOR declara que la precitada adaptación es original, así como que hasta la fecha no la ha enajenado para fines cinematográficos en todo o en parte a persona física o moral alguna.

III.- El ADAPTADOR declara que los derechos respectivos de autor de la adaptación cinematográfica del argumento titulado "AGUAS PRIMAVERALES", los tiene debidamente protegidos con el registro hecho ante la Secretaría de Educación Pública, bajo el número...otorgado por dicha dependencia con fecha...

Hechas las anteriores declaracioenes las partes formalizan los pactos que tienen concertados en las siguientes

CLAUSULAS:

PRIMERA.- El ADAPTADOR, en virtud de este contrato, vende a CLASA FILMS MUNDIALES, S.A., sus derechos sobre la adaptación cinematográfica del argumento "AGUAS PRIMAVERALES", de la que es autor. El ADAPTADOR hace esta venta con el carácter de exclusiva por el término de ley y para que los derechos de adaptador sean explotados por la PRODUCTORA en forma ilimitada y autorizando a ésta expresamente en este acto para retener en su favor todos aquellos ingresos directos o indirectos presentes y futuros que se obtengan de la explotación comercial ilimitada en la industria cinematográfica de los derechos de autor de la adaptación cinematográfica del argumento "AGUAS PRIMAVERALES".

SEGUNDA.- Queda en favor de la PRODUCTORA la facultad para reproducir por todos los medios cinematográficos conocidos y por conocer, la adaptación cinematográfica del argumento "AGUAS PRIMAVERALES" o que en el futuro llegen a conocerse, como anexos o conexos de la Industria Cinematográfica, tales como televisión, películas de 16 m.m., títulos superpuestos, doblajes en idiomas extranjeros, etc.

TERCERA.- La PRODUCTORA queda autorizada expresamente por el ADAPTADOR sin limitación de ninguna especie, para hacer todos aquellos cambios o supresiones totales o parciales que estime convenientes a la adaptación cinematográfica de que es autor, que conforme al presente contrato adquiere.

CUARTA.- La PRODUCTORA queda facultada para utilizar los derechos que adquiere transportándolos a cuantos cortos, edición de guión cinematográfico, transmisiones de radio y a utilizarlos en todo o en parte en los medios de publicidad o anuncio de los conocidos o por conocer, se utilicen o no conforme a la costumbre establecida en la industria cinematográfica, para la explotación de películas cinematográficas.

QUINTA.- El precio de venta de los derechos cinematográficos de la adaptación cinematográfica del argumento "AGUAS PRIMAVERALES" materia de este convenio, es la cantidad de \$6,000.00 (SEIS MIL PESOS.00/100 M.N.), los cuales le serán pagados en la forma siguiente:

\$2,000.00 M.N. A la firma del presente contrato.

\$2,000.00 M.N. Una vez que haya sido leído.

\$2,000.00 M.N. Cuando quede aprobado a satisfacción de la Compañía, por lo que el ADAPTADOR otorgará a favor de la PRODUCTORA recibos finiquitos más eficaces que en derecho procedan.

SEXTA.- El ADAPTADOR faculta expresamente a CLASA FILMS MUNDIALES, S.A., para que traspase a tercera persona todos los derechos y obligaciones que se derivan del presente contrato.

SEPTIMA.- Las partes contratantes se someten expresa y terminantemente a las leyes y Tribunales de la Ciudad de México, a cuyo efecto renuncian al fuero de futuro domicilio.

Leído que fue el presente por las partes que en él intervienen, lo firman en la Ciudad de México, Distrito Federal a los veintiocho días del mes de enero de mil novecientos cuarenta y nueve.

LA PRODUCTORA
CLASA FILMS MUNDIALES, S.A.

SALVADOR ELIZONDO
GERENTE GENERAL
(Rúbrica)

TESTIGO

EL ADAPTADOR

MAURICIO MAGDALENO
(Rúbrica)

TESTIGO

JE/emv.

SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA

De La R. M.

Registro Núm. 2022

MEX. 36-75-50
35-78-66

ERIC. 28-57-01
28-57-02
28-57-03

SECCION DE AUTORES Y ADAPTADORES

SRIO. GENERAL, RAFAEL E. PORTAS; SRIO. DEL INTERIOR, LEOPOLDO BAEZA Y ACE-
VEZ; SECRETARIO DE ORG Y PROP. JESUS CARDENAS, SRIO DE TRABAJO, ENRIQUE
LINTHOFF, SRIO. DE CULTURA, JORGE FERRETIS, SRIO DE CONFIDENCIAL, RICARDO PA-
RADA LEON; SRIO. DE FINANZAS, LADISLAO LOPEZ NEGRETE; SRIO DE ACTAS,
ANTONIO GUZMAN AGUILERA.

DINAMARCA 21

MEXICO, D. F.

21 de enero de 1949.

Sr. Mauricio Magdaleno.
Enrique Rebsamen #938,
Col. del Valle.

Estimado compañero:

Nos permitimos distraer su atención para suplicar
le nos informe, a la brevedad posible, si a usted le consta
que Producciones Calderón le encomendó a nuestro compañero -
el señor Alberto Gout la adaptación cinematográfica de una
obra original de usted que en un principio pensaron intitu-
lar "COQUETA".

Al mismo tiempo aprovechamos la oportunidad para
rogarle pase a nuestras oficinas con el objeto de firmar el
acta de la Asamblea última por exigirnos la Secretaría de -
Educación Pública la firma en ella de todos los compañeros.

Atentamente.
EL SRIO. GRAL.


Rafael E. Portas.

RR/ap.

CONTRATO QUE CELEBRAN POR UNA PARTE, "INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA, S.A.", REPRESENTADA POR SU VICE PRESIDENTE Y APODERADO GENERAL, SR. JACQUES GELMAN, Y POR LA OTRA, LOS SEÑORES MAURICIO MAGDALENO Y MAX AUB, POR SU PROPIO DERECHO

CLAUSULAS:

PRIMERA.- Los señores Mauricio Magdaleno y Max Aub se obligan para con Internacional Cinematográfica, S.A., en lo de adelante denominada Internacional, por brevedad, a hacer la adaptación sobre el argumento original del Licenciado Rogelio Barriga Rivas, intitulado "CARCEL DE MUJERES", a efecto de que Internacional pueda emplear dicha adaptación en la elaboración de una película cinematográfica de largo metraje. Dicha película que se proyecta producir (filmar), deberá tener aproximadamente tres mil quinientos metros de largo, con un número aproximado de escenas de cuatrocientas cincuenta. En tal virtud, los señores Magdaleno y Aub escribirán también los diálogos del argumento a efecto de que quede enteramente completo y adaptado, incluyendo el "script" final y demás elementos necesarios para la producción (filmación) de la película.

Todos los derechos de propiedad intelectual sobre la adaptación, motivo del presente contrato, corresponderán exclusivamente a Internacionales, sin que los señores Magdaleno y Aub puedan reclamar participación en ellos. En tal virtud, Internacional dispondrá libremente de tales derechos y podrá utilizar la adaptación en la forma que quede hecha por dichos señores o haciéndole a la misma o al propio argumento original, cualquiera modificaciones, adiciones o supresiones, a su arbitrio.

SEGUNDA.- La adaptación, diálogos y guión final serán hechos por los señores Magdaleno y Aub, de acuerdo con las exigencias técnicas y los usos y costumbres de la industria cinematográfica y deberá quedar concluido a más tardar el 30 de junio de 1950.

TERCERA.- Como única compensación por las obligaciones que contraen, de acuerdo con este contrato, los señores Magdaleno y Aub, Internacional se obliga a pagarles la cantidad de \$17,500.00 (DIECISIETE MIL QUINIENTOS PESOS 00/100 M.N.), por la adaptación cinematográfica en la forma siguiente: \$5,000.00 (CINCO MIL PESOS 00/100 M.N.), a la firma del presente contrato y \$12,500.00 (DOCE MIL QUINIENTOS PESOS 00/100 M.N.) a la entrega a completa satisfacción de Internacional, de la adaptación totalmente terminada, lo cual no podrá ser más allá del día 30 de junio de 1950.

Los señores Magdaleno y Aub no tendrán derecho a ninguna otra retribución, salvo lo que estipula la cláusula anterior y su párrafo final, aún cuando Internacional utilice el argumento o su adaptación para la producción de más de una película en cualquier idioma o para el doblaje también en cualquier idioma de otras, y cualquiera que sea el tiempo durante el cual se explote la película o películas que se produzcan. Por tanto, no tendrán los señores Magdaleno y Aub, participación en los ingresos de la semana de estreno, ni derecho a ningún pago adicional, por ningún concepto.

CUARTA.- Para la resolución de cualquier cuestión relativa a este contrato, las partes se someten a los tribunales de la Ciudad de México, renunciando a cualquier otro fuero que les corresponda o pudiera corresponderles.

Este contrato se firma por duplicado en la Ciudad de México a los veintinueve días del mes de mayo de mil novecientos cincuenta.

POR LA EMPRESA:

INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA, S.A.

LOS ADAPTADORES

Jacques Gelman
Vice Presidente y Apoderado General
(Rúbrica)

Mauricio Magdaleno
(Rúbrica)

Max Aub
(Rúbrica)

México, D.F., a ^{Quince} 15 de noviembre de 1943.

Los Adaptadores.


Mauricio Magalano.


Carlos Vela.

El Productor.


Frank Z. Clemente.

La fecha del contrato es quince de
Nov. 43.

de Francisco de Elvira

entonces rasimi para que conversemos
sobre el asunto de la película y sobre
otros muchos temas de común interés.

Supongo que Belir m^{do} le habrá
dicho en cuánto alegría acogió la noti-
cia de su ayuda y cuán sinceramente
estimamos la compañía de Ud. en este
trabajo y en todo lo demás. Ojalá
yo tenga la misma suerte en todo
lo demás!

Esperando saber de Ud. y
verle pronto, le abrazo con mi cariño
antiguo y mi creciente devoción.

Siempre muy suyo

Antonio Medy
Polio

JOSE KOHN
TACUBA # 37
MEXICO D.F.

México D.F. Septiembre 24 de 1953

Sr. MAURICIO MAGDALENO
Av. CUAUHTEMOC # 946
MEXICO D.F.

Muy estimado Sr. Magdaleno:

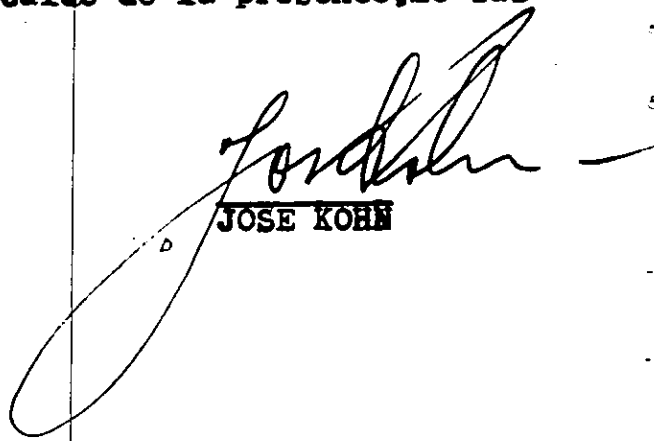
Le vengo a confirmar por escrito el arreglo que tuvimos para que Usted haga la adaptación cinematográfica en español de la novela "La Rebelion de los Colgados" que voy a producir:

- 1-Declaro ser dueño de los derechos de filmación en español de la novela "La Rebelion de los Colgados" de S. Traven.
- 2-Usted acepta hacer la adaptación de dicha novela para la filmación en español de una película.
- 3-Usted cobrara por dicho trabajo la cantidad de \$20,000 (VEINTE MIL PESOS MEXICANOS)
- 4-Esta cantidad le será pagada en la siguiente forma:
CINCO MIL PESOS M.N. a la firma de la presente carta.
CINCO MIL PESOS M.N. a la lectura de la primera mitad de la adaptación.
DIEZ MIL PESOS M.N. cuando Usted entregue la adaptación final a entera satisfacción mía.
- 5-Esta carta compromiso tiene la formalidad de un contrato para los fines consiguientes.
- 6-Ambas partes están de acuerdo en registrarla ante el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana.

Regandole firme su conformidad al calce de la presente, me suscribo como su afo., atto. J S.S.

CONFORME:


MAURICIO MAGDALENO


JOSE KOHN

MAURICIO MAGDALENO
Av. Cuauhtémoc #946

México, D. F., junio 8 de 1954

MR. RICHARD F. POLIDORI
1041 N. Ferrera
Hollywood, Cal. U.S.A.

Señor de toda mi consideración:

De acuerdo con la solicitud de Mr. John Bernardino, autorizo a usted a que se efectúe en México el rodaje de la película - Emanada de mi novela "El resplandor" (Sunburst) dentro de los términos del contrato que firmamos en 1947 usted y yo.

Lo que digo a usted para los fines que juzgue pertinentes.

De usted atento y seguro servidor.



MAURICIO MAGDALENO

C.c. Mr. John Bernardino
Hotel Monte Cassino
Génova #56
México, D. F.

Tom: ... entonces viviremos del amor.

Cecilia: Eso sólo ocurre en el cine.

Tom: Estás preciosa con esta luz.

Cecilia: No eres un ser real.

Tom: (La besa) ¿Y mi beso? ¿Te ha parecido real? [...]

La rosa púrpura de El Cairo.

EL DIRECTOR SI TIENE QUIEN LE ESCRIBA

El escritor dedicará casi un cuarto de siglo a escribir para el cine. Algunos de los que trabajaron muy cerca de él reconocen sus virtudes como escritor, pero también sus limitaciones como director.

En este apartado conoceremos algunos testimonios que él mismo esboza sobre su aprendizaje y especialización de escritor de guiones, revelados a sus amigos periodistas en diferentes medios; así como testimonios vertidos por Gabriel Figueroa y Matilde Landeta en entrevistas efectuadas especialmente para este trabajo el 24 de enero de 1994 y el 18 de abril de 1996, respectivamente.

La recreación de pasajes de su vida (algunos ya mencionados con anterioridad) se intercalan libremente con los testimonios. De antemano pedimos disculpas por esta licencia.

Hay un FADE OUT y viene contra-cámara, seguro de sí propio, triunfador de su destino...

"El tiempo no existe y es una mera ilusión... Sin embargo, dentro de esa ilusión hilvanamos nuestras ansias y nuestros anhelos, y tiempo y vida no constituyen, al cabo, sino una misma realidad", escribe en "Umbral de enero".¹

DISOLVENCIA. "¡El curioso e imprevisible hilar de las cosas! Mauricio Magdaleno sigue en su estudio, entonces daba carácter a la pareja

Mercedes y Paco de *Salón México*, ya es otro día, la noche ha sido consumida, ahora termina de escribir:

(De la línea 660 á 663)

EXT. SALON MEXICO (NOCHE)

El gran rótulo se enciende y sus letras vibran en la noche. Abajo, la vida nocturna inicia su clamor y salen mujeres y hombres de los bares que se detienen frente a la puerta. Y viene de adentro el primer danzón, un viejo danzón que habrá sido leit motiv de nuestra historia. Por fin, aparece alguien de uniforme: Juan. Un hombre que ha envejecido en unas cuantas

1 Mauricio Magdaleno, "Umbral de enero", en *Agua bajo el puente*, p. 179.

horas y viene a cumplir su rutina. Entra en el Salón México y, con el danzón en todo su apogeo, concluimos con el rótulo encendiéndose y apagándose intermitentemente.

Remata: FADE OUT FINAL.

Agosto de 1948. El escritor está agotado. Su salud se mina con cada bencedrina que toma para engañar el sueño, un día lo harán partir del cine. Se levanta, luego de pasar sus manos sobre la nuca cansada, recorre su estudio, vuelve a mirar como crece su pila ordenada de artículos para *El Universal*.

Emilio Fernández le ha prometido que terminando el rodaje de *Salón México* comenzará a dirigir otra historia escrita por Magdaleno, se llama *Pueblerina* -se dice a sí mismo-, la más querida por mí. Luego se detiene, ve con profunda atención una de sus fotografías. Hay un marco dorado, la foto con su hija Rosario en sus piernas, donde le atrae la mirada que dirige a su mano tomando la de su niña. Fija con más fuerza su vista a esos ojos suyos, un aire de profundo túnel del tiempo le lleva a decir en su interior: "Algo nuestro -escribirá en "Umbral de enero"-, entrañable y esencial, muere, renace y se desdobra en medida de años".

DISOLVENCIA.

Exterior. Casa de Aurelio. Noche. Llegan uno a uno: el escritor Mario Puga, la enviada especial de *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, interesada en compilar "Testimonios para la historia del cine mexicano", Paco Ignacio Taibo I, su amiga Silvia Molina, de *Uno más uno*, Roberto Bellivis, de *El Universal* y la autora de esta tesis. Más tarde vendrán otros más.

Mauricio Magdaleno aprovecha el momento para sentar a sus invitados, aquellos que alguna vez platicaron con él sobre cine.

Él manifiesta su rechazo a las entrevistas, dice a Mario Puga: "En realidad soy enemigo de las entrevistas. Me parece un recurso publicitario que no viene bien a mi natural introvertido. Aunque parezco blanco, soy indio y de verdad, por dentro"².

Flash back: Mauricio Magdaleno está escribiendo una de las secuencias más dramáticas de *Pueblerina*:

(De la línea 426 á 461)

INT. CASA DE AURELIO. (NOCHE)

Está es una noche de luna, una inmensa noche de luna que se agranda como un amanecer. Todo deberá sorprendernos de feérica, de alegre transformación. La casa está adornada de lazos blancos de papel de china. Frente a ella ha sido acomodada una larga y burda mesa de tablonés, una mesa como para cien comensales, con un mantel de papel de china y llena de flores en jarros. Mesa en la que vemos, ya en orden, los platos. Unas farolas de petróleo, también adornadas de papel de china, iluminan el lugar, jugando graciosamente con el efecto de la luna. Allá al otro extremo de la mesa, los cuatro músicos de la charanga del pueblo esperan, con sus instrumentos entre las piernas y fumando. Afuera de la casa, hay grandes ollas barrigonas adornadas, asimismo, de papel de china, con pulque y refrescos y botes repletos de tamales y atole. El pequeño Felipe -viste ahora un traje nuevo, de pana y cachucha- está en una cabecera de la mesa, con su plato, vacío, en las manos. Aurelio y Paloma esperan nada más la llegada de los comensales. Ella fulgura toda, con su lindo traje nuevo de percal floreado, sus zapatos nuevecitos, sus pendientes de vidrio y su collar de abalorios. También Aurelio estrena ropa y rechinadores zapatos. El niño se vuelve y dice, feliz:

2 Mario Puga, "El escritor y su tiempo. Mauricio Magdaleno", *Revista de la UNAM*, Vol. X, No. 8, 8 de abril de 1956, p. 22

FELIPE:

Ya mero va a tocar la música, verdad?

Se queda mirando la cinta de luz que pinta la luna.

AURELIO:

(Mirando a sus pies, la línea de la luna)

Sí. Ya son las nueve.

PALOMA:

(Mirándole acongojada)

¡Y no ha venido nadie!

El hombre aprieta, en silencio, una mano de la mujer entre las suyas.

DISOLVENCIA

Ni Aurelio ni Paloma, que esperan la llegada de los comensales, se percatan de lo organizado por Magdaleno. Tampoco Felipe con su plato vacío en la manos los ve; los cuatro músicos de la charanga del pueblo parecen ausentes, no advierten a Magdaleno que toma lugar, frente a ellos, en una de las cabeceras de la mesa.

Lo imagino joven, he visto fotografías suyas, era un hombre robusto y muy apuesto... Veo a Mauricio sentado... y veo algo que ha sido México, Silvia Molina. Le pregunta: ¿Por qué entraste al cine?

Mauricio Magdaleno:

- No porque me gustara. Entré por necesidades económicas, estaba en tratos con Agustín J. Fink cuando me llegó una carta que firmaba Alejandro Gómez Arias diciendo que el ministro de Educación me agradecía muy deveras los eficientes servicios que había prestado en el Departamento de Bibliotecas. Era un cese... pero mira, al jefe de ese departamento le pagaban 700 pesos y acá, por aprender, me daban cinco mil. Pues aquí me quedé.

A petición de Roberto Bellivis, Mauricio Magdaleno amplía la información sobre su ingreso al cine:

- Pasa el año [1943] y estoy en la calle y resuelto a hacer cine, en compañía de Carlos Chávez. Un alemán mexicano, Fink, me incorpora a Films Mundiales y hacemos equipo Emilio Fernández y yo. Aquellas películas fueron la punta de flecha de la expresión del cine vernáculo.

De esos inicios, Magdaleno recuerda:

- El trabajo era arduo, hay que saber manejar bien las cosas: un argumento es una historia; la adaptación, su nombre lo indica, es el modo de llevarla adecuada a la música, al cine, al teatro, y hay que sacrificar cosas, arreglar otras. Yo aprendí de adaptación trabajando con el "Indio" en *Flor silvestre*; él fue mi maestro, me enseñó todo el aspecto técnico.

Cómo yo no conocía muchos términos, los dejaba nada más en castellano; posteriormente él los ponía en inglés. Así fui aprendiendo.

DISOLVENCIA.

La gente del pueblo no ha llegado. Felipe es llevado en brazos por Aurelio a su cama; Paloma musita, en un soplo lúgubre: Ya no vino nadie.

AURELIO:

(La agarra de la mano y la lleva a la mesa)

Tenemos que celebrar nuestra fiesta. Sirve los tamales y el mole.

La mujer va hacia los botes, con dos platos. Aurelio se sienta en la cabecera de la larga mesa, donde antes vimos a Felipe y llena dos jarros de pulque y agrega, presa de una creciente y sorda excitación

[...]

Magdaleno queda frente a Aurelio, sus invitados contemplan el drama. Ni Paloma, ni

Aurelio los advierten, siguen bajo esa noche de luna, que se agranda como amanecer.

Silvia Molina le inquires:

- Tú eres parte de un grupo que creó toda una estética mexicana. Un modo mexicano de hacer arte. ¿No sientes que tus cosas se emparentan a las cosas del Taller de la Gráfica Popular, a las cosas de Leopoldo Méndez y a...(Interrumpe Magdaleno, para contestar):

- Sí, fui muy amigo de esas gentes que ya se fueron.

Silvia Molina: - ¿Crees que tus guiones y tus novelas contribuyen a dar una imagen estética de México?

- Sí, algo hay de eso.

Por ejemplo, el "Indio" era purista, le gustaban los espacios, los magueyes...

Todo lo sacrificaba a la fotografía... pero a mí me interesaban las almas de aquella gente desamparada y quería yo hablar de la maledicencia, de la imbecilidad y la crueldad de los poderosos económicamente.

El eco repite "...me interesaban las almas", mientras los asistentes contemplan la tristeza de Paloma y Aurelio. Las imágenes son descongeladas:

AURELIO:

Toquen "La Paloma", la de aquel gallo que le llevamos una vez a Paloma.

(A ella que está a punto de llorar, con el jarro de pulque en la mano)

Bebe, Paloma. No es nuestra fiesta?

Paloma bebe, en tanto la murga rompe a tocar "La Paloma" (Aquella de nuestro último folklore: "Si la Paloma...") Aurelio vuelve a llenar los dos jarros y a beber. La música suena extrañamente en esta fiesta en que un hombre y una mujer, solos, celebran su boda; él agranda el dulce son, macabro en la blanca noche campesina. Parece un estafalarío funeral...

La enviada de la Cineteca Nacional pregunta de su incursión como director, pues recuerda que estuvo al frente en *El intruso*, *Su gran ilusión*, *La herencia de la llorona* y *La fuerza de la sangre*. Magdaleno platica:

- Fue una experiencia muy frustrante, yo no dominaba el oficio. Podía visualizarlo, cerrar los ojos e imaginar las escenas, a la hora de llamar: -¡Cámara! Me daba cuenta de que no era lo que yo deseaba.

La directora Matilde Landeta, quien ha llegado junto con otros invitados: Gabriel Figueroa, Manuel Fontanals, Antonio Díaz Conde, Ana Guerrero, José B. Carles; nos ilustra sobre la llamada época de oro del cine mexicano:

"Hubo, en aquel momento, una persona determinante, Agustín Fink. Él era gerente de Films Mundiales, manejaba el dinero de un grupo de franceses y era un individuo culto que se preocupó por llamar a los mejores escritores para que trabajaran en sus producciones. Mauricio Magdaleno, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, fueron algunos de ellos. Permitted a la gente con posibilidades que dirigiera, le dio oportunidades a Julio Bracho, el Indio Fernández, que no era culto pero sí sensible. Escogió lo mejor de la industria cinematográfica y pagó los mejores sueldos, su empresa quebró, pero Agustín Fink fue el que hizo buen cine en nuestro país".³

Mauricio frota sus manos, ahora es centro de atención -la negada por mucho tiempo-, y ríe un

3 Fernando Gaxiola, "Entrevista con Matilde Landeta", *Otro Cine*, FCE, Año I, No. 3, julio-septiembre de 1975, pp. 12-17

poco. Es tímido y tiene mucho ademán de juntar los brazos.

Aprovechamos la presencia de Matilde Landeta, asistente de Magdaleno en *El intruso* y *Su gran ilusión*, para preguntarle sobre la iniciación del escritor como director (Entrevista realizada el 18 de abril de 1996):

Matilde Landeta:

- Films Mundiales hizo la película *La corte del faraón* con Roberto Soto, entonces Mauricio Magdaleno -pues era parte integrante de la compañía Films Mundiales, puesto que era el escritor de planta de la compañía-, iba mucho a los estudios que yo creo que por eso le entró el deseo de dirigir.

...ví que titubeaba, que no sabía, exactamente lo que quería; se le paso de melodrama, por ejemplo en esta película:

- *El intruso*, le recordamos.

- Sí, la de Busquets, entonces el fotógrafo fue Gabriel Figueroa, y cómo sufrimos Gabriel y yo para hacer que quitara una escena, en que el muchacho iba a estar... Busquets hacía el cojito y Manolo Fábregas el cruel, y entonces había una escena en que él quería que uno de ellos cruzara todo el escenario, de rodillas así, pidiendo perdón. No Mauricio, por favor. Gabriel me llamó: -cómo hacemos para decirle. Yo no puedo Gabriel, -pues sí, pero tenemos que decírselo. Al fin, con quién sabe cuantos tapujos le pudimos decir que aquello no quedaba porque no se podía iluminar, porque le pusimos pretextos técnicos...

Los invitados advierten una risita tímida del escritor. Seguimos preguntando a Matilde Landeta, ahora sobre el retiro de Magdaleno de la dirección cinematográfica (luego haría *La herencia de la llorona* y *La fuerza de la sangre*):

Matilde Landeta:

- ¡Qué bueno que se retiró de dirigir! Porque hubiera sido su fracaso. Yo creo que fue muy doloroso para él el fracaso. Sí reconoció que la calidad de lo que había hecho era ínfima, acostumbrado a que todo lo que hacía era bueno.

- ¿Qué le faltó?

- Era buen escritor. Era eso, era un buen escritor, pero del dicho al hecho hay mucho trecho. Terminó muchas adaptaciones, yo creo que Mauricio, Xavier (Villaurrutia) y Pepe Revueltas son los más constantes. ¡Ah! Y Luis Spota son los más constantes en el cine mexicano.

Gabriel Figueroa, atento a la conversación con Matilde Landeta, decide intervenir; el fotógrafo dice (en entrevista del 24 de enero de 1992):

- No conozco escritores, salvo Jonh Huston, que siendo escritor brincara a ser buen director. Pero entonces ya no escriben ellos. Por lo general, los directores no escriben.

Sin embargo -le insisto-, la crisis que ha vivido el cine mexicano es por esa falta de argumentos, ausencia de esos talentos. Figueroa responde:

- Desde luego, naturalmente. Mire usted, las mejores películas que he hecho -yo tengo veinte premios internacionales- son de los buenos autores. Trabajaba con Mauricio Magdaleno, la mayor parte, en casi todas las películas de Emilio Fernández, porque él las escribió casi todas, desde *Florsilvestre*, que fue la primera que hizo buena Emilio. Este venía de hacer un par de películas [*La isla de la pasión* y *Soy puro mexicano*] con poco dinero y todavía sin el talento. Él lo desarrolló ahí con nosotros. Con Mauricio Magdaleno como argumentista.

DISOLVENCIA.

Los personajes vuelven a ponerse en movimiento. El hombre se vuelve a servir y bebe de un sólo trago. Su excitación es siniestra. Ordena a los filarmónicos: ¡Toquen más fuerte, para que se oiga en el pueblo! ¡Para que se oiga en todo el mundo!

Al tiempo que Aurelio y Paloma bailan; Gabriel Figueroa continúa platicando:

- Las mejores películas que he hecho son de Mauricio Magdaleno, Jonh Steinbeck (*La perla*), *Macario* y *Rosa Blanca* de Bruno Traven, entre otras, porque hemos hecho otras: *La rebelión de los colgados*, etcétera.

Así que son los mejores autores los que me dieron la mayor parte de los premios de fotografía; porque la fotografía es una intérprete de la historia, al igual que las estrellas de la película.

Mauricio Magdaleno venía de ser escritor, y las películas más importantes de Emilio Fernández, él las adaptó. Emilio Fernández le contaba las historias y entonces tomaba nota y desarrollaba toda la plana, muy bien por lo general.

Tratamos de conocer el tiempo del proceso de creación y le preguntamos al maestro Figueroa: ¿Cómo trabajaba con Mauricio Magdaleno, usted?

- Yo no trabajaba con él, Emilio intervenía con él en las adaptaciones. Daba ideas, daba la historia, y como ya dije, por lo general yo interpretaba lo que Mauricio Magdaleno hacía.

Por un instante todos callan, un dramático momento llama la atención de los presentes. Nuestros ojos descongelan a los personajes. Ella mira a Aurelio, con ojos en los que tiemblan las lágrimas. Musita: ¡Aurelio...!

AURELIO:

Vamos a bailar. Es tu pieza. Se llama como tú:

Y la hace levantarse y se enlazan para bailar. El hombre es presa de una salvaje excitación y gira con la mujer literalmente en peso, como un bulto, como una muerta. Al cabo de tres o cuatro vueltas, ella no puede más. Se para en seco, haciendo pararse a Aurelio. Se echa en su pecho, sollozando, sorda, ahogada, angustiosamente.

PALOMA:

¿Por qué nos hizo Dios tan desgraciados, Aurelio?

Gabriel Figueroa habla del grupo formado en Films Mundiales:

- Emilio dirigió *Flor silvestre*, fue la primera que hizo con Dolores del Río, después hizo *María Candelaria*, después *Las abandonadas*, después *Bugambilia*. Nosotros estábamos muy contentos con la compañía, hacíamos fiestas cuando presentábamos una obra y al terminar también se hacían fiestas.

Pero se muere Agustín J. Fink cuando estábamos haciendo *Bugambilia*, entonces nos corrieron a todos. El que entró dijo: no quiero genios y entonces nos corrió.

La ruptura con Films Mundiales en 1944 no significó la destrucción del *Team-dream*. A pesar de que Emilio Fernández dirige *La perla*, y de que Magdaleno atiende dos trabajos de dirección de películas con Sonora Films; pronto se reencuentran, y así otras grandes obras cinematográficas florecen. Gabriel Figueroa recuerda que:

- Después de las películas de Dolores del Río hicimos otras con María Félix *Enamorada*, *Río Escondido* y *Maclovía*, todas esas eran -a excepción de *Enamorada*- de Mauricio Magdaleno. También hicimos *La malquerida* de

Benavente con Dolores del Río, *Pueblerina* -esa fue de Mauricio- *Víctimas del pecado y Salón México*, también de Magdaleno. Se crean las mejores películas que hicimos y ya de ahí, un poquito después de eso yo me separé del Indio Fernández, porque estaba repitiéndose. Él oyó el canto de las sirenas del éxito que había tenido y se le subió a la cabeza.

- ¿Habrás sido fuerte para él?, le inquiero:

- Una destrucción de la mancuerna que teníamos.

- ¿La repetición, una de las causas?, insisto:

- Emilio "El Indio" Fernández quiso comprarte los derechos de *Janitzio* a Luis Márquez para hacer *María Candelaria* y Márquez no se la quiso vender. Entonces se robó el asunto de plano y Magdaleno lo adaptó después. En Maclovía hizo el mismo argumento y también Magdaleno hizo la historia; trataba de variarle pero lo fundamental estaba ya hecho. Emilio Fernández, se repetía mucho.

Sobresale otra voz, habla Paco Ignacio Taibo I, quien entrevistó a Mauricio Magdaleno para poder escribir su libro *El indio Fernández*: "...lo que importa es que la pareja Fernández-Magdaleno entendía la originalidad, no como un material sin precedentes; sino como el desarrollo personal de una historia que bien podía existir y aún persistir a lo largo del tiempo".⁴

El grupo es numeroso, todos guardamos silencio. Ha pasado tiempo. Vemos actuar a Aurelio que está completamente borracho y también los músicos. Los músicos, se ponen sus sombreros y se despiden:

Se van pasando al lado de Paloma y el borracho. Ahora el silencio cobra, por

contraste con el escándalo anterior, un acento duro, palpable. Un silencio en el que cantan en el arroyo los grillos. La mujer va hacia su marido y lo remueve, suavemente, llamándolo bajito.

PALOMA:

Aurelio... Aurelio...

El hombre no se mueve. La cara de la mujer está sobre la cabeza de él. Acerca la boca y besa su revuelto cabello. Un largo beso lleno de ternura. Acto seguido, agarra un brazo del borracho y se lo echa al hombro. Aunque pequeña, es una campesina y logra levantarlo. Aurelio farfulla algo, punto menos que ininteligible:

AURELIO:

Paloma... quiero que lo sepa... antes que me muera... la quiero como un Dios... y le voy a pedir que nos casemos...

Ya la mujer se lo lleva en peso. Una viva, patética estampa de pueblo mexicano. El hombre, borracho, conducido por su mujer. Entran en la casa.

Las imágenes se detienen. Lo visto cala una fuerte impresión en el corazón de todos los presentes.

Por mi parte, sostengo un ejemplar de la revista *Intermedios*, página 37 es un artículo titulado "Emilio Fernández, el Indio. Los sueños de la nación engendrán símbolos" y cito al imprescindible Carlos Monsiváis que interpreta el carácter del trabajo de la pareja: "según el guionista y argumentista Mauricio Magdaleno, México cabe -ampliado y reducido a la vez en el destino y el lenguaje de una pareja. A las películas del *Indio*, Magdaleno les aporta los argumentos (que se justifican gracias al desenlace fatal: la gloria del sacrificio) y las homilias y los epistolarios íntimos que él considera *diálogos*. El novelista de *El resplandor* predica desde la pantalla y defiende a las creencias que hacen más veces de sentido vital

4 "Como experto de plagios pone Paco Ignacio Taibo a El Indio Fernández en su libro", *El Diario de Nuevo Laredo*, 31 de octubre de 1986.

del *Indio* Fernández: la tierra es nuestra madre, lo telúrico es nuestra orientación vital (es más fácil que se vayan los magueyes que él se aleje"), el tiempo campesino es circular, el principio de obediencia es la base de las relaciones humanas".

Nuevamente interviene la investigadora de la Cineteca Nacional, para ceder la palabra al escritor, al pedirle relate su trato con Emilio Fernández:

- Dolores del Río sabía de cine, ya había sido *star* en Hollywood; una mujer muy inteligente, de opiniones muy acertadas, pero insufrible. Yo pasaba muchas horas en su casa, y luego en los estudios viendo *rushes* [prueba de cada una de las escenas filmadas, generalmente las del día anterior, que imprime el laboratorio siguiendo las instrucciones del reporte de cámara],⁵ ya que era necesario para hacer las correcciones, y decirle a Emilio: -Esto está así y asado.

A veces me sentía confuso porque Emilio seguía su línea aunque estuviera en desorden; al ver los *rushes* me hacía "bolas", hasta que Gloria Schoemann nos explicaba y ya le entendía.

- ¿El papel del argumentista y adaptador?

- ...no hay filme sin argumento, y el "Indio" exigía que yo se los escribiera.

La responsabilidad creativa de una cinta recae sobre el director; uno bueno, sin un buen argumentista, posiblemente no realice un estupendo trabajo. Sin embargo, si se pueden quitar las asperezas, suavizar ciertas cosas, agudizar otras; lo que el escritor no puede, el otro lo enfatiza.

Entre el argumentista o adaptador y los actores casi no hay relación, como ocurría en el teatro español del siglo pasado, y aún en éste, con Benavente y todos. Al adaptador siempre le importa saber quién va a hacer tal papel, pues ello le ayuda en su tarea. A veces sucede que es necesario escribir una obra para fulano o mengano.

Otra vez las secuencias del drama. Los personajes recobran vida. Todos vuelven su vista a la milpa. Lo cuerpos que habían sido paralizados, vuelven a tomar movimiento por obra de nuestros ojos. Es de día, exterior campo de Aurelio. Contemplamos:

(De la línea 471 á 475)

Allá, sobre un LONG SHOT, vemos una viva estampa del campo mexicano: Aurelio con su yunta de bueyes, abriendo la tierra, y unos pasos atrás, Paloma y Felipe, arrojando el grano. Nos acercamos al rejón del arado, que desgarrar la tierra, allá tras las patas de los bueyes. Ahora tenemos todo el cuadro. Sigue tronando y el aire es gris. Felipe pregunta a Aurelio:

FELIPE:

Esta es la besana, verdad?

AURELIO:

(Sin volverse)

Sí, esta es la besana, el primer surco.

FELIPE:

Te va saliendo muy derecho.

PALOMA:

(Arrojando el grano y luego apisonándolo)

Se va a poder ver el milpal de un lado a otro.

5 *rushes* Prueba (...) Ana María Cardero, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*. UNAM, ACATLAN, 1989, p. 116.

AURELIO:

(Sin volverse y aguijando a la mancuerna)

Sí, Paloma. Los surcos tienen que ser derechos, como los cristianos de ley.

El escritor vuelve la mirada a la investigadora de la Cineteca. Todos se vuelven a escuchar la voz de Mauricio Magdaleno, habla del cine mexicano:

- Todo lo que viene arrastrando la vida es recogido por el cine; el espectador no va a buscar nada, sino a divertirse. Acude a las salas, puesto que todos somos sado-masoquistas, a sufrir, porque es parte del placer. Las mujeres, por ejemplo, disfrutan de una película de Ninón Sevilla o María Antonieta Pons con envidia.

Muchos de los temas mexicanos pertenecen, en realidad, a la literatura española; de ella se han tomado personajes como el de la madre abnegada o la prostituta regenerada.

- ¿Del cine que le tocó vivir?

- Se puede decir que en el desarrollo del cine mexicano hubo una etapa completamente romántica en todos sentidos, en la temática y en la economía; comprende el silencioso y los albores del hablado. Lo que más tarde vino fue la confirmación de algo que ya traía en sí, el desenvolvimiento de facultades que dieron *Flor silvestre*, *Distinto amanecer*, *Campeón sin corona*, que son grandes cintas aquí y donde quiera.

Tiempo transcurrido, los invitados de Mauricio Magdaleno ven la aparición tridimensional, holográfica de las parejas María Candelaria y Lorenzo Rafael, de la maestra Rosaura Salazar y del cacique Regino Sandoval, uno a uno llenan el espacio y nos dan ganas de tocarlos con esa ansiedad, que se desborda al contemplar otro suceso tremendo, lleno de dramatismo cuando

volvemos a poner en movimiento a la pareja formada por Paloma y Aurelio.

(Línea 567)

Allá, frente a la casa, ya está cargada la carreta con los enseres del hogar y uncidos a ella los bueyes y la mula. Paloma y Felipe suben, en silencio, al pescante. Aurelio está al lado de su caballo y se encrespa, es la noche y sabemos que sufre como un condenado. Se vuelve a ver su campo, envuelto en sombras y al cual cortamos. Luego, mira a Paloma. Hombre y mujer se hablan, sin palabras, mirándose, mirándose. Y la voz del pensamiento de Aurelio cobra acento y dice, en un susurro, en un soplo que apenas resalta en la noche:

EFFECTO VOZ DE AURELIO:

Ultimadamente, ¡mejor que pase lo que tenga que pasar! ¡De una vez a ver como nos toca!

EFFECTO VOZ DE PALOMA:

¡Aurelio! ¡Vámonos!

EFFECTO VOZ DE AURELIO:

Paloma... tú sabes lo que es dejar la tierra de uno?

EFFECTO VOZ DE PALOMA:

Vámonos a otra tierra, Aurelio...! a empezar de nuevo y sin que nadie nos haga sentirnos desgraciados!

EFFECTO VOZ DE AURELIO:

La tierra somos nosotros... todo lo que somos está ahí, en esos surcos. Los trabajamos con nuestras manos, pero lo que sembramos no fue, nada más, maíz y frijol... ¡ahí sembramos nuestro corazón! ¡Oyelo llamarnos, Paloma! ¡nos reclama porque lo abandonamos!

El hombre, sufriendo, oye la voz de su tierra. Y esta vez se hace perceptible. Es un triste canto de grillos que crece y crece, como lloro...

Están vestidos con fibra de aire. La secuencia cala hasta marcar a los presentes, con un dejo de tristeza y amargura; también Magdaleno está a punto de concluir su plática.

—Nunca voy al cine, ni siquiera a ver mis propias películas. Soy virgen... No deseo dar mensaje en nada; uno ya nace con el propio; sólo el que hace arte puro de capilla se atreve; yo no, lo que realizo es un poco de la vida, y sin embargo, ahí va un mensaje aunque uno no quiera. Vamos a ver que dice la posteridad, esa es muy cruel.

Es noche cerrada y cantan los grillos en el descampado... Pestañear de ojos, Mauricio

Magdaleno vuelve a su estudio. DISOLVENCIA LARGA.

El guión cinematográfico posee una técnica de reminiscencia, de sugestión psicológica, un dominio del detalle en personas y cosas; es un arte que Mauricio Magdaleno pudo perfeccionar; ya que como novelista, y en menor medida como dramaturgo, pudo aportar la literariedad en la creación de estas historias para ser llevadas al cine.

Ni echándole encima todas las toneladas de tierra y piedra de una montaña apagarán su resplandor. Desde su silencio señorea una centuria, y más.

Mauricio Magdaleno ¹

NOCHE CERRADA: EL ADIOS

Peregrino en su tierra en busca de sí mismo. Frente al río de Villa del Refugio está el cementerio viejo: "Un panteón eminente -escribe Mauricio Magdaleno, en *Retorno al origen* (1936)- de piedra y hormigón, hacia el muro del adobe. Un panteón chato y ennegrecido y abriéndose en cuarteaduras. Me empino sobre su base y leo, entre otros, desdibujados y pequeños, el nombre capital que mereció este feo y basto monumento: mi propio nombre" ².

Mauricio Magdaleno se hallaba frente a la tumba de su abuelo, pero ese momento de escalofrío se prende en su corazón: "A mi pesar, la impresión me aturde. Y muy hondo, cala en mi ser, otra vez la evidencia del sueño. Como si todo lo pasado -los años, y los caminos y las gentes, y los sucesos- fueran sombras nada más, y yo estuviera muerto. Muerto y sepultado aquí. Precisamente aquí, bajo este nombre. El río" ³.

Noche decembrina del 36, Magdaleno sale del sitio por el resquicio del adobe. A la distancia,

cincuenta años después, no habrá resquicio alguno por donde el cuerpo de Mauricio Magdaleno pueda salir; para la noche cerrada del 30 de junio de 1986: años, caminos, gentes y sucesos se erigen en monumentos silenciosos... y él había muerto.

"Noche de mis mitos -sigue recordando en *Retorno al origen*-... Estoy cansado y tengo ganas de echarme en la cama de duras tablas, bajo la vieja bóveda catalana de mi recámara, en cuyas cuarteduras quedaron clavados los ojos de mi abuelo cuando murió". ⁴

Nacido el 13 de mayo de 1906, viene a tomar las armas de la Revolución. Sus vivencias sirven de tierra de cultivo para hacer brotar -"como fulgor de mina"- a un hombre revolucionario.

Caudillo por vocación que hace del papel y la tinta sus armas para transmitir su fe revolucionaria; sus campos de batalla son: el cuento, el discurso político, el artículo perio-

1 Mauricio Magdaleno, *La voz y el eco*, 1964.

2 Mauricio Magdaleno, *Tierra y viento*, p. 142.

3 *Idem*.

4 Mauricio Magdaleno, *Tierra y Viento*, p. 144.

dístico, el teatro, la novela, el ensayo y el guión cinematográfico. A su vida de escritor, llegan etapas de funcionario; pero él aclara: "Yo, antes que político soy escritor".

A la fulgurante trayectoria de escritor cinematográfico, alejado de ella por problemas de salud-, Mauricio Magdaleno siguió un camino de funcionario público. Durante los sexenios de Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz; se desempeñó como director de Acción Social del Departamento del Distrito Federal (1952-1958), Senador de la República (1958-1964) y Subsecretario de Asuntos Culturales (1964-1970):

*[..]yo no quería nada con el cine, me acababa de ocurrir lo que ya mencioné de mi estado de salud. Fui, así a ver a don Adolfo [Ruiz Cortines], le dije: -No soy político, no sé de esas cosas. -¿Entonces que son esos discursos, sino política? El trato de hombre a hombre también es política, su relación con las sociedades, igualmente lo es... Siempre daba clases. Insistí: -Vengo a decirle que en lo que yo pueda, tengo una columna en El Universal y todo eso. Agregué: -Estoy a las órdenes de usted, no necesito pertenecer a ningún partido, no tengo necesidad de nada de usted, señor, más que su amistad y su cariño, como me los ha brindado. Me lo agradeció, y de ese modo entré a la política.*⁵

Desde la tribuna del Senado de la República, Mauricio Magdaleno defendió la memoria de Ricardo Flores Magón - entonces la Cámara de Diputados rechazaba la iniciativa para inscribir, en el recinto de la Cámara, el nombre de Flores Magón-; su espíritu revolucionario le hizo proclamar: "No se trata, entiéndase bien -y quiero dejarlo debidamente sentado- de una afición sentimental, romántica, y menos de una huería porfía de eruditos; es la conciencia de que se trata nada menos de una prueba de salud de la Revolución Mexicana".⁶

En sus actividades como Subsecretario de Asuntos Culturales, Magdaleno se orienta hacia la extensión y ampliación de ideas que tuviera en su momento el maestro José Vasconcelos, cuando éste fue Secretario de Educación Pública. Así lo observa Raúl Cardiel Reyes en el prólogo escrito para la segunda edición de *El resplandor* (1979):

Es interesante observar cómo se preocupó Magdaleno de renovar algunas de las gestiones que inició Vasconcelos. Magdaleno consiguió que una orquesta tocará buena música, la clásica, la formal, en el patio central del edificio de la Secretaría, tal como alguna vez lo había pensado Vasconcelos, sin lograr realizarlo. Una banda de música y una pequeña orquesta deleitaron por varios años a los empleados y al público, hasta que los sucesos de 1968 impidieron su labor. También renovó la revista *El maestro*, con diseño y tendencias semejantes a las de Vasconcelos. A las publicaciones de valor cultural les dio singular importancia. Continuó la magnífica colección que don Jaime Torres Bodet había iniciado, en pequeños folletos, con el título de *Biblioteca Enciclopédica Popular*. Pero Mauricio cambió el título de la colección dándole el de *Cuadernos de Lectura Popular*, de los que hizo grandes tirajes, a precios populares. Llegó a publicar más de doscientas obras. Continuó la serie de antologías de escritores latinoamericanos denominada *El pensamiento vivo de América*, que sino realizó Vasconcelos era, al menos, sugestión suya.⁷

En noviembre de 1968 es nombrado presidente del consejo directivo del Instituto Indigenista Interamericano. No obstante los cargos como funcionario insistió en su faceta de escritor. Durante y después de esta etapa aparecen: *Arte, ciencia y libertad* (prólogo, 1954), *El ardiente verano* (1954), *Ritual del año* (1955) *Las palabras perdidas* (1956), *El compromiso de las letras* (Discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Lengua, 1958), *La aventura del norte* (1963), *La idea liberal de Mora* (1963), *La voz y el eco* (1964), *Ricardo Flores Magón, el gran calumniado* (1964), *Agua bajo el puente* (1968), *Retórica de la Revolución*

5 Cineteca Nacional. "Testimonios para la historia del cine mexicano", *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, No. 3, 1976, p. 36.

6 "Exaltan a Flores Magón en el Senado", *Excelsior*, 1c. de noviembre de 1976.

7 Mauricio Magdaleno, *El resplandor. El compadre Mendoza*, Prólogo de Raúl Cardiel Reyes, p. XXI.

(1978), *Escritores extranjeros en la Revolución* (1980) y *Hombres e ideas de la Revolución* (1981), además de las ediciones segundas de *Tierra y viento* (1968), *Las palabras perdidas* (1976) y *El resplandor* (1979).

Su novela póstuma *La noche cerrada* (1985-1986), quedará inconclusa.

El examen de conciencia, el autorreconocimiento de sus capacidades: "Yo, antes que político, soy escritor". Magdaleno recuerda:

Tengo muy buenos amigos y fueron ellos quienes me introdujeron en la llamada política porque no soy político a pesar de haber sido senador y subsecretario de estado. Pero precisamente por no ser político, mi gestión fue un poco frustrada: El secretario no me demostró amistad y anduve mendigando el dinero; aún así edité cien tomos; fundamos tres casas de niños menesterosos, que ahora son seis y funcionan muy bien.

[De su época de senador, y con la broma que a cada momento le sale al paso, comentó.] Hice discursos, ¿pues que otra cosa puede hacer un senador? En mi estado, Zacatecas traté de arreglar algunas cuestiones de mis paisanos, lo más que podía. Con un gobernador, que fue un gran estadista, pero no amigo mío, y ahora lo es, Leobardo Reynosa, que conmigo fue implacable y yo lo fui con él. Ahora nos hemos dado un abrazo muy amistoso y cordial.⁸

Vienen los años de sosiego, los años setenta y ochenta se suceden en calma.

Es miembro de la Academia de la Lengua correspondiente de la Real Academia Española, desde 1957 y miembro titular del Seminario de Cultura Mexicana desde 1957; es integrante del patronato del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana desde 1976. De la primera institución dice: "No podemos

negar que estuvo anquilosada mucho tiempo; pero se han tenido grandes frutos, y ahora, hemos logrado revivirla. Es una institución de cultura muy importante para el país",⁹ así cuenta a Guadalupe Appendini días antes de su fallecimiento.

Con el Seminario de Cultura Mexicana recorre casi todo el país: "Que bonita gente; con unción asistían a nuestras conferencias; la gente de los pueblos tienen un sentido mágico de la vida. Nos hacían preguntas; verdaderamente nos veían como gente de otro planeta".¹⁰

Mauricio Magdaleno es reconocido como "Hijo Predilecto" de la ciudad de Aguascalientes en 1975. Le es otorgado el Premio Rafael Heliodoro Valle en 1977, recibe el Premio Nacional de Lingüística y Literatura en 1981 y en 1984 obtiene Las Palmas Académicas de Aguascalientes.

El Seminario de Cultura Mexicana brinda un homenaje a Magdaleno por haber cumplido 80 años de vida, pero ya no puede hacer acto de presencia. Los maestros Arturo Azuela, Salvador Cruz y el doctor Raúl Cardiel Reyes resaltan la prominencia que en su tiempo alcanzaron las novelas de Mauricio Magdaleno, porque lograron fijar nuevas rutas en el espacio literario de la época y nuevos temas narrativos.

Finaliza entonces el mes de junio de 1986, día 26, asisten a nombre del escritor su esposa, Rosario Ríos de Magdaleno, sus hijos, Mauricio y Rosario Magdaleno, su hermano, Vicente Magdaleno, y su sobrino Vicente Magdaleno Cárdenas. Días después, el ambiente literario se consterna por el fallecimiento del escritor Mauricio Magdaleno.

8 Patricia Rosales y Zamora. "La juventud actual nació con la fe robada", *Novedades, La cultura al día* (Suplemento), 20 de julio de 1985, p. 1.

9 Guadalupe Appendini, "Fallaron los hombres, no la Revolución; el mexicano despertará de su letargo, asegura Mauricio Magdaleno", *Excélsior*, 7 de julio de 1986, secc. B, pp. 1, 3.

10 *Idem*.

Guadalupe Appendini recuerda sus últimos días: "El estaba sentado en un sillón, con pijama, bata y una manta que le cubría las piernas. Atrás, un aparato de oxígeno; en una mesita una charola de plata con una carpeta y un vaso de jugo de uva... Quise disimular la emoción; un nudo en la garganta me ahogaba al estar frente a este hombre tan valioso..."¹¹

En esa ocasión Magdaleno, habla de su ausencia en el homenaje organizado para él por el Seminario de Cultura Mexicana, y de su gran pasión por la Revolución. Expresa: "no ha fallado, han fallado los hombres. Pero se tiene que recapacitar; la Revolución nos dejó un nuevo concepto de la vida; lo debemos entender, hacer conciencia y luchar por nuestra patria, que si es rica en recursos, es mucho más rica en su gente".¹²

Palabras que suenan a legado, herencia para el país, donde señorea "otra generación en el patio de nuestras letras", así lo recordó aún antes de su partida, durante su discurso pronunciado, el 7 de diciembre de 1981, al recibir el Premio Nacional de Lingüística y Literatura:

Un hombre que ha cumplido su vida, modesta pero dignamente, se atreve a dar voz, en este acto que honra usted, señor Presidente, a la memoria de compañeros y amigos desaparecidos que dieron lujo y prez a nuestra patria y no recibieron, en su paso terreno, ningún modo de reconocimiento público. Por lo que a mí toca, quiero decir, consagro la significación de este instante, para mí cargado de emoción, a quienes cultivaron en décadas pasadas y aún recientemente, el género de la narrativa, indudablemente una de las más vivas y cabales expresiones del alma nacional. Me refiero, puesto a dar nombres, con amorosa y fraterna recordación, a José Mancisidor, a Efrén Hernández, a Jorge Ferretis, a Francisco Rojas González, a Rafael F. Muñoz, a José Revueltas, a José Martínez Sotomayor, todos próceres,

novelistas y cuentistas que encendieron fulgores de nuestra tierra y de nuestro ser patrio. En todos ellos dio México esa guisa de universalidad que se produce cuando la inspiración local logra legitimidad. Me refiero, ya lo advertí, a aquellos a quienes no agasajó la fortuna en vida, únicamente a ellos. Y que bueno que otros, también compañeros y amigos, disfrutaron en vida merecidas honras. En todos se dio México uno de los más felices cuadrantes del siglo actual.

Otra generación señorea hoy el patio de nuestras letras. Toca a otra manera de narrativa expresar, con su particular visión del mundo y nuestra identidad, los signos de la época. Saludo en esa generación la continuidad de una voz autóctona que funda la más insigne de nuestra tradición. Séale dada la ventura que merece y alcance, para galardón de todos, lugar eminente en esta hora que se anuncia capital para nuestra América. De la mía, de mi generación, no cabe decir que hizo lo suyo, y que lo sigue haciendo: aún se mecen ahí sus últimas frondas, en las que se obstinan en no apagarse el vital aliento de la creación. No cabe euforia en el atardecer, pero con luz de atardecer celebro el paso de los míos por esta porción de eternidad que nos tocó vivir... uno de los últimos de la vieja familia de narradores"¹³.

Palabras de despedida. La llama se agota, el final lo provoca un efisema pulmonar, ese fugaz instante del día 30 de junio de 1986. Proyectos inconclusos. Un año antes platicó de ello:

Todavía escribo, tomo muchos apuntes, tengo una novela a medias que posiblemente se llame Noche Cerrada, que trata de una serie de cosas muy sucias, muy feas. Como de funcionarios ladrones, de la época actual, gente bribona, una juventud... bueno. Personas que siempre han existido..."¹⁴

Guadalupe Apenndini escribe: "Y sus blancas manos, de largos dedos puntiagudos que reposan sobre su regazo se elevan al cielo al responder con suave voz, sobre su ilusión actual: Acabar mi novela, voy en la mitad... ¡La voy a terminar! Bajaré

11 *Idem.*

12 *Idem.*

13 Mauricio Magdaleno, "Discurso al recibir el Premio Nacional", *Uno más Uno*, 12 de diciembre de 1981; *Sábado* (Suplemento) 12 de diciembre de 1981, p. 5.

14 Patricia Rosales y Zamora, *op. cit.*, p. 1.

a mi despacho, sin que nadie me ayude, yo solo puedo. Primero escribo a mano y corrijo, después la pasaré a máquina".¹⁵

El tiempo no da lugar a más. Tal vez será por este íntimo sentimiento de nuestra fatalidad de años que uno se achica. Esa noche, la noche más oscura, junio 30 de 1986, parte Magdaleno.

Uno a uno, años y personas, sucesos y lugares se reencuentran con él. Escuchamos su voz: "Una vocación y un deber cumplidos con creces, hasta donde dio el cuerpo y la mente. No soy yo quien para valorarlo. Fulguraciones de la transitoria fama y silencios alternados. Allí queda. Para lo que el tiempo decida hacer con ella. El autor, como en el teatro, hace un elegante mutis: La cena está servida".¹⁶

DISOLVENCIA. No sabe cómo, pero tras caminar entre la obscuridad y el silencio de su partida, un instante de luz le lleva a la escuela de Río Escondido, donde la gente solloza ante la muerte:

(De la línea 574 á 579)

INTERIOR SALON DE LA ESCUELA.
FULL SHOT DE TODO EL SALON (NOCHE)

Las bancas están arrimadas contra la pared y en medio del recinto, sobre el escritorio, como si fuera un túmulo, descansa el pequeño ataúd. Uno de esos pequeños ataúdes de pueblo, que lucen floreadas guías de albayalde. Cuatro cirios lo circundan. El pueblo, en masa, ha acudido a velar a Goyo. Hombres y mujeres, niños y niñas. Los niños que fueran compañeros de la infortunada víctima de don Regino. Apenas cabe tanta gente en el salón y, por las ventanas abiertas, vemos calle llena, igualmente, de muchedumbre. La muchedumbre reboza por el zaguán. Afuera, en la calle, una campana dobla a muerto, sobre una horqueta. Las caras son sombrías, lúgubres. Un llanto estremece

nerviosamente la escena: el de Raquel. A su lado, Rosaura, desencajada y como ausente. Sabemos que está hecha pedazos. Y el cura, impresionado, lúgubre también. Los niños, como los hombres, muerden su gran dolor. Sobre el patético cuadro de muerte, sólo se oye el doblar de la campana, el lloro desgarrador de Raquel y una alegre pieza tocada por una orquesta de niños indígenas.

Su sombra se pasea en el salón de clases de Río Escondido. A sus ojos el pequeño ataúd de pueblo se agranda, Mauricio tiene la impresión de que va creciendo cuanto más se acerca y no ve el cuerpecito de Goyo, sino el suyo.

Quiere ver a Raquel, pero el sollozo es de su nieta, tendido escucha la palabras musitadas por Marcelita: "Sus manos temblaban y su rostro sudaba, pero sus mejillas rosadas no dejaban de brillar. Por la ventana un rayo de luz anaranjado iluminaba sus manos de querubín. El tiempo, la tarde marcó, y su mente en el cuarto navegaba, en la nostalgia del recuerdo, pero su cuerpo dormía muriendo. Pero la soledad y el silencio, lo internaron en su denso sueño y en un profundo descanso; cuando el miedo y la angustia se ocultaron en sí mismo; esa crispada luz se dejó ir a ese valle del misterio sagrado. Así se fue lejos o cerca, sabrá quién. Pero al irse su risa y su burla se dejaban oír bruscamente, feliz de alejarse de esta vida terrenal. En ese mismo instante, cuando el cielo relampagea, su alma volaba y su mente calló".¹⁷ La muchedumbre presente dentro y fuera del salón hace un eco de la voz de Marcelita: "...cuando el cielo relampaguea, su alma volaba y su mente calló".

A su partida, siguió una madrugada de torrencial aguacero. DISOLVENCIA. "He estado pensando tanto en estas noches, algunas de las cuales han sido lúgubres, y no podía conciliar el sueño. Pensaba en tantas cosas, en un cuento que tuve que hacer y que no es cuento... memo-

15 Guadalupe Appendini, *op. cit.*, pp. 1, 3.

16 Octavio Novaro, "Seis preguntas a Magdaleno", *El Día*, 7 de julio de 1979.

17 Patricia Rosales y Zamora, Eduardo Camacho, "Magdaleno, escritor señero, tierno y mordaz", *Excelsior, La cultura al día* (Suplemento), 2 de julio de 1986, p. 4.

rias que no he escrito y que no lo voy a hacer..."¹⁸
DISOLVENCIA.

(De la línea 581 á 582)

EXTERIOR ESCUELA. FULL WIDE SHOT. (NOCHE)

Afuera en la calle, frente a la escuela, todo el pueblo. Arden anchones de ocote en muchas manos y, sobre la horqueta. Sigue doblando a muerto la campana.

INTERIOR SALON DE LA ESCUELA. FULL LOW ANGLE COMPOSITION DRAMATIC SHOT. EL PEQUEÑO ATAUD EN PRIMER TERMINO. (NOCHE)

Nada ha cambiado en la dura plástica del cuadro funeral. Inclusive podríamos asegurar que nadie se ha movido de su sitio. Rígida, trágica inmovilidad india. Afuera, sigue, monótona, doblando a muerto la campana. Aquí adentro, la orquesta infantil sigue su alegre son. Raquel llora. Al pronto se echa sobre el ataúd de su hermanito, clamando algo desgarrador de lo cual se hacen perceptibles palabras aisladas:

Bajo una pertinaz lluvia, una carroza fúnebre se lleva los restos físicos de un "inmortal de la sabiduría y las letras" -dice Patricia Rosales. Capilla seis de una funeraria de la calle Félix Cuevas, hay una guardia: José Luis Martínez y Ali Chumacero al lado del féretro y al frente una cruz floral. Pasan sus familiares y amigos.

DISOLVENCIA. Magdaleno quiere escuchar a Raquel, pero las palabras de ésta son cortadas, otras voces irrumpen: su hermano Vicente Magdaleno musita: "Esta muerte es la de un gran artista, de un novelista de esencia mexicana que creó con su prosa fuerte, que cultivó desde que era muy joven y en la que llegó a ser un maestro"... Raúl Cardiel Reyes afirma que: "Las novelas de Mauricio Magdaleno son muy importantes porque representan un modelo más o menos perfecto de literatura para las nuevas generaciones, que servirá siempre de guía, de

índice y ejemplo a todos los jóvenes literatos mexicanos, y eso es lo importante de una literatura: que sobreviva por su perfección, por sus estilos, como el de Mauricio".

No está Emilio Fernández, se encuentra delicado de salud (pronto, en agosto de 1986, le alcanzará). DISOLVENCIA.

Las lágrimas se agolpan en los ojos de Rosaura. Viene hacia la niña y le pasa el brazo por el cuello y la arranca suavemente del ataúd. Raquel llora en el vientre de la maestra. [...]

La tarde del 1o de julio, los restos de Mauricio Magdaleno son incinerados en el Panteón de Dolores, de ahí pasan a una cripta familiar ubicada en la Catedral Metropolitana. Un lamento de campanas tañe también ante la ausencia del hombre que yace en la memoria de los tiempos: **Mauricio Magdaleno Cardona.**

(De la línea 596 á 598)

EXTERIOR LOMA. CEMENTERIO. FULL DISTAN LOW ANGLE SHOT (MAÑANA)

La fúnebre procesión viene de regreso del cementerio, bajando la loma. Rosaura a la cabeza del pueblo, con Raquel y el cura. Por primera vez en la trágica historia de Río Escondido, se ha impuesto la voluntad de los de abajo. Goyo acaba de ser enterrado y su pueblo le rindió el homenaje póstumo. Los niños filarmónicos traen sus instrumentos, pero no tocan; todos con lágrimas en los ojos.

Una llama de resplandor, sorprende la noche cerrada. Una voz conocida se escucha, es la de Carlos Pellicer, dedicándole a Mauricio Magdaleno, los colores de su *Retórica del paisaje*.¹⁹

18 *Ibid.*, p. 1.

19 Carlos Pellicer, *Antología breve*, pp. 67, 70.

*Es el tiempo compacto
de los dosmiltrescientos metros de la altura,
los paisajes están en un sólo acto.*

*El aire es siempre exacto
en su tiempo tonal; sabe escultura
porque un pintor en tan vastos andamios
puede fraguar los dellrantes cadmios
y acompasar geométricas figuras.*

*(Los claros adjetivos
ecuestres en caballos sustantivos...)*

*Porque la realidad es cosa mía,
es decir, lo que usted nunca verá,
en un plano le da Santa Lucía
los ojos convenientes. (Cortesía
de la Iglesia Romana que usted devolverá.)*

Veamos:

*la flora es intocable; en cutis verde
la aguja del tatuaje, defensiva
punza el tacto a distancia.*

*Chillan flores carnales
sobrè el nopal que sesga sus etapas
rimadas en elipse. Si hundo los pedales
surge en esbelto prisma el cactus órgano,
cuyo bisel affiletero agarra
pequeñas nubes de heno.*

*El cactus cuya fálica erección
límite varonil marca al terreno.*

*El maguey en hileras militares
alerta el armamento y en su espera
endulza el agua de su sed de guerra
y emborracha al ladrón de sus panales.
Cuando se rinde al tiempo alza una lanza
de heroica flor.*

*Con su sombra metálica
endosela el mezquite siestas largas.*

Un toro y una nube y el arbusto.

(Se hace el ojo al espacio, juega y carga.)

*Así es el verde quieto, la esperanza
de escultórico juego en el paisaje.*

*En los cambios de cielo hay un celaje
inmóvil, que se borra en su constancia.*

*Sólo el árbol pirú, primo del sauce,
su copa vuelca en el mantel del llano,
y en ramos de coral tiende la mano
junto a los lavaderos de algún cauce.*

El verde cae en la trampa de los grises.

*Cier: pueblos apedrearon este valle
y por eso las casas y la calle
son de una sola pieza.*

*Se reduce el lenguaje y la tristeza
es sobria como sombra de detalle.*

*El amarillo seco se encamina,
ya entre la milpa vieja que el viento papelea,
o en la resbaladiza llaga de la mina
de arena.*

*Si echo la cara atrás de lo que digo,
la cordillera sube hasta las nieves
perpetuas.*

*Detrás dellas el sol desnuda el cielo
y cuando le abandona sus soberbios harapos,
las dos enormes cumbres echan su historia al
fuego.*

*Y hay águilas que cambian huracanes
por resonantes viboras,
aunque hayan de cogerlas en nopales.*

*La prodigiosa juventud del aire
convida a estar desnudo.*

*Y en un modesto orgullo de silencio
ganarse loterías de momentos
para costear los oros del escudo.*

La escenografía de las quietudes.

Ya no importa el color, sino lo claro.

*Sola sabiduría de los grises
que está bien en la huerta y en el teatro.*

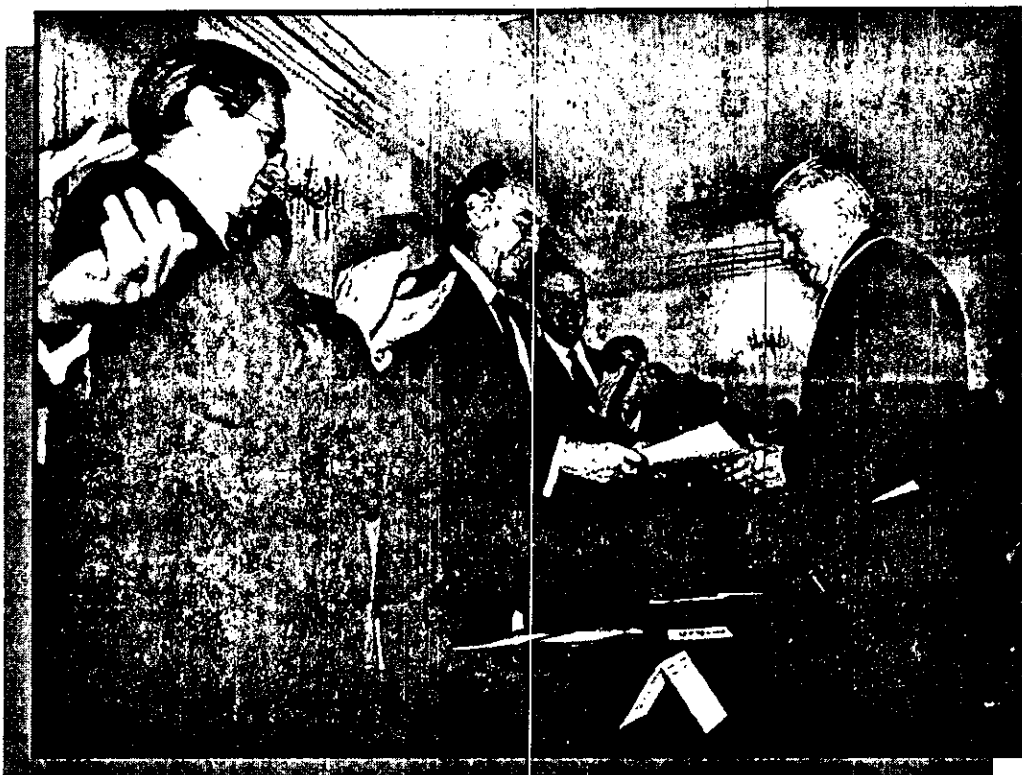
*¿Para qué el adjetivo si las cosas
todas, claras, se ven por cuatro lados?*

¡Los nombres de las cosas!

Deste valle,

es toda la retórica.

Saberse en las palabras, pintadas de colores. Crear historias y volver a las palabras todas. Eso hacen los poetas y los escritores. Eso hicieron Pellicer y Magdaleno. Cómplices de arrebatos, las jornadas vasconcelistas, cómplices de ideales y Méxicos irrepitibles, de la Revolución traicionada, de sueños colectivos, de escribir la vida.



Mauricio Magdaleno recibe de manos del presidente José López Portillo el Premio Nacional de Ciencias y Artes de 1981.

Archivo particular. Virginia Medina Avila



Archivo particular Virginia Medina Avila

SEGUNDA PARTE


CINEMA LETRAS
Presenta

HOY
GRAN ESTRENO

EL ESCRITOR DE LA IMAGEN

Con
MAURICIO MAGDALENO



"ALGO QUE HA SIDO MEXICO"

EL ESCRITOR DE LA IMAGEN

... el descenso de los Andes por un grupo de conquistadores españoles del siglo XV. Planos distintos recogen la majestad de las montañas, las neblinas misteriosas y la fantasmal serpiente que forma la expedición, mientras que una música (de corte experimental) realza la solemnidad wagneriana de la página histórica. Luego, planos cercanos nos muestran armaduras oxidadas, elegantes damas en sillas de manos, esclavos incas, piezas de cañón desmontadas, paquetes, jaulas y vituallas...; todo se detiene ante un nuevo obstáculo natural, muy distinto del anterior: el río, que será uno de los protagonistas del film.

Aguirre, la ira de Dios (1972)

Werner Herzog

PRIMER ESPECTADOR DEL FILM: EL GUIONISTA

Al abordar esta temática, nuestra intención es dar cuenta de un trabajo creativo, apenas trabajado por la literatura crítica de nuestro país que tiene que ver, sobre todo, con la Literatura en el cine (adaptación y temas de la Literatura Universal); con la literariedad del guión cinematográfico y desde luego, con la intertextualidad.

La Literatura y los literatos en el cine

Cuando se llama escritores a los guionistas, no se está mintiendo. Escritores especialistas, pero escritores al fin. Son una legión semianónima a quienes se deben contribuciones sustanciales. Naturalmente ha habido escritores *literarios* -lo diré así- que han cultivado la filmoliteratura con maestría. En México han existido casos de creadores excepcionales, comenzando con Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Xavier Villaurrutia, Max Aub, Josefina Vicens, Gabriel García Márquez, Salvador Novo, Carlos Fuentes y José Agustín, entre otros.

La literatura tiene una multivalencia semántica, consecuencia de la polisemia verbal,

que determina una enorme densidad de las representaciones. No es un problema de autores, de creadores, sino de código. De ahí, la enorme dificultad de las adaptaciones de obras que en alguna medida están en proporción directa con *Lo que el viento se llevó*, película arrancada de un texto sin relevancia, al margen ahora de otras circunstancias, y sin embargo se fracasa cuando se trata de llevar al cine *En busca del tiempo perdido* o *La historia inolvidable*. Eso no significa necesariamente que el gran texto literario rechace la adaptación cinematográfica digna, aunque tal adaptación haya de ser, sobre todo, una interpretación. Por no entenderlo así han fracasado tantas adaptaciones de *El Quijote de la Mancha*.

En cualquier caso, sin una trasposición a otro discurso, el filmico, (sin una "trascodificación"), el texto literario se viene abajo: el peor favor que puede hacerse a un gran texto es seguirlo fielmente, porque es un medio seguro para destruirlo. Claro que ejemplos de trasposiciones perfectas los hay en abundancia y a veces son de manual, como las adaptaciones de la novela negra americana (Raymond Thornton Chandler

y Samuel Dashiell Hammett*) llevada a cabo por Hollywood en los años cuarenta. En medio está el guión: una de las claves del arco de la bóveda que es la película; la otra es el director. Por eso Howard Hawks decía aquello, tan citado: "soy tan cobarde que hasta que no tengo un buen guionista no quiero hacer una película". El guionista, naturalmente no puede renunciar a ese fundamento de la *literariedad* que es el modo narrativo y su complemento, el diálogo. De ahí deriva el estatuto literario del guión cinematográfico, al menos del cine argumental.

Grandes escritores ha habido convertidos en guionistas puros, que a veces han inducido resultados magistrales. Esto es lo que sucedió, por ejemplo, con *El sueño eterno*, de Howard Hawks: su guión, que arrancaba de la novela de Raymond Chandler, estuvo a cargo de William Faulkner, quien por lo demás, hizo una cuarentena de guiones a lo largo de su vida. El mismo Chandler fue guionista durante varios años, por ejemplo adaptó para Hitchcock la novela de Patricia Highsmith *Extraños en un tren*, cuya historia deviene en la película homónima. Valga también el caso sobresaliente de Marguerite Duras, quien contó para el cine historias memorables. Cabe, asimismo, el relato compuesto pensando ya en su adaptación cinematográfica sin dejar de ser tal relato: así le sucedió a Graham Greene al escribir esa obra maestra que es *El tercer hombre*, texto base del guión utilizado por Orson Wells para urdir la no menos magistral película del mismo nombre.

Hay historias que están pidiendo a gritos el traslado al cine; así lo percibió, en su momento, el director Fernando de Fuentes con la obra de *El compadre Mendoza* de Mauricio Magdaleno.

Él sabía que tenía una historia para ser trasladada al lenguaje del guión cinematográfico. La cantidad de los acontecimientos; las acciones; las abundantes descripciones de escenarios y de la psicología de los personajes; así como los diálogos y reflexiones diversas, le proporcionaban en primer término, la estructura necesaria para llevar a cabo la adaptación.

Mauricio Magdaleno visualiza espléndidamente la historia de Rosalío Mendoza, el enemigo de "romanticismos y suspiritos". La traición es urdida, el rebelde Zapatista caerá irremediable y dramáticamente:

Desde la ventana, a contraluz del crepúsculo que ganaba ya los copetes de los mangos, los tres hombres, en silencio, miraban a la llanada. No les cruzaba por la frente el sordo crujir del rencor. Al contrario, se les sentía a mitad un aire cordial, casi íntimo. Abajo, parloteaban las gallinas, buscando cobijo. Hubo un revuelo. Algún chamaco, al desmontar, había regado unos maíces en el suelo. Después de abalanzarse sobre los granos, la gallinada se puso a esculcar el suelo. Un gallo orondo quiso, por dos veces, pisar una gallina que se le sacaba, cacareando. La zahareña rodeaba, fugitiva, y picoteó una cazuela. Los animales se abrieron como cuando se cierne el gavián, y los gallos pitaron, menenando las crestas, y se batieron en retirada. Un zopilote de plumaje metálico pasó, arrastrando las alas y muy alzada la cabeza, como quien se enrisca el sombrero para probar que es muy hombre y vive de dar camorra. Cayó sobre la que huía, que ya no ensayó escapar, y la ladeó ligeramente, pisándola en un rápido temblor de los cuerpos, con el pico fluido mordiendo de codicia el cogote de la hembra.

—Esta empollará gallos de pelea muy bravos —comentó el coronel Bernáldez, mirando deshacerse el asalto.

—¡Que tierra! —dijo Felipe Nieto, como para sí—. ¡Miren no más cómo refina el

* Nota: Raymond Chandler escribió la novela *Double indemnity* (1944) y coescribió el guión para la película homónima, también. El conocimiento del lenguaje técnico y la especialización como guionista los adquirirá a lo largo de una trayectoria que pronto lo hace trascender en la creación de guiones de mayor definición. *Flor silvestre* marca el rumbo, luego ya se observa un trabajo impecable en cada línea, en los diálogos, en las indicaciones técnicas, como el de *Las tres perfectas casadas* que se inscribe como modelo de guión en la historia del cine mexicano.

coraje! Los gallitos serán muy bravos, y no se hartarán de sangre en las tapadas... Hasta que les llegue la de perder y los tumben un cualquiera, como a los cristianos terribles.

El crepúsculo, fugaz, se deshizo en un vaho, echando a la campiña. Hacía un bochorno ardoroso, como de siesta. Ni un soplo meneaba las hojas de los chirimoyos. La gallinada trepaba a sus palos, ahuecando el ala. El general Nieto y el coronel Bernáldez habían quedado de acuerdo, en principio. Sellaban el momento con abundantes tragos de coñac. Un grupo de zapatistas pasó, entre los mangos, cantando bajito el Plan de Ayala.

—¡Viva Zapata! ¡Viva el Ejército Libertador del Sur! —gritó, emocionado, Bernáldez.

Contestaron de lejos, sin subir demasiado la voz. Empezó a tupir un aguacero que quebraba en rumores las hojas de los plátanos. Por el cielo retinto corrieron relámpagos.

—Esto va a ser toda la noche —auspició Rosalío, mirando la nubazón, cerrada por todo el cielo.

Toda una historia con vocación visual; así, con ese rango, *El compadre Mendoza* da los ángulos y líneas a Fernando de Fuentes para dibujar el mapa cinematográfico, ese guión que le permite realizar el viaje sobre mares de la cinta de plata: "El guión es la película tal como existe en la dimensión literaria", diría acertadamente Alfonso Reyes. Esta dimensión literaria corresponde a lo que Pasolini define como una estructura: "Un guión es una estructura que tiende a otra estructura"¹.

En el guión cinematográfico el drama a representar se concibe como estructura que trata de excluir la narración abstracta, ya que su finalidad es proporcionar los elementos de significación dramática para su representación en el cine.

Algunos de los mejores directores de la historia del cine han reconocido la necesidad de trabajar estrechamente con los guionistas, a los que les atribuyen la calidad de ser "los primeros espectadores del film".

El director japonés Akira Kurosawa solía decir: "con un buen guión, un buen director puede hacer una obra maestra; con el mismo guión, un director mediocre puede hacer una obra maestra; pero con un guión malo ni siquiera un buen director puede hacer una película buena".

Además de concebir la narración a la manera de *imágenes cinematográficas* en sus novelas como *El compadre Mendoza*, *El baile de los pintos*, *Campo Celis*, *El resplandor*, *Sonata* y *La tierra grande*, Mauricio Magdaleno traza temas y personajes arquetípicos en la cinematografía nacional. Uno de ellos llegó a las chinampas de Xochimilco: a esa partitura de imágenes le llamó *María Candelaria*.

En *María Candelaria* están presentes los trazos poéticos plasmados por Magdaleno; el drama de los indios *María Candelaria* y Lorenzo Rafael crispera de dolor en tomas que se suceden frenéticamente. En medio de la tragedia Magdaleno introduce, como contrapunto, "los pasajes románticos del film" en el Canal de los Muertos y en las escenas de montaje donde la pareja asiste a la feria. *María Candelaria* es rechazada por el pueblo, que la cree manchada por ser hija de la que llaman "mujer mala"; una actitud llevada al estallido cuando suponen que ha posado desnuda para un pintor. Ni el sacerdote, ni el pintor, ni su amado Lorenzo Rafael, podrán impedir que con *María Candelaria* se cometa una injusticia. *María Candelaria* víctima en extremo de actitudes humillantes nacidas por la maldad del tendero Damián y de

1 David Oubiña y Gonzalo Aguilar. *El guión cinematográfico*, p. 179.

la india Lupe, despechados porque sus quereres no fueron correspondidos.

Las escenas de mayor dramatismo, las ofrece Magdaleno con la movilización de la muchedumbre; un linchamiento que va de dirigir los cientos de ojos pesados y rencorosos a María Candelaria, hasta su violento sacrificio.

(De la línea 555 á 576)

FULL WIDE HIGH SHOT DE TODA LA TURBA, QUE RODEA A MARIA CANDELARIA

Lupe, enfurecida, recoge una piedra. María Candelaria, presa del más grande terror, retrocede hasta dar contra el muro de la cárcel, abriendo los brazos en cruz.

MEDIUM SHOT DE LUPE

que, enfurecida, arroja la piedra hacia María Candelaria.

MEDIUM SHOT DE MARIA CANDELARIA

que recibe la pedrada. La sien le sangra, María Candelaria se lleva la mano a la cara; se dá cuenta de la sangre en su mano. Poseída del más grande terror, recuerda la muerte de su madre.

FULL HIGH WIDE SHOT DE TODA LA TURBA

que, enfurecida, apedrea bárbaramente a María Candelaria, que con los brazos abiertos en cruz, recibe las pedradas.

FLASHES DE OTROS TANTOS INDIGENAS ARROJANDO PIEDRAS, ENFURECIDOS.

INTERIOR. PASILLO CELDAS. FULL ANGLE SHOT. PAN.

Lorenzo Rafael, arrojándose contra la puerta, la derrumba. Sale por el pasillo, se encuentra con los policías, a uno lo derriba de un terrible golpe. El otro corta cartucho.

EXTERIOR. CALLE. CLOSE SHOT DE MARIA CANDELARIA CONTRA EL MURO

María Candelaria, sangra de toda la cara. Una piedra la hiere en la sien y cae.

FULL WIDE HIGH ANGLE SHOT DE TODA LA ESCENA

María Candelaria cae. Las piedras siguen siendo arrojadas sobre ella.

EXTERIOR. PUERTA ENTRADA CARCEL. FULL ANGLE SWING SHOT DE LORENZO RAFAEL

La puerta se abre y aparece Lorenzo Rafael, a la carrera, quien abarca de una mirada lo ocurrido. LA CAMARA HACE SWING con él, viéndolo abrirse paso a través de la chusma, que continúa arrojando piedras sobre María Candelaria.

FULL HIGH SHOT DE TODO EL GRUPO

Lorenzo Rafael, saliendo de la chusma, se precipita hacia el cuerpo caído de María Candelaria, y cae de rodillas a su lado.

MEDIUM FULL DOLLY A UN MEDIUM TWO SHOT

Lorenzo Rafael coge a María Candelaria entre sus brazos, llevando su pecho la cabeza ensangrentada de la muchacha, quien balbucea, con un último soplo de vida:

MARIA CANDELARIA

Yo no he hecho nada malo...

y muere. Lorenzo Rafael la aprieta contra su corazón, pegando a la suya, su cara. Dirige sus ojos, bañados en lágrimas, a la muchedumbre, desafiante en su mudo dolor, y le contesta un silencio absoluto que contrasta con el clamor de unos minutos antes.

FULL ANGLE LOW SHOT DE LORENZO RAFAEL Y MARIA CANDELARIA

Lorenzo Rafael se pone de pie, dominando a los victimarios con su actitud.

FULL REVERSE SHOT DE LOS VICTIMARIOS (LUPE EN PRIMER TERMINO)

Todos bajan los ojos.

FULL DOLLY BACK SHOT DE LORENZO RAFAEL Y EL CADAVER DE MARIA CANDELARIA

Lorenzo Rafael se inclina, y recoge en sus brazos, amorosamente, el cadáver de

Maria Candelaria, con el cual echa a caminar lentamente, saliendo de escena.

FULL HIGH PAN-FILT SHOT DE TODO EL GRUPO

La turba abre paso a Lorenzo Rafael, abriendo un enorme zurco. LA CAMARA hace PAN FILT con Lorenzo Rafael, quien se aleja con María Candelaria en sus brazos; en medio de un silencio impresionante todas las cabezas se vuelven hacia él.

DISOLVENCIA LARGA

EXTERIOR. CANAL DE LOS MUERTOS (NOCHE) FULL DISTANT HIGH SHOT (EL ARCO Y LA CAMPANA EN PRIMER TERMINO)

Siguiendo la vieja tradición del lugar, Lorenzo Rafael lleva a su amada en una canoa, por las aguas dormidas que vigilan, como centinelas fantasmales, los huejotles. A ambos lados del canal, vemos a la muchedumbre con antorchas, algunas mujeres tienen velas en las manos, mirando desfilar estas trágicas nupcias de Lorenzo Rafael. Un gran coro de hombres y mujeres resuena con dramática majestad. El anciano Cura, dobla a muerto la vieja campana que momentos antes llamó al motín.

MEDIUM CLOSE FOLLOW SHOT DE MARIA CANDELARIA

Muerta, recostada en la canoa con un brazo caído en el agua, en actitud de quien duerme, repitiendo la plástica de otras horas, cuando salía a pasear con Lorenzo Rafael, bajo la luna llena de Xochimilco.

MEDIUM FULL LOW ANGLE FOLLOW SHOT DE LORENZO RAFAEL

con los ojos fijos en su amada, poseído de un concentrado dolor, rema mecánica y monótonamente.

SEMI LONG SHOT DE LA CANOA FUNEBRE POR MEDIO DEL CANAL. ALEJANDOSE. PAN

La canoa se aleja a la distancia; LA CAMARA la sigue por un momento y hace en seguida un lento PAN hacia un lado, recogiendo a la muchedumbre que contempla el espectáculo fúnebre, con antorchas y velones. Al terminar este recorrido, advertimos, separados del grupo, a Don Damián y Lupe, a quienes encuadramos en un FULL. La expresión de ambos es la de dos estatuas, cabizbajos y con las caras

echadas sobre sus pechos. El PAN continúa para encuadrar finalmente, en otra composición en FULL al anciano Cura, que sigue doblando a muerto.

VOZ DEL PINTOR: O.S.

Esta es la historia de María Candelaria.

Estos momentos de mayor dramatismo y el desenlace en el Canal de los Muertos, los concibe Mauricio Magdaleno con una profunda visión poética; entiende que el guionista es, en cierto sentido -como ya lo habíamos mencionado- el primer espectador del film. Lo que hace al escribir es *describir* lo que ve, la obra futura en cuya existencia se recrea, ignora la nada desdeñable probabilidad de que jamás llegue a la pantalla o de que, una vez allí, resulte muy distinta de la que él ha visto.

En el aspecto puramente formal, el guión de *María Candelaria* es puramente narrativo, es literatura. El guión, antes que nada, fue hecho para ser leído con fluidez y con agrado. Por una cuestión de síntesis propia del "lenguaje cinematográfico", este guión es de tipo convencional, más parecido a la poesía en lo expresivo y al cuento en lo estructural; donde el ritmo es lo esencial.

El guión de *María Candelaria* es una sucesión de imágenes literarias, donde domina un torrente de tragedia, sobre pequeños momentos de tranquilidad llevados a propósito al Canal de los Muertos, y sobre escenas de montaje donde labró los momentos más felices de la pareja, que al final de la edición no fueron incluidos.

Las siguientes líneas son inéditas. Sólo quedaron como propuesta en el guión de Magdaleno:

(De la línea 383 á 404)

SHOT HACIA EL CIELO (DIA)

Un cielo limpio de día, adornado con nubes blancas, perforadas por el sol que filtra sus rayos a modo de milagro.

DISOLVENCIA

NOTA: Sobre las siguientes escenas del montaje, la voz del Pintor referirá este breve lapso de dicha de María Candelaria y Lorenzo Rafael.

EXTERIOR. BASILICA DE GUADALUPE (DIA) FULL ANGLE SHOT

Las campanas llaman con un sonoro clamor. Vemos, de espaldas a la CAMARA, cada uno con una vela en la mano, a Lorenzo Rafael y María Candelaria, dirigirse hacia la Iglesia. Varias mujeres, envueltas en sus rebozos, entran y salen por la puerta. (María Candelaria lleva el traje nuevo)

DISOLVENCIA

INTERIOR. BASILICA (DIA) FULL DISTANT HIGH SHOT

Los dos indios, de rodillas, con sus velas en las manos, aparecen a la entrada de la Iglesia, vistos desde lo más alto en que se verá, en primer término, a la Virgen de Guadalupe.

VARIOS ANGULOS DRAMATICOS DE LORENZO RAFAEL Y MARIA CANDELARIA, DE RODILLAS, DIRIGIENDOSE AL ALTAR DONDE ESTA LA VIRGEN

HIGH ANGLE SHOT (LA VIRGEN EN PRIMER TERMINO)

Lorenzo Rafael y María Candelaria, llegan al pie del altar, trayendo los ojos siempre en alto, mirando a la Virgen. Una vez en este sitio, besan el suelo, luego vuelven a levantar sus caras abriendo a la vez los brazos en cruz.

NOTA: Durante todas estas escenas : 385-390, se escucha impresionante y que llena el gran recinto, el coro que canta a Palestrina.

EXTERIOR. VILLA. FULL DISTANT SHOT

Lorenzo Rafael y María Candelaria salen.

DISOLVENCIA

(ESCENAS PARA MONTAJE)

EXTERIOR. FERIA. RUEDA DE LA FORTUNA. LOW ANGLE SHOT (DIA)

La rueda de la fortuna, gira lentamente, Lorenzo Rafael y María Candelaria, entran a cuadro, de espaldas, se detienen, cogidos de la mano, contemplan ensimismados la gran rueda y a las parejas de enamorados que en ella pasean. Salen de cuadro. Aparece en doble exposición la misma rueda girando de canto. Desaparece la rueda que gira de cara, quedando sólo la de canto. Esta, se detiene, y de una de sus canastillas, bajan Lorenzo Rafael y María Candelaria, sonriendo con una dicha infantil, agarrados de la mano y devorando la montaña de algodón de azúcar.

DISOLVENCIA

SHOTS DE LA RUEDA DE LA FORTUNA GIRANDO DE CANTO

EXTERIOR. FERIA. CARROUSEL (DIA) FULL ANGLE SHOT

El carrousel gira, con efecto de música. En una pareja de caballitos que suben y bajan, Lorenzo Rafael y María Candelaria, riendo alegremente y devorando la ya mermada montaña de algodón de azúcar. Música y rumor de pueblo en torno.

FULL SHOT DE LORENZO RAFAEL Y MARIA CANDELARIA (CAMARA EN EL CARROUSEL)

EXTERIOR. FERIA. (DIA) LATIGO. FULL FOLLOW SHOT

Látigo cuyos carros chicotean con gran violencia. En uno de ellos, Lorenzo Rafael y María Candelaria, entre asustados y riendo, se cogen con las manos a la barandilla, en tanto el indio, con la izquierda, se agarra desesperadamente el sombrero. Música, ruidos de rueda y rumor de pueblo.

DISOLVENCIA

EXTERIOR. FERIA (DIA) FULL SHOT (LIENZO PARA FOTOS)

En un avión que sobresale de un fondo de nubes, y en cuya delantera se lee "SPIRIT OF SAN LUIS POTOSI" Lorenzo Rafael y María Candelaria, con las cabezas cubiertas de gorros de piloto. El fotógrafo al lado de la cámara listo para fotografiarlos; tiene en una mano la bola y en la otra el "pajarito" para llamar la atención.

FULL ANGLE LOW SHOT DE MARIA CANDELARIA Y LORENZO RAFAEL (POR LA ESPALDA)

Los vemos difícilmente colocados en un pequeño espacio de madera para simular el vuelo, con los popós levantados cómicamente.

DISOLVENCIA

EXTERIOR. FERIA. (DIA) ESCENARIO DE TITERES. FULL SHOT

Una multitud de indígenas, completamente embobados, entre ellos, Lorenzo Rafael y María Candelaria, se aglomera frente a un pequeño escenario de títeres.

MEDIUM SHOT DE LORENZO RAFAEL Y MARIA CANDELARIA

hechos un par de bobos, observan a los títeres, comiendo algodón de azúcar.

ESCENARIOS DE TITERES. FULL SHOT (ACCION DE TITERES)

En el escenario, el villano, de gran sombrero, gran pistolón al cinto y grandes bigotes, a caballo, lleva consigo a la novia, vestida de blanco, a quien acaba de raptar.

NOVIA:

¡Suélteme, bandido! ¡Yo no lo quiero!
¡Yo no lo quiero! ¡Lo odio! ¡Lo odio!

VILLANO:

¡Tienes que ser mía por la buena o por la mala! ¡Ja, ja, ja, ja, ja!

NOVIA:

¡Socorro! ¡Socorro! ¡Socorro!
¡Rodolfo! ¡Rodolfo! ¡Rodolfo mío! ¡Sálvame!
¡Sálvame!

El caballo se para de manos durante tremendo forcejeo entre villano y raptada. En este instante, se oye el zumbido de un avión, que pasa por el escenario como un meteoro. Inmediatamente después cae, en un paracaídas, Rodolfo, vestido de jaquet y con sombrero alto y espada al cinto, quien se arroja sobre el villano. La novia se arranca de los brazos de éste. Luchan fieramente los dos hombres, ya en el suelo. Rodolfo desenvaina su espada y atraviesa el corazón del villano, quien muere, profiriendo alaridos de gran dolor. La novia cae a los pies de Rodolfo exclamando:

NOVIA:

¡Gracias, Rodolfo! ¡Aún soy pura y digna de tí!

RODOLFO:

(con una mano en el corazón y la otra en alto, como un tenor que dá un "do" de pecho)

¡La virtud siempre triunfa, amada mía!

TELON RAPIDO

GROUP SHOT LORENZO RAFAEL Y MARIA CANDELARIA AL CENTRO

El coro de indígenas tiene las bocas abiertas. Lorenzo Rafael y María Candelaria se miran, sonrientes, y se alejan con el grupo.

DISOLVENCIA LARGA

Mauricio Magdaleno asume la creación de un guión como una disciplina literaria, porque si no está bien escrito se vuelve una herramienta inútil. En el guión quedan definidas las situaciones, los personajes y la escritura dramática que dará cuerpo a la posible obra del director.

Los guionistas se adentran en el conocimiento del lenguaje cinematográfico, las reglas de su composición, el uso de la técnica como un apoyo, una herramienta, un vehículo para contar historias hilvanadas, con el ritmo, los énfasis y los tonos necesarios.

La función del guionista es proporcionar el contenido de las secuencias de la manera más completa posible: qué es lo que la cámara debe ver, sin olvidar ningún detalle importante, cuáles son los objetos fundamentales, si es que los hay y si tienen alguna función dramática, quiénes están allí y qué es lo que hacen y lo que dicen. En este caso todos los diálogos deben ser completos.

Además de servirse de una escritura directa que en todo momento suponga la posibilidad de ofrecer las imágenes al realizador, debe ofrecer el contenido de las secuencias a filmar

de la manera más completa y precisa posible. Además de proporcionar una idea de los diferentes tipos de visualización (encuadre, ángulos, transiciones espacio-temporales, de la continuidad, de las posibilidades de elipsis y del traslape; es decir, del discurso visual).

El dominio de estas técnicas representó para Magdaleno un proceso de aprendizaje que se evidencia al revisar sus primeros trabajos como guionista y compararlos con otros en los que ya las domina. No es posible escribir un guión si no se sabe cómo aquello que está en el papel se transformará en una película, cómo cambiará de materia.

Previo a su integración con el grupo encabezado por el "Indio" Fernández, Magdaleno escribió dos adaptaciones con los títulos *Claro de luna* y *Porfirio Díaz*, ambas de 1943, que nunca fueron llevadas a la pantalla, la primera ha permanecido inédita; de la segunda, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes hizo posible su publicación en 1995. En estas adaptaciones se puede observar un tratamiento elemental, más emparentado a sus obras teatrales, distante del trabajo dedicado a los guiones magistralmente acabados de los años posteriores, donde emplea con profusión vocabulario del lenguaje cinematográfico. Uno de ellos es considerado por como modelo de *Las tres perfectas casadas*.

En estas líneas de *Claro de luna* (1941), se perciben señalamientos elementales, secuencias de los movimientos de los personajes, apenas, sin detalles de ambientación, mucho menos de movimientos de cámara. No se mencionan tampoco las líneas. Es la sencillez del guión que alude, en ese momento, a su experiencia en la dramaturgia:

INT. TEATRO. Noche.

ESCENARIO. Conjunto sinfónico al cual dirige Pedro. A la sazón se toca el **ANDANTINO IN MODO DI CAZONA**, de la **CUARTA SINFONIA**, de Tchaikowsky.

Acerc. de Tchaikowsky, dirigiendo.

ASPECTO DEL TEATRO

PALCO. Natascha, Sanders y Timofev. Acercamientos. La expresión de la dama refleja una gran dicha.

ESCENARIO. La ejecución concluye. Se produce, tras las últimas notas, una catarata de aplausos y aclamaciones. Pedro se vuelve para agradecer la ovación. Acerc. de Pedro, buscando con los ojos a Natascha.

PALCO. Natascha y los dos hombres, de pie, aplaudiendo. Timofev grita: ¡Bravo! Con honda emoción, Natascha mira a Pedro.

ESCENARIO. Pedro mira a Natascha. Sus labios murmuran:

PEDRO

¡Natascha!

ESCENARIO. ANGULO ENTRE CAJAS. La CAMARA, desde el punto de vista de Laroche, en sugestión, domina Pedro, vuelto con ansiedad hacia el palco de Natascha, y a ésta, que sale de él precipitadamente, seguida por Sanders y Timofev. Pedro, al ver salir a Natascha, se vuelve rápidamente hacia este ángulo de cajas. Dice, con angustia, a Laroche:

PEDRO

¡La voy a alcanzar, Laroche!

La ovación resuena nuevamente, con ímpetu, llamando al compositor. Este vacila. Laroche lo lanza hacia el escenario.

ASPECTO DEL TEATRO. Todos de pie, aplaudiendo.

ASPECTO DE PALCOS. Damas, caballeros y militares de gran gala, de pie, aplaudiendo.

PALCO DE NATASCHA. Vacío.

DISOLVENCIA A:

INT. ALCOBA DE NATASCHA. Noche.

Natascha, todavía vestida con el mismo traje del teatro, está echada en la cama, boca arriba y con las manos en la nuca, en actitud de ensueño. Tras los balcones, se desliza suavemente la nieve.

Continúa la música del tema anterior. La voz de Pedro, tras un balcón susurra:

VOZ DE PEDRO (F. de C.)

¡Apenas me miraste! ¿Por qué me huyes, amor mío?

NATASCHA (Se incorpora rápidamente y musita)

¡Pedro!

Se pone en pie. Un golpe de viento sacude el balcón. Este se abre, con violencia, y penetra una turbonada de viento con nieve, que cubre la pantalla por unos segundos. La CAMARA gira y descubre, al lado del balcón, a Pedro y Natascha.

PEDRO

Creí que nos veríamos hoy y que saldríamos juntos del teatro. ¡Te sentía flotar muy cerca de mí, entre la música!

(Coge sus manos)

Somos libres. ¿Por qué te niegas a que seamos dichosos? ¡Siento que nos separan barreras que no te atreves a romper!

NATASCHA (Con calor, estrechándose a él)

¡No, Pedro! ¡Ahora nada nos separa! ¡Estoy resueita a acabar, de una vez, con todo lo que se opone a nuestro amor! ¡Tengo derecho a vivir! ¡Estoy sola... terriblemente sola y tengo hambre de tus besos!

Caen en brazos uno de otra. Se besan.

PEDRO

Decidete, Natascha. ¡Oye a tu corazón!

NATASCHA (Resplandece, resuelta)

¡Sí, amor mío! ¡Te juro ante Dios que soy tuya y que nos reuniremos para no separarnos nunca jamás!

PEDRO

¿Vienes conmigo ahora?

NATASCHA

Yo te avisaré. Espérame.

PEDRO (Con desaliento)

¡Te he esperado y te has burlado de mí!

NATASCHA

¡No, Pedro! ¿Cómo puedes pensar eso? ¡Tú sabes que te amo y te amaré siempre! ¡Nos veremos muy pronto... muy pronto!

DISOLVENCIA CORTA A:

Líneas de *Las tres perfectas casadas*:

(Líneas de la 259 á 263)

EXT. BOSQUE DE CHAPULTEPEC.
CALZADA DE LOS POETAS (DÍA)

A cercamiento rótulo. PANN. El rótulo reza: CALZADA DE LOS POETAS. Cámara PANN para encuadrar a Ada y Ferrán en un FULL SHOT en el instante en que Ada pronuncia, muy alterada.

ADA

Eres un canalla!

FERRAN (Imperturbable)

En tus labios, suena tan deliciosamente, que me gusta oírlo. Ca-na-lla...

Ada echa a caminar, alejándose por el fondo de la calzada. Ferrán permanece inmóvil, con una sonrisa dominadora en los labios.

MEDIUM CLOSE FERRAN

Mirándola alejarse, seguro de si propio. Luego, se desprende hacia ella y sale de cuadro.

MEDIUM SHOT. ADA. FERRAN.
DOLLY BACK.

Ada viene hacia CAMARA. Le da alcance Ferrán hasta llegar a su lado.

FERRAN

Ada! Tú me quieres y todo lo demás no cuenta. Creeme que lo único que podría hacerme desgraciado sería tu indiferencia.

ADA (Temblando de rabia)

Has destruído tres hogares y has envenenado el alma de tres hombres que te llamaron amigo! (Se para en seco, crispada) Ferrán... si queda en ti una sombra de vergüenza y de dignidad, se hombre y devuélvenos lo que nos has robado. Date cuenta de que no se trata nada más de nosotros, sino también de Clara y Luciano!

MEDIUM SHOT. FERRAN

Serio

FERRAN

Te agradecería que sugirieras algo concreto.

MEDIUM SHOT. ADA.

Su voz se rompe

ADA

Javier ha llegado a dudar de su propia hija!

Un guionista no solamente debe conocer la técnica. Mauricio Magdaleno crea la trama y las subtramas necesarias, para engarzar de manera ordenada las secuencias a fin de que su trabajo literario, sea apto para su realización cinematográfica.

La literariedad del guión

El término literariedad se concibe como el *status* literario de un texto. Muestra verbal, que dentro de una cultura dada sea capaz de cumplir una función estética. La obra literaria es pues un

sistema estructurado y jerarquizado de procedimientos artísticos. Esta jerarquía cambia con la evolución de la literatura.

Helena Beristáin reconoce que: "La literariedad de una obra sólo puede ser observada si se consideran dos tipos de fenómenos: por una parte, cómo funciona el texto en sí mismo; por otra parte, cómo funciona relacionado con su contexto histórico social en el momento de su producción"².

Por su parte, la literariedad del guión le viene dada, por ejemplo, en la construcción de diálogos que resulten verosímiles, que sin ser poéticos resulten estilizados. O bien, para construir un narrador en *off* que no sea redundante con la imagen sino que extraiga todo el provecho de su contrapunto (a menos que el objetivo sea extremar ese artificio para conferir a la imagen una textura particularmente literaria, como en *La edad de la inocencia*, de Scorsese, 1993).

La literariedad del guión es expresada porque el guionista debe conocer el peso de las palabras. Cierta manejo de las metáforas -sin perder su condición de mediación- es imprescindible. Todo consiste en encontrar cuál es el mejor modo de dar cuenta de aquello que se trata de amarrar visual y auditivamente.

Por otra parte, como hemos mencionado anteriormente, el trabajo que Magdaleno realizara para el cine es de carácter intertextual. Situaciones, temas y personajes que recupera en sus guiones están presentes desde su trabajo para el teatro. La literariedad de los guiones de Magdaleno tendría la característica de la intertextualidad de sus propias creaciones.

La experiencia de Magdaleno en el Teatro de Ahora reflejaba ya la temática que se convertirá en constante de su obra: la Revolución, la

posesión de la tierra, la invasión del extranjero. En *Emiliano Zapata*, en *Pánuco 137* y en *Trópico* subsisten esos temas, pero se acompañan siempre de actos en extremo violentos. Por la fuerza del extranjero, el bandolero, el cacique, el político o de las masas de pueblo, en las obras del escritor se retratan enfrentamientos llenos de un dramatismo desbordado por la dimensión que alcanza la violencia.

Dotar a un personaje de los elementos físicos y psicológicos para que pueda trascender en una historia es una tarea que Mauricio Magdaleno atiende desde sus primeros trabajos, como en *El baile de los pintos* y *El compadre Mendoza*. Posee una capacidad de expresión tal que su personaje puede trascender distintos medios, como sucede con Rosalío Mendoza. Le describe un aspecto físico que corresponde a su naturaleza moral, un personaje distante a otros tipos existentes.

Era Rosalío Mendoza, pues, un hombre "que sabía vivir", como decían las lenguas que no le perdonaban sus manejos y su rápida ascensión. A Rosalío, por lo demás, le importaba muy poco, en el fondo, de que la revolución agrarista tuviese toda la razón del mundo y que pelease muy justos anhelos, o de que la tuviese el Gobierno, y cumpliese deberes de humanidad al tratar de limpiar al Sur de tantos bandidos. El sabía su cuento, y estaba muy por encima de los partidos.

En el físico, la traza de Rosalío correspondía admirablemente a esta textura moral. Ni alto ni bajo, grueso, excelente jinete y excelente tirador, no era general, como él aseguraba con una jactancia campechana, no más porque no quería. Untada a la nariz tenía una verruga, y entre nariz y boca, el dibujo meticuloso del bigote, recortado de las puntas. La boca, enérgica, era abultada y dura, y los ojos, pequeños, venaderos y muy oscuros, se le revolvían infatigables, iluminándole de un resplandor móvil la cara cetrina, exagerada y huesuda hacia los pómulos. Tenía propensión a la apoplejía, y desde mozo se quejaba de la reuma. El médico de Huichila siempre le estaba aconsejando que le huyera a la tierra caliente y a la humedad pantanosa e insalubre de los cañaverales de los planes del Sur; pero, como él decía:

—¿Y para qué, vale? No he de acabar de parto. Cada cual se muere hasta que se le llega su hora. Y si me voy a México, allí es del corazón de lo que me enfermo.

De escenarios plasmados como pinturas costumbristas, Mauricio Magdaleno propone los diversos ambientes del México rural y urbano; da color y tamaño a la tierra, a las casas y a los hombres. Recordemos, el inicio del guión de *Río Escondido*, una voz susurra: "...y la vida surgirá del páramo". La fuerza que adquieren estas palabras está dada por la descripción que de ese medio ambiente hace Magdaleno. Un cuadro explorado antes en su novela *El resplandor*, donde comienza por hacer una descripción de la tierra y de los seres de San Andrés de la Cal, un páramo y "horizonte ígneo como un resplandor, calvo y güero de sol":

A las diez de la mañana el páramo se ha calcinado como un tronco reseco, y arde la tierra en una erosión de pedernales, salitre y cal. ¡La tierra estéril, tirón de cielos sin una mancha, confines sin calina, ámbito en que la luz se quiebra y finge fogatas en la linde enjuta de la distancia! Los hombres, resecos, color de tierra árida, se apelonan en la esquina de *El paso de Venus por el disco del sol*, donde el señor cura espera que Apolonio Juárez, el buchón, acabe de remachar el eje roto del guayín que habría de llevarlo a Pachuca. Don Melquiades Esparza, adiposo y amarillo como un muñeco de alfarería, ahuyenta con el cotense las nubes de moscas que pululan en un zumbido como de combustión de leña verde. Por un momento, sólo se oye el golpetear del martillo de Apolonio Juárez, que no ha conseguido meter el eje del guayín en las ruedas. En el caserío, las indias viejas asoman de las covachas, y un niño icterico y chamizo se revuelca en la tierra, como un lechón, tragando a puños el polvo perforado por un sin fin de huellas de huaraches y pies descalzos, de prominente dedo gordo y palma escuálida, invisible casi hasta entroncar con el nudoso talón. ¡Tierra marcada de huellas que no borra el viento, ceniza que arde y que no quema los pies del otomí, pies y cascos que se hunden en el horizonte de la sabana entre bodeques de boñoga, y el horizonte ígneo como un *resplandor*, calvo y güero de sol, tierra tétrica, tierra de ceniza y cal, tierra de eras despintadas que vomitan el salitre, tierra blanca, enjoyada de pedernal y comida de

erosión, tierra y magueyal cetrinos, tierra y cuevas de adobe, tierra y delirio!

La riqueza de la temática y la descripción de situaciones violentas, escenarios y personajes, vistos en sus novelas son sólo una muestra del proceso creativo que Mauricio Magdaleno va a desarrollar, una vez entregado a la creación filmoliteraria en el cine nacional.

Otro de los elementos resaltados por Magdaleno, será el de las masas, que ya en el Teatro de Ahora aparece, unas veces como coro, otras como un personaje. En *El resplandor*, esa suma de gente es un cúmulo de humillaciones, pero también es un estallido, y esa misma actitud de las masas brotará en películas como *María Candelaria*, *Río Escondido* y *Maclovía*. La irrupción de la muchedumbre se suscita unas veces contemplativa y llegado el momento, violenta. Los seudo Zapatistas que invaden La Perota en *El compadre Mendoza*, los bandoleros encabezados por *El Chivo Encantado* en *El baile de los pintos*; los indios sublevados ante el capataz de La brisa en *El replandor*; o la muchedumbre que ataca la hacienda de don Gustavo Medrano en *La tierra grande*:

—Ese es asunto de la exclusiva competencia de ustedes. ¡Acaben con él o les meteré el diablo a todos!

El mismo se reía, después, de la puerilidad de sus palabras; pero los de la horda no se rieron y las tomaron estrictamente al pie de la letra. Por otra parte, ya no eran cuatro ni cinco los que juraban haber oído, a las doce de la noche, los tres roncadores que venían de Jericó, sino cientos, y a cada versión se sumaban día a día nuevos y más téticos detalles. Rufino Castañeda, que era uno de los más afectados por la carencia de agua de los pozos artesanos, soliviantó resueltamente a la turba y la congregó, una media noche, para ultimar, de una vez por todas, ese asunto que era como decía don Telmo, de la exclusiva competencia del pueblo.

Grupos fantasmales salen a los caminos y se multiplican. Un cielo negro se derrumba sobre la Tierra Grande,

filtrando unas mortecinas luces de estrellas. Adelante, van, abriéndose paso entre los breñales, Rufino Castañeda, Melchor Castro y Apolodoro Mendieta. El viento eriza lo huizaches, suscitando un ruido como de papel quemado, y las Cuatro Velas se doblan hacia el lado de Boscona. Mas allá de Jericó, se rasga un filamento de cielo y clarea una uña desteñida de luna, que dibuja los cerros redondos de Santa Anita y Tecuac. Los bultos se de tienen, al pronto, y los corazones laten ahogadamente. Ha partido del viejo casco, a escasos quinientos metros, un ladrido, ronco, plañidero, macabro. Lo secunda inmediatamente otro, y los dos gritos se confunden en un tercero que los remoldea en una suerte de eco siniestro.

—¡Es él! ¡Oiganlo! -susurra una voz, impersonal.

Muchas manos se persignan. Ahora, no se oye sino un ladrido, solo y amenazador.

—Unos, por la puerta falsa, y otros, por el camposanto. Nosotros nos meteremos, por la capilla.

No hubo quien se atreviera a entrar por el cementerio, y el mismo Rufino prefirió dar un rodeo por el tinacal.

—¡Ora, muchachos! ¡Todos al mismo tiempo!

Los perros han sentido la proximidad de la turba y gruñen, embravecidos, revolviéndose de aquí para allá. Los primeros saltan por la troje. Otros se descuelgan por la capilla. Una puerta gira sobre sus goznes, chirriando lúgubramente. Luego, otra, y otra más. Una voz sale de la sombra, alterada:

—¡Se'stán metiendo, amo don Gustavo!

Un perro cayó de lo alto del corredor sobre los salteadores y se produjeron gemidos y maldiciones. Hasta chamacos de catorce años peleaban al lado de sus padre y hermanos y alargaban las manos armadas de cuchillos y palos. Sonaron cuatro detonaciones, que cimbraron en sus cimientos la casa. La confusión era espantosa y los alientos chocaban unos contra otros. Cuando lograron imponerse Nazareno y tres hombres más y la luz de los faroles iluminó el lugar, no quedaba una alma. La sangre brillaba en las baldosas del patio, en la escalera y hasta

en los muros, entre jirones de ropa y guaripas pisoteadas. Al Garambullo lo encontraron en la escalera, convertido en una piltrafa. Arriba, huellas y más huellas de pies y guaraches, entre la tierra y la sangre. Olía a carne descuartizada y a sudor.

La deprelación continuaba por todo el corredor y sillas y macetones estaban reducidos a añicos.

Las luces descubrieron, en la puerta de su recámara, el cadáver de Suárez Medrano, cosido a cuchilladas y hecho una pura papilla sangrienta. Había caído en el sitio justo en que muchos años atrás cayera Felipe Salazar, acribillado a balazos. Tenía abierto los ojos y se agrandaba, en torno, un charco en el cual le fluían las entrañas.

La obra teatral, novelística y periodística de Mauricio Magdaleno será material para su trabajo de guionista. Ya hemos visto cómo fue desarrollando el conocimiento de la técnica para hilar sus relatos, y describir visualmente a los personajes, los escenarios y armar diálogos, "un mundo literario" que nutrirá su quehacer de guionista.

Magdaleno Adaptador

Dentro del trabajo que realizó para el cine, Mauricio Magdaleno creó 47 adaptaciones, de las cuales 18 responden a argumentos donde él mismo es autor y el resto tienen como base los argumentos de otros autores.

Para Jean Mitry, el trabajo de los adaptadores consiste en *transponer en el tiempo* una obra narrativa cuya estructura hay que conservar y cuyo desarrollo debe seguirse.

Esta traslación forzosa situó al guionista adaptador ante problemas de carácter técnico, de carácter estético, e incluso, de apropiación.

Cuando se adapta, no basta con transformar por *este hecho* sus significaciones profundas; tiene además, que "modernizar" la acción. Por

supuesto, se conservan las situaciones, los móviles -levemente transformados en razón del nuevo contexto- y se introducen nuevamente los personajes en su carácter y su mentalidad.

Béla Bálasz -citado por Mitry- decía ya (*Der Geist des films*) que el adaptador no debe utilizar la obra existente más que como una materia prima, considerándola desde el ángulo específico de su propia forma artística, como si para él la obra no fuera otra cosa que la realidad bruta; no tiene que preocuparse de la forma ya conferida a esta realidad. Mauricio Magdaleno viene a concretar esta idea del valor de la adaptación en su trabajo de *La malquerida*.

Al tomar la obra de Jacinto Benavente, Mauricio Magdaleno moldea *La malquerida* mexicana: una trasposición al ambiente, personajes y caracteres mexicanos. Del teatro al cine, el adaptador recrea el drama gestado en la vida de los patronos de la hacienda El Soto, va definiendo los momentos climáticos suscitados dentro del triángulo amoroso vivido por Acacia, Raimunda y Esteban.

Los personajes de Benavente sirven de soporte a la adaptación de Magdaleno; éste, pensando en las exigencias cinematográficas y en el contexto mexicano, les va definiendo con precisión: les describe físicamente y conceptúa sus estados emocionales, que van cambiando en cuanto se van sucediendo los hechos.

Veamos cómo Magdaleno concibe a las mujeres de la historia: madre e hija, protagonistas de un enfrentamiento intenso y triste, por el amor de un hombre.

RAIMUNDA

En la puerta de la casa, de pie, mirándole, está una mujer. Raimunda. Raimunda es su esposa. Mujer de hondo mirar lleno de un brillo enamorado. Ya no es joven, pero está en la flor de su belleza y

su majestad. Brota de toda ella, como de una agua de manantial, una fina gracia que derrama en torno ondas de personalidad. Tiene la edad en que la vida sublima sus mejores cualidades. La edad de la flor en su plenitud.

(De la línea 47 á 56)

ACACIA

INT. COMEDOR DEL SOTO
(MAÑANA)

Estamos tirando hacia una escalera de piedra. En ella aparece una muchacha de unos diecinueve o veinte años: hermosa, desbordando vitalidad. Una vitalidad que no fulgura. Una vitalidad que, como un fuego bajo unas cenizas, es mustia. Esta otra mujer es Acacia, la hija de Raimunda. Notamos que ha estado pendiente de la salida de Esteban y hasta ahora, una vez que éste se ha marchado, aparece. Su expresión toda habla de congoja...

El escritor va resolviendo, de manera dramática, los enfrentamientos entre Raimunda y Acacia; hace una demostración del manejo del carácter de los personajes en distintos momentos. De la oposición madre e hija, tomemos los pasajes de cuando Magdaleno da a conocer el origen del enfrentamiento de estos personajes, y cuando emerge en ellos un cambio profundo en su sicología, que trascenderá como uno de los motivos más logrados del guión:

Por fin, la muchacha habla. Su voz es honda y sorda.

ACACIA

¡También yo me iría, si pudiera!

La terrible acusación deja atónita a Raimunda y por sus ojos pasa una sombra de desolación. Por un instante parece que el mundo se hubiera desgajado a sus pies. Comprende, sufriendo, que ha llegado el instante en que es preciso enfrentarse a su hija y hacerla compartir su destino. Esta otra mujer que le ha echado a la cara palabras de sangre ya no es una niña; es otra mujer. Una mujer que odia al nuevo amo de la casa. Se sobrepone a su alteración y saca de sí toda su fuerza de madre. En su cara yerra ahora una dulzura resuelta y toda su actitud habla de la

urgida necesidad de explicarse. Se sienta frente a Acacia y habla, mirándola a los ojos.

RAIMUNDA

Ya veo que no debí haber esperado tanto para hablarte, pero una madre nunca cree que su hija haya dejado de ser una niña.

ACACIA

(Sin mirarla y rencorosamente)

Yo ya soy una mujer para entender perfectamente lo que pasa en esta casa.

RAIMUNDA

Tú sabes muy bien que eres la menos indicada para juzgar la conducta de tu madre.

ACACIA

(Duramente y sin mirarla)

Para no tener que juzgarte, mejor me voy.

RAIMUNDA

Primero, me vas a oír, porque no tengo nada que ocultarte y quiero que te des cuenta de que las únicas sombras que hay en esta casa son las que tú has inventado.

Se hace otra breve pausa. Una pausa que juega dramáticamente en este encuentro de dos mujeres. Raimunda la rompe, al cabo, al agregar, con un tono tranquilo y tierno:

RAIMUNDA

Cuando murió tu padre, tú eras una niña, y yo una mujer sola, y en el campo, cuando falta el respeto del hombre, una niña y una mujer sola están a merced de todos. Una bandada de buitres cayó sobre El Soto y nos hubieran dejado en la calle a no ser por Esteban, que fue el único que se apiadó de nuestra soledad. Entonces frente a la necesidad de un hombre en la casa escogí al que nos había ayudado y me volví a casar. Ese hombre desde que entró por esa puerta no ha hecho otra cosa que quererte y atenderte como si fueras la hija de su carne.

(Las duras facciones de Acacia no se alteran, escuchando lo anterior)

Tanto cariño para mi hija me ganó el corazón. Cuando estuviste en cama del tifo, fue el único que resistió tantas noches en vela, cuidándote y medicinándote. Los días de tu santo quería echar la casa por la ventana y a las cinco ya estaba dándote las mañanitas. Estas tierras están regadas con su sudor y aquí ha echado su aliento para que nada nos falte. Ese es el hombre que metí en El Soto.

En este diálogo, el adaptador aclara gran parte de la trama. Raimunda explica el por qué de la entrada de Esteban a su rancho y a sus vidas; el origen de la complicación de sus relaciones con su hija, que llegarán a un estado estremecedor, cuando Raimunda se entera por Norberto, primo y pretendiente de Acacia, de quién mató a Faustino, otro de los personajes principales de la historia. El instante se vuelve más dramático, "una verdad de sangre, de odio, de lumbre".

La tensión dramática haya lugar cuando Magdaleno confecciona la transformación de los caracteres de las mujeres, situando, además, para mayor contundencia, la acción en el interior de la iglesia del pueblo.

(De la línea 509 á 537)

INT. IGLESIA. (NOCHE)

El sagrado lugar está completamente vacío y, pese a su pequeñez, esta noche parece un enorme recinto. Allá, al fondo, arden unos cuantos velones en el altar. Frente al altar, se precisa una gran escultura de la Virgen de la Soledad. Las dos mujeres entran, atravesando el lugar por en medio de la doble fila de bancas. Llegan frente al altar y cesa el seco taconeo de sus pasos. Al detenerse, cortamos a sus caras. Raimunda viene hecha pedazos y el ser se le sale de madre de tanto sufrimiento. La cara de Acacia es impasible, de una impasibilidad de acero. Exactamente: un pedazo de acero, un sórdido, monstruoso pedazo de acero, al que no conmueve nada ni nadie. Está poseída por su terrible amor y comprobamos, mirando este lúgubre C. U. de su cara, que si hay en nuestra historia

una villana, esa villana es ella: Acacia. Una cara que contrasta patéticamente con la de Raimunda, tan entrañable, tan sufriente, tan llena de humanidad: la víctima oscura y dolorosa de un infame amor. La pobre ni oye ni entiende nada; mirando a la Virgen, sus ojos dan salida a las lágrimas y va hacia ella, a echarse a sus pies. Seguimos sus movimientos y notamos ahora, que precisamente al pie de la Virgen hay alguien más: un bulto de hombre, un atribulado bulto que está echado al pie de la Virgen: Norberto. Acacia sí lo ha visto. Su mirada se fija en él. La presencia del hombre sorprende a Raimunda y por un instante, en silencio, se miran los tres. La expresión de Norberto habla de sordo, incotenable sufrir. Inmediatamente, el hombre se pone en pie y pronuncia bajito:

NORBERTO

¡Tía!

RAIMUNDA

(En un soplo, mirándole el sufrimiento pintado en la cara)

¡Norberto!

Se hace un breve silencio, un conmovido, dramático silencio en que pesa la emoción de estos dos seres que sufren. Sólo la cara de Acacia es acero: un acero que clava los ojos, implacables, ora en Norberto, ora en Raimunda. Al cabo, el muchacho, en un tono bajito, angustiado.

NORBERTO

Tuve que venir a esconderme aquí. El señor cura me dio refugio después de oír mi confesión.

(Raimunda le mira, aterrada)

¡No, tía! ¡Yo no fui! Pero don Eusebio y sus hijos me persiguen.

(Con terror y poseído por un frenético histerismo)

¡Yo no fui! ¡Lo juro por la Madre de Dios, que me está oyendo!

RAIMUNDA

(Sus caras están frente a frente)

Entonces Norberto... ¿quién fue?

NORBERTO

¡Eso no puedo decirlo!

Raimunda ha agarrado a su sobrino por el brazo y le mira, como tratando de arrancarle su verdad. Le dice, en una voz baja, dramática, honda:

RAIMUNDA

No tengas miedo. ¡Miedo debería darte ser tú el asesino! Aquí, delante de la Virgen me lo vas a decir. ¿Quién fue, Norberto?

Le mira con ojos implacables. El otro sufre. Parece un cadáver. La mira, a su vez, y no resistiendo su mirada, mira hacia ACACIA. Acacia es un pedazo de acero. El pobre vuelve los ojos a Raimunda. En ellos brillan las lágrimas.

RAIMUNDA

¿Quién fue, Norberto?

El hombre habla, al fin. Acacia le está mirando, con unos ojos duros, metálicos. El hombre balbucea:

NORBERTO:

Está bien, tía. Se lo voy a decir.

(Sus ojos hablan de terror y de angustia)

El que derramó esa sangre...

ACACIA

(Una bronca, fulminante explosión, cortando en seco el nombre que iba a pronunciar el otro)

¡Mientes!

(Se vuelve a su madre, frenética, y aúlla, bajito)

¡No lo creas! ¡Lo dice para salvarse él! ¡No le creas nada a este cobarde!

Raimunda, mira, sin comprender, a su hija.

RAIMUNDA

(A Norberto)

¿Quién fue, Norberto?

NORBERTO

El mismo que me amenazó de muerte por pretender a Acacia.

NORBERTO

(A Acacia)

Yo no te dejé por mi voluntad. Te dejé queriéndote con toda mi alma.

RAIMUNDA

(A Norberto, en un soplo)

¿Quieres decir que el que te amenazó de muerte por pretender a Acacia, fue...?

Norberto echa la cabeza en el pecho, sufriendo, y asiente. Desde este instante, ya nada será igual a antes.

Por la cara de Raimunda pasa la sombra de la muerte. Tampoco ella será la de antes. Otra mujer, bronca, amarga, sangrienta, ha nacido en ella. Su vida, al pronto, ha perdido el punto de sustentación que toda vida requiere para respirar bajo el sol. El mundo se ha hundido a sus pies. Ha vivido de una mentira y ahora lo sabe. La única verdad es ésta: una verdad de sangre, de odio, de lumbre. El otro se excusa, sufriendo, al ver pintado en la cara de la mujer el tremendo estrago.

NORBERTO

Perdóneme, tía. Yo sé lo que esto significa para usted.

RAIMUNDA

(Su voz sangra, pero su actitud es de acero)

¿Y por qué en vez de venir a esconderte aquí, no fuiste a decírmelo todo a mi casa?

NORBERTO

Eso pensé, pero... ¿cómo? si se le veía que estaba usted ciega por él.

RAIMUNDA

¡Ciega, sí! ¡Tienes razón! ¡Y quién pudiera seguir tan ciega!

(Se vuelve a Acacia, que es ahora la que está demudada)

Vámonos.

Ahora, es Raimunda la que fulgura, como un pedazo de acero. La otra, en cambio, está hecha pedazos y trata de contener la emoción que se le está desbordando. La madre se vuelve y sale, tras ella Acacia. Las vemos alejarse por en medio de la doble fila de bancas. Norberto las mira alejarse. Su cara habla de sufrimiento. Sobre ella, se pierden los pasos de las mujeres.

Al ser la adaptación un proceso de creación, Magdaleno toma del argumento los elementos que cree convenientes para hilar su relato como una historia nueva. De *La malquerida* de Benavente, retoma el conflicto principal, pero le concede un toque original con las aportaciones que va introduciendo conforme escribe el guión. Para ejemplificar, podemos observar: la negación de la mano de Acacia para Faustino, por parte de Raimunda, aunada al enfrentamiento entre el padre de éste, don Eusebio y Raimunda, y la amenaza de Esteban a Faustino. Recordemos que en *La malquerida* de Benavente, el compromiso de Acacia con Faustino es resuelto en términos cordiales.

A la muerte de Faustino, perpetrada por el Rubio, que cumple órdenes de su amo Esteban, según Benavente, Magdaleno introduce un pasaje donde Acacia intenta escapar con Faustino, pero la fuga es frustrada por Esteban quien se interpone y balaceo al pretendiente, rematado, al fin de cuentas, por el Rubio.

Magdaleno recrea el desarrollo del relato con el manejo de ambientes del México rural, durante el momento previo a la Revolución. En interiores y exteriores de 1909 transcurre la acción, de día y de noche, mañana y tarde. Describe los ranchos de El Soto, donde viven los principales protagonistas, y El Encinar, rancho del padre de Faustino; la cantina, la plaza del pueblo, la iglesia, el campo y un sitio donde se resuelve gran parte de la trama: el comedor de El Soto, donde la presencia y la ausencia de los personajes revela momentos determinantes de la historia.

Recordemos el instante cuando Acacia baja al comedor, luego de que su ausencia se había convertido en una amarga costumbre:

(De la línea 451 á 464)

INT. COMEDOR DEL SOTO (DÍA)

En cuadro, ocupando sus respectivos lugares en la mesa, Esteban y Raimunda. Esteban está pensativo y sombrío. Tiene ante sí sus cubiertos, e igualmente Raimunda. Y, al otro lado del hombre, como de costumbre, se ven los cubiertos de Acacia. Se hace un silencio largo entre hombre y mujer, un silencio que llena la tierna melodía de la cajita de música. Los dos miran los cubiertos que tienen ante sí. Luego, los dos miran, a la vez, las flores que llamean en el florero, en el centro de la mesa. Finalmente, los ojos de ambos se vuelven, atónitos, hacia la escalera, por la cual baja Acacia de su alcoba. La muchacha baja tranquilamente, imperturbablemente, y viene hacia su sitio. Y el estupor no cabe en los ojos de Raimunda, un estupor en el que crece la felicidad. Por fin, Acacia se sienta, justamente a la izquierda de Esteban, frente a sus cubiertos. En los ojos de Raimunda se agolpan las lágrimas, mirando, radiante, a su hija.

La cara de Juliana, que entra con la cena. Sobre su expresión de horror, F. C. pronuncia la voz de Raimunda con imensa emoción.

RAIMUNDA. (F.P.)

¡Ya no llorarás más, Juliana! ¿Verdad que es como si la vida hubiera vuelto a entrar en El Soto?

Está muy excitada y llora y ríe, a la vez, diciéndolo. Y contrasta oscuramente, dramáticamente, el sentimiento de la dicha que la posee con siniestra realidad. Alguien no puede más: Esteban. Se pone en pie, sin mirar a nadie, y se dirige hacia la puerta y sale. Raimunda le ve salir, estupefacta y sin comprender. Busca los ojos de su hija, pero Acacia los mantiene obstinadamente clavados en el mantel. Los ojos de Raimunda se encuentran con los de Juliana: unos ojos llenos de interrogaciones, en los que todavía hay una sombra de sonrisa y de lágrimas. Los de la vieja están llenos de horror.

El cuidado concedido al escenario por Magdaleno es tan importante como la acción misma, piensa en los lugares donde el momento a relatar cauce mayor efecto. Ya hemos mencionado la iglesia, cuando Raimunda se entera de la "verdad de sangre" sobre quién mató a Faustino, y este comedor, donde describe: el amor de Raimunda y Esteban, la ausencia de Acacia, el enfrentamiento de ésta con su madre, la irrupción de la joven, el silencio y el momento de confrontación nueva entre madre e hija, una vez alejado Esteban. Otros sitios descritos detalladamente son: la loma donde Esteban y Acacia caen en brazos uno de otro, la cantina y la plaza del pueblo; lugares en los que el adaptador enfatiza sus descripciones. Magdaleno detalla todo visualmente, vemos con sus palabras, por ejemplo, todos los elementos de la plaza del pueblo de Villa Vieja:

(De la línea 411 á 417)

EXT. PLAZA DE VILLA VIEJA (DÍA)

La placita del pueblo, como las de todos los lugarejos del interior, es triste y misérrima. Tal vez haya unos grandes árboles sombríos sobre las casas chaparras, de decolorado enjalbiego. En todo caso, allí está la iglesia, vieja y maciza, de pura estampa colonial y, en la contra-esquina, una cantinucha. Fuera de estos dos sitios por los que tiene que transcurrir nuestra historia, puede haber en la locación respectiva todo lo que se quiera. Habrá allá por el enano portalito algún puestecillo de cañas y naranjas y por el andador del jardín pasarán, como sombras, mujeres de negro, esas mujeres enlutadas de todos los pueblajos del interior. Ahora, se respira un aire sobresaltado en Villa Vieja y ese viejo de deshinchada guaripa que vocea una hoja impresa se encarga de exacerbarlo, desde el pequeño atrio de la iglesia. Un grupo de rancheros y las viejas que salen de la iglesia escuchando, azorados, como si fuera una inaudita novedad, lo que vocea el viejo, y algunos adquieren el periodiquillo. Advertimos, entre ellos, la presencia del Rubio.

VIEJO.

¡La Voz del Pueblo, con el misterio de la muerte de Faustino! ¡Comprende La

Voz del Pueblo con las declaraciones completas de don Eusebio y de la polecia (sic)!

La adaptación de *La Malquerida* es un ejemplo de cómo en los guiones las relaciones entre los escenarios y decorados están subordinados a la acción y a la caracterización de los personajes. Todo está en interacción para matizar o moldear la densidad "humana" de los personajes. Los objetos y los lugares acompañan las transformaciones físicas y morales de los personajes.

Son estos los marcos que refuerzan el destino trágico del personaje que se crea por sus móviles internos que lo motivan a arriesgar su existencia persiguiendo la consecución de sus designios. Hegel afirmaba que el héroe dramático lleva consigo mismo los frutos de sus propios actos.

La tensión interna viene de los personajes, y en especial de lo que sucede entre ellos: Para don Eusebio, dos pudieron haber sido los autores de la muerte de su hijo Faustino: Norberto, quien "estaba despechado porque Acacia se iba a casar con mi hijo", y Esteban, porque "nos amenazó de muerte". Ante la presencia del juez de la acordada, inesperadamente, Acacia se reserva de acusar a Esteban de la muerte de su pretendiente, un acto que surge como previniendo un cambio de actitud de la muchacha hacia Esteban. Se van revelando uno a uno los motivos que dan curso al relato: el amor reservado, secreto, contenido de Acacia y Esteban, del que Mauricio escribe uno de los momentos más poéticos de *La malquerida*; prepara el escenario y describe cada movimiento de los personajes, dá énfasis al silencio, a las miradas -"el drama vibra en los ojos de ambos"- y, por su puesto, en los diálogos.

(De la línea 424 á 460)

EXT. LOMA (MAÑANA)

Como coronando la jiba escultórica de la loma, se dibuja la figura de Acacia, pequeñita contra el horizonte del sol y nubes. La figura de la mujer se acerca a la cámara, creciendo más y más, oímos, al

mismo tiempo, F. de C., una voz varonil que entona una melodía ranchera, misma a la cual hace un fondo bárbaro chillidos penetrantes y voces de campo. Cortamos a una punta de cincuenta o cien vacas que vienen hacia la loma. A la cabeza del atajo, Esteban, jinete en brioso retinto. El que canta es uno de los vaqueros. Otros le hacen segunda con sus chillidos dirigidos a poner orden en la conducción de las bestias, y con sus gritos. Una recia estampa de campo, entre nubes de tierra, bajo las nubes del cielo. Ya Esteban gana la loma y se detiene, volviendo la cabeza. Desde su punto de vista, vemos acercarse la pequeña figurita de Acacia. El hombre fustiga a su cuaco y se aparta del grupo que conduce al ganado. El fondo de la tonada, los chillidos y los gritos, F. C., se agolpa sobre él, que finge una viva escultura, parando su montura en la ceja misma del otero. Luego, ese fondo de sinfonía campestre se aleja.

EXT. LOMA (MAÑANA)

Cortamos a Acacia, ladera abajo, caminado por el camino que escarpa el otero, mirando hacia arriba, hacia Esteban. Unos ojos en los que fulgura un rigor de acero. Cortamos a Esteban, mirándola aproximarse. Unos ojos en los que hierve el crepitar de la tormenta. Ahora, ya están a unos pasos uno de otro. Ella se detiene, como tratando de escapar hacia un lado. Él, camina paso a paso hacia ella, acortando la distancia que los separa. Se detiene frente a ella. Otra vez, ojos. El drama vibra en los ojos de ambos. Hablan de rabia contenida y están húmedos y el llanto se anuda en sus fuentes. Él, se está ahogando y tiene la boca reseca; la boca y el ser todo. Es un leño que arde. Acacia le sostiene el mirar y luego vuelve la cara, como para ocultar el llanto que asoma a sus ojos, por fin, resueltamente, echa a caminar hacia un lado, para salvar el obstáculo que se interpone ante ella -Esteban. El hombre alarga la mano y la detiene, agarrándola por un brazo. Otra vez, sus ojos se encuentran. Los de ella, acerados y con lágrimas. Los de él, llenos de angustia. Rugen los truenos en el cielo, como una réplica de esta desatada pasión que se revuelve acá abajo. Por fin, el hombre habla. Con una voz alterada, herida, entrañable.

ESTEBAN.

Por favor, Acacia. No te vayas.

La otra no le mira. Esteban agrega, sufriendo y reteniéndola por el brazo.

ESTEBAN.

Esta será la primera y la última vez que te moleste, Acacia, y te pido que me oigas. (La otra no vuelve la cara a mirarlo, pero sabemos que se está ahogando)

Nosotros nunca debimos habernos conocido: ¡menos vivir juntos y con la sangre revuelta y maldita!

(Ella no responde ni vuelve la cara)

Yo sé que no tengo derecho a sentir por tí lo que siento, pero ya no puedo más, Acacia. Te he visto crecer y hacer mujer. En las noches, cuando la casa se llena de tu perfume, tengo ganas de arrancarme muy lejos, para no cometer una locura.

(Ella se está ahogando y no responde ni vuelve la cara)

El otro día pudiste haberme entregado y no me entregaste. ¡Hubiera preferido acabar, de una vez! Esto fue peor que todo.

(Con rabia y reteniéndola por el brazo)

Hiciste mal en no entregarme. Te he condenado a vivir en un infierno, y he matado por tí.

Acacia ha escuchado, pero sin responder ni volver la cara, ahogándose y llorando. Ahora, el hombre la suelta y musita, con una voz herida:

ESTEBAN.

Me voy muy lejos para no seguir manchando lo que más quiero. Adiós, Acacia.

El hombre se vuelve, con el ser estrujado, y viene hacia Cámara. La mujer se vuelve rápidamente, a su vez. Está llorando y su expresión toda calca una indecible expresión de angustia. Le llama, con una voz que le mana de lo más hondo de las entrañas.

ACACIA.

¡Esteban!

Un grito que lo hace volverse, otra vez, en redondo. Se miran, sufriendo. Él musita, con una voz ahogada:

ESTEBAN.

¡Acacia!

Y caen en brazos uno de otro, como de dos fuerzas de la Naturaleza. Sus bocas se encuentran y se besan. Todo ha ocurrido en un segundo, patético, inmenso segundo. Y la vida toda, y la tormenta que ruge en torno vibra en este beso de amor. Ahora, cuando se separan, ella irradia una fulgurante, salvaje felicidad. Ha vencido y centellea, como un acero. Se vuelve y echa a correr, camino adelante, hacia la finca. El hombre le vé alejarse. Está traspasado y no logra moverse. La ve alejarse, por un instante. La pequeña figurita baja ahora por el otro lado de la loma. Por fin, el hombre se vuelve, a su vez, y se dirige hacia su caballo. Ya está lloviendo...

Mauricio Magdaleno va enriqueciendo esta fuerza dramática vivida por Acacia y Esteban con la relación metafórica de una potranca y un potro, que responden a los estados de ánimo de la pareja de amantes. Hace posible una dualidad entre seres humanos y animales, expresada en distintos pasajes del guión. Un momento conmovedor donde se da esa convergencia de reacciones es cuando Esteban sale del comedor, ante la inesperada aparición de Acacia:

(De la línea 465 á 476)

INT. ZAGUAN DEL SOTO (DIA)

Allá por la sombra del gran patio se aleja la figura de Esteban. A la luz del farol del zaguán, esa figura proyecta una sombra larga. Le vemos abrir la puerta de los corrales y entrar.

EXT. CORRALES DEL SOTO (DIA)

Las bestias, caballos, vacas y borregos, están echados en el suelo y rumian en silencio. Aquí y allá, brota un balido, al pronto. Tras las trancas de su caballeriza, la potranca se revuelve, inquieta, en tanto oímos aproximarse pasos: los de Esteban. Luego, conforme el hombre llega hasta ella, la bestia relincha nerviosamente. Es la primera vez que la oímos relinchar. Un largo y ansioso relincho que hace réplica, en nuestra dualidad de seres y animales, con la nueva actitud de Acacia. Esteban la acaricia y luego se abraza a su cabeza, que sale por las trancas. Se abraza a la bestia como

abrazándose a la mujer que ama. F. C. se oyen pasos y brota, tierna y efusiva, la voz de Raimunda.

VOZ DE RAIMUNDA.

¡Pero Esteban!

La ama viene con Acacia y el hombre se separa de la potranca...

El introducir aspectos nuevos en la adaptación se convierte en un acto creativo que va separando a Magdaleno de la obra de Benavente. ¿Cuáles son las aportaciones a la trama?: nuevos ambientes, personajes y relaciones, van expresando el estilo original de quien adapta. Es el momento de la confección de imágenes, se van tejiendo las ideas que servirán al director cinematográfico. Cada descripción de ambiente o de algún personaje, el diálogo y la reacción de los personajes vienen de la capacidad visual que utiliza el escritor para narrar en imágenes la historia.

Hemos hablado de nuevas relaciones -la dualidad de seres humanos y animales- sitios y reacciones de los protagonistas, que se suman al acto de nuevos personajes: el viejo que acompaña a Esteban en la montaña; un elemento constante de la literatura de Magdaleno, tener al sujeto de la experiencia, al viejo: "con sus ojillos escrutadores, cansados, hondos: unos ojillos en los que la vida confunde todas las dimensiones de la tristeza, el desencanto y el estoicismo".

Otro personaje que Magdaleno suele utilizar como contrapunto y lo dota de uno de sus rasgos distintivos es la mujer como conciencia.

La sirvienta de El Soto, Juliana, es el personaje equivalente a la muda que aparece en *El compadre Mendoza*. En ambos casos representan almas y conciencias, silenciosos jueces apegados a la autoridad del amo, a la casa, a la tierra, y son testigos de la vida de los protagonistas.

(De la línea 23 á 26)

INT. COCINA (MADRUGADA)

La cocina de una casa señorial del Interior de México, llena de ese lujo de barro que era como la gloria de la mujer de nuestra tierra en el campo. A la sazón, Juliana bate el chocolate en una gran jarra de vivo esmalte floreado. La expresión de la vieja habla de preocupación y ansiedad. Su actitud es la de una mujer cansada y consumida. Hay algo en ella de fuego interior que la devora. Es flaca, rechupada, triste. No parece aventurado suponer que es presa de un gran dolor que la corroe. Uno de esos dolores que van acabando con la vida del que los padece. Juliana, efectivamente, es presa de un drama. Esta oscura mujer cuya vida se ha deslizado íntegra en El Soto, es el ama sufriente de la casa. Lo que para los demás es oscura y subconsciente angustia, para ella se traduce en drama perfectamente consciente. Es la única que sabe algo terrible de esta familia a la que sirve desde hace muchos años. Algo tan terrible, que si lo pudiera expresar en palabras, produciría una catástrofe. De eso habla sin palabras, batiendo el chocolate, Juliana...

Otra de las contribuciones de Magdaleno en esta adaptación es la de dar un vuelco mayúsculo respecto de la idea de Jacinto Benavente: escribe un nuevo final, que motivará discusiones sobre el papel del adaptador; pero que concederá una originalidad a *La malquerida* mexicana. No morirá Raimunda como lo escribe Benavente.

(De la línea 663 á 682)

Ni Esteban ni Raimunda ni Acacia parecen darse cuenta del peligro que se abate sobre el perseguido: es más, ni siquiera parecen haber oído al viejo Pomposo. Están poseídos por la fiera del instante. Éste destaca, lúgubre, en unos C.U. de sus caras. La de Esteban, mirando a Acacia, con los ojos nublados por las lágrimas. La de Acacia, mirando a Esteban, con los ojos llenos de lágrimas. La de Raimunda, sufriendo y con los ojos llenos de lágrimas. Ahora, el hombre aparta a Raimunda y va hacia Acacia, pronunciando, firmemente:

ESTEBAN.

Vengo por tí, Acacia.

RAIMUNDA.

¡No, Esteban! ¡Eso no! ¡Tú no has venido a eso! ¡Tú, hija, dile la verdad! ¡Arráncale del alma esa lumbre! ¡Sólo tú puedes salvarlo y te lo pido en el nombre de Dios!

Crece en la noche el galope y ladran perros. Ahora, ocurre algo, Esteban y Acacia, dos fuerzas ciegas que el destino parece compeler al choque, no chocan. Acacia se desprende de la puerta del comedor, impetuosamente y llorando cae en brazos de Raimunda, clamando:

ACACIA.

¡Madre!

RAIMUNDA.

¡Hija de mi vida!

El hombre aprieta la mandíbula y la cara se le llena de ferocidad, de rencor, de humillación. Ha perdido y lo sabe. Vacila entre arrancar por la fuerza a la mujer que ama de los brazos de Raimunda o huir ante el ya inminente peligro. Sólo rompen el duro silencio los ahogados sollozos de Acacia, que gime en brazos de su madre, y el golpe que se agranda en la noche. Están en brazos una de otra las mujeres. Ahora, mirándolas, Esteban dobla la cabeza sobre el pecho. Ya no hay rabia en su cara. Todo su ser lo ocupa un sentimiento de muerte. Todo ha acabado en él, todo ha acabado en el mundo. Los resortes que nos mueven, el instinto mismo, están abolidos en su ser. Se vuelve hacia el portalón y sale, pesadamente. Y sabemos que al trasponer el portalón va muerto ya.

EXT. EL SOTO (NOCHE)

Ya dan contra la noche unos bultos, a caballo. Son cinco, todos con pistola en mano. Rayan sus monturas, al ver salir por el portalón a Esteban, encuadrado por un chorro de luz. Cortamos a las caras de los jinetes, unas caras que centellean: la de don Eusebio, las de sus cuatro hijos. Cortamos a Esteban, que avanza pesadamente, como un ebrio, perdida ya toda noción del instinto y la voluntad. Va armado y en su cartuchera rebosan las balas pero sabemos que no se defenderá. Cortamos a las dos mujeres, que aparecen, ahora, en el quicio del portalón aterradas y con las caras llenas de lágrimas. El tremendo lance va a concluir y se respira el fin, un respirar de catástrofe. Hombre y perseguidores están a

setenta, a ochenta metros uno de otros. Esteban sigue avanzando, pesadamente, como un autómatas al que hubieran echado a andar. Y allá, al otro lado de la noche, los otros se arrancan hacia él. Inmediatamente, abren el fuego y las monturas se revuelven, encabritadas y la noche trepida al fragor de los balazos. El hombre sigue avanzando y los otros disparan y crece un remolino de tierra y en el portalón Raimunda aulla, en un grito de fiera:

RAIMUNDA.

¡No! ¡No! ¡No disparen! ¿No ven que va a entregarse?

Un grito que se pierde en el rugir de los balazos y dá contra el hombre, que se para, en seco, doblándose sobre sí propio. Está herido de muerte y recibe la lluvia de fuego en todo el cuerpo. Los otros parecen demonios surgidos de las abras más tenebrosas de la noche y siguen disparando. Ahora, el hombre cae al suelo, con los brazos abiertos en cruz y los otros vienen hacia él con todo el ímpetu de sus bestias y siguen disparando, escupiendo fuego, rematándolo. Gira sobre él, en un cerco infernal de fuego y tierra que hace desaparecer por un instante la escena. Al cabo, vemos que don Eusebio enfunda su arma y vuelve grupas, seguido por sus hijos. Y tras la tragedia, pesa un silencio macabro, que sólo rompen los cascos de los caballos que se alejan al galope. Allá, hacia el chorro de luz que brota del zaguán de la finca, las dos mujeres se desprenden hacia el sitio del sacrificio, seguidas por Pomposo. Tenemos un P.T. de Esteban, muerto, en la tierra, con los brazos en cruz, y las figuras de las dos mujeres se aproximan, rápidamente, seguidas por Pomposo. Se detienen al otro lado del muerto y surge un sordo, desgarrador sollozo: de Acacia, y en tanto Pomposo ha caído de rodillas sobre el cadáver, que palpa todo. Luego, vuelve la cara hacia las mujeres y musita, en un sollozo:

POMPOSO.

Está muerto, ama.

Acacia se vuelve de espaldas, sollozando, y Raimunda se echa de rodillas, a su vez, sobre el cadáver. Le acaricia la cara, con manos que tiemblan; unas manos que tiemblan; unas manos que se llenan de sangre. Acacia se dirige lentamente, pesadamente, hacia la casa. Raimunda, tras un breve silencio y abrazándose al muerto, ordena a Pomposo:

RAIMUNDA.

Vamos a llevarlo a la casa y velarlo como lo que fue: ¡el amo de El Soto!

Nuestra última visión es este P.T. de la mujer abrazada al muerto, al que cierra amorosamente los ojos y allá al fondo, negra contra la noche, la masa de la casa de El Soto, hacia la cual se aleja la figura de Acacia. Sobre esta visión aparece la palabra FIN y se hace el último

FADE OUT.

Mauricio Magdaleno crea un nuevo orden de imágenes de *La malquerida*. Hace de la adaptación un acto original, reúne los recursos para escribir su narración, que suscita aplausos y confrontaciones, pero sobre todo, revela la expresión de su estilo para describir historias, venidas de ideas de otros autores o de sí mismo.

En este capítulo hemos presentado algunos aspectos de los guiones, que a nuestro juicio reflejan la evolución que tuvo nuestro escritor como creador de obras originales y adaptaciones cinematográficas.

En Mauricio Magdaleno, sus ensayos, artículos, cuentos y novelas revelan instantes de su vida, porque es *protagonista y agudo observador de la vida del pueblo mexicano*. En el cine, su tema por excelencia es la Revolución Mexicana que le tocó vivir y aprehender; las vicisitudes del pueblo y su tierra, la admiración al zapatismo y una profunda reflexión sobre la Revolución traicionada; emergen de ese cúmulo de pasiones: *El compadre Mendoza, Flor silvestre, Las abandonadas, Entre hermanos, Duelo en las montañas, Un día de vida y Vino el remolino y nos alevantó*. Además agrega a su magnífica contribución cinematográfica, una manera particular de abordar dramas ciudadanos: *Salón México, Víctimas del pecado, Cárcel de mujeres, Pata de palo, Historia de un corazón, Reportaje y Eterna agonía*.

EL COMPADRE MENDOZA

Textos tomados de la novela homónima de Mauricio Magdaleno



Filmoteca de la UNAM

Era Rosalío Mendoza, pues, un hombre "que sabía vivir", como decían las lenguas que no le perdonaban sus manejos y su rápida ascensión. A Rosalío, por lo demás, se le importaba muy poco, en el fondo, de que la revolución agrarista tuviese toda la razón del mundo y que pelease muy justos anhelos, o de que la tuviese el Gobierno, y cumpliese deberes de humanidad al tratar de limpiar el Sur de tantos bandidos. El sabía su cuento, y estaba muy por encima de los partidos.

En el físico, la traza de Rosalío correspondía admirablemente a esta contextura moral. Ni alto ni bajo, grueso, excelente jinete y excelente tirador, no era general como él aseguraba con una jactancia campechana, no más porque no quería... los ojos, pequeños, venaderos y muy oscuros, se le revolían infatigables, iluminándole de un resplandor móvil la cara cetrina, exagerada y huesuda hacia los pómulos.

Respirando a todo pulmón, le parecía a Rosalío que todo había sido un sueño terrible. Pero no. Allí estaba, mesa de por medio, la cara de Felipe Nieto, calmada, muy bronceada, de boca y pómulos exuberantes. Se estremeció, todavía picado del cuerpo por el miedo, brindando:

- ¡Qué nohecita, mi general!

Se hicieron íntimos. Como el mismo Rosalío decía: "Habían congeniado al puro pelo".

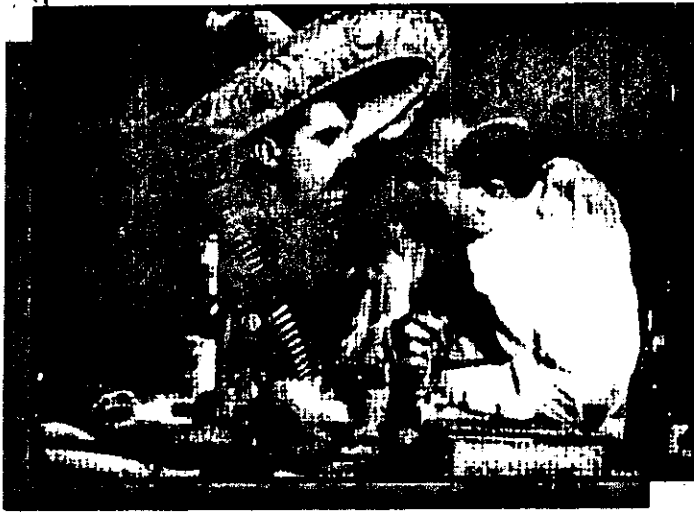


Filmoteca de la UNAM



Filmoteca de la UNAM

Les contaba -es decir, le contaba a Clotilde (Dolores), que en rigor era la que se embobaba oyéndole- cómo era el general Zapata, y hasta imitaba el hablar lento y algo tartamudo del Jefe del Ejército Libertador del Sur, para enfocar dentro de una realidad más estricta sus relatos.



Cineteca Nacional

El coronel Bernádez, entre otros, le advertía la mudanza, riéndole lo que él llamaba "sus apuros".

- ¡Pero, apuros de qué, vale! Usted tiene cuando quiera lo que se le antoje.

- Ya no, coronel.

- ¡Ándele, ándele, don Rosalío! Qué me cuenta a mí! Usted tiene duro el colmillo, y yo también para creérselo.

En una de esas entrevistas, al calor de los coñacs, apuntó "el negocito" que Rosalío necesitaba, un negocito sin peligros, y que le llenaría la bolsa liberalmente, para largarse, muy satisfecho de haber nacido, a México. Otra vez le rayó la cara aquella confianza optimista de sus buenos tiempos. La chocaron, con efusión, y se acabaron dos botellas de un estupendo Martell, Cinco Estrellas.



Filmoteca de la UNAM

Este personaje aparece delineado en la versión cinematográfica. Es la muda que se transforma en la conciencia de Rosalío Mendoza. En la novela es la nana cuya mención es discreta:

"La nana, una vieja sorda, de carnes roídas de lamparones lividos de jíricua."



Filmoteca de la UNAM

Cirotilde (Dolores) estaba intranquila. Después de la cena, Rosalío le previno:

- Ahí está listo el Guayín para que te lleve a tí y a Ventura a Huichila. Ahí te alcanzo.

- ¿Por qué? -interrogó Cirotilde, respirando ansiosa y queriendo escarbar con la mirada la cara indiferente de Rosalío.

María Candelaria

María Candelaria es una muchacha india, de negros y rasgados ojos, de morada cabellera anudada en trenzas que le forman en la cabeza una a modo de serpiente: una verdadera beldad de la vieja raza mexicana. Su cuerpo, delgado y flexible, tiene la languidez de los tallos de las flores entre las que vive, y se desprende de toda ella, una aire de vieja reminiscencia litúrgica.



Filmoteca de la UNAM



Revista de Revistas (1944)

EXTERIOR, FRENTE TIENDA DE DON DAMIAN (DIA): DOLLY BACK SHOT DE UN CLOSE DEL FRASCO DE QUININA A UN FULL ANGLE GROUP SHOT

Don Damián, en la puerta del establecimiento, reparte "QUININA" del frasco, a una fila de 50 nativos, hombres y mujeres. A cada uno le entrega una pastilla, que hace que ingiera delante de él. Murmura al dar lo indicado a cada indio:

DON DAMIAN:
El que sigue.

Y repite esa frase por tres o cuatro veces. Cada indio dice retirándose:

INDIOS:
Mil gracias, don Damián.

MARIA CANDELARIA:

¡Qué bonito sería poder vivir en paz con todos los del pueblo... tratándonos como hermanos y no como animales dañeros! ¡Qué lindo debe ser que lo saluden a uno y tener amigas pa platicar, y que le sonrían...



Filmoteca de la UNAM



Filmoteca de la UNAM

CHOFER PRIMERO:

¡Pos a qué curay! ¡No se le hizo ni la muchacha ni la marrana, don Damián!

MEDIUM GROUP SHOT DE DON DAMIAN Y LOS DOS CHOFERES

CHOFER SEGUNDO:

Le pasó a usted lo que aquel que andaba detrás de la india, que ya desesperado, pos la mandó al demonio y la india le contestó: pos asté nomás habla que habla y nada que mete zancadilla...

FULL ANGLE GROUP SHOT (LUPE AL FONDO DE LA ESCENA)

Lupe celebra el dicho con una carcajada y dice:

LUPE:

Ja, ja, ja, ja, ja. ¡Ese es el mero secreto! ¡Ah, que don Damián! ¿Pos, no que asté las poderosas? ¡Yo, cuándo iba a dejar que me ninguneara una india piojosa que de plón es hasta hija de una de esas que asté ya sabe!

Y vuelve a reir hasta carcajearse...



Filmoteca de la UNAM

INTERIOR. JACAL. FULL ANGLE SHOT

Lorenzo Rafael con María Candelaria en sus brazos, la tiende sobre un petate que está en el piso. Coge un sarape y se lo echa encima, cubriéndola; se sienta a su lado, mirándola fijamente a la cara, sin saber qué hacer.

CLOSE SHOT DE MARIA CANDELARIA

Sufre una agitación de frío por la fiebre. Tiene los ojos cerrados.

CLOSE SHOT DE LORENZO RAFAEL. DOLLY BACK A UN MEDIUM TWO COMPOSITION SHOT PAN CON LA PIERNAS DE LORENZO RAFAEL.

Este mira fijamente a su novia, con una angustia sorda, sin movimiento alguno, dando la impresión de haber quedado petrificado. Piensa por un instante, luego musita:

LORENZO RAFAEL:

Han de ser las fiebres...



Filmoteca de la UNAM

INTERIOR. PASILLO DE LAS CELDAS. (DIA. EFECTO SOMBRIO) FULL D'STANT SHOT

En un pasillo muy largo; hay celdas a ambos lados, al fondo una reja, la cual atren dos policías que traen a Lorenzo Rafael. Al llegar a la puerta de la celda que está más cercana de la CAMARA, la abren y encierran a Lorenzo Rafael.

El que quiere
a la del coto,
tiene pena de la vida.
oer querarla
quien la quiere
le dicen
la Malquerida.

LA Malquerida



INT. RECÁMARA DE ACACIA. (NOCHE)

... A media habitación, Raimunda. Se le advierte en la cara la carga de sufrimiento que la agobia. Al fondo... Impasible, inmóvil como una estatua Acacia... Acacia no ha vuelto la cara ni reaccionado. Se diría que nada en este mundo es capaz de hacerla reaccionar ya.



Filmoteca de la UNAM



Filmoteca de la UNAM

Un breve mirar que cae, inmediatamente, a sus respectivos cubiertos, al tazón de chocolate, a los tamales, a la cecina. Pero no empiezan a comer. Raimunda primero, mira hacia el sitio vacío frente a ella. Luego, mira a Esteban. Cortamos al sitio vacío, el de Acacia, la hija de Raimunda. Por fin, Esteban da un sorbo al chocolate. Pero está alterado y no puede más. Deja el pocillo y se pone en pie. Raimunda le mira, sufriendo. El hombre dice:

ESTEBAN:

No tengo hambre, Raimunda. Ya me voy...



Filmoteca de la UNAM

INT. RECÁMARA DE ACACIA. (MAÑANA)

... (Acacia) Está derrotada y el rencor y el dolor le brotan a turbonadas. Un brevísimos lapsos después, vemos aparecer en la puerta a Raimunda, en cuya cara se agranda la expresión sufriente. Mira a su hija y viene hasta la cama. La mira otra vez, por unos instantes, y la ternura irradia de su ser. Se sienta en la cama, al cabo, al lado de la muchacha, y pone una mano en su pelo; un simple ademán de ternura, y a la vez la llama, bajito, hondamente:

RAIMUNDA:
¡Hijita!

Acacia se vuelve a mirarla. Tiene los ojos llenos de lágrimas... El dolor que estruja su expresión se confunde con el odio. Los ojos con que mira a Raimunda son sufrientes y rencorosos. La otra adivina esta dramática confusión de sentimientos y en sus ojos tiembla, también, una lágrima.



Filmoteca de la UNAM

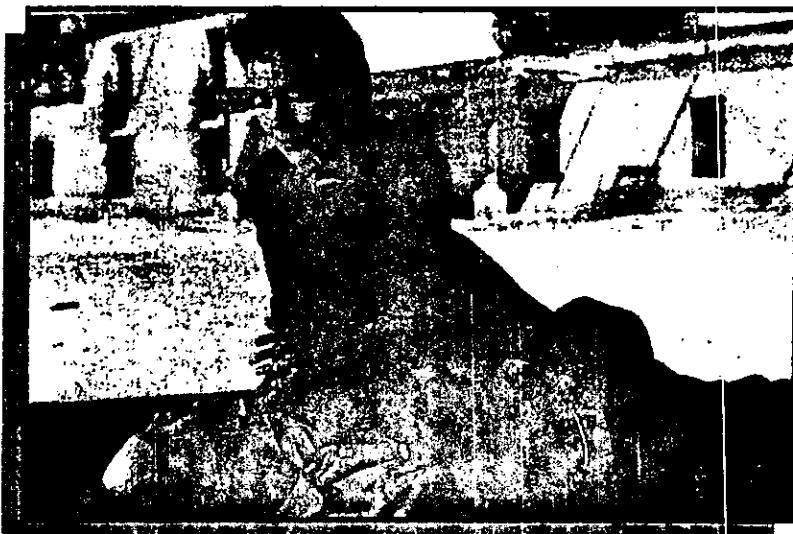
... Raimunda es una alma simple de mujer y nada más le pasa por el ser. Si hay algo más, oscuro y misterioso, escapa a su comprensión. Algo, sin embargo, se ciava en sus más vivas fibras como una turbia premonición: Los ahogados sollozos de Juliana. La vieja sirvienta sufre. Raimunda viene hacia la mesa y pregunta alterada:

RAIMUNDA:
Pero, ¿qué pasa? ¿Qué tienes, Juliana?

JULIANA:
(Limpiándose rápidamente los ojos)
Perdóname, Raimunda, pero yo ya me voy.

RAIMUNDA:
¿Que te vas? ¿Por qué?

JULIANA:
Porque no puedo aguantar más



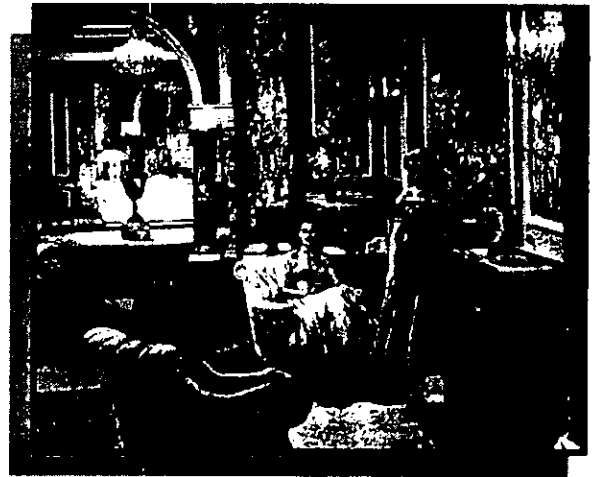
Cineteca Nacional

... Y Raimunda se echa de rodillas, a su vez, sobre el cadáver. Le acaricia la cara, con manos que tiemblan; unas manos que tiemblan; unas manos que se llenan de sangre. Acacia se dirige lentamente, pesadamente, hacia la casa. Raimunda, tras un breve silencio y abrazándose al muerto, ordena a Pomposo:

RAIMUNDA:
Vámonos a llevarlo a la casa y a velarlo como lo que fue:
¡El amo del Soto!



Filmoteca de la UNAM



Filmoteca de la UNAM

GENOVEVA O EL PUDOR, LEOPOLDINA O LA CARIDAD, ADA O LA INTELIGENCIA. Debemos de reconocer que nuestras mujeres son únicas.



Cinema Reporter (1953)

Las TRES PERFECTAS CASADAS



Filmoteca de la UNAM

JAVIER:
(Mostrando el sobre)
Aquí están las famosas confesiones de nuestro querido amigo Ferrán.

[...]

JORGE:
(Localizando el punto donde la lectura fue interrumpida, repite)
"... por la sencilla razón de que yo, mis queridos amigos..."

Se demuda al mismo tiempo que su expresión denota gran terror. Tras una brevisima, quemante pausa, continúa leyendo con voz lenta y solemne.

BIG CLOSE UP. JORGE.

JORGE:
(Leyendo)
"... yo los he engañado a los tres con sus respectivas mujeres..."



Cineteca Nacional

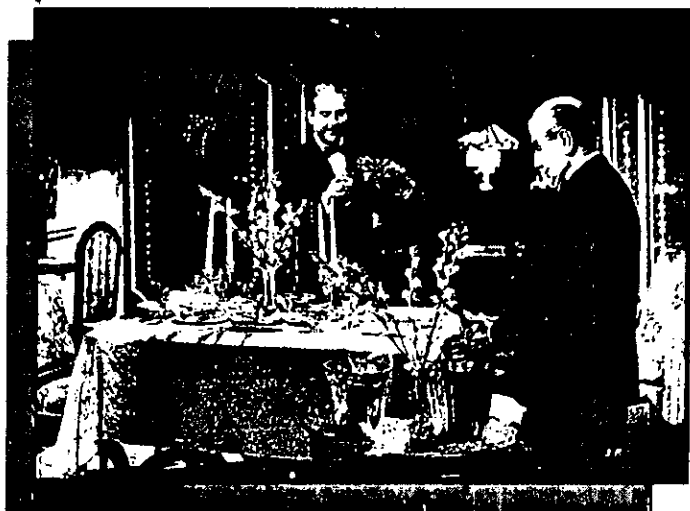
MEDIUM SHOT. JORGE. FERRAN. FAVORECIENDO A JORGE.

JORGE:
(Los dientes apretados)
¡Es increíble tu cinismo!

FERRAN:
No hagas melodrama. En la vida o se es cínico o se es imbécil.

[...]

FERRAN:
(Continúa)
... [ustedes tres son los amigos] a quienes he querido y compadecido más. (Se vuelve). Me conmovía hasta la risa lo atterradoramente estúpido de su felicidad conyugal, y quise ayudarlos prestándoles un servicio *Post Mortem*. (Liamémosto así) que a su debido tiempo, cuando ustedes hubieran podido aquilatarlo, me lo habrían agradecido toda la vida.



Filmoteca de la UNAM

FULL SHOT. FERRAN. PANN.

[...] Ferrán en Smoking. Cámara Pann para ver a Francisco disponiendo todo lo necesario para la celebración de la noche. Mantel albeante sobre la mesa. Candelabros. Dos botellas de champaña en sus respectivas cubetas de hielo y servicio de cena para dos personas. Ferrán rectifica la colocación de los ramos de nardos en los jarrones. Sobre el bargueño, el calendario exhibe una vieja, anacrónica hoja: ABRIL 23. Ferrán vuelve al bargueño y dobla un pliego y lo mete en un sobre. Luego, cierra éste, a la vez que se vuelve, mirando el efecto de la luz eléctrica, y ordena a Francisco:

FERRAN:
Apaga esa luz y enciende las velas.

FRANCISCO:
Sí, señor.



Filmoteca de la UNAM

INT. SALONCITO (NOCHE)

MED. SHOT.

Abre Ferrán, P.T., espaldas a Cámara, y aparece en la puerta Ada, enfundada en un abrigo de pieles. Pronuncia, con voz firme y mirándole a los ojos:

ADA:
Ya veo que me esperabas.

FERRAN:
Te he esperado diez años.

[...]

FERRAN:
¿No vas a permitirme decirte adiós sin prisa y beber contigo la copa de la paz? (Ada coge la copa). Así, no, Ada. No se puede brindar por algo tan importante de pie y con el abrigo puesto. ¿Tanto miedo te da mi casa?

ADA:
Estoy impaciente por volver a la mía.

FERRAN:
La tuya la tienes todos los días y esta sólo tuviste una hora.

Y el cine, después de todo, descansa en otro orden muy distinto de arquitectura: la verdad humana, el juego dramático, la eficacia del diálogo y una corrección absoluta por lo que toca a los medios técnicos.

Mauricio Magdaleno¹

EL HACEDOR DE SUEÑOS UN ACERCAMIENTO A SU OBRA CINEMATOGRAFICA

Para aproximarnos a este acto creativo de escribir para el cine, hemos seleccionado los guiones que mejor ilustran, a nuestro parecer, los elementos narrativos reunidos por el autor para escribir un guión que pueda constituirse como la base primordial del éxito estético-artístico de una película.

Nuestro objetivo primordial es describir la forma *narrativa* y también el *estilo*, entendido como las propiedades de la estructura del medio, de ciertos guiones cinematográficos de Mauricio Magdaleno: *Río Escondido*, *Salón México* y *Pueblerina*, cuya selección dependió de factores como: la disponibilidad del guión, la proyección de elementos narrativos de la novelística del autor y la exposición de situaciones, ambientes y personajes nuevos dentro de la cinematografía nacional de la época.

En lo más profundo de *Río Escondido*

Río Escondido reconstruye cuadros de sus

novelas, el villano, el parámo, la falta de agua y la idea de un río escondido de *El resplandor*, y la expresión "ese niño es México", de *La tierra grande*. La labor docente aparece en ambas, en *El resplandor* hay un profesor que intenta desarrollar honestamente su labor educativa, y en *La tierra grande* hay una maestra sometida a los caprichos del poderoso del pueblo. La acción de las masas, humilladas y sublevadas contra sus opresores, tiene lugar en las dos novelas.

La Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas concede, en 1948, a *Río Escondido* un *Ariel* inédito por ser "La película de mayor interés nacional".

Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández reciben el *Ariel* por mejor argumento original: desde la instauración del premio, en 1945, el escritor sólo había aparecido en la terna por mejor adaptación, en ese mismo año, por su trabajo en *Entre hermanos*, junto con Carlos Velo y Emilio Fernández.

1 Mauricio Magdaleno, "Cine Mexicano". *El Universal*, 8 de septiembre de 1942, 1a. sec., p. 2.

Con *Río Escondido* se sucede un éxito total, la producción suma además los *Arieles* por mejor película, estelar masculino y femenino, actuación infantil, dirección, fotografía y música; además de las nominaciones en la terna de escenografía y papel de cuadro masculino.

Sólo a *La barraca*, dirigida por Roberto Gavaldón, la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas le otorgó en 1945, tantos premios, diez, como los obtenidos por la película *Río Escondido*.

Mauricio Magdaleno dirá a Paco Ignacio Taibo I que: "esta historia es totalmente mía". Una aproximación al guión de *Río Escondido* le concede razón, porque vemos cómo revela líneas e imágenes de *El resplandor* y *La tierra grande*.

(Línea 1 de *Río Escondido*)

FADE IN

Un cielo de tormenta hace fondo a los títulos. Por medio de rayos que cruzan el espacio, cambiarán uno tras otro.

FADE OUT

FADE IN

EXTERIOR. PARAMO. COMPOSICION LONG SHOT. (DIA)

Cactus en primer término, recortando el dibujo de la República Mexicana, ante la cual aparece, en P. T. un rudimentario arado de madera. Música de fondo; que habrá jugado con acordes tempestuosos con el cielo de la borrasca, se quiebra en un golpe seco. Tras un breve silencio, una voz fuera de cuadro, dice:

VOZ: O.S.

... y la vida surgirá del páramo.

Sigue un FADE OUT a la voz que dice "... y la vida surgirá del páramo", como aquel descrito en *El resplandor*.

"A las diez de la mañana el páramo se ha calcinado como un tronco reseco, y arde la tierra en una erosión de pedernales, salitre y cal. ¡La tierra estéril, tirón de cielos sin una mancha, con fines sin calina, ámbito en que la luz se quiebra y finge fogatas en la linde enjuta de la distancia!. Los hombres, resecos, color de tierra árida [...]"

Mauricio Magdaleno comienza a tejer la historia de *Río Escondido* con hilos suyos, propios de sus novelas. Incluye además del páramo, a sus personajes. Los invoca uno a uno, les llama, los matiza y los anuda, uno con otro, tejidos en la trama.

Sinopsis

Rosaura Salazar, maestra rural, acude a un llamado del Presidente de la República, preocupado por "el terror implantado en muchos rincones de la República por políticos inmorales"; para recibir la encomienda de "ir hasta el sacrificio" a cumplir con México y con nuestro corazón, en uno de esos rincones donde más urgidamente se tiene que operar: "Irá usted a Río Escondido".

Al salir del despacho presidencial, la maestra topa con los doctores Monroy y Felipe Navarro, el primero le reconoce como una de sus discipulas, que de no ser por una lesión cardíaca, hubiera llegado a ser una gran bacterióloga. Rosaura le pide callar su enfermedad y dejarla cumplir la misión que le confió el Presidente: "¡Esta es la oportunidad que yo soñaba y tengo algo muy grande que hacer!". El doctor Monroy dice a su colega Felipe, que mira a la maestra sin comprender: "El día menos pensado acabará".

Rosaura baja de un tren detenido en medio del desierto, Magdaleno escribe: "es el campo mexicano que pintó Diego Rivera en esos cuadros angustiosos de la Secretaría de Educación Pública". El sol quemante la hace desfallecer, pero llega providencialmente el pasante de médico Felipe Navarro, quien atiende y trata de persuadir a Rosaura para que desista en querer ir a Río Escondido. El orgullo de la maestra rural es más grande, ambos llegan a la entrada del pueblo. Felipe se despide, porque él tiene que cumplir su servicio social más allá de Río Escondido, en Santiago de la Sierra.

La maestra rural llega al pueblo, "un espeluzno de terror... un lugar condenado del planeta". Pronto tiene un enfrentamiento con don Regino Sandoval, el presidente municipal y cacique de Río Escondido. Rosaura se interpone ante él cuando golpea a un caballo que lo tiró, furioso arremete contra la mujer y contra un viejo arriero, Marcelino, quien le reprocha al villano: "¡Le pegó a una mujer, don Regino!".

El viejo Marcelino pide a Rosaura irse del pueblo, proféticamente le dice: ¡No eche raíces en Río Escondido para que mañana no tenga que llorar lo que yo lloro! No hace caso y busca la escuela, "estrageo del abandono", que está ocupada por los caballos de don Regino. Busca a éste en la cantina: "Dígale que soy la maestra y que me manda el Presidente de la República", por respuesta recibe del cacique un "Aquí no hay más Presidente que yo".

Hecha pedazos Rosaura camina sólo para encontrarse con otra desgracia, en una de las casas de piedra y carrizos del pueblo encuentra llena de llagas de viruela a la madre de unos niños, Goyo, Raquelita y un niño de pecho. Sale a buscar al viejo Marcelino, que ya se va del pueblo, para que vaya por el médico a Santiago de la Sierra; por mucho insistir, el viejo accede.

La madre aprieta al niño contra su pecho, Felipe difícilmente se lo quita. Ella muere, Rosaura y Felipe sacan el cadáver cuando llega don Regino, quien recrimina a la maestra: "¡Le ordené que se largara de Río Escondido! ¿No entendió?". Arremete también contra el pasante de médico, quien ha sugerido quemar el jacal para evitar un contagio de viruelas. Se sucede un momento lleno de barbarie, los secuaces del cacique arrastran el petate que envuelve a la muerta. Luego, Magdaleno escribe, "un cuadro de desgarradoras tintas mexicanas -de esas que solía pintar, precisamente para ocasiones como ésta Posada-"; maestra y pasante entierran a la finada, ante la mirada del cacique y sus sicarios, "el llanto de los niños desgarran el corazón de la noche".

Un "humano trasunto bíblico", Rosaura, Felipe y los niños, con "un aire misterioso de la Navidad", piden posada en la Iglesia del pueblo. Un demolido sacerdote, "juraríamos que es un foragido de la región que se ha instalado en la abandonada Iglesia", se niega a recibirlos, sólo el valor enardecido de Rosaura que le dice: "¡Este niño es México y hay que salvarlo!", hace recapacitar al sacerdote.

Brigido, subordinado de don Regino, y otros jinetes irrumpen en la Iglesia, han desplomado la puerta. Piden a Felipe salvar a su patrón: "Está muy malo y dice que usted tiene que curarlo". El pasante aprovecha la situación para imponerle dos condiciones al cacique: arreglar y entregar la escuela a la maestra Rosaura y formar a todos los habitantes en la plaza para salvar del contagio a todo el pueblo.

Don Regino acepta las condiciones de Felipe; pero sus secuaces no logran congregarse a la gente en la plaza. Magdaleno describe uno de los momentos de mayor intensidad: al grito de "hatajo de indios desgraciados", los sicarios del cacique despliegan violentamente toda su fuerza ante la oposición de la gente a ser llevada a la plaza: "...indígenas empavorecidos -hombres, mujeres y niños- y golpearlos brutalmente a culatazos haciendo caer a los más débiles".

Rosaura surge empujada para detener la violencia desatada, pide al cura llamar al pueblo con la campana. Reverentemente, una muchedumbre de indios desemboca

de todas las calles de Río Escondido a la plaza. Un acto que causa sorpresa a don Regino, cuando le cuenta Brigido: "la fuerza de la Iglesia: una fuerza a la cual nunca antes había prestado la menor atención".

Felipe, auxiliado por Rosaura, comienza a vacunar a todo el pueblo, incluyendo a Merceditas: "era maestra, hace dos años... Le gustó a mi jefe, se la guardó para él y le puso casa".

La escuela está en funciones, con el cuadro de Juárez "que habla de regeneración y orgullo de raza", Rosaura se dispone a cumplir la tarea encomendada por el Presidente: "enseñarles lo poco que sé, para que mañana sean hombres y mujeres útiles y puedan luchar por la regeneración de Río de Escondido, de México".

El cacique ha convalidado en cama por la complicación de sus enfermedades, mientras la maestra "ya enseñó a todos a silabear". Palabras de Brigido que lo hacen verla con interés: "¡se me hace que esa no se la mandó el Presidente de la República, sino María Santísima! ¡por vida de Dios! ¡En un descuido, hasta desbanca a la niña Merceditas!".

La maestra Rosaura habla de Benito Juárez a los niños, mientras don Regino le ve y escucha a través del vano de la ventana. En la fuente, Felipe platica con las mujeres del pueblo, quienes le informan sobre la carencia de agua, apenas un "hilito" del vital líquido, porque la del aljibe es utilizada para los caballos del cacique. "Dicen que por debajo de la tierra pasa un río con harta agua y que se le oye junto al altar de la parroquia. Por eso se llama el pueblo Río Escondido".

El cura pide perdón al Cristo de la cruz, ha visto a don Regino inclinarse de rodillas ante el Crucificado. Está emocionado, "¡Perdóname y dame un destello de tu luz para llevarla a los desamparados!".

Acompañado de don Regino, Felipe se despide de Rosaura, dejándole un presente, que no le deja destapar en presencia del cacique, luego sabrá que es una pistola escuadra, calibre "38". En tanto, don Regino ofrece a la maestra "ayudarla en todo lo que necesite".

Don Regino ordena a sus sicarios deshacerse de Merceditas, Brigido y el Renco la acompañan, apenas regresan éstos cuando se oye un disparo, movidos por idéntica fuerza, vuelven la cara hacia atrás: "A unos pasos de un gigantesco órgano, está tendida en tierra, Mercedes... Tiene una pistola en la mano y le mana de la sien un hilito de sangre".

El cacique consigue que Rosaura, acompañada de Goyo, vea la casa que le ofrece: "esta es la sorpresa de que le hablé, señorita"; pero la maestra descubre las verdaderas intenciones del villano, un retrato de don Regino en la mesa de noche. Salen a la carrera maestra y niño, perseguidos por el hombre; se refugian en la escuela, donde hace una arenga de lo que debe ser un Presidente Municipal y recrimina las "mezquinas ambiciones y sus

más bestiales instintos" del Presidente de Río Escondido. Don Regino tiene que salir huyendo ante la actitud de Rosaura, quien encuentra consuelo con sus niños. Goyo, "inconscientemente, en un gesto de ternura, pone su mano en el hombro de la maestra".

"¡Se acabó l'última gota de agua!". Todo Río Escondido se congrega en la Iglesia, el sacerdote ofrece "ir hasta el sacrificio, si es necesario, para darles un poco de luz y de amparo". Don Regino irrumpe entre el "rebaño" humano, mientras el cura dice entender "lo desesperados que han de estar para venir a sacar la Cruz y pedirle a Dios Nuestro Señor el agua que le niega acá abajo su verdugo".

El sacerdote se niega a cumplir la petición del cacique, de abogar por él con la maestra. Don Regino no puede más y le cruza la cara con el fuele, sangrándolo. El pueblo "fanatizado que vuelve a su raíz primordial de inspiración" se dirige en procesión hacia la fuente seca. "Acentos bárbaros, fetichismo, y dolor de México". Rosaura y los niños contemplan desde la puerta de la escuela, el cura se aproxima a la maestra, que queda sorprendida ante su cara ensangrentada. El cura al entender las palabras de la maestra: "¡Aquí está mi deber, con la gente de este pueblo!", ya no insiste en que ambos se vayan. Ven cómo un niño se cae de borracho: "¡No hay agua y tienen que beber pulque!".

Un niño avisa a Rosaura que "¡Goyo se jué al corral a traer agua del aljibe de don Regino!". Deviene un momento bárbaro, don Regino mata a Goyo, maestra y cura ven al niño muerto y sangrante.

En la escuela, el pueblo se ha reunido para velar al niño. Un ambiente lúgubre, el doblar a muerto de la campana que tanto molesta al villano, quien ordena enterrar de una vez al niño; Rosaura se opone y el cacique está a punto de estallar sobre ella, pero el pueblo lo envuelve. Se hace lo que dice ahora el pueblo. "por primera vez en la trágica historia de Río Escondido, se ha impuesto la voluntad de los de abajo".

Don Regino borracho y excitado decide tomar por la fuerza a la señorita Rosaura, sale de la cantina y se dirige a la escuela. Sólo las palabras de la maestra hacen pensar lo que ahí sucede: "¡Suélteme, maldito! ¡Bestia infame!". Luego, "una bronca detonación que cimbra hasta sus raíces el corazón de la noche". Rosaura ha matado al villano, el pueblo indio se derrama por todos lados y copa a los secuaces, "el tremendo sacrificio de los verdugos de Río Escondido".

La maestra recae de su enfermedad cardíaca, Felipe ha llegado para atenderla. Se aferra a la vida por el niño, dice: "¡Este niño es México y tengo que salvarlo!". Dicta al pasante una carta dirigida al Presidente de la República, donde le pide "acuda en auxilio de este pueblo desamparado, en el que encontré todo el dolor de México".

El dolor para Río Escondido no parece terminar, un momento intenso, lleno de crueldad se revela cuando el pasante castiga a los niños ante la impotencia de poder enseñarles. Un niño corre a llorar al cuerpo ya falleciente de

la maestra, unas palabras de dolor: "¡El doctor nos está matando!". Por fin llega la respuesta del Presidente de la República, dice: "la patria le agradece a usted sus desvelos y la felicita por el éxito obtenido en su difícil misión". Ya no escucha lo siguiente: "Ha correspondido usted con creces a mi confianza y ya doy las órdenes para iniciar inmediatamente la obra de rehabilitación de Río Escondido".

La maestra Rosaura Salazar es enterrada al lado del altar de la parroquia. Una inscripción de severo acento militar: "Murió por la Patria. Reposa aquí por deseo expreso del pueblo de Río Escondido". Una madona india, con su niño. Rosaura, pintada por Goyo. Voz de Felipe: "Era el regalo que el niño destinaba para el día del santo de la maestra y el pueblo indio puso en el altar de la parroquia, a modo de emblemática Madre de sus hijos; a modo, también, de viva y viviente luz".

Sólo el desinterés y la abnegación de mexicanos como la maestra Rosaura Salazar "harán factible la regeneración de nuestro pueblo"; así, con esta idea, podemos condensar uno de los mensajes contenidos en *Río Escondido*. Para concebir esta tesis, la irrupción de la educación que redima los problemas de un pueblo, Mauricio Magdaleno urgó en sus novelas y vida personal para hallar los personajes: la maestra, el doctor, el cura y el cacique, como los actores principales.

(Línea 10)

La maestra Rosaura Salazar...

FULL ANGLE SHOT (COCHE DE ALQUILER PARANDOSE) DOLLY A UN MEDIUM TWO SHOT (FAV. AL CHOFER)

Baja del coche una mujer de aspecto pueblerino, casi anticuada en el vestir y dueña de una rara belleza que, no obstante, no resalta como debiera resaltar, debido a la falta de aliño, cosméticos, rouge y demás aderezos del moderno encanto femenino. Es alta, estatuaria, magnífica. Una auténtica belleza mexicana cuyo aspecto habla de salud, de fuerza arrolladora, de vida triunfante. Se llama Rosaura Salazar y es maestra rural. Al verla, nadie diría que está herida de muerte. Lo está, sin embargo, y tal vez a esa inminencia del fin, se deba el brillo fulgoroso de los ojos hondos, negrisimos, penetrantes...

La maestra rural es el personaje del bien, Magdaleno le dota de un carácter tan fuerte co-

mo de quien será su par de oposición: el cacique de Río Escondido; su temperamento está justificado por la noble tarea que se le encarga: llevar educación a uno de los "rincones de la República".

Mauricio Magdaleno describe cómo la maestra rural asume su misión y saca las fuerzas necesarias para imponerse sobre el mal, así le ilustra en los siguientes momentos:

(De la línea 76 á 77)

FULL COMPOSITION SHOT DEL SR. PRESIDENTE DE LA REPUBLICA EN PRIMER TERMINO, ESPALDAS A LA CAMARA Y ROSAURA EN SEGUNDO TERMINO, FRENTE A EL

El Primer Magistrado coge un sobre y se lo tiende, diciéndole:

PRESIDENTE DE LA REPUBLICA:
Cont.

Quiero que vaya en mi representación a uno de esos rincones de la República donde más urgentemente tenemos que operar.

(Consulta su lista)

Irá usted a Río Escondido.

ROSAURA: (Cogiendo el sobre)

Sí, señor Presidente.

PRESIDENTE DE LA REPUBLICA:

Es una misión dura, señorita Salazar, pero usted es fuerte y tiene el brio necesario para acometerla. Deposito en usted toda mi confianza y le ruego que me escriba en cuanto tenga soluciones concretas que ofrecerme.

La maestra quisiera poder responderle y no puede. Está inminentemente embargada por la emoción. Con el sobre en la mano, aturdida. El Presidente se levanta -siempre espaldas a CAMARA- y le tiende la mano, dando por concluida la entrevista. Rosaura coge la mano y hace el intento de besarla. El Presidente parece adivinar su intención y rehuye tamaño homenaje y estrecha la de ella, agregando:

PRESIDENTE DE LA REPUBLICA:

Por más grandes y dolorosos que sean los obstáculos que le salgan al paso, tenga la seguridad de que no estará sola. México y yo estaremos con usted.

CLOSE SHOT DE ROSAURA

Con un nudo en la garganta y los ojos llenos de lágrimas, contesta:

ROSAURA:

¡Gracias por esta oportunidad que me dá usted de servir en algo a México, señor Presidente!

PRESIDENTE DE LA REPUBLICA:
O.S.

Gracias por tanto fervor... a nombre de México, señorita Salazar.

Rosaura le contempla, un segundo más, casi extasiada, y luego se vuelve y sale rápidamente. El Presidente la ve alejarse.

Al lado de la maestra rural, aparece el Presidente de la República: el dador de la misión. Mauricio Magdaleno escribe en la lista del reparto, en primer término: Sr. Presidente de la República, Lic. Miguel Alemán. La figura presidencial adquiere una dimensión protagónica en la historia de *Río Escondido*, se le permite hacer planteamientos de su Gobierno, donde adquieren justificación las tareas encomendadas a maestros y doctores.

Mauricio Magdaleno imprime en el personaje del Presidente de la República una reflexión discursiva, como defensa ante cualquier cuestionamiento de su historia, que muestra la miseria y el desgobierno en uno de los rincones de México. Esa visión del México relegado, antes contada en *El resplandor*, provocó la suspicacia de políticos hidalguenses como Alfonso Corona del Rosal, que veían en la tragedia de los indios de San Andrés de la Cal y de San Felipe Tepetate una cuestión que los incriminaba.

(Línea 74)

INTERIOR DESPACHO PRESIDENCIAL. FULL DISTANT SHOT. DOLLY MUY DESPACIO HASTA LA CARA DE ROSAURA EN UN CLOSE UP. (DÍA)

Estamos en el espacioso, severo y auténtico despacho de los Presidentes de México, un despacho que parece llenar la presencia de la Historia. Grandes arañas encendidas; larga librería; pesados cortinajes; balcones al Zócalo. Pesa la dignidad solemne del lugar. P.T. espaldas a CAMARA, sentado ante enorme mesa y con papeles y una larga lista ante sí, el Presidente de la República -Licenciado don Miguel Alemán. El entrañable símbolo nacional que encarna deberá hacerse presente así, ante los mexicanos: de espaldas a CAMARA: sobrio de movimientos, casi estatuario. Al fondo, aparece la maestra y se detiene, tremendamente turbada ante el Jefe de la Nación. Este le dice, con voz benévola e invitándola con un ademán a tomar asiento en un alto sillón que está a un lado de la gran mesa:

PRESIDENTE DE LA REPUBLICA:

Tome asiento, señorita Salazar.

Rosaura se acerca a S.T. inmensamente turbada, y mira al Presidente. Se sienta literalmente en la orilla del alto sillón. Su figura resalta, pequeña, y contrastando con la majestad de la del Primer Magistrado. Éste habla:

PRESIDENTE DE LA REPUBLICA:

En esta lista de maestros rurales que se han distinguido en el servicio de la Patria, figura su nombre. Por eso me permití llamarlos, para solicitar de ustedes una colaboración tan importante y delicada, que rebasa los términos de su deber profesional.

[...]

La maestra está aielada, oyéndolo. No sabía que alguien -nada menos que el Primer Magistrado de la República- conociera sus esfuerzos y sus desvelos. Ya no está nerviosa. Una viva, casi eléctrica comunicación, se establece más y más entre ella y este joven y fervoroso mandatario. El Presidente agrega:

PRESIDENTE DE LA REPUBLICA:

Nuestros campos, que deberían producir lo que el país consume, están improductivos. El terror implantado en muchos rincones de la República por políticos inmorales es una de las causas del abatimiento de nuestra economía. Por otra parte, mientras los grandes núcleos humanos no salgan de las tinieblas del analfabetismo, no podremos levantarnos de este letargo de siglos. Tenemos que llevar a nuestras costas y a nuestros pueblos de la meseta la salubridad. México carece de agua. Agua, carreteras, caminos vecinales, alfabeto y moralidad oficial: esos son los primeros apremios de la empresa que me he propuesto acometer, contando -como sé que cuento- con el concurso fervoroso de los buenos mexicanos.

ROSAURA: (En un soplo y muy conmovida)

¡Sí, señor Presidente!

El discurso del Presidente se prende en la maestra rural, y esa "viva, casi eléctrica comunicación" define su accionar. La afirmación de "¡Sí, señor Presidente!", resulta una adhesión total; porque Rosaura Salazar interpone su compromiso contraído ante quienes le piden desistir de él: el doctor Monroy y el pasante Felipe Navarro le piden no ir a Rio Escondido, el viejo Marcelino y el cura le suplican salirse de ese pueblo. Para vencer uno de los enfrentamientos contra el villano, la maestra interpone el discurso de su misión, el mismo del Presidente de la República; este momento se vuelve más intenso porque Magdaleno le ubica en su salón de clases y ante sus niños:

(De la línea 225 á 229)

FULL ANGLE SHOT DE TODA LA CLASE

Todos -excepción del bebé en su cuna- están de pie. El silencio pesa de tan dramático. Rosaura camina nerviosa hacia los niños. Los mira; luego se vuelve al cacique. Camina hacia él, para volverse otra vez hacia los niños. Esta vez frente a su pupitre, donde logra apoyarse mejor para lo que va a decir. Habla dirigiéndose a los niños y aludiendo al cacique solamente, con un ademán del brazo.

ROSAURA:

Un Presidente Municipal es un hombre que representa al pueblo. Un hombre que debería dar el ejemplo a los demás y sacrificarse por el bien común. Desgraciadamente, este señor, que es el Presidente Municipal de Río Escondido, como tantas otras autoridades de México, no se preocupa más que de satisfacer sus más mezquinas ambiciones y sus más bestiales instintos. Saben ustedes qué pretende? ¡Llevarme a vivir con él! ¡Como si fuera la más baja de todas las mujeres! Sin embargo, este señor y todos sus compañeros bárbaros de la República, se equivocaron esta vez, y si tuvieran tantito así de sesos, comprenderían que su hora ha terminado, porque tenemos al frente del gobierno de México un Presidente que está resuelto a que su pueblo se regenere. Un Presidente que aspira a acabar con el terror implantado por gentes como ésta y quiere que los mexicanos lo ayudemos a hacer una Patria grande y limpia, que sea orgullo de todos y sacramento gozoso de todos!

En *El resplandor* se describe la manera como un maestro rural desea convencer a los niños de San Andrés de la Cal, de la necesidad de la alfabetización. Se trata del profesor Joaquín Rodríguez:

Al día siguiente llegó el maestro rural, preguntando por Esparza, se puso a sus órdenes, y declaró:

— Ya me dijeron de qué se trata. Puede que pronto estos pobres indios le cojan amor a la escuela. He trabajado dos años en San Miguel Regla, y no me fue mal.

Era un catrincito de cara tostada y un aire de decisión en los ojos. Don Melquiades le calculó unos treinta y cinco años y en silencio le midió de arriba abajo, como si certificara la ley de un semental o un potro. Repuso, al cabo:

— A usted lo esperaba, profesor. ¡Es duro su trabajo!

[...]

El sitio no era precisamente un vergel, pero el Gobierno del estado, teniendo en cuenta su *desinterés y su fervorosa abnegación en la tarea del magisterio rural*, se había fijado en él para... Reía, con una

risa sana de adolescente, exhibiendo los dientes blanquísimos y fuertes, y juraba:

— Yo no más pido que no se me mueva de aquí en unos años. Con los tres compañeros que me prometieron, le aseguro a usted que estos pueblos serán otros, y *no vendrán a hacer de ellos lo que quieran los forajidos...*

[...]

... Yo no vengo a ver por La Brisa, sino por los indios. Vengo a enseñarles a escribir para que puedan defender lo suyo. Para que no se repitan ya crímenes como el de Rendón...

[...]

—Yo vengo a enseñarles sus derechos. Cuando tu seas hombre -dice a un niño llamado Benito- podrás defenderte. Si te quedas como estás, te pasará lo mismo que a tus gentes.

[...]

...Diles que vengo a enseñarles el modo de ser libres de veras

[...]

...Porque ustedes necesitan aprender a defenderse...

[...]

...Por la escuela llegarán a ser dueños de lo que legítimamente les corresponde... sus tierras, sobre todo, que ustedes no han podido defender.

[...]

...¡Mientras estén en ese estado seguirán pasándoles barbaridades! Quítense lo burro, prepárense para cuando sea la hora de reclamar lo que les pertenece...

En el guión de *Río Escondido*, Magdaleno escribe en voz de Rosaura Salazar un mensaje que coincide con el expresado por el maestro Joaquín Rodríguez de *El resplandor*. Por su parte, la maestra rural de Río Escondido dirigirá llena de una "emoción arrolladora" un discurso a sus niños, donde exalta a la educación como arma para la superación de los problemas. Para mayor

descripción se apoya en el ejemplo de una de las figuras nacionales: el presidente Benito Juárez.

MEDIUM COMPOSITION SHOT DE ROSAURA EN PRIMER TERMINO ATRAS DE ELLA EL RETRATO DE JUAREZ

Rosaura, pensativa, se vuelve inconscientemente y se queda mirando el retrato de Juárez: ésta es la réplica al tremendo drama del indio y la adusta expresión del Benemérito cobra un realce casi religioso. La CAMARA se acerca hasta encuadrar a toda la pantalla, el cuadro de Juárez, que habla de regeneración y de orgullo de raza.

[...]

MEDIUM LOW ANGLE SHOT DE ROSAURA

ROSAURA: Cont.

Vengo a enseñarles lo poco que sé, para que mañana sean hombres y mujeres útiles y puedan luchar por la regeneración de Río Escondido, de México y del mundo. Cada letra y cada número que aprendan, será un escalón en el camino que habrá de llevarlos a la verdadera libertad: la libertad del miedo, de la miseria y la extorsión. En Río Escondido y en todos los pueblos de México hay fuerzas oscuras que mantienen hundido al de abajo en un sueño de esclavo. Pero la más fuerte, la más decisiva de todas las fuerzas, es la de la ignorancia que pesa sobre ustedes y les pone en los ojos y en el corazón una venda impenetrable ¡Vamos a arrancar esa venda de los ojos de México, para que pueda levantarse y enfrentarse a su destino!

FULL ANGLE SHOT DE LOS NIÑOS

Las caras de los niños, casi boquiabiertas, dicen claramente que no han entendido ni papa de la urgente peroración de la maestra.

La suerte de la maestra Rosaura Salazar se torna distinta a la del maestro rural de *El resplandor*, el cumplimiento de su misión, indisoluble a la idea del Presidente de la República, llega hasta el "sacrificio". Ambos protagonistas, maestra y Presidente, culminan su "comunicación casi eléctrica" con sendas cartas; una, la de ella, dando cuenta de su tarea: "¡esto es como tratar de ofrecer soluciones al ímpetu ciego de

una tempestad!", y la otra, del mandatario, felicitando a la mentora por "el éxito obtenido en su difícil misión".

(Línea 651)

ROSAURA: Cont.

He fracasado, señor Presidente, y no trato de amenguar mi fracaso ni de disfrazar mi culpa. Sólo le pido, en nombre de tanta y tan generosa luz como ha prendido usted en la conciencia de nuestra Patria, acuda en auxilio de este pueblo desamparado, en el que encontré todo el dolor de México.

Responde el Presidente de la República. Rosaura ha triunfado, a Río Escondido llega ayuda del Gobierno.

En *El Resplandor*, el maestro rural verá cómo las autoridades llegan para llevarse del pueblo y hacerse cargo de la educación del niño Benito, la historia volvía a repetirse en la tierra continuamente humillada de San Andrés de la Cal.

A Río Escondido, el sacrificio de la maestra rural le ha traído implementos agrícolas y servicios de salud.

Felipe lee a Rosaura la carta dirigida por el Presidente de la República:

(Línea 672)

FELIPE: (Leyendo)

"Señorita Profesora Rosaura Salazar: Por mi conducto, la Patria agradece a usted sus desvelos y la felicita por el éxito obtenido en su difícil misión. Yo sé cuán grandes y dolorosos han sido los obstáculos que ha tenido que afrontar; pero sé, también, que sólo el desinterés y la abnegación de mexicanos como usted harán factible la regeneración de nuestro pueblo".

Rosaura, con los ojos llenos de lágrimas, con expresión de éxtasis, escucha a Felipe. De pronto sus ojos se le cierran. La vida se le ha acabado. No ha podido escuchar más de la carta del Presidente.

MEDIUM LOW COMPOSITION SHOT.
EL PERFIL DE LA CARA DE ROSAURA EN
PRIMER TERMINO INMOVIL, COMO UNA
ESTATUA.

Felipe continúa leyendo:

FELIPE: (Continuando la lectura)

"Hoy, más que nunca, debe tener la seguridad de que México y yo estamos con usted, y de que sus sacrificios se traducirán en fruto inmediato para la región en la cual opera en mi representación. Ha correspondido usted con creces a mi confianza y ya doy las órdenes para iniciar inmediatamente la obra de rehabilitación de Río Escondido..."

Felipe concluye con la voz quebrada y la expresión llena de dicha. Se vuelve hacia Rosaura. Al verla muerta, se desentaja todo y la llama, casi en un soplo, a la vez que sus ojos se le llenan de lágrimas:

FELIPE:

Rosaura...

Bíblicamente, Rosaura Salazar muere para la salvación de Río Escondido, se impone de forma trágica a la fuerza del mal, el verdugo de Río Escondido: el Presidente Municipal y cacique don Regino Sandoval, otro de los personajes principales de la historia de *Río Escondido*.

En *El resplandor*, el villano Felipe Rendón revela matices del que representará la fuerza del mal en *Río Escondido*. El administrador de La Brisa, corresponde a la descripción de un hombre ladino y oportunista, parecido en ello a Rosalío Mendoza que idea Magdaleno en *El compadre Mendoza*. La diferencia estriba en que el villano de *El resplandor* es más recurrente de la violencia: "Ayer con el amo porfirista, ahora con la Revolución, mañana con el que fuera, lo único que le importaba era la tierra: administrar una buena hacienda, labrarse una fortunita sudando y echando los bofes, y hacer sentir el peso de su mandato feroz e indiscutible".

De ojos emboscados en las cejas negrísimas y crueles, quemándose de estrías verdes en un punto movedizo, hinchados los carrillos

escuálidos, perforados de cicatrices de viruela, Felipe Rendón es "en verdad, un hombre de campo, que sabía lo que traía en manos", aprovecha la adhesión del pueblo al tal Saturnino Herrera, que prometía la salvación de los indios de su tierra. Hasta las condiciones naturales de la región, son favorables al villano: En La Brisa no dejaba de llover una sola tarde, en el pueblo la situación pintaba un paisaje triste: "¡La tierra estéril, tirón de cielos sin una mancha, confines sin calina, ámbito en que la luz se quiebra y finge fogatas en la linde enjuta de la distancia!".

Felipe Rendón "consolidaba una obediencia en que el terror tenía ciegos a todos", no permitía la insubordinación de nadie. Comunion de fuerzas violentas, autoridad y represión desde sus palabras: "¡Manada de indios holgazanes, se han creído que pueden hacer lo que les dé su real gana!, ¡Indios, hijos del demonio!, ¡Me estoy riendo de todos juntos... de los miles y miles de indios imbéciles... de estos pueblos hijos de la ...!" y una contundente aseveración: "Y ya váyanse a rajar con quien quieran! ¡Aquí sólo hay una autoridad, y es la mía".

El villano de La Brisa desata fuerzas crueles contra todo aquello que moleste a sus intereses; echa encima su bestia a aquellos indios que intentaban levantar su maíz, azota con la cuarta a quien se le atraviesa; para quienes ozaron, desesperados por el hambre, robar de la troje un poco de frijolo o asaltar un camión de frutas, Rendón ordena colgarlos, y contra otro que arrancó en fuga, como en estampida, "alzó la Colt, apuntó y tendió en el terregal al fugitivo, con un tiro en un costado".

Su violencia es extrema, aún antes de que una turba le mate: "Antes de que doblara la voz, Rendón se dobló sobre el viejo, con la mano empuñando la cuarta, y le cruzó la cara. Azotó Bonifacio sin un gemido, boca abajo, y el erial se encharcó de sangre. Entre los gritos, la masa se apretó contra el jinete, en una unánime decisión de acabar con él".

Los rasgos del villano de *El resplandor* adquieren una nueva fuerza, Mauricio Magdaleno los resalta en otra cruel figura: Don Regino Sandoval de *Río Escondido*: "Es una fiera, pior que los animales dañeros del monte" (En *El resplandor*, los indios de San Andrés de la Cal reclaman al cielo: "¡Diosito, porque nos diste a un animal dañero por hijo!, refiriéndose no a Felipe Rendón, sino a su otro villano, el coyotito Saturnino Herrera).

La figura de Regino Sandoval en el guión de *Río Escondido* remite al Felipe Rendón de La Brisa: ciertos rasgos físicos (la huella de la vi-ruela), su forma verbal de humillar a lo indios, el uso de la cuarta para golpear a los viejos, y la manera de disparar contra el fugitivo que ha invadido sus intereses. Sólo la forma en que mueren es distinta, el uno por la decisión de la maestra rural y el otro, por la fuerza de un pueblo cansado de tanto abuso. Hay expresiones con que Magdalena les sintetiza, "¡Aquí sólo hay una autoridad, y es la mía!", le hace decir a Felipe Rendón; mientras a Don Regino Sandoval le imputa la sentencia prepotente de: "¡Aquí no hay más Presidente que yo...".

FULL LOW ANGLE DRAMATIC SHOT

Un jinete viene, a toda rienda hacia La CAMARA y a tres metros de ésta, hace rayar al hermoso y briosisimo caballo. Es un caballo de pura sangre, maravillosa estampa y de color retinto. El jinete se llama don Regino Sandoval y es el indiscutible y omnipotente cacique de Río Escondido. Brutal y magnífica estampa, macizo y en la flor de la vida: unos 37 ó 38 años. Viste traje ranchero y se toca con sombrero finísimo de panamá de anchas alas. Lleva paliacate al cuello. Es una de las fuerzas de la naturaleza. Se le advierte el ímpetu desencadenado en el fulgor del ojo cruel, duro, autoritario, agudísimo como el de un jaguar. Goza exhibiendo su pericia y sintiendo bajo su cuerpo la salvaje y poderosa palpitación del bruto, cuyos belfos espumarajan y cuyos ijares se estremecen de nerviosa ansiedad.

La definición de don Regino Sandoval, Magdalena la completa en voz de dos de los

incondicionales del cacique, Leonardo y el Ren-co:

FULL LONG SHOT. EL GRUPO EN LA FUENTE, EN PRIMER TERMINO AL FONDO DE DON REGINO

Don Regino raya en corto al animal y vemos que un fotógrafo, un pobre diablo pueblerino, tipo melenuado, le saca una instantánea tras su destartalada cámara de capuchón.

FULL SHOT DE LEONARDO

Uno de los del grupo de incondicionales que contempla, desde el lado de la destartalada cámara del fotógrafo, a su jefe: Leonardo, un mestizo mal encarado, no puede contener su emoción y brama:

LEONARDO:

¡No hay más Dios que mi jefe don Regino Sandoval!

MEDIUM SHOT DEL RENCO

Otro mestizo, cuyas barbas ralas contrastan bárbaramente con unos grandes bigotes, agrega, en un tono de adhesión incondicional:

EL RENCO

¡Palabra que no más de verlo montado en ese cuaco se le enchina a uno el cuerpo! ¡Parecía usted una estatua, jefe! ¡Lo que es esta foto, la ponemos en la sala de Cabildos, pa' que el que entre, diga: ¡Ese es el mero don Regino Sandoval, el más macho de todos los machos!

FULL LOW ANGLE SHOT DE DON REGINO

Que satisfecho del soberbio animal que monta, comenta, casi para sí, a la vez que acaricia el cuello con unas palmadas:

DON REGINO:

Qué tal el animalito?

MEDIUM SHOT DEL RENCO

EL RENCO

¡Arreglado a que es de quien es!

El primer estallido de rabia de don Regino Sandoval, marca el inicio del conflicto. El cacique azota con salvaje furia la cara de su caballo, porque lo ha tirado, cuando irrumpe su par de oposición, la figura noble y valiente, la maestra rural, que ante el espectáculo feroz le espeta, también con rabia, un ¡No sea cobarde! Regino responde con un salvaje manotazo, que hace a la mujer deplomarse. Le sigue un momento lleno de dramática expectación, que nos hace recordar al Felipe Rendón de *El resplandor* golpeando a aquel viejo Bonifacio, que defiende sus "cosechitas". Don Regino hace lo mismo con el viejo Marcelino:

FULL SHOT DE MARCELINO

Es un viejo arriero que se ha detenido al presenciar la escena anterior. Viene cabestreando a tres mulas, en las que carga enseres de su hogar y unos costales y unas jaulas con pajaritos (zenzontles). El viejo no puede más y dice, con un tono triste pero lleno de reproche, deteniendo el golpe que el cacique va a descargar sobre Rosaura:

MARCELINO:

¡Le pegó a una mujer, don Regino!

FULL DOLLY BACK SHOT

Don Regino se vuelve y le clava la mirada al viejo Marcelino. Está ciego de rabia. Se le viene encima y ya frente al viejo le cruza la cara con dos, tres fuetazos.

FULL PAN GROUP SHOT. ROSAURA EN PRIMER TERMINO. INCORPORANDOSE SOBRE LOS CODOS.

Los sicarios, temiendo que el viejo vaya a saltar sobre el cacique, se adelantan unos pasos, llevándose las manos a las pistolas.

MEDIUM SHOT DE MARCELINO

El viejo no reacciona, aunque sus ojos se nublan de lágrimas.

MEDIUM FULL GROUP SHOT. EL VIEJO MARCELINO EN PRIMER TERMINO. LOS OTROS EN SEGUNDO

Leonardo se le acerca al viejo y le dice con voz sombría:

LEONARDO:

¡Véte, Marcelino y no vuelvas a poner nunca los pies en Río Escondido!

MEDIUM CLOSE SHOT DEL VIEJO MARCELINO

Con los ojos llenos de lágrimas mira a Leonardo que le acaba de hablar. De éste pasa su mirada a don Regino. La sostiene por unos instantes y luego la quiebra bajando los ojos al suelo.

MEDIUM TWO SHOT DEL VIEJO MARCELINO Y DE DON REGINO (FAV. A DON REGINO)

Don Regino, calmado el primer ímpetu de su rabia, y visto que el viejo ya no le mira, se vuelve y echa a caminar, saliendo de cuadro.

FULL WIDE GROUP SHOT

Don Regino, alejándose de La CAMARA, se le ve caminar pesadamente, sofocadamente, pasando muy cerca de donde todavía yace, tirada en el suelo, Rosaura, que lo ve pasar. El nervioso repiqueteo de sus espuelas suma una nota más de crueldad a la dureza de la escena. Tras él, echan a caminar sus sicarios y el fotógrafo, en silencio. Bajo el sol cegador del medio día, crece el metálico repiquetear de las espuelas del cacique, como una alarma fatídica.

Mauricio Magdaleno concede al villano de *Río Escondido* un momento de pasajera redención, donde pareciera verse un resquicio, un intento de arrepentimiento, a diferencia de Felipe Rendón. Son tres momentos donde Magdaleno describe su vulnerabilidad: cuando cae enfermo por las viruelas, teniendo que acceder a las condiciones fijadas por el pasante Felipe; su presencia dócil ante el Crucificado de la Iglesia, y su aparente ayuda desinteresada al ofrecerle casa a la maestra Rosaura; pero antes y después de estos momentos, Regino Sandoval protagoniza cuadros de escalofriante perversidad: ordena arrastrar el cadáver de la madre de Goyo, manda matar a su otrora amante, golpea con su fuate al sacerdote, dispara contra el cuerpo indefenso del niño Goyo e intenta abusar de la maestra Rosaura. Finalmente sucumbirá, tendrá su irremediable castigo.

Magdaleno describe uno de esos momentos de tremenda crueldad de Regino Sandoval:

FULL ANGLE SWING SHOT

Cortamos a cincuenta pasos, en la calle; por en medio de ella viene, a caballo, don Regino, y tras él sus secuaces: el Renco, Leonardo, Brígido y tres o cuatro más. El grupo cobra una salvaje belleza, a contra luz del crepúsculo. El cacique pica espuelas a su bestia y se detiene, en un bote, frente al tugurio.

FULL LOW ANGLE SHOT. ROSAURA EN PRIMER TERMINO. EN SEGUNDO EL CACIQUE

La expresión del cacique es siniestra. Con voz dura y cuarta en mano, increpa a Rosaura:

DON REGINO:

¡Le ordené que se largara de Río Escondido! No entendió?

MEDIUM SHOT DE ROSAURA Y FELIPE

En la expresión de Rosaura se registra una gran preocupación. En la del médico, una rara emoción, mezcla de sorpresa y vacilación.

MEDIUM SHOT DEL CACIQUE

Pasa sus ojos de Rosaura y los clava en el pasante, y agrega:

DON REGINO:

Y usted? Qué hace aquí?

FULL LOW ANGLE SHOT DE FELIPE Y ROSAURA

Felipe contesta, irguiéndose y con gran dignidad:

FELIPE: (Dignamente)

Acaba de morir de viruelas esta mujer. Hay que enterrarla inmediatamente para evitar el contagio y quemar el jacal.

COMPOSITION SHOT. ROSAURA Y FELIPE EN PRIMER TERMINO. EN SEGUNDO DON REGINO.

Éste materialmente le echa el caballo encima a la vez que brama, escupiendo las siguientes palabras:

DON REGINO:

Que qué? ¡Este jacal es mío, lo mismo que todos los demás de la calle! ¡Usted me lo quema y yo lo cuelgo de un mezquite! Oyó? Ese cuerpo me lo entierran ustedes dos... y ¡luego luego! ¡A ver, Brígido!

BRIGIDO: (Pica espuelas a su bestia y viene hacia él)

Ordene usted, jefe.

DON REGINO: (Señalando el fardo)

¡Echale una reata y llévatela a cabeza de silla al panteón!

(A los otros secuaces, en tanto Brígido se apresura a hacer lo indicado)

Y ustedes, vean que la entierren. ¡No quiero pestes en Río Escondido!

LOW ANGLE SHOT DE BRIGIDO

Que cogiendo la reata de los tientos de la silla de su montura, avienta la lazada al fúnebre fardo.

ANGLE SHOT DEL CUERPO ENVUELTO EN EL PETATE

La lazada entra a cuadro y se ahorca, produciendo una escalofriante impresión.

CLOSE SHOT DE LA CABEZA DE SILLA DE BRIGIDO

La mano de éste ajusta la reata a la cabeza de la silla de su montura dándole vueltas sobre la misma.

CLOSE UP DE ROSAURA

Que reacciona ante la barbarie de la escena.

CLOSE UP DE FELIPE

Con la misma reacción.

WIDE SHOT DE TODA LA ESCENA

Don Regino vuelve su bestia y sale de cuadro contra CAMARA. Brígido echa a caminar, arrastrando a la muerta, calle abajo y lo siguen los otros forajidos. Tras el

último, echan a caminar Rosaura, con el niño en brazos, Felipe, Goyo y Raquel.

DISOLVENCIA RAPIDA

Hay otro momento de estremecimiento protagonizado por don Regino Sandoval, pero a diferencia de otros, como el arriba descrito, no es provocado por sus instintos malvados, sino por un estado emocional relajado; no hay palabras, Mauricio Magdaleno otorga fuerza a las miradas, al escenario y a los movimientos, describe una situación en una frase: "Arriba, el Crucificado. Abajo, el hombre del poder, ora", y aunque el villano lleva después al extremo instantes crueles, Magdaleno le concede este acto pasajero de "muda contrición". El villano no es siempre un maldito, por momentos hace pensar en que se puede redimir.

Don Regino Sandoval ha escuchado a Brígido sobre la impresión que le causó al ver cómo la gente se congrega ante el llamado de la campana que toca el cura, "dándose cuenta de la fuerza de la Iglesia: una fuerza a la cual nunca antes había prestado la menor atención". Más tarde, el mismo Brígido le habla de la "maistría": "¡se me hace que esa no se la mandó el Presidente de la República, sino María Santísima!". La conjunción de estos instantes ejerce sobre el cacique una fuerza extraña, en un momento sus ojos están fijos en la Iglesia, como si de venerar a una deidad se tratara.

De nueva cuenta, Magdaleno escoge el recinto religioso para hacer más contundente el dramatismo de la contrición del villano.

INTERIOR PARROQUIA. FULL LOW ANGLE SHOT DEL CRUCIFIJO. (DIA)

(En las siguientes escenas, dentro de la Iglesia, descubriremos que ésta, a pesar de que aún ofrece un espectáculo desmantelado, ya tiene en el altar un mantel y dos cirios, y dos o tres viejas bancas. Aunque todo está en vías de restauración, ésta apenas se advertirá en el espacioso y abandonado recinto)

FULL HIGH ANGLE REVERSE SHOT. EL CRUCIFIJO EN PRIMER TERMINO

Al fondo, y entrando a cuadro, don Regino. Lo vemos llegar al altar. Mira al Crucifijo.

MEDIUM SHOT DE DON REGINO

Que sigue mirando al crucificado.

MEDIUM LOW ANGLE SHOT DEL CRUCIFICADO

FULL ANGLE SHOT DEL CURA

Está en la parte superior de la parroquia, en el coro. Mira, impresionado, a don Regino allá abajo, a los pies del Crucificado.

FULL HIGH ANGLE SHOT EL CRUCIFIJO EN PRIMER TERMINO EN SEGUNDO, ABAJO DON REGINO.

Don Regino mira por otro segundo más al Crucificado. Luego, cae de rodillas ante él, con la cara hundida en el pecho, en actitud de muda contrición.

MEDIUM SHOT DEL CURA

Que no cree en lo que está viendo.

MEDIUM SHOT DEL CACIQUE

De rodillas, orando.

MEDIUM SHOT DEL CURA

Piensa.

FULL COMPOSITION SHOT DOLLY

Arriba, el Crucificado. Abajo, el hombre del poder, ora. No se mueve un solo músculo de su recia contextura. Al cabo, se incorpora. Su expresión es serena y transmite un gran respeto. Ve otra vez al Crucificado. Luego, saca su cartera y la vacía de los billetes que la llenan y que pone a los pies de Cristo; acto seguido, se busca en las bolsas del pantalón y saca sendos puños de monedas, que pone sobre los billetes. Hecho lo cual, se vuelve y se dirige hacia la puerta.

FULL COMPOSITION SHOT EL CRUCIFIJO EN PRIMER TERMINO

Desde ahí vemos salir de la Iglesia a don Regino. Después de un momento vemos entrar al Cura, a cuadro. Con los ojos fijos en el cacique que acaba de salir. Un momento después, se vuelve y mira el dinero, luego, levanta los ojos hacia el Crucificado.

MEDIUM HIGH ANGLE SHOT DEL CURA

Muestra una expresión de profunda impresión. Luego baja sus ojos y los fija en el dinero que acaba de dejar don Regino; un grueso fajo de billetes y una buena cantidad de monedas.

CLOSE SHOT DEL DINERO

Entran las manos del cura y toman incrédulas, los billetes y las monedas.

FULL COMPOSITION SHOT. EL CRUCIFICADO EN PRIMER TERMINO. ABAJO EN SEGUNDO TERMINO EL CURA

El cura, con el dinero en sus manos, muy emocionado. Vuelve a dejarlo al pie del Crucificado. La emoción que lo embarga es inmensa. No se atreve, o más bien, no puede levantar sus ojos a los ojos del Crucificado. Su mirada, sin embargo, rueda a los pies de éste.

MEDIUM SHOT DEL CURA. LOS PIES DEL CRUCIFICADO EN PRIMER TERMINO

Sobre la cara del cura, conturbada, en la que se nublan las lágrimas, se hace efecto de voz de Felipe, increpándolo duramente, y de Rosaura después:

EFFECTO VOZ DE FELIPE:

¡Con razón ya ni en ustedes cree el pueblo!

EFFECTO VOZ DE ROSAURA:

¡Aquí está este pobre pueblo enfermo... esquilado por tantos verdugos... estragado por el hambre y los vicios, y abandonado por los que se dicen ministros de Dios y tienen la obligación de ampararlo! ¡Oígallo llorar! ¡Se está muriendo! ¡Este niño es México y hay que salvarlo!

Se vuelve en torno y luego busca con los ojos hacia la puerta, por donde salió don Regino. La vieja puerta, abierta, restallante de sol. Las lágrimas se agolpan en sus ojos. Echa la cabeza en el pecho, inmensamente avergonzado. Luego, la levanta y mira al Crucificado.

FULL ANGLE COMPOSITION SHOT DEL CURA Y DEL CRUCIFICADO

El cura cae de rodillas.

MEDIUM SHOT DOLLY A UN CHOSE SHOT

El cura le habla al Crucificado, con una voz quebrada por la emoción:

CURA:

¡Perdóname por haber dudado de que estuvieras vivo y de que tu fuerza estuviera viva en el mundo, Padre!

¡Por indigno de llamarme tu ministro y de levantar en mis manos manchadas Tu Sagrada Forma! ¡Perdóname y dame un destello de tu Luz para llevarla a los desamparados, Tú, que fuiste otro desamparado y que moriste por ellos!

FULL LOW ANGLE SHOT DEL CRUCIFICADO

Yacente en la cruz que encharca de resplandores el sol de Río Escondido.

DISOLVENCIA

Mauricio Magdaleno imprime una fuerza tan noble al acto de contrición del villano, que de inmediato desencadena otra reacción igual de positiva: prende de fe al cura, quien pide perdón al Crucificado. El pasaje pasa como uno de los más logrados de la historia de *Río Escondido*. Luego, sólo habrá un momento de nobleza en la figura de don Regino, "se produce una transición en la actitud del cacique. Está apenado y no halla que agregar" cuando la maestra le pone por ejemplo a Juárez "ese otro letrado", tan hombre.

Don Regino manda despachar el asunto de Merceditas. "¡Mejor le cortamos de raíz!", para que su lugar lo pudiera ocupar la nueva maestra. Le habla de una sorpesa, le ofrece casa: "Como quiera que se la mire la actitud del hombre fuerte de Río Escondido es galante y la ha impresionado", pero un retrato suyo: "una cara dura, autoritaria, que mal honifica la sonrisa cruel", delata sus verdaderas pretensiones. Estalla el conflicto, desde este momento las posiciones de la maestra y el cacique serán irreconciliables, los enfrentamientos serán más intensos y el villano no tendrá miramientos para ejercer su poder, di-

ce al cura: "¡de hoy en adelante, voy a ser otra vez YO!".

La aparente redención sirve de contra-punto para la intensificación del drama. El arrepentimiento como ardid para conseguir su propósito: el amor de Rosaura. En la ignominia nunca sucederá. Toca extremos salvajes el proceder de don Regino cuando mata al niño Goyo. La manera en que lo hace recuerda a *El resplandor*, cuando Felipe Rendón mata a un fugitivo que le ha robado.

(De la línea 566 á 573)

EXTERIOR CORRAL DE LA PRESIDENCIA MUNICIPAL. (DIA) FULL SHOT BEBEDERO. AGUA DERRAMANDOSE. AL FONDO CABALLERIZAS. PAN A UN SEMI LONG SHOT HACIA LA BARDA SOBRE LA CUAL ESTA GOYO CON SU CANTARO VIENDO EL AGUA.

Un enorme, desolado corral, al fondo del cual se ve la puerta falsa. Otras dos puertas, fronteras una de otra, comunican con el interior del inmueble. Hacia un extremo, la caballeriza y los bebederos. En la caballeriza asoman las crinadas cabezas de cuatro o cinco de las más finas bestias de don Regino. En medio, está el aljibe, con un gran cubo colgando de una cuerda. El agua corre por un conducto de hojalata al bebedero y se derrama en el suelo. El agua por la que imprecán a la Divinidad los desdichados de Río Escondido! Allá, por una barda que cae a este corral, aparece Goyo, con su cántaro.

FULL LOW ANGLE SHOT HACIA GOYO SOBRE LA BARDA

El chico otea rápidamente y ve el aljibe. Su expresión se ilumina de un gozo triunfante. Brinca.

FULL ANGLE SHOT. EL AGUA DERRAMANDOSE EN PRIMER TERMINO

Del fondo de la escena, viene corriendo hacia el agua, Goyo. Llega hasta el agua y llena su cántaro. Apenas puede con él. La escena, no obstante su simplicidad, estará llena de expectación. Sabemos que el niño va a ser sorprendido por alguien a

quien la rabia convertirá en fiera. Goyo ha acabado de llenar su cántaro y el agua se derrama entre sus manos. Está feliz. Se agacha para poder recibir en el hombro el recipiente y algo lo hace volver la cara.

LONG SHOT LA CABEZA DE GOYO Y EL CANTARO SOBRE EL HOMBRO EN PRIMER TERMINO

Vemos aparecer, allá al fondo, por una de las puertas, a don Regino.

FULL TRAVEL SHOT DE GOYO

El niño, al verlo, se acomoda rápidamente el cántaro y echa a correr hacia la barda con la ligereza de un gamo.

MEDIUM FULL DOLLY RAPIDO DE DON REGINO

En la puerta, don Regino saca su pistola y apunta. Dispara tres veces. (NOTA para Carlos López Moctezuma: la pistola debe permanecer a la altura de la cintura, y desde allí disparar. No debe cerrar los ojos)

FULL PAN SHOT DE GOYO

Vemos caer, al pie de la barda, a Goyo. Sobre su cuerpo inmolado suena el tercer balazo. La puntería del forajido es sencillamente maestra.

CLOSE PAN SHOT

Tomamos, primeramente, el cántaro roto y el agua que corre por la tierra reseca. Hacemos un PAN LENTO, a lo largo del hilito de agua y descubrimos la mano de Goyo inmóvil y apretando la tierra mojada. Finalmente, tenemos en cuadro al niño muerto y sangrante. La voz de Rosaura clama, fuera de cuadro, en un alarido desgarrador:

ROSAURA: O.S.

¡No!

La CAMARA sube y toma a Rosaura, que viene a la carrera hacia el cadáver todavía caliente de Goyo, en tanto aparece por la misma puerta el cura y en la suya, don Regino se guarda su arma en la funda. Rosaura se echa sobre el cadáver del niño y lo aprieta convulsivamente entre sus brazos, sollozando y apretándolo contra su cara, desesperada, con la cara del muerto pegada a la suya, se vuelve hacia don Regino. Lo mira con odio y le echa a los ojos, llorando:

ROSAURA:

¡Bestia infame!

Declaración de odio: don Regino se lo ha ganado. La muerte de Goyo toca fondo, las fuerzas contrarias se enfrentarán por última vez. El velorio y entierro del niño desencadenan la fuerza del pueblo aliado de la maestra rural. Magdaleno escribe: "Ahora sabemos que esta gleba vejada por siglos, está próxima a estallar. Y que estallará cuando su verdugo o los sicarios de su verdugo pongan una mano sobre la maestra". No será el pueblo quien termine con el villano, será la señorita Rosaura Salazar; pero si será esta gleba de Río Escondido la que acabe con sus sicarios. Escribe Magdaleno en el desenlace trágico del cacique, uno más de los instantes de mayor intensidad dramática:

(De la línea 599 á 636)

EXTERIOR UNA ESQUINA DE JACALES. FULL SHOT. (NOCHE)

Un perro aúlla lúgubrememente.

DISOLVENCIA

INTERIOR CANTINA. FULL GROUP SHOT DOLLY A UN MEDIUM SHOT DEL CACIQUE. (NOCHE)

Otra vez encontramos al cacique de Río Escondido rodeado de todos sus sicarios -Brígido, Leonardo, el Renco, José de la Luz y demás- en torno de una mesa. Se bebe y las dos o tres botellas vacías que tienen ante sí, nos indican que con abundancia. Don Regino está bien borracho. En realidad, doblemente borracho: de alcohol y de una confusa mezcla de odio, rabia, humillación y angustia. Todo eso que le forma un sedimento bárbaro en su alma y dimana de su contrariado deseo amoroso. En primer término, sirve el cantinero. Llena la copa del cacique y éste la empina de un trago. Luego, dice, en un tono sordo y atrayendo a sí la respetuosa atención de sus incondicionales:

DON.REGINO:

Desde el día que llegó esa mujer, me latió que nos traía la sal. ¡Por Dios Santo que lo sentí aquí!

Lo dice tocándose el corazón. Se excita y agrega, sin alzar la voz y con acento siniestro:

DON REGINO:

Pero ¡lo que es ora, vamos a ver a cómo nos toca, y como dice el dicho: pa' los grandes males, los grandes remedios! Orita mismo voy a la escuela a demostrarle que de mí no se burla. Y después, entran ustedes y hacen lo mismo, uno por uno. ¡Ya verán cómo luego vendrá de rodillas, a pedirme que la perdone y a rogarme que la agarre de querida! ¡Y entonces la echaré del pueblo a patadas delante de toda su maldita indiada!

La decisión le brilla en los ojos, con un brillo metálico. Se levanta y sus secueces se levantan, a su vez. Dice, echando a caminar hacia la puerta:

DON REGINO:

Vamos p'allá. Ustedes me esperan afuera de la escuela.

Sale de la cantina y, tras él, salen sus incondicionales. El cantinero los ve salir y en su expresión se pinta un gesto de horror y dolor.

DISOLVENCIA

EXTERIOR ESCUELA. FULL ANGLE SHOT. (NOCHE)

Entrando a escena por detrás de CAMARA, vemos llegar a don Regino frente a la puerta de la escuela. Unos pasos tras él, sus sicarios. Don Regino se detiene.

INTERIOR CUARTO DE ROSAURA. HIGH ANGLE PAN. DOLLY (NOCHE)

En la sombra dramática del lugar un verdadero tugurio resalta el niño de brazos, durmiendo en un cajón. Haciendo PAN, descubrimos, inmediatamente después a Raquel; duerme profundamente en un petate y se cubre con un sarape. Vemos, por último, a Rosaura, que duerme, también, sobre un petate y se cubre con otro sarape. A su lado, en el suelo, un quinqué y un libro. Al acercarnos a su cara, la vemos abrir los ojos, sobresaltada, en tanto oímos fuera de cuadro, voces apagadas de hombres y luego el ruido de una puerta que está siendo forzada. Rosaura se incorpora rápidamente sobre uno de sus codos, alterada.

EXTERIOR ESCUELA. FULL ANGLE SHOT. LOS SICARIOS EN PRIMER TERMINO. AL FONDO DON REGINO. (NOCHE)

Nuestra composición es ésta: el grupo de sicarios en primer término. Al fondo de la escena, don Regino acaba de forzar la puerta. Ésta cede y entra el cacique. La escena se detiene así, por unos instantes -unos angustiosos, expectantes instantes que deberán parecerse eternos- Al pronto, allá tras la puerta entreabierta y en sombra, se oyen voces desgarradas de mujer. Voces sordas de quien se defiende desesperadamente:

VOZ DE ROSAURA: O.S.

(Sorda y apenas precisa)

¡Suélteme! ¡Suélteme! ¡Canalla!

CLOSE UPS DE LAS CARAS DE LOS SICARIOS, ESCUCHANDO, IMPRESIONADOS

La voz de Rosaura, clama, frenéticamente:

ROSAURA: O.S.

¡Suélteme, maldito! ¡Bestia infame! ¡Bestia infame! ¡Suélteme! ¡Suélteme!

Inmediatamente y sobre las mismas caras de los secuaces del cacique, se oye un disparo. Una bronca detonación que cimbra hasta sus raíces el corazón de la noche.

FULL SHOT DE LA ESCUELA

Ahora tiramos hacia el frente de la escuela -la puerta bien centrada al fondo- y escuchamos otros dos balazos. Sobreviene un silencio largo, intolerablemente largo, exasperantemente largo. Al cabo, vemos salir a don Regino y, al descubrir su bulto, la protesta debe anudársenos en la garganta.

El cacique viene hacia CAMARA. Camina uno, dos, tres, cuatro pasos y cae pesadamente, de rodillas. Es hasta ahora que sabemos que es él quien está herido de muerte. Inmediatamente, sale Rosaura, con una pistola en la mano: es una escuadra, calibre "38": la de Felipe. Viene resuelta hacia su víctima y la ciega la ferocidad de su acto. Al ver a don Regino de rodillas, todavía con vida, lo remata disparándole dos balazos más.

FULL ANGLE SHOT

En esta escena tenemos a los sicarios en primer término y vemos, allá al fondo, desplomarse sin vida a don Regino, en tanto Rosaura se vuelve hacia los sicarios, y pistola en mano, viene hacia ellos. Su actitud no deja lugar a dudas y los amenaza, con voz sorda y resuelta:

ROSAURA:

Y ustedes... ¡no se muevan, desgraciados!

Se detiene frente a ellos, pistola en mano, teniendo a sus pies el bulto ensangrentado de su víctima. Por todos lados se oyen ladrar perros, y vemos escurrirse bultos de hombres y mujeres que aparecen al fondo de la escena.

CLOSE SHOTS DE LOS SICARIOS

Atemorizados ante la actitud de la mujer. Sus ojos giran de un lado para otro, como si se les vinieran encima espantadores fantasmas.

HIGH ANGLE WIDE SHOT

El pueblo indio se derrama por todos lados, afluyendo hacia la escuela, como una desbordada avenida, y hombres y mujeres se detienen contemplando el tremendo espectáculo. No parece sino que éste pueblo vejado y humillado, hubiera surgido, por obra de un milagro, del seno mismo de la tierra. Todo Río Escondido está presente. Las filas de indios copan, más y más a los sicarios. Esta es la noche de la vindicta.

GROUP SHOTS DE HOMBRES Y MUJERES

Caras en las que hasta la emoción se expresa sin un gesto y que retratan, con frialdad de acero, la muerte. Miran a los sicarios con ojos resueltos a todo.

REPETIMOS LAS MISMAS ESCENAS ANTERIORES. ESTA VEZ LAS GENTES AVANZAN HACIA LA CAMARA

CLOSE UPS DE LAS CARAS DE LOS SICARIOS

Vemos acrecentarse en ellas, el terror.

FULL WIDE ANGLE SHOT

Ahora tenemos una vista general de la escena. El pueblo rodea, más y más, a los secuaces del cacique muerto.

FULL SHOT DEL GRUPO DE SICARIOS

Brígido echa mano a la pistola, en un gesto de defensa angustiosa.

MEDIUM LOW ANGLE SHOT DE ROSAURA

Una cara también sin expresión, la cara de una muerta, y sobre ella, oímos dos, tres disparos, y gritos en los que se confunden el miedo de los forajidos y del odio del pueblo:

GRITOS DE LOS SICARIOS Y DEL PUEBLO: O.S.

(Confundidos unos con otros)

¡No! ¡No! ¡Atrás o se mueren!

Nos morimos todos. Esta es la noche de la muerte.

¡Que no se quede ni uno!

¡Que se empape la tierra de Río Escondido de su sangre!

HIGH ANGLE WIDE SHOT

Ahora vemos, en primer término, a un enorme motín del pueblo sobre el cual se levantan cientos de manos, armadas de cuchillos. Rosaura, allá al fondo, sobre el cadáver de su víctima contempla el tremendo sacrificio de los verdugos de Río Escondido.

LOW ANGLE SHOT DE ROSAURA

El cadáver del cacique, a sus pies, en primer término. La vemos reaccionar. Está desfallecida y parece a punto de caer.

MEDIUM SHOT DE ROSAURA

En su expresión se pinta un gesto de horror. Se vuelve rápidamente y entra a la escuela.

Las manos alzadas, armadas de cuchillos. La muerte de los sicarios de don Regino Sandoval, reproduce las imágenes descritas por Magdaleno en *El resplandor*, cuando la masa de indios ejecuta al villano Felipe Rendón y a sus secuaces; estos indios lo hacen por la defensa de sus cosechas, los de Río Escondido, "como surgido por obra de

un milagro", se desbordan contra quienes los han humillado:

Las imágenes de *El resplandor*:

— Nomás pedimos que no se lleven las cosechitas. ¡Es todo lo que hay para los pueblos!

Antes de que brotara la voz, Rendón se dobló sobre el viejo, con la mano empuñando la cuarta, y le cruzó la cara. Azotó Bonifacio, sin un gemido, boca abajo, y el erial se encharcó de sangre. Entre los gritos, la masa se apretó contra el jinete, en una unánime decisión de acabar con él. La voz de Rendón, cavernosa, se quebró, por primera vez, de miedo.

—¡Lucas! ¡Muchachos!

Rugieron los rifles y cayeron tres, en una pirueta macabra. Uno de San Felipe había agarrado al alazán por el freno, y Rendón se deshacía del tumulto, pretendiendo hacer uso de la pistola. Seguían disparando a quemarropa. De la chamarra del administrador manaba un manchón de sangre, y se abatía sobre la cruz de la bestia. Aun se tendieron muchos brazos, y muchos cuchillos refulgieron, ígneos, al rayo del sol. Apenas si el encuentro había sido de cinco minutos...

Las vibrantes imágenes de *El resplandor* iluminan *Río Escondido*; escenarios y personajes se trasladan de la novela al guión; caracterización del villano e ideales del maestro rural se suceden con una nueva vitalidad. También la presencia de otra figura, viva imagen de la derrota y la desesperanza, el cura cansado del estado misérrimo de su pueblo. En *El resplandor*, el cura Febronio Ramírez sale de San Andrés de la Cal: "¡Lo que no deja, dejarlo! Lo que pasa en estas tierras es atroz... ¡Atroz! Todo tiene un límite, y estas gentes ya lo rebasaron. Yo no puedo hacer nada: por eso me largo". Una verdad terrible le hace abandonar el pueblo: "El otomí sólo sabe que su muerte será menos sentida que la de la mula o el buey que dan el sustento a una familia". El cura los abandona, Dios los ha abandonado, son los condenados de la tierra.

En *Río Escondido*, el cura revela el mismo desencanto del sacerdote de San Andrés de la Cal, que dice de su comunidad: "Este es un lugar de condenados". Este desánimo es provocado por la tragedia de su pueblo en Río Escondido: "Aquí nos estamos muriendo todos". Magdalerio hace aún más dramática la presencia del clérigo, las ruinas de la Iglesia son las mismas del cura, la Iglesia es su tumba. Estas ruinas que ves:

EXTERIOR ATRIO DE LA PARROQUIA. LOW ANGLE FULL WIDE SHOT. (NOCHE)

Uno de los tantos atrios de Iglesia rural mexicana. Las baldosas se abren a la irrupción de la maleza. En medio, se levanta una cruz de misión, cuyo bulto fantasmal se advierte convertido en una pura ruina: tanta, que sabemos de un momento a otro se caerá hecha pedazos. Al fondo, la parroquia. Una vulgar y linda fábrica de adobe y piedra del siglo dieciocho. Tétrica a fuerza de ruina y abandono. La gran puerta, otrora claveteada y ornada de gravados alusivos, se ve hendida por anchas grietas y condenada por un tablón. Es una Iglesia cuya función ha desaparecido hace mucho tiempo. Al lado, en un piso, la casa charrona y sombría del curato: una puerta de ocote y un ojo de buey. En la sombra de la noche, el sitio toma acentos macabros. Parece imposible que nadie viva en él. Entran a cuadro, de CAMARA hacia el fondo, unos bultos que atraviesan el atrio. Son Felipe, Rosaura y los huérfanos. La mujer lleva en brazos al niño de pecho y a su lado caminan Goyo y Raquel. Van hacia la puerta de la Iglesia y se detienen frente a ella.

Con las fuerzas y la fe perdidas, el sacerdote, una imagen de la derrota, transita en el limbo como un espectro. Sólo la fe salva. La presencia de la maestra, su voluntad aparece como una señal del cielo. En el reencuentro con su destino el cura ve a la maestra como la imagen bíblica llevando en brazos al niño, acompañada de Felipe Navarro y los otros niños, se le presenta como el llamado divino a un renacimiento. Lo místico-religioso recobra su vigor para devolver la esperanza:

FULL ANGLE LOW SHOT DEL GRUPO. PAN

Nos acercamos para descubrir la impresión que les produce tanta ruina y tanta desolación. La gran puerta, condenada. Se miran hombre y mujer. La mirada de Rosaura va, luego, más allá: hacia el bulto del curato. Felipe también vuelve la cara hacia allá y también los dos chicos. Hombre y mujer se dirigen resueltamente hacia el curato. Por las rendijas salen unos gajos de luz amarilla.

FULL ANGLE SHOT HACIA LA PUERTA DEL CURATO

El grupo formado por Felipe, Rosaura y los niños, entra a cuadro. Por las rendijas de la puerta salen los gajos de luz amarilla. El hombre vacila un segundo; luego llama, un llamado común y corriente, ni recio ni suave. Nadie contesta ni se oye tras la puerta el menor ruido. Hombre y mujer se miran, nuevamente. Felipe vuelve a llamar, esta vez fuertemente y con la palma de la mano.

INTERIOR CURATO. FULL ANGLE SHOT. (NOCHE)

Este es un set de impresionante fealdad de cárcel. Bóveda catalana, negruzca y agrietada, que en tiempo de aguas trasmite humedad, y muros desportillados. Un petate, al fondo, con una manta sin hacer, completa la idea de una prisión. Sobre él, colgando de sendos clavos, un sombrero ranchero y prendas de vestir masculinas. Al entrar, nos sorprende en primer término, un botellón de vidrio corriente, lleno a medias de pulque. Atrás, el cura, con la cara echada en la mesa, sobre los brazos. O está borracho o duerme. No viste, por cierto, ninguna prenda que nos advierta su condición sacerdotal, sino camisa de manta trigueña, a la usanza indígena, pantalón negro, de casimir viejo y huaraches. En la mesa, una lámpara de petróleo, tras cuya bombilla negra de humo oscila el pabito. Al lado, un machete. Tras la puerta -que defiende una gruesa tranca- vuelve a llamar Felipe. Esta vez, con una piedra, según nos lo hace saber el recio ruido que estremece el madero.

MEDIUM SHOT TILT Y PAN A UN FULL. EL BOTELLON DEL PULQUE EN PRIMER TERMINO

El hombre levanta la cara, lentamente, y mira hacia la puerta. Es un mestizo fornido, de ancho cuello. La barba y el bigote, en el más absoluto abandono, le ennegrece la cara. Su expresión es sombría, amarga y dura. Ni siquiera hace sospechar que sea un sacerdote: al verle, juraríamos

que es un forajido de la región que se ha instalado en la abandonada iglesia. Se incorpora, siempre lentamente, y se dirige hacia la puerta. Al pasar al lado del machete, se adueña de él, instintivamente. Desatranca la puerta. Luego, abre una hoja a la mitad, sosteniéndola con el pie. La puerta chirria lúgubramente.

EXTERIOR PUERTA DEL CURATO.
GROUP COMPOSITION SHOT. (NOCHE)

El cura, al abrir la puerta, se encuentra frente a Felipe, Rosaura y los niños. Les mira, con sorpresa. No esperaba, ciertamente, topar con este humano trasunto bíblico. Bien bíblico. Hay un deliberado propósito de parte de los autores de esta historia de que la presencia de Rosaura y Felipe haga recordar, aún sin querer, el pasaje de la Virgen, San José y el Niño. Composición de figuras, cierta añoranza en el vestir: todo tiene en la pareja y el bebé un aire misterioso de mito de Navidad. También los fuereños miran recelosamente al hombre. Tras un segundo de absoluto silencio, aquél pregunta, con una voz fantasmal y dura:

CURA:

Qué quieren?

ROSAURA:

Ver al cura.

CURA:

Para qué?

ROSAURA:

Para que nos dé posada.

Dice lo anterior, a la vez que empuja y entra resueltamente, seguida por Felipe. Tras ellos, los dos niños entran, mirando con ojos impresionados al hombre.

INTERIOR CURATO. FULL LOW ANGLE SHOT

El grupo que, al entrar, frente al hombre. El Cura, sin embargo, ha tratado de impedirles el paso. Felipe cierra y se recarga contra la puerta. Quedando de espaldas a ella y mirándolo desafiadamente. Después de un momento, le pregunta:

FELIPE:

Dónde está el cura?

MEDIUM COMPOSITION SHOT. (FAV. AL CURA) FELIPE Y ROSAURA EN PRIMER TERMINO

El cura mira a hombre y mujer, nuevamente, y su expresión se inmota. Se le ve amargura en la cara. Al cabo, reacciona y responde, bajito y sordamente:

CURA:

Yo era el cura.

Se hace otro breve silencio.

MEDIUM COMPOSITION GROUP SHOT. (FAV. A ROSAURA Y A FELIPE) EL CURA EN PRIMER TERMINO

Rosaura y Felipe lo miran, sorprendidos, de arriba a abajo. Con sorpresa desagradable. Impresionados por esta culminación de tanto horror. Luego, se miran, uno al otro, como compartiendo el mismo pensamiento. Vuelven a mirar al cura. Casi hay un soplo de piedad en los ojos de ambos. Saben, que este despojo humano que representa a Cristo es otra víctima de la enorme tragedia de Río Escondido. Una víctima vencida y con miedo.

MEDIUM GROUP SHOT (FAV. AL CURA) ROSAURA Y FELIPE EN PRIMER TERMINO. DOLLY A UN CLOSE SHOT DEL CURA.

El cura rompe el silencio, con voz cansada, en tanto el niño de pecho rompe a llorar.

CURA:

Esto ya no es Iglesia ni es nada. Todos saben en el pueblo que la cerré hace tiempo. ¡Aquí se acabó todo!

(Mirando a otra parte)

¡Esto es... mi tumba!

ROSAURA:

Es la casa de Dios y está obligado a darnos posada. Este niño tiene viruelas y...

(A la vez que descubre al bebé, que llora lastimeramente)

...está muy grave.

(Se lo tiende, en un ademán de madre)

¡Es un niño! ¡Tenga piedad de él!

MEDIUM SHOT DEL CURA

CURA: (Sordamente)

¡Piedad! ¡Eso se acabó en el mundo!

MEDIUM SHOT DE ROSAURA

¡Dése cuenta de que se está muriendo!

MEDIUM GROUP SHOT (FAV. AL CURA)

CURA: (Casi agresivamente y excitándose)

¡Aquí nos estamos muriendo todos... niños, jóvenes y viejos... hombres y mujeres... hasta los animales, que sirven más que los cristianos!

MEDIUM ANGLE TWO SHOT DE ROSAURA Y FELIPE (CASI DE PERFIL)

Tanto horror hacen vacilar a Rosaura y a Felipe. Se miran, casi con miedo en tanto, el cura añade, fuera de cuadro, más calmado:

CURA: O.S.

En este pueblo no hay ni agua para vivir. La de la fuente de la plaza es poca y mala. La del aljibe la tiene don Regino para sus caballos.

MEDIUM GROUP SHOT (FAV. AL CURA) DOLLY BACK. PAN CURA. Cont.

¡Como tiene todo lo que está vivo en Río Escondido! ¡El pulque, los borregos, la lana, los telares... todo!

El nombre del temido cacique pone en su expresión una sombra de miedo y se vuelve hacia ellos, completamente transformado. Ahora es un miserable que tiene miedo. Un miedo que le sale de las vísceras en un gemido:

CURA:

¡Váyanse, por favor! ¡No me comprometan! Don Regino no quiere extraños en el pueblo!

Dice las últimas palabras haciendo a un lado, violentamente, a Felipe, y abriendo la puerta para echarlos. Felipe le cierra el paso, enérgicamente, y lo increpa:

En este momento, Mauricio Magdaleno introduce, en voz de la maestra rural, un arrebatado sentimiento patrio y religioso, para hacer recapacitar al cura. Le increpa: "¡Este niño es México y hay que salvarlo!", que es una idea sustraída de otra de sus novelas, *La tierra grande*.

FELIPE:

¡Con razón ya ni en ustedes cree el pueblo!

ROSAURA: (Se yergue ante él, enardecida)

¡También ustedes le han robado la fe y lo tienen condenado a una vida peor que la del infierno!

(En un ademán patético, le tiende al niño que llora)

¡Aquí está este pobre pueblo enfermo... esquilado por tantos verdugos... estragado por el hambre y los vicios y abandonado por los que se dicen ministros de Dios y tienen la obligación de ampararlo! ¡Oígallo llorar! ¡Se está muriendo! ¡Este niño es México y hay que salvarlo!

Le mira de hito en hito, fieramente. El cura no responde y tiene la cara llena de sudor. Ella agrega, con sorda rabia:

ROSAURA: Cont.

Pero ¡qué entiende usted de estas cosas! Le voy a hablar en su idioma... ¡en el idioma que también ya se le ha olvidado! le hemos pedido posada. No tiene un pesebre donde recoger a este infeliz?

La emoción del instante es patético y pesa, de tan tensa. La mujer con el niño en brazos, llorando, exhibe un gesto cruel. El cura ha sentido la crueldad de la tremenda increpación y está vencido. Completamente vencido, con la cabeza gacha y los brazos tendidos a lo largo del cuerpo. En una de sus manos cuelga, estrafalario, el machete. Tras un brevísimo silencio pide, en un tono cansado:

CURA:

Perdónenme. Cierren y pasen.

Felipe cierra la puerta, en tanto el cura se vuelve y echa a caminar hacia la puerta de la Iglesia. Al pasar por la mesa, deja allí el machete y coge la lámpara.

Rosaura y, tras ella Felipe y los niños, le siguen. La luz temblona de la lámpara agranda fantasmalmente las figuras en los muros y en la bóveda.

En *La tierra grande*, cuando el poder de los otrora ricos hacendados Suárez Medrano se encuentra minado, la epidemia de tifo toca a uno de los suyos, un niño de la familia. Florencia, hija del amo don Gustavo Suárez Medrano, clama protección para el niño; dice al doctor: "Se salvará porque es México". Con la misma actitud maternal expresada por la maestra rural, la hija del amo se yergue resuelta ante el doctor:

El niño se había salvado milagrosamente -tal era, al menos, el criterio del Nazareno- y en vano el médico trató de encontrarle los terribles síntomas del terrible contagio.

—Pero para el pobre -declaró, casi consternado-. Este chamaco está condenado por las taras que no tienen remedio y...

Florencia le miró dormir -lo había instalado en la recámara vecina a la suya- y un brillo de resolución le emergió del ser.

—Este chamaco se salvará, doctor. Se salvará porque es México. El México que tiene que levantarse de las taras de que usted habla, para crecer y convertir en vida nueva todo esto que le tocó en herencia. Yo misma lo llevaré a que lo vea un especialista. -Se irguió frente a él, sumando en la actitud toda una dolorosa majestad maternal-. Alguien tiene que salvar a la Tierra Grande..., ¡esta Tierra Grande en cuyas ruinas amanecerá el día de mañana algo mejor! Algo mejor para todos-. Su propia vehemencia la intimidó. Añadió, calmada y casi timidamente:—Haga usted de cuenta que ese niño es mío. Tiene que curarse y se curará.

El médico tenía prisa por marcharse y, sin embargo, se sintió impresionado por la actitud de la mujer. Repuso, en otro tono:

—Yo la acampañaré a México para que lo vea un especialista.

La impresión que provoca la mujer resuelta en el doctor, se repite en *Río Escondido*. El Cura sucumbe ante la "tremenda increpación" de la maestra rural. Pero la transformación definitiva

que conduce al reencuentro del sacerdote con su fe, se la dá el impacto que surte en su ser, el hecho de ver postrado ante el Crucificado al villano del pueblo. Es en ese instante cuando el cura dice al Crucificado: ¡Perdóname y dame un destello de tu luz para llevarla a los desamparados".

La fuerza del ministro de la iglesia había comenzado a alcanzar un tono distinto, de víctima trasciende a aliado de la maestra. Rosaura propone al cura que toque la campana para reunir al pueblo en la plaza, y pide a sus feligreses, encarnación de la inocencia, dejarse vacunar contra las viruelas: "Dios Nuestro Señor no admite en el cielo al que no está vacunado".

Finalmente es capaz de enfrentarse al villano, con quien comparte otro de los momentos de mayor tensión de la historia. La solidaridad hacia la gente del pueblo, cúmulo de dolor, le llena de fuerza para hacerlo y olvida su miedo inicial. Frente a frente a don Regino, quien irrumpe borracho en la iglesia para pedirle que le ayude a conseguir el amor de la maestra Rosaura, el cura ha recobrado su vehemencia, su dignidad, su fuerza.

(De la línea 537 á 548)

EXTERIOR ATRIO DE LA PARROQUIA. FULL SHOT. (DIA)

Todo Río Escondido se congrega frente a la iglesia, llenando su nave y el atrio. Hombres y mujeres. Caras desoladas. Dolor indio que explota en susurros dolorosos. Los cántaros de las mujeres, vacíos.

INTERIOR PARROQUIA. FULL HIGH ANGLE SHOT. (DIA)

El pueblo, de pie, llena la iglesia. Allí, al fondo, en el altar, el cura mira a sus feligreses.

FULL LOW ANGLE COMPOSITION SHOT

El cura en primer término, en segundo, el Crucifijo. El mismo Crucifijo al que le prometió sacrificarse por su pueblo. El

cura, que mira a sus feligreses, se vuelve hacia el Crucifijo. Después de un momento, se vuelve nuevamente hacia su grey e impone silencio con un ademán. Habla, con voz firme:

CURA:

Yo sé cuán grande es su necesidad y quiero que sepan que estoy con ustedes, porque le prometí a éste santo Crucifijo ir hasta el sacrificio, si es necesario, para darles un poco de luz y de amparo.

FULL HIGH ANGLE TRAVEL SHOT

Ya está allí, abriéndose paso entre el rebaño humano, don Regino, con el sombrero puesto. Se dirige hacia donde habla el cura.

MEDIUM LOW ANGLE SHOT DEL CURA

Agrega, sin advertir la presencia del cacique:

CURA:

Yo sé cuán dura es esta nueva prueba que tiene que afrontar y lo desesperados que han de estar para venir a sacar la Cruz y pedirle a Dios Nuestro Señor el agua que les niega acá abajo su verdugo, pero quiero decirles que sobran rezos y procesiones y que tenemos que enfrentarnos y reclamar lo que es de todos.

FULL SHOT DE DON REGINO. PAN A UN MEDIUM TWO SHOT. DE ESTE Y EL CURA.

Don Regino se abre paso entre los feligreses, que se amedrentan al verlo. La expresión del cacique es sombría. No se ha quitado el sombrero y viene visiblemente borracho. El cacique llega hasta frente al cura. En torno del temido cacique se produce un hueco. El cacique mira a los ojos del cura; luego, mide con ojos indiferentes el dolor de los indios y les dice:

DON REGINO:

Llévense la Cruz y el Santo y hagan lo que quieran.

(Se vuelve hacia el cura y agrega tajantemente)

Quiero hablar con usted.

El Cura le mide lo sombrío de su expresión y se vuelve, dirigiéndose hacia el curato. Don Regino le sigue.

INTERIOR CURATO. FULL SHOT. DOLLY A UN MEDIUM TWO SHOT. (DIA)

Entra el cura, viniendo de la iglesia, y tras él, don Regino. El sacerdote cierra la puerta y se apaga, automáticamente, el susurro de las voces indias. Ambos hombres se miran, frente a frente. El cura, muy digno, supone, con razón, que el cacique viene a reclamarle sus palabras y está dispuesto a todo. El cacique, con el sombrero puesto. Sombrío. Una expresión de cinica crueldad estruja su cara. Habla, al cabo, mirando al cura:

DON REGINO:

Sí, amigo. Vengo borracho y ¡de hoy en adelante, voy a ser otra vez YO! ¡Y sé-pase que no me quito el sombrero aquí ni en ninguna parte!

El sacerdote no responde.

MEDIUM TWO SHOT (FAV. A DON REGINO)

Tras una brevísima pausa, don Regino explota, con voz herida:

DON REGINO:

Vengo a verlo pa' que me ayude.

La expresión del cura revela que no entiende de qué se trata.

DON REGINO: (Cont.)

Quiero a esa mujer con toda mi alma y ¡daría todo lo que soy por que no me hubiera humillado como acaba de humillarme! Esa se cree muy grande y ¡algo ha de tener, porque desde que llegó, todo cambió en Río Escondido! ¡Hasta a usted, que no era más que un desgraciado borracho, lo hizo otro!

¡Y a mí también me enyerbó! Pero la quiero y necesito que usted me ayude. Entendió? ¡En ustedes creen todos y tiene que hablarle! Dígame que no la quiero pa' diversión. Que estoy dispuesto a casarme con ella cuando quiera!

MEDIUM TWO SHOT (FAV. AL CURA)

El cura ha comprendido que se trata de Rosaura. Se yergue, frente a él, y le responde:

CURA:

Está usted equivocado, don Regino. Si antes fui eso que usted dice, ahora sé cuál es mi deber!

DON REGINO: (Conteniéndose y sordamente)

¡Usted va a hablarle ahora mismo o lo quiebro!

Se miran, frente a frente. Don Regino no puede más y le cruza la cara con el puño, sangrándolo.

La imagen del cura redimido, dispuesto a sacrificarse por su pueblo, acompaña a la maestra rural: "Ambos saben que son solidarios de una misma, tremenda misión". La salvación de Río Escondido recae en estos dos personajes, que tienen aliados: la figura presidencial y a otro personaje más cercano, el pasante de medicina.

Magdaleno recupera la figura del doctor que antes ha descrito en *María Candelaria*, pero ya no lo tendrá para oponerlo a la figura del *brujo* de los pueblos, a la superstición; sino como instrumento de una tarea social del Gobierno. Felipe Navarro tiene la misión de cumplir su servicio social en otro de los pueblos escondidos del país: Santiago de la Sierra. Dice a la maestra rural: "¡También a mí me mando el señor Presidente".

Las vidas del médico y de la maestra rural se cruzan desde el momento en que habrán de entrevistarse con el Presidente de la República, el dador de misiones. Luego, el auxilio que presta el primero a la mujer, tirada de cara a la tierra del páramo, expresa el origen de la relación indisoluble que Magdaleno creó.

Mauricio Magdaleno describe al pasante de médico como "un individuo de unos treinta y cinco años, moreno y de expresión resuelta y luminosa"; además, le dota de un carácter dual, noble y una vez cruel por la impotencia. Así su-

cede en *Río Escondido*, los personajes de Magdaleno encarnan la dualidad: una maestra encubierta de valentía y bondad, pero capaz de actos violentos para librarse de su enemigo; un cacique cruel y despiadado, pero enternecido en un acto de contrición ante el Crucificado, y un cura rendido, pero que recupera su fe para sacrificarse por sus feligreses.

La aparición de Felipe Navarro en Río Escondido, llamado por la maestra Rosaura, expresa la tarea social encomendada por el Presidente: "llevar a nuestras costas y a nuestros pueblos de la meseta la salubridad". Dice el pasante a don Regino: "Usted está enfermo; pero usted es un solo individuo y yo tengo que salvar del contagio a todo el pueblo". Un mensaje propagandístico que Magdaleno resalta en voz del cura: "Dios Nuestro Señor no admite en el cielo al que no está vacunado".

La "tremenda misión" del cura y de la maestra rural, que les obliga a permanecer en Río Escondido, también surte adhesión en el pasante, aunque éste la tenga designada para cumplirla en otro pueblo. Así como la actitud discursiva de Rosaura ante su grupo de niños: "Vengo a enseñarles lo poco que sé...", también Felipe Navarro se vuelve imprescindible: "salvar del contagio a todo el pueblo" y al recomendar sobre el cuidado que se debe tener con el agua, dice a unas mujeres que llenan sus cántaros en la fuente: "Hiervan siempre el agua y así no se enfermarán", agrega impresionado: "...es preferible que el agua sea poca a que esté contaminada".

Por la presencia de Felipe Navarro, el brote de la viruela es acabado y la escuela inicia funciones. Pareciera que este personaje con estas obras ha cumplido su misión; pero el autor le concede una participación más intensa, emocional, íntima, más allá de su tarea social, que lo liga más a la maestra rural. Surge entre los dos personajes "la llama de afinidad que los une"; además, es Felipe Navarro quien regala a la

maestra la pistola escuadra calibre "38" que ella utiliza para matar a don Regino.

Mauricio Magdaleno describe la relación íntima de Rosaura y Felipe "como un sacramento", su misión por encima de sus sentimientos; diálogos cortos, miradas y lágrimas que estrujan al espectador, situación que aumenta cuando, previamente a la expresión de sentimiento de la pareja, ha ocurrido un pasaje donde el pasante actúa de una forma ingrata. Describe de manera seguida la dualidad que lo envuelve: de un estado bárbaro a un momento lleno de ternura.

(De la línea 654 á 659)

INTERIOR SALON DE LA ESCUELA.
FULL ANGLE SHOT. DOLLY. PAN.
(MAÑANA)

Ahora, otra vez, vemos las bancas en sus lugares, llenas del pueblo infantil. Tras el escritorio, de pie, Felipe, a quien la desesperación y la impotencia convierten en un verdadero energúmeno. Es la primera vez que se enfrenta a unos muchachos de escuela y meterles lo que trata de meterles en la cabeza es algo tan imposible, que lo vuelve frenético. El espectáculo es por demás chusco. A tres arrapiezos los tiene de espaldas a la pared. A dos, frente a cada una de las ventanas, con orejas de burro, hechas con hojas de periódico. Tres más, frente al escritorio, están de rodillas y con los brazos en cruz. Todas las caras amedrentadas. A la sazón, con el apuntador del pizarrón roto a la mitad, brama, exasperado, dirigiéndose al pobre Luciano Achiotal, que le mira con ojos de angustia:

FELIPE:

Tampoco tú sabes cuánto es ocho por cinco?

LUCIANO: (Amedrentado)

Dieciseis, doctor...

Felipe le descarga de un golpe con el apuntador en el lomo, enloquecido y Luciano llora.

FELIPE:

¡Cuarenta, pedazo de animal! ¡cuarenta!

(señala con el apuntador a otro, al azar: Ambrosio Xaxtle)

¡A ver, tú!

(Ambrosio se levanta)

FELIPE: Cont.

Cuánto es ocho por dos?

AMBROSIO:

Cuarenta...

FELIPE: (Lo golpea con el apuntador, sin poderse contener)

¡Cuarenta siglos necesitas para que se te quite lo bruto!

Ambrosio llora lastimeramente y se vuelve y arranca a la carrera hacia el cuarto vecino -el de Rosaura-

INTERIOR CUARTO DE ROSAURA.
FULL PAN SHOT. DOLLY A UN MEDIUM
TWO SHOT. (MAÑANA)

Rosaura reposa en el petate y tiene cerrados los ojos. Su expresión habla de sufrimiento. A su lado, en el cajón, duerme el niño. Ambrosio entra a la carrera, clamando, entre sollozos:

AMBROSIO:

¡Señorita! ¡Señorita!

Rosaura abre los ojos y le mira. El niño llega frente al petate y agrega, llorando:

AMBROSIO:

¡El doctor nos está matando!

Llorando, el niño se echa en cuclillas y se abraza de ella.

AMBROSIO:

¡Ya alívese para que nos dé clase, señorita!

Rosaura, a su vez, lo abraza maternalmente.

FULL ANGLE SHOT. ROSAURA Y EL NIÑO EN PRIMER TERMINO

Al fondo, por la puerta, vemos aparecer a Felipe. Cansado, derrotado, furioso contra sí propio. Se detiene frente a mujer y niño. Deja caer los brazos a lo largo del cuerpo, en un gesto de inmenso desaliento.

MEDIUM TWO SHOT

Rosaura mira a Felipe. El niño a su vez pone sus ojos asustados en el doctor.

LOW ANGLE FULL SHOT DE FELIPE

Se excusa, con voz exahusta:

FELIPE:

Perdóneme, Rosaura. Creí que podría improvisarme maestro, pero ¡hasta ahora me doy cuenta de que para ser maestro hay que tener madera de santo!

MEDIUM TWO SHOT. TILT. PAN.

Rosaura se vuelve a Ambrosio y le dice:

ROSAURA:

El doctor no quiso hacerte llorar. Ya váyanse y salgan en orden. Muy pronto volveré a estar con ustedes.

Esta última frase de Rosaura, provoca en ella un sentimiento lleno de temor que la hace temblar de miedo. Ambrosio se incorpora y se limpia las lágrimas, a la vez que dice:

AMBROSIO:

Sí, señorita.

Y se va. Pasa al lado del médico, a quien mira de reojo, recelosamente. El doctor ni si quiera lo ve. Ha notado la emoción que embarga a Rosaura, y camina hacia ella hasta quedar a su lado. Rosaura mira con ojos rebosantes de lágrimas a los ojos del médico. Su expresión refleja una dolorosa y amarga desesperación.

La impresión que deja este crudo momento, por las consecuencias del estado energúmeno del pasante, con la voz temblorosa del niño Ambrosio que dice: ¡El doctor nos está matando! Mauricio Magdaleno repara la imagen del pasan-

te Felipe con un instante de amor sincero, acaso el único de la historia de *Río Escondido*.

(De la línea 660 á 667)

HIGH ANGLE MEDIUM SHOT DE ROSAURA

Le pregunta a Felipe, con la voz rota:

ROSAURA:

Verdad que ya pronto estaré bien, Felipe?

Ella misma no lo cree y su expresión toda lo está diciendo a grito.

MEDIUM SHOT DE FELIPE

Sufre y por un instante no logra responder, al cabo, dice:

FELIPE:

Sí, Rosaura. Pronto estará bien.

HIGH ANGLE MEDIUM SHOT DE ROSAURA

Niega vivamente con la cabeza y exclama en son de protesta:

ROSAURA:

¡No! ¡No! ¡Yo sé que nunca me levantaré! ¡Que estoy herida de muerte! ¡Que me quedan unos cuantos días de vida! ¡que hoy mismo, tal vez...

(Los sollozos ahogan su voz)

MEDIUM FULL TILT A UN MEDIUM TWO SHOT

Felipe cae de rodillas a su lado y se le escapa, en una protesta, de muy hondo esta palabra dolorosa:

FELIPE:

¡No!

Ya a su lado, Rosaura agrega, bajito, con una voz quebrada, muy quebrada:

ROSAURA:

Sí... Este es el fin, Felipe. ¡Si viera cuán claramente se siente cuando se le va a uno la vida!

Y solloza, angustiosamente, ahogadamente. Felipe, inmensamente emocionado, la abraza y la aprieta contra su corazón.

CLOSE UP DE LAS DOS CABEZAS (FAV. A FELIPE)

Que dice; asegurando, con un énfasis casi desesperado:

FELIPE:

¡No digas eso! ¡Te aliviarás y muy pronto podrás levantarte!

El tuteo ha surgido, de improviso, al calor de la patética escena, pero ni uno ni otro parecen advertirlo. Sólo allá, en sus corazones, algo se ha desatado: la llama de afinidad que los une. Están tan próximas sus caras, que sus alientos se confunden. Algo brota, como un sacramento, de esta intimidad, es esta completa, material e inmaterial intimidad.

CLOSE UP DE LOS DOS (FAV. A ROSAURA)

Ella niega, vivamente, y repone, con dolorosa convicción:

ROSAURA:

¡Eso no es verdad, Felipe! ¡Tú sabes que no es verdad!

FELIPE: O.S.

¡Te juro que es verdad!

ROSAURA:

¡No! ¡No lo jures, porque no es verdad!

CLOSE UP DE LOS DOS (FAV. A FELIPE)

¡Te lo juro, por quien quiero más que a mi vida... por tí, Rosaura!

CLOSE UP DE LOS DOS (FAV. A ROSAURA)

Rosaura sabe la desesperación que posee a Felipe y que está mintiendo. Sus ojos llenos de lágrimas agradecen tanta ternura y trata, dolorosamente, de sonreír.

Al sentimiento íntimo y discreto nacido entre Felipe y Rosaura, Mauricio Magdaleno opone otra relación de pareja, que resulta ser otro de los

dramas de Río Escondido, el de la "maistra" Mercedes es quien lo vive, sometida bajo otro capricho de don Regino. Esta otra mujer humillada viene a expresar todo lo contrario de la figura imponente de la maestra Rosaura Salazar.

En *La tierra grande*, Magdaleno comienza a imaginar el personaje de esta Mercedes. Rosalía Alvarado, en la novela, es una maestra "morenita agraciada" con instrucciones de "promover las nuevas ideas entre los indios"; pero, a causa de la indiferencia de los niños del pueblo por estudiar, sucumbe ante las pretensiones de Jacinto Estrada, descendiente de los caciques de La tierra grande y conocido como un vividor venido a más en la política. Escribe Magdaleno: "casi inmediatamente, los enterados afirmaban que habían hecho buenas migas y que más le interesaba a Rosalía los favores de Estrada que el analfabetismo de los muchachos", a lo que el Jacinto contestaba, ufanándose: "—¡Sí, señor! Me gusta y ¡qué! ¡Para eso somos hombre y mujer!

Al sustraer este tipo de *La tierra grande*, Magdaleno lo hace pensando en la maestra como una víctima más del villano en *Río Escondido*, y no como una mujer oportunista. Aunque, tanto Rosalía Alvarado y Mercedes tienen la misma suerte trágica, la primera muere de tifo, y Mercedes se dispara un tiro de pistola.

En voz del Renco, incondicional de don Regino, Mauricio Magdaleno define la situación de la niña Mercedes: "la que era maistra, hace dos años... Le gustó a mi jefe y se la guardó para él y le puso casa".

FULL ANGLE PAN SHOT. DOLLY A UN MEDIUM GROUP SHOT

Ahora vemos a la amasia de don Regino. Es una mujer joven y guapa, pero tan tétrica, que su sola presencia denuncia inmediatamente que es víctima de un drama. Otro de los dramas de Río Escondido. Macilenta, sin ningún aliño, vestida de luto. Está a unos pasos de Felipe y el

Renco. Se la advierte humillada ante el fuereño doctor y el pueblo. El hecho de que don Regino la haya convertido en su querida le es tan insoportable, que desde entonces lleva luto en la ropa y en el corazón...

Opuesta a la fuerza que representa la maestra Rosaura, Mercedes asume con resignación su destino. Los diálogos de ella son mínimos, escribe Magdaleno: "En realidad, sobran las palabras", unas cuantas líneas pero contundentes: "¡No queden mal con su jefe...". Don Regino ordena a sus sicarios despachar el asunto de raíz, Mercedes sale del pueblo para siempre: "Ya estoy lista", luego Magdaleno describe el momento, duro e infernal como el paisaje donde sucede:

(De la línea 471 á 483)

EXTERIOR PARAMO. (EFECTO DE CREPUSCULO) LONG SHOT

En la línea plana de la distancia, a contraluz de las bárbaras tintas del ocaso del páramo, se esfuman tres figuritas a caballo: Mercedes, Brígido y el Renco. Les vemos detenerse.

FULL LOW ANGLE GROUP SHOT

Es el momento en que se detienen. Inmediatamente, nos acercamos a ellos y damos la emoción del instante entre CLOSES: Mercedes baja la cabeza, resignada. Esta cara es la de una muerta. Está muerta antes de que le arranquen la vida. Los dos hombres se miran. Inmensamente conturbados. Darían, en este instante, todo lo que tienen y todo lo que son, por encontrarse a mil leguas de aquí. Se hace una breve, tétrica pausa. En realidad, sobran las palabras. Mercedes sabe que ha llegado su fin y no hace el menor esfuerzo por evitarlo. Ellos saben perfectamente que lo sabe. Es un silencio lleno de presagios de muerte. El paisaje, duro, infernal -cactus y piedra, barbarie de México erizada de espinas- juega macábramente con el horror de la escena. Al cabo, el Renco habla. Lo que dice, le viene de muy hondo y de muy verdadera raíz: de la sustancia misma de su alma bárbara:

EL RENCO:

Mire, niña Merceditas... Usté ha sido muy gente con nosotros... ¡pa' que es más que la verdá! Mi jefe...

(la voz se le anuda y no puede continuar)

...¡Dícelo tú, que eres su compadre, Brígido!

Brígido no puede hablar y le mira con una expresión desolada. Luego, ambos forajidos bajan la cabeza. Mercedes dice, con una voz insignificante que resalta, sin embargo, como si fuera de hierro, en la dureza del descampado:

MERCEDES:

Ya sé lo que les ordenaron y no les reprocho nada. No queden mal con su jefe, Brígido.

Brígido explotando por sí y por el Renco:

BRIGIDO:

Sí, comadrita, nos lo ordenaron y desde que tenemos el encargo... ¡haga usté de cuenta que nos corre la lumbre por las tripas! Nosotros no podemos hacer eso con usté... ¡mayormente que ha sido tan güena con m'hija, desde que se quedó sin mamá! Váyase y no hable ni vuelva nunca... ¡Por lo que más quiera! Y perdone que la dejemos a pie, pero tenemos que regresar con su caballo.

Mercedes no responde. Está muerta y los muertos no pueden responder. Brígido apea, de un brinco, y la ayuda a bajar del caballo. Ella deja hacer como si el resorte de su vida hubiera sido ya definitivamente abolido. En tanto, el Renco dice:

EL RENCO:

El tren pasa a tres horas de aquí, niña Merceditas.

BRIGIDO:

¡Que Dios la acompañe, comadrita!

Monta, y Mercedes ni siquiera parece haber escuchado sus últimas palabras.

FULL LOW ANGLE GROUP SHOT

Los dos jinetes se vuelven por donde vinieron. Brígido cabrestea el caballo de Mercedes. Ésta echa a caminar, lentamente, automáticamente, y sale de cuadro. Los dos hombres, a su vez, salen de cuadro, en dirección opuesta.

VERY LONG WIDE SHOT

Ahora tenemos una última visión de la escena, bajo la primera sombra de la noche: la pequeña figurita de la mujer se aleja, se aleja más y más, caminando lentamente, automáticamente, en tanto los dos jinetes se alejan, a su vez, en dirección opuesta.

MEDIUM FULL DOLLY BACK SHOT MUY LARGO

Los dos sicarios caminan sin hablar. Sin siquiera mirarse. Se les nota profundamente afectados. En medio de la noche incipiente del páramo. La escena se prolongará largamente, angustiosamente, hasta molestarnos de tan sostenida. Sólo los dos jinetes, el descampado y la noche que cae. Al pronto, se oye un disparo y las bestias se sobresaltan.

Brígido y el Renco se detienen, al mismo tiempo; se miran uno a otro y luego, como movidos por idéntica fuerza, vuelven la cara hacia atrás.

FULL DISTANT ANGLE SHOT

A unos pasos de un gigantesco órgano, está tendida en tierra, Mercedes.

HIGH ANGLE SHOT DE MERCEDES. DOLLY A UN CLOSE SHOT

Tiene una pistola en la mano y le mana de la sien un hilito de sangre.

Esta imagen de mujer bella y callada, víctima y trágica, Mauricio Magdaleno comienza a refinarla, porque de ella emergen los tipos de Paloma en *Pueblerina* y de Acacia en *La Malquerida*. En ellas, el silencio, la mirada y las frases poéticas serán sus principales motivos, y no resulta gratuito que estas características se prendan en la actriz Columba Domínguez y sea ella quien las protagonice en la pantalla.

En la filmoliteratura de Mauricio Magdaleno, irrumpen las voces de los objetos de culto en la

historia de México, así sucede en *Flor silvestre*, las tierras de El Bajío recobran una presencia que habla de la sangre derramada en ella, Esperanza dice: "la tierra es el más grande y el más terrible de los amores"; en *María Candelaria* han sido la Pirámide del Sol de Teotihuacán y un ídolo de impasibles facciones de piedra volcánica y de extraña semejanza con un indígena, que un artista pinta. El pintor dice: "En México Yo no he hecho sino expresar la vida de mi pueblo, exactamente como lo hacían los antiguos aztecas en sus códices y como lo hace la cerámica de Tlaquepaque", y en *Río Escondido* la campana de Dolores, el patio mayor de Palacio Nacional y el Palacio emergen soberbios y llenos de historia ante la maestra rural. Magdaleno recrea en los objetos históricos, voces patriotas tan apasionadas como las de la maestra Rosaura y del Presidente de la República: "Soy la campana que llamó a la libertad a tu pueblo", "Soy el patio mayor del palacio de Cortés y de Juárez... el patio de los Presidentes de México y el corazón de tu Patria".

Un incendio de colores y figuras, un motín de desmesuradas proporciones caen sobre la maestra rural, los frescos de Diego Rivera y el Palacio que le habla:

(De la línea 45 á 50)

MEDIUM CLOSE SHOT DE ROSAURA

Alelada, los contempla con tamaños ojos de estupor, recorriéndolos con una emoción que la hace olvidar de dónde está y de quién es.

SHOTS de los frescos con Rosaura en primer término. Estas escenas deberán tomarse en TECHNICOLOR.

La voz del Palacio cobra un acento que dirá por su conducto, el mensaje del gran pintor mexicano y el sentido popular de la Historia de México:

VOZ DE PALACIO: (Sobre mural prehispánico)

Esta es la historia de tu pueblo. La historia del pueblo de México. Volcanes

extintos que remedan altares y una vieja raza cobriza que encontró el secreto de la vida en los ritmos de la tierra, la danza y las estrellas. ¡La raza que hizo de la flor un culto y levantó pirámides a Huichilobos y a Quetzalcoatl!

(Ahora estamos frente al fresco mayor, el de la Conquista, la Reforma y la Revolución)

He aquí nuestros orígenes. Sangre y lumbre. Genio de España y genio de Cuauhtemotzín. ¡Una boda que, por cruel, parece expresar la fatalidad que toda vida nueva requiere para fincar raíces de patria! He aquí a los inspirados de nuestra Independencia: Hidalgo, Morelos, Mina, Guerrero, Iturbide. Sobre ellos, como una culminación de tanta pasión de pueblo, los hombres de la Reforma. ¡Juárez, el indio que se enfrentó a Europa! El ímpetu de la Reforma se convierte en paz. México logra su primera suma. Porfirio Díaz. Después, como para abrir otra vez con sangre otra página de esperanza, el huracán de la Revolución. Madero. Carranza. Sangre de México. ¡Un pueblo se levanta y el reloj de la Historia marca una hora distinta!

La mujer acaba de reconocer, al pie del enorme mural, una firma. Nos acercamos a ella, dice. Diego Rivera. F.C. la gran campana del reloj de Catedral. Las once y cuarto. La mujer sale de su embrujo...

Imbuido en la tradición nacionalista, Magdaleno describe a sus personajes y los incorpora al paisaje mexicano. Al describir los escenarios de la historia, señala las imágenes que servirán al fotógrafo Gabriel Figueroa, para materializar con toda precisión estética la historia. Le sugiere que sean como las imágenes pintadas por Diego Rivera, por Posada, por Orozco, por Leopoldo Méndez; el campo mexicano, sus personajes y la muerte. De Magdaleno, están las imágenes del páramo hidalguense descrito en *El resplandor*, que también recobra en *Río Escondido*.

La maestra Rosaura Salazar se dirige hacia Río Escondido, baja del tren en medio del sol quemador del desierto:

(De la línea 99 á 101)

MEDIUM SHOT DE ROSAURA. PAN

Abarca con ojos atónitos, la inmensidad del sol y piedra que se abre ante ella y parece vacilar. Luego, conforme se pierde a lo lejos el penetrante silbato del tren, reacciona y echa a caminar.

DISOLVENCIA

EXTERIOR. PARAMO. EXTREME LONG SHOTS DE ROSAURA. CADA VEZ MAS LEJOS. ATRAVESANDO LA PANTALLA EN DIAGONAL. ALEJANDOSE DE LA CAMARA. (DIA)

El sol quemante del yermo levanta vaharadas. Yermo hirsuto, bárbaro, piedra y cactus. Es el campo mexicano que pintó Diego Rivera en esos cuadros angustiosos de la Secretaría de Educación Pública. Sol y piedra. Sol y cactus. Al fondo, la pequeña figura de Rosaura se aleja, se aleja más y más.

EXTERIOR CAMINO. PROLONGACION EN EL PARAMO. EXTREME LONG SHOT

El mismo sol quemante, cegador. El mismo paisaje duro, agresivo, a ambos lados del camino de tierra franqueado por cactus...

La maestra Rosaura Salazar y el pasante de médico Felipe Navarro caminan hasta llegar a Río Escondido, el mismo feroz ilímite páramo:

(De la línea 130 á 131)

EXTERIOR PARAMO. LONG WIDE ANGLE SHOT (DIA)

Otra región del mismo yermo. Allá, a la distancia, descubrimos, alejándose las figuritas de hombre, mujer y caballejo. Los dos a pie. El, cabestreando a la bestia, Rosaura, unos pasos atrás, desfallecida. Los tres caminando lentamente. La CAMARA seguirá con ellos hasta rebasarlos y se irá luego hacia el cielo.

DISOLVENCIA RAPIDA

EXTERIOR FRENTE A RIO ESCONDIDO. LONG WIDE SHOT. (DIA)

La CAMARA desciende del cielo (en ángulo) y toma a la distancia, el pueblajo.

Un hirsuto pueblajo de jacales miserables, en medio del páramo. Sobresale la peculiar, la característica Iglesia de todos los lugares indios. Cactus gigantescos agaritan la entrada. Después de un momento se oye la voz de Felipe decir, fuera de cuadro:

FELIPE: O.S.

Allí tiene a Río Escondido.

Hacemos un SWING RAPIDO y tomamos en FULL SHOT un cuadro desgarrador formado por Felipe, a su lado, Rosaura y atrás de estos la vencida bestia. Felipe señala con el índice el lugarejo. Se advierte a Rosaura, impresionada por la miseria depresiva del pueblo. Ni siquiera parece que dentro de ese bulto macilento de jacales haya nada vivo que atender. Se antoja pensar, con un espeluzno de terror, que allí la vida concluyó, hace mucho tiempo, todas sus posibilidades, y que es un lugar condenado del planeta...

Una y otra vez, el escritor retoma este escenario de *El resplandor*, el pueblo de *Río Escondido* revela la desolación del páramo mísero y cruel de San Andrés de la Cal, "horizonte ígneo como un resplandor, calvo y güero de sol, tierra tétrica..."

La energía, en la tierra del otomí, se reconcentra en longevidad y en monstruoso mimetismo con el mineral y el cacto. Cincuenta, cien años, son nada un minuto en la existencia del páramo. Donde nunca floreció la esperanza de algo, tampoco tiene razón de ser la medida de nada. Allá, tras lomita, dice el indio, y quien inquiera corre días y días y no alcanza el sitio buscado. Tras lomita, dentro de veinte años, y la voz repite la monotonía naturalidad de un paisaje sin fronteras y que por lo mismo es ajeno a la noción del tiempo y el espacio. Veinte años... toda una vida, que a fin de cuentas no suma sino ochenta, noventa o cien, cuando bien va... ¡qué más dá para quienes no pueden conjugar los nervios resortes de la conciencia... para quienes al nacer y el morir no son más que los cabos de una suerte tremenda! Ni la piedra, ni el nudoso órgano, ni el mezquite se quejan... Los ojos columbran las distancias y las bocas callan.

[...]

Cincuenta o cien jacales en una planicie calva y alba de salitre y cal, paredes de adobe rindiéndose al tiempo y a la miseria y techos de tejamanil que doblan como campanas al menor viento, amenazando derrumbe. Y el resto, covachas de piedras, como cercas, de paredes naturales de cactus y techumbres de hojalatas recogidas del muladar, y una entrada enana de alimañas y un suelo desnudo y poroso de cal y salitre. Por el día reptaban por los muros de las viviendas las lagartijas, los topos y las culebras, y por las noches el gavián improvisaba allí su nido. En los tugurios infectos hacinábanse hombres, mujeres, chicos y bestias... las embarazadas reventaban sin un grito, y las más de las veces no era necesaria siquiera la presencia de una vieja experimentada. Del silencio de las toberas brotaba noche adentro, como un vaho penetrante -humus fecundo, podredumbre, vida- un chillido aterido -el de la carne nueva que proclama su balbuceo inicial- y aumentaba la tropa de chamacos pringosos e ictericos, fáciles presas de sarampión y el tifo y la viruela...

[...]

¡Tierra marcada de huellas que no borra el viento, ceniza que arde y no quema los pies del otomí, pies y cascos que se hunden en el horizonte de la sabana, entre budoques de boñoga, y el horizonte ígneo como un resplandor, calvo y güero de sol, tierra tétrica, tierra de ceniza y cal, de eras despintadas que vomitan el salitre, tierra blanca, fina, enjoyada de pedernal y comida de erosión, tierra y magueyal cetrino, tierra y cuevas de adobe, tierra y delirio!

Los pueblos de Río Escondido y San Andrés de la Cal son hermanados por Mauricio Magdaleno, el páramo lleno de imágenes desgarradoras por la ausencia de agua, el vital líquido que por desgracia la tienen en abundancia los villanos, don Regino Sandoval y los dueños de La Brisa. Hay en la novela y en el guión la idea de un río escondido, en la novela le llama Paso de Toros. Un hombre sueña:

[...] ni un jagüey ya en San Andrés demonio se están muriendo de sed los animales y los cristianos... se me ha metido en la cabeza que en Paso de Toros hay agua quién sabe pero se me ha metido ah qué Olegario qué sueños tienes el río Pintado se mete debajo de las peñas de Sierra de Agua como una tuza que busca su agujero y ya nadie lo ve nadie en el sueño oía el ruido debajo de la tierra pegándose contra las peñas era como un rumor de ganado lejano que vuelve a la querencia lejano apagado luego se hacía más fuerte vamos a escarbar en Paso de Toros quién quite y no sea nomás un sueño ya usted sabe cómo es el agua de indina sale se esconde le gusta que la busquen a veces los jagüeyes chupan de las nopaleras y el agua va apareciendo hasta debajo de las piedras acuérdesese de la piedrota que estaba tapando el agua de La Goma quién iba a creer que allí había agua [...]

Exterior. Día. Fuente de la plaza de Río Escondido: Felipe Navarro escucha a una de las indias, que procuran llenar su cántaro. Ellas hablan de sus penas por el agua y de ese misterio de vida que se les niega, de ese río subterráneo:

MEDIUM FULL COMPOSITION
GROUP SHOT

FELIPE:

Esta es toda el agua que hay en Río Escondido?

MEDIUM FULL COMPOSITION
GROUP SHOT

INDIA 1a.:

Sí, doctor. Y la del aljibe de don Regino, pero ésa es nomás pa sus caballos y pa su casa. Dícen que por debajo de la tierra pasa un río con harta agua y que se le oye junto al altar de la parroquia. Por eso se llama el pueblo Río Escondido.

MEDIUM FULL COMPOSITION
GROUP SHOT

INDIA 2a.: (Amargamente)

¡Llueve en todas partes, menos aquí! Aquí nomás se llena el cielo de nubes

(Vuelve la cara a verlas)

...pero nunca cai (sic) el agua. ¡Diosito no quiere que caiga aquí! ¡Quién sabe por qué!

En *Río Escondido*, los escenarios advierten el drama de la gente. Escuela e Iglesia, esas ruinas que ves: el destino de una niñez analfabeta, allí "la enorme miseria de Río Escondido exhibe su más lúgubre expresión"; un sacerdote que ha decidido cumplir su misión pastoral. Los escenarios poco a poco se transforman con la llegada mesiánica de la maestra rural, su esfuerzo hace posible una escuela real y una iglesia que también recobra su destino hacia el pueblo en desgracia.

Hay una pequeña construcción donde se lee: Escuela, Rosaura echa a caminar hacia allá:

CLOSE SHOT

La mano de Rosaura llamando hacia la puerta.

INTERIOR ZAGUAN ESCUELA. MEDIUM FULL SHOT. (DIA)

Se trata de un viejo caserón evidentemente colonial. Los muros, desportillados, exhiben el estrago del abandono y huellas de metralla. Sobre ellos, echan sus sombras las canales. Ventanas sin rejas y portalón apollillado que parece vencerse sobre sus antiquísimos goznes. Si no contempláramos este caserón a la bárbara luz del sol de las dos de la tarde, su sólo aspecto impondría como el de una morada de fantasmas. Por el ángulo que deja visible la puerta, entre abierta, se adivina una sugerencia de establo o cuadra y vienen del interior relinchos de caballos. José de la Luz- una sombra fantasmal indígena. Entra a cuadro y abre el portón que parece vencerse sobre sus antiquísimos goznes. Al abrirse la hoja, se descubre, afuera, a Rosaura, que pregunta:

ROSAURA:

Esta es la escuela, verdad?

El indígena niega con la cabeza y trata de cerrar.

ROSAURA:

¡Cómo no! ¡Allá arriba lo dice con tamañas letras!

MEDIUM TWO SHOT (FAV. A JOSE DE LA LUZ)

Que contesta con un gruñido inexpressivo:

JOSE DE LA LUZ:

Aquí sólo están los caballos de don Regino.

MEDIUM TWO SHOT (FAV. A ROSAURA)

ROSAURA:

Entonces, dónde está la escuela?

MEDIUM TWO SHOT (FAV. A JOSE DE LA LUZ) PAN JOSE DE LA LUZ:

En este pueblo no hay escuela.

Esta contundente sentencia, marca el destino de la maestra Rosaura, que con ayuda de Felipe, consigue una transformación del escenario.

Brígido lleva a cabo la orden de su patrón, sacar los caballos y disponer todo, porque "ya va a haber otra vez escuela":

EXTERIOR ESCUELA. FULL ANGLE SHOT DE LA ESCUELA. (MAÑANA)

Tanto las puertas como las ventanas están abiertas. La escuela está ya en funciones.

DISOLVENCIA

INTERIOR DE LA ESCUELA. FULL ANGLE SHOT. EN PRIMER TERMINO. (MAÑANA)

En un CLOSE SHOT un cajón, suspendido del techo por dos cuerdas, y en el cual, entre almohadas, sonríe inefablemente, el niño de pecho. Al fondo, el grupo infantil. Fuera de cuadro, la voz de Rosaura pasa lista de presencia:

VOZ DE ROSAURA: O.S.

Tetelqui Ponciano.

PONCIANO: (Contesta suave, sin inflexiones; voz de muchacho indio)

Presente.

VOZ DE ROSAURA: O.S.

Tlahuantzin Cándido.

CANDIDO:

Presente.

Otra constante en el trabajo de Magdaleno son las imágenes de masas, de alboroto y de represión hacia los oprimidos. El escritor, al describir a las masas, las hace transitar constantemente de estados contemplativos a momentos explosivos. Son las multitudes de *María Candelaria*, que persiguen a la mujer de Lorenzo Rafael y luego contemplan su paso hacia el Canal de los Muertos de Xochimilco; son los indios de la Cal y del Tepetate de *El resplandor*, borregos en un mitin político y salvajes fieras al dar muerte a su enemigo Felipe Rendón. Igual cúmulo de gente hace desbordar el cauce trágico de Río Escondido, un pueblo sojuzgado y reprimido para hacerlos vacunar, pero también son la voluntad de los de abajo que se impone sobre el poder del villano Regino Sandoval. Pasan de "la trágica inmovilidad india" a "la gleba vejada por siglos" que esta próxima a estallar.

Río Escondido defiende en masa la tradición de velar a su muerto y a su protectora, el pueblo se enfrenta a don Regino en el velorio de Goyo:

(De la línea 581 á 596)

EXTERIOR ESCUELA. FULL WIDE SHOT. (NOCHE)

Afuera en la calle, frente a la escuela, todo el pueblo. Arden henchones de ocote en muchas manos y, sobre la horqueta, sigue doblando a muerto la campana.

INTERIOR SALON DE LA ESCUELA. FULL LOW ANGLE COMPOSITION DRAMATIC SHOT. EL PEQUEÑO ATAUD EN PRIMER TERMINO. (NOCHE)

Nada ha cambiado en la dura plástica del cuadro funeral. Inclusive podríamos asegurar que nadie se ha movido de su sitio. Rígida, trágica inmovilidad india. Afuera, sigue, monótona, doblando a muerto la campana. Aquí adentro, la orquesta infantil sigue su alegre son. Raquel llora. Al pronto

se echa sobre el ataúd de su hermanito, clamando algo desgarrador de lo cual se hacen perceptibles palabras aisladas:

RAQUEL:

...hermanito... por qué... sola... muerto... hermanito...

Las lágrimas se agolpan en los ojos de Rosaura. Viene hacia la niña y le pasa el brazo por el cuello y la arranca suavemente del ataúd. Raquel llora en el vientre de la maestra. Ésta le dice, con voz rota:

ROSAURA:

No llores. Si el viviera, te diría que hay pruebas muy amargas y que el sacrificio se ha hecho para merecerlo. Vamos a que descanses.

Y se lleva a la niña hacia el zagúan.

EXTERIOR ZAGUAN. FULL DOLLY BACK PAN SHOT. (NOCHE)

Al pronto, cunde entre la gente que llena el zagúan un rumor y una india se abre paso, viniendo de la calle, y tropieza con Rosaura y le dice, muy alarmada:

INDIA:

¡Ai ajuera está don Regino y quiere que enterremos esta misma noche al difuntito!

En todas las caras se expresa un vivo acento de odio. Rosaura suelta a Raquel y sale, resuelta a enfrentarse al cacique. El pueblo le abre paso y avanza tras ella. El instante asume una tensión intolerable.

EXTERIOR ESCUELA. FULL DOLLY BACK SHOT. (NOCHE)

El pueblo llena la calle. En muchas manos arden hanchones de ocote y la campana sigue doblando a muerto. Don Regino se ha abierto paso a codazos entre la chusma y se ha detenido frente a la puerta de la escuela. Sus secuaces lo rodean, impresionados, a su pesar, por la majestad de la multitud. Al pronto don Regino se para en seco.

LOW ANGLE COMPOSITION FULL SHOT

Rosaura aparece en la puerta y, a su vez, los indios se congregan a su espalda. El crepitar de los hanchones rompe en una

disonancia de luces y sombras las caras del cacique y de la maestra. Ella le mira con ojos de odio.

MEDIUM SHOT DEL CACIQUE

Con la mirada clavada en los ojos de Rosaura. Está a punto de estallar, las quijadas contraídas por la desesperación y el odio.

MEDIUM SHOT DE ROSAURA

Ésta, a su vez, le mira con ojos de odio, y lo apostrofa, sordamente:

ROSAURA:

¡Asesinos!

FULL SHOT (FAV. A LOS DOS) EL CACIQUE ABAJO, EN LA TIERRA. ROSAURA ARRIBA, EN LA PUERTA

Don Regino conteniéndose y también con odio:

DON REGINO:

¡Me entierran inmeditamente a ese muerto y usted se me larga del pueblo o no respondo de mí!

En todas las caras indias se acentúa un brillo de resolución. Un brillo siniestro. Ahora sabemos que esta gleba vejada por siglos, está próxima a estallar. Y que estallará en cuanto su verdugo o los sicarios de su verdugo pongan una mano sobre la maestra. A espaldas del cacique, sus sicarios se dan cuenta del peligro de una explosión del pueblo, y se miran unos a otros, recelosos y con miedo. Rosaura responde a don Regino, cara a cara y con voz tajante:

ROSAURA:

A su víctima, la velaremos toda la noche y le daremos sepultura mañana, al amanecer, y a mí sólo muerta me echará de Río Escondido. Entendió?

CLOSE SHOTS. REACCIONES DEL PUEBLO.

FULL GROUP SHOT. DOLLY A UN MEDIUM GROUP SHOT

El cacique está a punto de saltar sobre ella. El pueblo lo envuelve, con todo y sus sicarios. La actitud de los indios no deja lugar a dudar sobre la resolución que

inflama todos los pechos. Los sicarios de don Regino sienten miedo. Brígido no puede más y agarra a su jefe por un brazo, le dice con voz alterada:

BRIGIDO:

Mejor vámonos, jefe. Yo sé lo que le digo.

Don Regino mira a Rosaura con concentrada rabia.

MEDIUM CLOSE SHOT DE ROSAURA

Que le sostiene fieramente el duro mirar.

MEDIUM GROUP SHOT

El cacique, luego, se vuelve, con Brígido y penetra por el boquete que le abre el pueblo, seguido de sus sicarios. Los vemos alejarse, en tanto continúa doblando a muerto la campana.

FADE OUT

FADE IN

EXTERIOR LOMA, CEMENTERIO. FULL DISTANT LOW ANGLE SHOT. (MAÑANA)

La fúnebre procesión viene de regreso del cementerio, bajando la loma. Rosaura a la cabeza del pueblo, con Raquel y el cura. Por primera vez en la trágica historia de Río Escondido, se ha impuesto la voluntad de los de abajo. Goyo acaba de ser enterrado y su pueblo le rindió el homenaje póstumo. Los niños filarmónicos traen sus instrumentos, pero no tocan; todos con lágrimas en los ojos.

Plástica del pueblo. Imágenes de dolor en el rostro indígena de México, Mauricio Magdaleno les describe; a cada línea ofrece su punto de vista que retomará el fotógrafo de la película. Imagina al escribir. Magdaleno se convierte en el mejor intérprete de la expresión del **arte de escribir imágenes**. Sus ojos conciben en las palabras que escribe, cada imagen que Gabriel Figueroa tributará al cine mexicano. Pueden ser una, dos o más, no tantas, las líneas que revelan las imágenes de su pueblo.

(De la línea 549 a 553)

EXTERIOR PLAZA RIO ESCONDIDO. LONG WIDE SHOT. (DIA)

Dirigiéndose en procesión, hacia la fuente, la seca y marchita fuente de agua de Río Escondido, vemos a todo el pueblo. Hombres, mujeres, viejos, viejas. Brota un grito de mujer, un alarido indio lleno de dolor. Un coro de hombres y mujeres le responde. Una plegaria que impreca el agua de Dios. Llegan hasta la fuente.

FULL LOW ANGLE COMPOSITION SHOT. FUENTE

Con primer término de una gran cruz de madera, en la cual está clavado el Cristo, tenemos el espectáculo, ahora, de un pueblo fanatizado que vuelve a su raíz primordial de inspiración. Todo Río Escondido, está en procesión hombres, mujeres, viejos, viejas, etc. Tres hombres llevan la Cruz. Las mujeres llevan la voz de la plegaria. Los hombres la corean, acentos bárbaros, fetichismo, y dolor de México. Inclinan sobre la fuente la enorme Cruz de madera, en medio de las plegarias. Luego, la elevan hacia el cielo, demandando la lluvia de lo alto. Otra vez, la inclinan hacia la fuente...

Inmersos en las líneas del guión de *Río Escondido*, podemos decir que navegamos con Mauricio Magdaleno en vertientes trágicas de un rincón de México. Obscuridad del autoritarismo que salta con la figura del cacique rural, y luz de esperanza, una maestra redentora que llega hasta las entrañas del pueblo del indio humillado para redimirlo. Desde el cielo de tormenta que abre el primer *FADE IN*, de la mano del autor, caminamos entre imágenes tristes de páramo, personajes de brutal y magnífica estampa, la del indiscutido y omnipotente cacique de Río Escondido; represión y rebelión de pueblo. Precisión de imágenes, muchas de ellas nacidas a la luz de *El resplandor*.

Una última visión de la maestra de Río Escondido, luego un *FADE OUT FINAL*. Magdaleno cierra la historia de *Río Escondido*, su revelación en la pantalla la lleva ser considerada por la Academia de Ciencias y Artes Cinemato-

gráficas como la película de "mayor interés nacional". Pero el trabajo filmoliterario de Mauricio Magdaleno proveería más imágenes nacionales, el guión de *Río Escondido* lo terminó el 28 de julio de 1947; vendrían luego dos de sus grandes expresiones en el **arte de escribir imágenes**: *Salón México* y *Pueblerina*.

Vivir en Salón México

Salón México viene a constituir una irrupción de los bárbaros del cine mexicanista, encabezado por Mauricio Magdaleno, Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, a las tierras urbanas. Dan un esquinazo al campo, para tomar por asalto al "famoso lugar de trueno de la ciudad de México". Por vez primera, Emilio Fernández dirige un melodrama urbano escrito por Magdaleno; luego vendrá *Víctimas del pecado*.

Mauricio Magdaleno sustrae imágenes de la ciudad, sitios y tipos antes abordados en sus novelas *Concha Bretón* y *Sonata*.

En *Salón México*, el escritor revela el ambiente del salón de baile, desborda la crudeza de quienes tienen por vida ese lugar, hace vibrar la luz sucia del día en la vecindad, el Zócalo de nuevo como corazón nacional y una ilusión, entre tremendo ambiente, de que algo esperanzador crece en un internado de señoritas. Líneas como surcos en la tierra urbana del Salón México, ya Mauricio Magdaleno siembra la semilla del drama vivido por Mercedes, cabaretera de oficio y madre de corazón. Mujer que crece como planta, abonada con estiércol, espera la madurez de su hermana; pero una hierba dañera, Paco, el cinturita, estruja su raíz. Un joven piloto cosecha el fruto y el pobre labrador, un noble policía, se sepulta en esta tierra del Salón México.

Es posible arribar del campo a la ciudad y triunfar, Magdaleno lo consigue con el equipo de Emilio Fernández. Termina de escribir el guión de *Salón México* en agosto de 1948, previamente sus andanzas filmoliterarias habían transcurrido

en las tierras de El Bajío, en los canales de Xochimilco, en el páramo hidalguense, por citar.

La vida nocturna hierve al rojo blanco en uno de los salones de baile más populares de la ciudad de México; no son los años de mayor majestuosidad del lugar, pero Magdaleno nos lleva a ese ambiente nocturno para recrear la historia de Mercedes. Donde las imágenes del Salón México saltan vivas, cobran una dimensión tan poderosa como el accionar de los personajes.

(De la línea 1 á 27)

FADE IN

EXT. SALON MEXICO (NOCHE)

Un gran rótulo luminoso, prendido verticalmente a una fachada: SALON MEXICO. Se apaga y se enciende. Cada vez que se enciende, da lugar a un título de crédito. Música cálida de danzón. Una vez que desaparece el último título, queda en cuadro, encendiéndose y apagándose intermitentemente, el rótulo, sobre el cual hacemos una

DISOLVENCIA

INT. SALON MEXICO (NOCHE)

Este es el famoso lugar de trueno de la ciudad de México, en cuyos enormes salones fueron descantados los más castizos compases del danzón. Hay grandes espejos y algo de la noble pintura natural mexicana marca su acento en los muros. Precisamente se celebra un concurso de danzón, según nos los hace saber un anuncio luminoso de neón, allá al fondo: GRAN CONCURSO DE DANZON. El ambiente es cálido y espeso, de una espesura como para cortarla con un cuchillo. Una densa cortina de humo de cigarrillo llena el amplísimo recinto y en medio de ella respira una multitud de hombres y mujeres, de pie, gozando el espectáculo, o bebiendo cubas, ron y highballes corrientes en las mesitas. Una estupenda galería de tipos mexicanos: chafiretes, mecánicos, cinturitas y tarzanes, empleadillos y ferrocarrileros, curritos y snobs, turistas gringos en cuyas rubias pelambres hay confetí, prostitutas más o menos disimuladas y una legión de fichadoras de todas edades, pintas y condiciones.

En este momento, Magdaleno presenta a los protagonistas de la historia; Mercedes, Paco y un policía llamado Juan (en la película se llamará Lupe) son tres de esos tipos mexicanos que alberga el Salón México:

(De la línea 27 á 40)

...Bailan cinco o seis parejas: inútil decir que todas magistralmente. Entre ellas, destacamos a una: la que forman un tipo macizo y conquistador de chulo, de unos treinta y cinco años -Paco: así a secas- y Mercedes. Mercedes es una chica muy joven: veintidós años, cuando mucho. Es bonita, pero la vida de disipación que lleva le marca en la expresión una visible expresión de cansancio. Forma con Paco la pareja más sensacional de este sensacional evento cabaretero. Los de la orquesta se desgañitan, allá a la altura de su templete, sublimando con ardientes virtuosismos los compases del danzón. Nuestra vista general remata en un primer término: un hombre, un policía en uniforme -el policía de punto en el México-. Ya de cierta edad, bien cuarentón y muy marcial y muy popular: Un Juan Pueblo. Sigue con visible expectación el desarrollo de la prueba. Por lo demás, la excitación es general y estos cientos de hombres y mujeres están al rojo blanco y aquí y allá suenan gritos frenéticos:

GRITOS DE HOMBRES Y MUJERES

- ¡Arriba Paco!
- ¡Arriba el as del Salón México!
- ¡A ver esos campeones de Peralvillo!
- ¡Aquí no hay más campeón que Paco! Etc...etc.

Magdaleno convierte al Salón México en una escenografía viva, su traslación fiel a la película le concede la fuerza descrita, y no resulta accidental que esta escenografía, ya montada por Jesús Bracho, obtenga el reconocimiento de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

Paco Ignacio Taibo I escribe: El humo, las luces amortiguadas, el deambular de las sombras lejanas van dando a *Salón México* un muy

curioso tono literario y en ocasiones fascinante que permitirá compartirlo con un cierto cine alemán de pocos años atrás", el ambiente espeso de *El ángel azul*.

En la espesura del Salón México tienen lugar los agrios encuentros y desencuentros entre Paco y Mercedes, también la ilusión más íntima de la historia, Juan expresa su amor a Mercedes. Pasan entre danzón y danzón los temores de la mujer, agobiada por la carga de tener a su hermana en un costoso internado. Se suscitan en el Salón México transformaciones, como si en verdad fuera un lugar sagrado, con alma; Mauricio Magdaleno le redime, junto con sus tipos, mujeres y hombres: de centro del pecado se convierte en la bíblica morada que dá posada a peregrinos.

(De la línea 571 á 595)

EXT. SALON MEXICO (NOCHE)

Las luces del gran rótulo se encienden y se apagan en la noche, pero, hoy son las únicas luces que iluminan el sitio; hay castillos y fuegos pirotécnicos que vierten allá arriba sus cascadas de colores, y escuadrones de pueblo arrojan cohetes y la chiquillería suelta por las banquetas y las paredes el estruendo de las espantasuegras. Y entre tanto escándalo popular, viniendo de allá adentro, del conocido centro nocturno, no el sensual y cálido danzón de otras noches, sino un son de orquesta que acompaña el canto de los santos peregrinos.

DISOLVENCIA

INT. SALON MEXICO (NOCHE)

Estamos en una monumental posada. La luz eléctrica ha sido apagada y entre un ancho boquete que abre la habitual multitud de parroquianos y mujerzuelas, pasan los peregrinos rumbo al pesebre, con velitas y cantando el conocido coro. Se ve rara toda esta gente haciendo la ceremonia ritual. El pesebre es un monumento de genio mexicano: es enorme y allá, en el fondo, entre grandes estrellas de neón, la Virgen y San José, tienen al Niño; por demás está decir que esa muchachona y ese individuo de barbas postizas, que tan a lo serio toman sus papeles, son dos del establecimiento. Y

haciendo guardia, otros tres corpulentos y barbados -esta vez, barbas blancas- simulan los Tres Reyes, con camello, elefante y caballo de tamaño natural, de pasta. De pasta, asimismo, la mula y el buey que calientan con su vaho al Recien Nacido. Y por partes, entre laberintos de papel de china y heno, farolillos en forma de estrellas. Los peregrinos y todo el mundo -horteras, cinturitas, obreros, pecadoras- cantan entusiasmadamente el inmemorial motete de la petición de posada, y otros, instalados a unos pasos del pesebre, les responden. Entre la multitud, advertimos tres docenas de uniformes; son pilotos militares, casi todos norteamericanos, muy jóvenes, a quienes acompañan seis o siete mexicanos, que les muestran el lugar y 'mexicanísimo rito...

Salón México acoge con naturalidad a los personajes, respira con ellos sus momentos tormentosos e ilusiones pasajeras. Mauricio Magdaleno describe en su interior los instantes dramáticos de la historia. En un pasaje enfrenta la desesperación y angustia de Mercedes contra la altanería de Paco:

Como se ve, el tal Paco es el celebrado as del mujerío. Se siente trastocado en un dios y extrema, con Mercedes, la casi increíble finura del danzón. Primero una, luego otra pareja -dos parejas cualquiera- se retiran, exhaustas y convencidas de la inutilidad de seguir compitiendo. Cámara adelante hacia Paco y Mercedes. Ambos sudorosos y echando los riñones en la dura prueba. La cara del hombre resplandece; la de la mujer es casi sombría y habla de nerviosidad. Mercedes mira al hombre y le dice:

MERCEDES:

Quedamos que la copa sería para tí y la lana para mí.

PACO:

¡No piensas más que en la lana! Primero, procura ganar. Ya después veremos.

MERCEDES:

(Con ansiedad)

No, Paco. Yo tengo mucha necesidad de ese dinero.

PACO:

¡Baila y ya Dios dirá!

Y siguen bailando el exultante danzón, en tanto otras parejas desertan y el mujerío aclama a Paco.

DISOLVENCIA

INT. SALON MEXICO (NOCHE)

El patrón del establecimiento, un hombre gordo, sanguíneo, de cuello de toro, trajeado de noche, hace entrega a Paco de una copa -la clásica copa de todos los premios- y unos billetes de a cien, mismos que trata de arrancar de manos del chulo Mercedes, poseída de una sombría desesperación. El patrón está pronunciando un discursito y la mujer habla excitadamente, reclamando a Paco el dinero, pero de todo ello no se percibe nada, por virtud de la estentórea diana que toca la orquesta y la grita bramadora de la concurrencia, en torno de la pista. Notamos, no obstante, algo más: el policía se ha desprendido de su sitio y se pasea nerviosamente tras la multitud, siguiendo la escena que se desarrolla entre hombre y mujer. Una vez que se apaga la diana, nos enteramos de lo que ocurre, Mercedes disputa al otro los billetes y el patrón resuelve:

PATRON:

La copa y los quinientos pesos son para los dos. Arréglense como quieran.

Y se vuelve y abre paso entre la muralla humana. Paco se deshace de las manos de Mercedes y le entrega la copa, diciéndole:

PACO:

Ahí tienes la copa. Ya déjame en paz.

MUJER 1a.:

(Con insultante desprecio)

¡Donde ésta ve unos billetes, es muy capaz de prendérseles hasta en los dientes y las uñas!

MUJER 2a.:

Si por diez lanas hace lo que hace, pues... ¡ahora por quinientas!

MERCEDES:

(A Paco, ansiosamente, dramáticamente)

Dame mi dinero, Paco. En eso quedamos.

PACO:

Mira Mercedes. No te pongas impertinente y ya vamos doblando la hoja. Sácate rápido y vete a tomar una cuba por nuestro triunfo.

Y se vuelve, sin mirarla, y se abre paso entre la concurrencia. Las mujeres lo saludan, felicitándolo, palmeándolo, lo abrazan. Mercedes se ve grotesca, con su copa en las manos. En su expresión se acentúa la más desesperada angustia. Allá, a unos pasos, el policía sigue paseándose, sin quitar los ojos de la mujer y el hombre. La orquesta prorrumpie en otro danzón y todo el mundo se dispersa: unos y unas, a beber en las mesas; otros, a bailar. Hacia la boca de la escalera, Paco habla con una muchacha guapetona que prende en la solapa de su saco un clavel, a la vez que recibe de manos de un empleado su sobretodo y su sombrero. Mercedes se desprende tras él y, como quien no busca sino cumplir su rutina, el policía también va para allá, Mercedes implora:

MERCEDES:

Paco, por favor...

PACO:

(Se vuelve, desagradablemente sorprendido)

¿Otra vez? Te advierto que no estoy para bromas. Ya tú me conoces.

MERCEDES:

(Con la voz quebrada)

¡Te lo pido por la buena, Paco! No quiero hacerte enojar, pero ¡dame el dinero! ¡Tengo mucha necesidad de esa lana! Por eso entré al concurso y te advertí que si ganábamos, el dinero sería para mí.

PACO:

Con que tienes mucha necesidad, ¿eh?

(La otra asiente angustiosamente con la cabeza)

¡Pues saca la pasta de donde puedas! Ahí andan unos turistas. Vete con ellos y ratéales sus dólares... ¡a ver si se dejan! A mí no me estés cansando la paciencia y ¡vámonos a bolívar!

(Y le truena los dedos, imperiosamente)

MERCEDES:

¡Tienes que devolverme mi dinero, Paco! ¡Te juro que lo necesito!

PACO:

(A la otra)

Vámonos.

Y sale con ella, bajando la escalera. Por la cara de Mercedes pasa un fognazo de locura. El policía, allá, a unos pasos, paseándose observándolo.

Pero el alma del Salón México no está ajena a otro tipo de sensibilidades, fuera del ambiente espeso creado por el danzón y sus tipos; el autor le dota, como lo hace con sus personajes, de una dualidad. Nunca del todo malos, no siempre buenos. Describimos arriba cómo el escenario del Salón México transita del "lugar del trueno de la ciudad" a "monumental posada", y cómo su espíritu suscita el momento de irreconciliable entendimiento entre Mercedes y Paco; pero que Magdaleno opone, como un lujo, la confesión íntima de un amor puro:

La puerza elemental de la escena requeriría otro ámbito; pero ¡que le vamos a hacer!, se desarrolla, una noche de domingo, en pleno Salón México, lleno de bote en bote y sacudido por el salvaje estallido de los danzones y los gritos de los borrachos. Mercedes habla, ahora, haciendo levantar la cabeza al hombre. Pronuncia con temura:

MERCEDES:

Juan...

(Y le sonríe)

El otro día me dijo su apellido, ¿verdad?

JUAN:

(Le sonríe, a su vez. Una ancha, ingenuota sonrisa) López, Merceditas. Juan López, un servidor.

MERCEDES:

Usted sabe lo que soy y sabiéndolo, trata de levantarme hasta usted. ¡No me haga llorar, Juan! ¡Mire en qué estado tengo la cara!

JUAN:

Le hablo absolutamente en serio, Merceditas. Nos iremos a vivir por ai (sic) en una parte que usted escoja y su hermanita no lo sabrá nunca. Yo tengo unos ahorritos y ando haciendo la lucha para conseguir otro trabajo de día.

MERCEDES:

Pero ¿usted sabe lo que yo necesito sacar para cubrir mi compromiso, Juan? ¿Usted sabe por qué estoy aquí, fichando y cazando desesperadamente el dinero? ¡Porque metiéndome de criada o de lo que fuera no podría pagar los gastos tan fuertes del internado! Usted gana seis pesos y yo necesito mucho dinero... ¡mucho dinero! Para sostenerme, tendría que manchar su uniforme... ¡ese uniforme del que tanto se enorgullece!, o yo tendría que ser sucia con usted.

JUAN:

Su compromiso tiene que acabar algún día Merceditas... cuando su hermanita sea eso que usted dice y se case. Yo la esperaré hasta que esté usted libre.

MERCEDES:

(Le coge la mano, por encima de la mesa)

Juan... seamos buenos amigos, nada más... por el bien de los dos, y ¡que Dios lo bendiga por tanta imposible dicha como me ofrece!

Y se levanta, muy impresionada y tratando de concluir la escena. También Juan se levanta y, mesa de por medio, declara, en un tono entrañable.

JUAN:

Yo la esperaré, Merceditas. ¡No me importa cuanto tiempo sea! Seré como su

sombra, besando siempre su pisada y compartiendo la alegría de saber que ya muy pronto Beatricita será algo muy grande.

El alma del Salón México encuentra su cristalización en la figura de Mercedes, ambos personajes son el espíritu de la historia. Magdalena vuelve indisoluble sus vidas, el salón sirve de seno maternal, la mujer lo necesita para sobrevivir. Encarnan la primera parte de la dualidad que Mauricio Magdaleno describe en la historia de *Salón México*, uno es "el famoso lugar de trueno de la ciudad" y ella "la vulgar fichadora del Salón México", salón y mujer son opuestos a la imagen de "la pureza de la vida", encarnada por su hermana Beatriz. Esta otra mujer representa la ilusión, el sueño lejano de la desgracia de vivir la pesadilla del Salón México.

Mauricio Magdaleno sustrae el personaje de Margarita Pérez de *Las abandonadas* (1944), la mujer que rueda en un burdel capitalino hasta lo más bajo para hacer de su hijo un brillante abogado. Era allí la época revolucionaria y de *El automóvil gris*, ahora son los años cuarenta, se habla del regreso del Escuadrón 201 y la mujer es otra, Mercedes que cuida de la educación de su hermana Beatriz, y ésta no sabe del sacrificio de aquella.

Subsisten en la historia dos definiciones de Mercedes; es la fichadora del Salón México y cada domingo, es la sacrificada hermana de Beatriz.

PATRON:

Y les advierto que entre esos, hay tipos que se las traen. Uno de los Reyes Magos estuvo cinco años en la Peni. Y por aquí ha de andar una, muy muchacha, que cada noche saca veinte o treinta pesos fichando, bailando y robado al que se deja. Quien sabe para qué querra la plata, porque siempre anda a la cuarta pregunta. Cuando estuvo aquí Coplan...

(a los yanquis)

Copland, un músico de ustedes.

PILOTO YANQUI:

Yes, yes, Copland. Aaron Copland, el que compuso *Salón México*.

PATRON:

Ese. Cuando estuvo aquí, bailó y se emborrachó con Mercedes, y ya se iba, cuando notó que la muchacha le había volado la cartera, con cerca de trescientos dólares. Pues nada, que quien sabe que le contaría ella: el caso es que ese señor Copland fue a la delegación y la sacó.

LOS YANQUIS:

(Casi a coro)

¡Oh!

Otra mujer del Salón México también define a Mercedes: "¡Donde ésta ve unos billetes, es muy capaz de prendérselos hasta con los dientes y las uñas!". Y no resulta extrema esta definición con la que Magdaleno describe a Mercedes en uno de esos vibrantes momentos:

(De la línea 331 á 360)

INT. SALON MEXICO (NOCHE)

Disolvencia de por medio, el pequeño estrépito de la taza rota y las frescas risas juveniles funden a un salvaje estrellarse de una botella contra la pared, en tanto F.C. resuenan unas sonoras risotadas. Cámara atrás para descubrir la vista general del lugar. Esta es otra noche cualquiera y sobre el botellazo y las risotadas estalla un penetrante golpe de timbal, y acto seguido la orquesta acomete el danzón de rigor y salen las parejas a bailar. En una mesita, hay unos hombres y unas mujeres bebiendo: unas fichadoras y unos ferrocarrileros ganosos de ruido y francachela. Mujer 1a. es la que acaba de arrojar la botella contra la pared y dice a Ferrocarrilero 1o. que tiene un billete ya fuera de la cartera:

MUJER 1a:

¡Quedamos en que nada de bebidas gachas!

FERROCARRILERO 1o:

Seguro.

(Con el billete en alto)

¡A ver, tú!

(A una camarero)

Highballes para todos.

Y arroja petulantemente el billete, pero antes de que el camarero pueda pescarlo alguien que sale de primer término lo pesca en el aire y lo aprieta en la mano. Mercedes, con un parche en un ojo y llena de ese cinismo que sabemos proviene de la desesperación. Tan intempestiva ha sido su intervención, que en las caras de todos se pinta la sorpresa; pero, antes de que pueda escabullirse, ya Ferrocarrilero 1o. ha brincado y la tiene agarrada del brazo y trata de rescatar su billete, reclamando agresivamente:

FERROCARRILERO 1o:

Suelta eso. No te hagas la chistosa.

MERCEDES:

(Luchando por no dejarse arrancar el billete y sonriendo al hombre con un amargo cinismo)

Dime que me lo regalas. ¿Qué son diez pesos para un superintendente de los Ferrocarriles?

Todos ríen y Ferrocarrilero 2o. dice a su compañero.

FERROCARRILERO 2o:

Dile que te la haga buena y le das no diez pesos... el sueldo de un mes con todo y horas extras!

MUJER 2a:

(A Mercedes)

Devuelve ese dinero o llamo al policía.

Y vuelve la cara, buscando al policía. Allá, al otro lado del salón, Juan es mudo y desolado espectador de la amarga escena. Sabe lo que ocurre y sufre. Pero el ferrocarrilero 1o. no necesita del auxilio de nadie: está furioso y retuerce el brazo de la mujer y le arranca, por fin, el billete, y a ella la arroja al suelo, hacia Cámara, de un brutal empellón. La mujer cae como un fardo a los pies de alguien que entra en primer término, mientras allá en la mesa resuenan risotadas...

En Mercedes asoma el carácter dual que Magdaleno gusta plasmar en sus personajes: "Esta mujer que viene de las borrascas del Salón México encuentra secretos de sabiduría de madre". La transforma, cada domingo Mercedes es distinta; esta mujer dice a su hermana: "Por tí, un día a la semana soy otra". El escritor sublima la imagen del ángel caído, en un escenario de miseria brillará la belleza: "Un deslumbramiento, un traje oscuro, severo y señorial, que contempla en las manos".

Exterior, mañana: con el día cayendo esplendorosamente e hirviendo la primera vida de la calle, irrumpe la imagen de Mercedes, rostro de la simple dignidad: "Hasta parece una señora que va a misa. Se ve hermosa y deslumbrante". La lleva Magdaleno a la dimensión del país ideal, fuera de la espesura del Salón México; hacia donde el escenario y los personajes emergen tan distintos: un internado de señoritas y la figura inocente de su hermana Beatriz. En ese sitio, Mercedes "se ilumina toda; es otra mujer completamente distinta a la que conocimos".

Magdaleno redime la imagen de la fichera del Salón México. Mercedes "podríamos jurarlo no se acuerda de nada", está junto a su hermana, en medio de imágenes de un México monumental; el sentimiento patrio que Magdaleno acentúa en sus obras, sale al paso, ahora a través de las imágenes del Calendario Azteca, "la restallante visión de nuestra familiar avenida (Madero), alma y nervio de la gran ciudad", "el florido y romántico" canal de Xochimilco y la noche de mayor fervor patrio, la del 15 de septiembre. El escritor da opciones, dirige las acciones y escribe en el guión la siguiente nota: "Cambiar estas tres escenas por la noche del 15 de septiembre en el Zócalo", propone sustituir los cuadros de la salida de misa de San Felipe y la locación de Sanborn's.

Los escenarios majestuosos de la ciudad dan el marco a la relación de Mercedes y su hermana Beatriz, que encarna el papel de la cándida

princesa que hay que resguardar de la maldad del mundo. A esta joven mujer, le protege la fortaleza del internado: "Tras aquella verja, se agolpa un macizo parque de frondosos árboles". La hermana es "una linda muchacha de diecisiete años, delicadamente trajeada en tules blancos: Beatriz. Se ilumina toda al ver a Mercedes".

Dice Mercedes a su hermana:

MERCEDES:

(Con emoción creciente)

Me dan ganas de llorar de verte tan alta tan lina de luz; Eso era lo que yo soñaba para tí. Que llegaras muy alto... allá donde no hay miserias ni sombras, ni horrores... ¡donde se puede mirar con piedad a los que se arrastran en lo más bajo del mundo... a los caídos... a los que ya no se levantan nunca!

Beatriz vive el sueño opuesto al de la pesadilla de Salón México: donde los hombres "se arrastran en lo más bajo del mundo". Magdaleno describe ese ambiente e incrusta pasajes de retórica nacionalista característica de su obra literaria, aquí a través del heroísmo sublimado:

(De la línea 271 á 289)

INT. AULA DEL INTERNADO (MAÑANA)

Cámara para atrás de una ánfora de fichas, en la cual entra una mano -una linda mano de pulidas uñas- en tanto voz de la Directora pronuncia:

VOZ DE LA DIRECTORA

Saque usted una ficha, señorita Gómez.

Ahora, tenemos en cuadro toda la escena. Estamos en una de las aulas del internado; una aula clara por cuyas ventanas entra a raudales el esplendor del día, el verdor de los árboles del parque, el canto de los pájaros. Se trata nada menos que de una prueba semestral y allá, tras el pupitre, preside el acto la Directora, a quien acompañan otras dos maestras. Estas, al igual que las adolescentes, en uniforme de gala, solemne y flamante. Beatriz es quien saca

del ánfora la ficha. Está visiblemente nerviosa y la Directora le dice, tratando de infundirle seguridad:

DIRECTORA:

A ver, díganos qué ficha le tocó.

BEATRIZ:

(Leyendo, muy nerviosa)

"Heroísmo", señorita Directora.

DIRECTORA:

Un tema digno de usted, por lo bonito... y difícil.

Y le hace seña de que comience a hablar. Hay comentarios en sordina, sonrisas, gestos de solidaridad entre las muchachas. Luego, se restablece el silencio. De pie, a un lado del pupitre, Beatriz mide al conjunto que la escucha y se dirige, luego, hacia el pupitre. Empieza a hablar nerviosamente, casi torpemente; luego, conforme la gana el calor del tema, su voz cobra seguridad, y, por fin, se llena de emoción y elocuencia.

BEATRIZ:

"Heroísmo", según el diccionario, es el conjunto de virtudes y acciones del héroe, el espíritu de sacrificio, la abnegación que lleva al ser humano a realizar hechos sublimes por Dios, por la patria o por sus semejantes.

(Estalla un sopló de cuchicheos y la Directora hace sonar el timbre).

Hay heroísmo en todo sacrificio. El que se sacrifica por los demás es un héroe... o una heroína. Hay tantas formas de heroísmo cuantas es capaz de asumir la abnegación humana. Uno, es el del santo, el que sacrifica todo al bien, a Dios, con olvido absoluto de su persona, como en el caso de San Francisco de Asís y Santa Bernardita. Otro, es el del sabio, que lucha en la soledad del laboratorio por encontrar remedio a las grandes dolencias de la humanidad, como en el caso de Pasteur y de Eva Curie. Y hay, también, escondido y oscuro, el anónimo heroísmo de la madre que se revuelve, abajo, entre la miseria y la desesperación, para darles un lugar en el mundo a sus hijos...

Beatriz ha dicho lo anterior con una gran emoción: sintiendo, seguramente, un

dolor de madre -el de su hermana- que viene de muy abajo. Hace una brevísima pausa, en medio del general silencio y prosigue:

BEATRIZ:

Y hay el heroísmo del que defiende a su patria y, sin importarle que el enemigo sea más poderoso y le vaya la vida en la empresa, se bate por ella en la tierra, en el mar, en el aire...

Algo cae sobre sus palabras, en este preciso instante, ahogándolas: un trepitar de motores en el cielo, afuera, que se vuelve más y más ensordecedor. La Directora, a quien las palabras de Beatriz han impresionado, vuelve la cara hacia una de las ventanas y, luego, se levanta. Cunde un soplo de excitación en toda el aula y maestras y alumnas se levantan, también. Ahora, muy turbada, la Directora baja del pupitre y se dirige hacia la ventana. Todas las demás van hacia allá y se apretan tras ella, mirando en el cielo la flotilla de aviones cuyo zumbido llena toda la escena. Cortamos al cielo de este pedazo de México, en el cual

vuelan, en impecable formación, unos grandes transportes militares. Volvemos a encuadrar nuestra escena, a punto en que alguien, una de las alumnas, profiere, con entusiasmo:

ALUMNA:

¡Son los del 201, que acaban de regresar!

Mauricio Magdaleno hace aparecer la solemne presencia del Escuadrón 201 y de los generales Cárdenas Hernández -éste es una clara alusión a Lázaro Cárdenas del Río- y a Mac Arthur. El respeto que presenta hacia el uniforme del teniente piloto del Escuadrón 201 es evidente: el heroísmo "del que defiende su patria", de igual valía como el de una madre "que se revuelve, abajo, entre la miseria y la desesperación, para darles un lugar en el mundo a sus hijos". Comunión de sentimientos patrios y maternales en los espíritus de Mercedes y Beatriz, juntas son para el autor dos mundos encontrados.

(De la línea 169 á 180)

EXT. INTERNADO (NOCHE)

Allá, a la distancia, en la sombra del anochecer, la pesada puerta de hierro de la verja se cierra tras Beatriz y de este lado queda Mercedes. Se enciende la luz del arbotante y vemos volverse en la calzada, a la adolescente y saludar a su hermana con la mano en alto. Mercedes agarra con manos angustiadas la reja y clama, con una voz traumática:

MERCEDES:

¡Beatriz!

Nos acercamos a la escena a punto en que la adolescente, allá en la calzada, siente el impacto del grito de su hermana -un grito de sangre y entrañas y viene a la carrera hacia la verja. Las dos mujeres caen en brazos una de otra, a través de la verja. Así permanecen unos segundos, sin poder separarse. A Mercedes se le está saliendo el corazón y llora. Se le advierte la conmoción de que es presa en el acento con que dice:

MERCEDES:

¡Abrazame fuerte, hermanita!

BEATRIZ:

(Estrechando en sus brazos, muy emocionada, a Mercedes)

¿Pero qué tienes?

(Le descubre la cara y la besa)

¡Estás llorando!

Mercedes se separa de los brazos de su hermana y se limpia rápidamente los ojos. Farfulla:

MERCEDES:

Quería abrazarte otra vez. Ya vete.

Ahora, hasta el próximo domingo, en que ya tendrás tu uniforme de gala para que me lo enseñes.

BEATRIZ:

(Agarrándole las manos)

Muchas gracias por tus obsequios... por todo lo que haces por mí... por lo buena que eres...

MERCEDES:

No hermanita. Yo soy la que te debo toda la felicidad que me das. Sin tí, nunca hubiera sabido lo que es la luz. Por tí, un día a la semana soy otra.

BEATRIZ:

¡Has de estar tan aburrida de andar en trenes y hoteles! ¿Verdad?

(Mercedes asiente con la cabeza, prefiriendo no hablar)

Yo me graduaré muy pronto y viviremos juntas y ya no nos separaremos nunca. Pondremos casa en México y yo también trabajaré para que tú puedas descansar un poquito.

Suena una campana adentro, en el colegio. Mercedes se separa rápidamente de Beatriz y la insta:

MERCEDES:

Ya vete. Ya están llamando a revista.

BEATRIZ:

Ya me voy, pero antes, vamos a quedar en una cosa.

MERCEDES:

¿Cuái?

BEATRIZ:

A las nueve en punto apagan la luz en todo el colegio. Vete a tu hotel y apaga también tu luz, ya muy acostadita, a las nueve. Así, nos dormiremos pensando en lo mismo y nos encontraremos en los mismos sueños.

MERCEDES:

No te despidas ni hables una palabra más. Bésame y vete aprisa y no vuelvas la cabeza.

Y mete la cara en la verja para besar a su hermana. Se besan tiernamente y Mercedes se separa de Beatriz. Esta mira a su hermana, le sonríe y se vuelve y echa a andar rápidamente por la calzada. No vuelve la cabeza. Mercedes la ve alejarse, la sigue con ojos ansiosos hasta que la querida sombra se desvanece allá entre las sombras de los árboles. Entonces, la mujer

vuelve la cabeza, que surcan las lágrimas, y sale de cuadro contra Cámara.

Mundos divididos por una verja; en la historia Beatriz, ésta nunca se entera de la suerte de su hermana. La joven se gradúa cuando Mercedes muere luego de enfrentarse a Paco, quien la amenazó de hierirla "donde ya sabes": en su hermana. En el mundo de Mercedes, a más de Beatriz, otros personajes se prenden de ella; las vidas de Paco y Juan se cruzan en su camino, la del primero, "el chulo, como siempre, muy aliñado, muy acicalado" se vuelve indisoluble en su tragedia, dice ella: "¡Somos como la yerba dañera uno para otro".

El celebrado "as del mujerío" mantiene en la historia un carácter encontrado, Magdaleno le confiere momentos de extrema altanería y prepotencia, de derrota y de sumisión. Humilla a Mercedes cuando han ganado el concurso de danzón, le quita el dinero del premio y le asesta en la cara insolentes palabras: "No te pongas impertinente y ya vamos doblando la hoja. Sácate rápido y vete a tomar una cuba por nuestro triunfo".

Paco, "se siente trastocado en un dios y extrema, con Mercedes, la casi increíble finura del danzón", es capaz de imponerle una inolvidable golpiza a Mercedes, que ofende el honor del policía; pero también puede, desde sus adentros, exhalar un suspiro de arrepentimiento: "Yo soy... lo que soy, pero ¡te quiero! Te quiero y no puedo vivir sin ti", confiesa a Mercedes. Magdaleno describe imágenes dramáticas donde encuentran su fin Paco y Mercedes. El hombre escapó de la cárcel, donde fue metido por matar a un vigilante de una cooperativa que iba a robar; ella sufre porque la corrieron del Salón México al negarse a atender a un grupo de pilotos, entre los cuales estaba Roberto, el prometido de su hermana:

(De la línea 623 á 639)

INT. CUARTO DE MERCEDES (NOCHE)

Estamos tirando contra la puerta, que se abre, dando entrada a un bulto en el que reconocemos a Mercedes. Primer término, cabecera de la cama, hacia el encendedor, pero antes de que haya hecho luz oímos y vemos cerrarse la puerta. Mercedes hace luz rápidamente y se vuelve hacia allá. Allá, a un lado de la puerta que acaba de cerrar, ésta cede. Exactamente el de la foto del periódico: rapado y con el traje a rayas del presidio, sobre el cual trae echado nada más encima, un abrigo. Su expresión no deja lugar a dudas. Viene a algo concreto y resuelto, inclusive, a matar. Su presencia habla de muerte. La mujer se ha quedado atónita y aterrada, mirándole. Susurra, con una sombra de voz en la que tiembla el miedo.

MERCEDES:

¡Paco!

El hampón avanza hacia Mercedes, con una sonrisita helada en la boca. La mujer recula hasta pegar contra la pared.

PACO:

Sí, Mercedes. Soy yo. Me les pelé de la mera crujía y aquí me tienes, dispuesto a esperarte hasta que llegaras.

MERCEDES:

(Habla convulsivamente y, a su vez, se aproxima a Paco).

¡Tienes que irte, Paco! ¡No me comprometas más! ¡Si supieras cuánto he sufrido esta noche! ¡Haz de cuenta que estuve en el infierno!

PACO:

(Con interés)

Pues ¿dónde estuviste?

MERCEDES:

(Sin contestar a la pregunta)

¡Ten piedad de mí y vete! ¡Por la memoria de tu mamacita... por lo que más quieras!

PACO:

Tú eres LO UNICO...

(Subraya estas dos palabras)

...¡LO UNICO! que quiero.

(Le echa familiarmente un brazo al hombro)

Me escapé pensando en ti. Vengo por ti.

MERCEDES:

(Niega vivamente con la cabeza)

¡No!

PACO:

Mira, chula, vamos a dejarnos de cuentos. Ya te imaginarás que me andan buscando como a un gran personaje. Haz un bulto con tu ropa y vámonos.

Esta misma noche saldremos a Guatemala. Tengo pasta y no te arrepentirás.

MERCEDES:

(Niega vivamente con la cabeza y repite, en un soplo de terror)

¡No!

PACO:

Te hablo con una seriedad como... como si fuéramos a morirnos los dos. Te quiero y no puedo arrancarte de aquí.

(Se palpa rudamente el corazón)

Yo soy... lo que soy, pero ¡te quiero! Te quiero y no puedo vivir sin ti.

MERCEDES:

(Bajito y con una voz que sangra)

¡Antes me matarás! Acuérdate que una vez te lo dije: entre tú y yo, nada es posible mientras estemos vivos. ¡Somos como la yerba dañera uno para el otro! Haz lo que quieras conmigo, pero ¡vete y que no te vuelva a ver nunca!

Se hace un breve, pesado, metálico silencio. Un silencio, en el que se aletea la muerte, en el que se respira la muerte. El otro se traga su rabia y aprieta la mandí-

bula. Avanza hasta dar cara con cara con Mercedes y dice, al cabo:

PACO:

De modo que mi cariño te importa nada y no te vienes conmigo. No, no tengas cuidado. No te voy a matar. Voy a herirte donde tú ya sabes. Vi en la prensa que tu hermana es la novia de un tipo del 201, ¡nada menos que el hijo único de la directora de un elegante internado de señoritas! Ahí te voy a herir, y ahora mismo, antes de largarme de México.

Y se vuelve y se dirige hacia la puerta, arreglándose el abrigo. La mujer salta y le sale al paso. Está enloquecida y habla, toda, de muerte. Está inerte y el otro tal vez, armado, pero la muerte respira en ella, en su actitud salvajemente brutal, en el brillo de los ojos, en la sangre que emanan sus palabras. Lo detiene con el cuerpo y muge:

MERCEDES:

No irás. Tu destino te trajo a este cuarto y de aquí no sales.

PACO:

(Frenético y luchando por ganar la puerta)

¡Hazte a un lado o te mato!

MERCEDES:

(Cerrándole el paso, convertida en una fiera)

De aquí no sales, Paco. ¡Entiéndelo! No. Tu boca no volverá a hablar.

Ahora, el hombre siente el frío de la muerte y trata desesperadamente de escapar. Luchan y arroja a la mujer de un salvaje empujón contra una mesa, misma que cae con todo y Mercedes, un anafre, unos cacharros, unas latas de comestibles y un cuchillo de cocina. Mesa y mujer han caído cerrando el paso al hombre. Ella sangra de la cabeza y un hilito rojo le escurre por el cuello. Su mano está sobre el cuchillo. La muerte dispuso todo convenientemente. Maquinalmente, lo aprieta: luego, lo mira. Todo ocurrió en un segundo, ese segundo en el que ocurre todo lo irreparable. El hombre salta ya sobre la mesa y la mujer está ya de pie y salta, a su vez sobre él, como un tigre, descargando el cuchillo con una furia de poseído en la espalda del que huye, y luego en un cos-

tado, conforme Paco se vuelve para repeler la agresión. Herido de muerte, mete mano a la bolsa interior del abrigo y entresaca su revólver y dispara tres balazos sobre la mujer. Certeros todos los tres. Y cae de largo ante la puerta. En la expresión de Mercedes se dibuja una horrible luz de triunfo. Está herida de muerte, también, y la sangre le mana por el vientre y por el pecho. Se dobla sobre sí propia, poco a poco, mirando victoriosamente al otro y con el cuchillo en la mano, y cae pesadamente.

Cuadro del drama de *Salón México*, Magdaleno imagina el sacrificio de Mercedes que llega hasta la muerte; un "segundo en el que ocurre todo lo irreparable" y termina con dos de las almas del Salón México. Sólo el dolor del tercero, Juan el policía permanece en el llanto de un danzón. Un rótulo encendiéndose y apagándose intermitentemente. Unas palabras de dolor, ahogadas salen de Juan que mira el inerte cuerpo de Mercedes: "Iba a ser mi esposa". Agrega Magdaleno: "Juan va detrás, siguiendo a su muerta como un perro".

Mercedes dice a Juan: "Si no supiera que hay un Dios en el cielo, ¡creería en él porque existe usted". El policía de punto del Salón México se convierte en el aliado, un "Juan Pueblo" -escribe Magdaleno- contemplativo pero resuelto, sin manchar su uniforme, que ayuda a cumplir la tarea de Mercedes. Vemos como irrumpe en uno de los cuadros más intensos de la historia, el autor lo reúne con Paco y Mercedes en un cuarto de hotel, donde tiene lugar un pasaje lleno de religiosidad:

La María Magdalena del Salón México: por unas monedas para su hermana...

Interior. Salón México. Noche.

(De la línea 191 á 202)

La mujer le mira, muy impresionada. El hombre repite, en un tono de familiar cordialidad.

JUAN:

Váyase a trabajar para que saque lo necesario para su hermanita.

En la cara de Mercedes se pinta una sombra de sonrisa -una sonrisa de gratitud y asiente. Se vuelven rápidamente y se aleja. El policía la ve alejarse, entre la multitud que baila y bebe. Desde su punto de vista, vemos salir al paso de Mercedes a Paco. La mujer se para en seco frente a él. Nos acercamos a ambos, en el instante en que la pobre, asustada, vuelve la cara a ver al policía. En la de Paco se agolpa, sombría, la rabia. La hace volverse, agarrándola de un brazo, y le dice, en una voz seca y tajante:

PACO:

Ni creas que te va salvar nadie y no hagas escándalo, ¡porque te va peor!

(Le mete el brazo en el suyo, ordenándole)

Vamos saliendo y que nos vean muy contentitos.

La otra está aterrada y obedece, sin resistir. El policía ha presenciado la escena y adivina que algo ocurre. Está nervioso, mirando salir a la mujer y al chulo. Estos ganan la escalera y desaparecen. El policía se dirige hacia allá.

EXT. SALON MEXICO (NOCHE)

Salen bajo el gran rótulo luminoso Paco y Mercedes. El hombre le lleva del brazo. Los vemos encaminarse hacia el hotelucho.

DISOLVENCIA

INT. HALL HOTELUCHO (NOCHE)

Trás una sórdida barandilla, el del hotel, en mangas de camisa, entrega una llave a Paco, diciéndole:

HOTELERO:

Ahí tienes la del 6.

Paco, llevando siempre del brazo a Mercedes, se dirige hacia la escalera, una sucia escalera de madera. La otra sube como una autómatas. Ninguno de los dos habla, pero sabemos que este silencio es de sangre. Se pierden allá arriba, en un recodo de la crujiente escalera.

El que esté libre de pecado... ¡Mátame, pero no me pegues en la cara! Paco, pecador de profesión, golpea a Mercedes.

(De la línea 203 á 215)

INT. PASILLO DEL HOTELUCHO (NO-CHE)

El mismo sucio pasillo que ya conocemos, con una amarilla luz de foco. Hombre y mujer aparecen por la boca de la escalera. Paco se dirige resueltamente hacia el cuarto que ya conocemos. Ahora, vemos a la mujer recular, mirando con ojos aterrados al chulo. Implora, bajito, pegándose a la pared:

MERCEDES:

Yo te pagaré el dinero, Paco, pero, ¡no me hagas nada!

PACO:

(Arrastrándola hacia el cuarto)

Cállate y entra. Allá adentro hablaremos.

INT. CUARTO HOTELUCHO

Ya están frente a la puerta. El hombre empuja y arroja a la mujer hacia el interior. Luego, entra y cierra tras sí. Nos quedamos frente a la puerta, tras la cual se oye bramar, casi inmediatamente, frenética, la voz de Paco:

VOZ DE PACO:

¿Con que qué dijiste? ¡Lo agarro dormido al muy idiota y le vuelo los quinientos pesos con todo y los documentos que trae en la cartera!

VOZ DE MERCEDES:

(Llena de terror)

No había documentos en la cartera, Paco. ¡No había más que los quinientos pesos!

Se oyen golpes y ruidos de muebles y, sobre ellos, la voz rabiosa del hombre.

VOZ DE PACO:

¿Dónde está la lana? ¡Lo que es ahora, me la devuelves o no sales de aquí!

(Se oyen golpes y el llanto sordo de la mujer).

MERCEDES (VOZ)

¡No, Paco! ¡En la cara, no! ¡En la cara, no!

INT. PASILLO HOTELUCHO.

La última enloquecida frase, sobre la imagen del policía, que irrumpe rápidamente en el pasillo y se detiene, buscando el cuarto del cual provienen los gritos. Su actitud es resuelta y bronca. La mujer sigue aullando, como un animal herido, entre un estruendo de golpes:

VOZ DE MERCEDES:

¡Mátame, pero no me pegues en la cara!

El policía ya está frente al cuarto y se arroja sobre la puerta con todo el cuerpo y la abre. En el cuchitril, Paco se vuelve a ver entrar al intruso, con las manos empuñadas llenas de sangre y la cara llena de un odio feroz. Mercedes de espaldas.

La Magdalena no está sola: Juan su protector aparece. ¡No vuelva a tocar ni siquiera con la punta de un dedo a esa mujer...!

(De la línea 216 á 245)

INT. CUARTO DE HOTELUCHO (NO-CHE)

Mercedes está sangrando toda de la cara y tiene un ojo convertido en una pura llaga, jadeante y desgreñada. Paco explica excitadamente al policía:

PACO:

Esta desgraciada me robó mi cartera con todos mis documentos y quinientos pesos, ahora en la madrugada, en este mismo cuarto. Agárrela y llévesela al bote.

La mujer está llorando y se limpia la sangre con las manos. El policía la mira, inmensamente impresionado y saca su pañalicate y se lo entrega, diciéndole:

JUAN:

Límpiese la cara y váyase.

Él mismo la empuja suavemente hacia la puerta. La mujer sale. El hombre cierra y se vuelve, otra vez, hacia Paco. En su expresión toda se dibuja la rabia que lo posee. Empieza a quitarse el chaquetín, en tanto pronuncia, con una voz sorda que le sale de los más bronco de su sustancia:

JUAN:

Ahora, ¡péguele a un hombre!

PACO:

¡Qué cosa! ¡De modo que no sólo no me da garantías, sino que...!

No tiene tiempo de concluir la frase; el otro ya cayó sobre él, asestándole una bofetada en plena cara. Paco se repone y, a su vez, se arroja sobre el policía, ciego de furia. Es muy fuerte y sus puños pegan como catapultas. En unos segundos, la lucha cobra acentos de una ferocidad bestial. Son dos fieras las que se baten en el sórdido cuartucho que ilumina un foco macilento. Ora cae uno al impacto del otro ora rueda el otro al golpe del adversario. Sangran de manos y caras y se desploman por el suelo y se levantan, derribando y haciendo añicos muebles y todo cuanto les sale al paso. Jadean, convulsos, enloquecidos. Paco logra derribar al policía y se le va encima, resuelto a acabar con él. El otro le recibe aplicándole una llave y lo domina, por fin. Paco cruje todo y resopla, sufriendo y lleno de odio, en el suelo. El policía está ya sobre él y lo tiene agarrado del cuello con unas manos que parecen zarpas. Unas manos que sangran sobre la cara de Paco, que sangra. Jadea:

JUAN:

Ya lo sabe. ¡No vuelva a tocar ni siquiera con la punta de un dedo a esa mujer, porque se muere!

Mercedes, Paco y Juan se unen, triángulo dramático sujeto-objeto, adyuvante y oponente en el escenario nocturno. Contrastan con las imágenes del otro México, el del sueño ideal que nace con una nueva generación. Atrás de la verja de un internado para señoritas y sobre los aires heroicos, el Escuadrón 201. Beatriz, la hermana de Mercedes, y Roberto, el piloto aviador, encarnan esa visión idealizada:

Exterior. Calzada del internado. Día:

En este instante, allá, al fondo, en la puerta de la verja, se detiene un automóvil, produciendo un revuelo de nerviosidad y expectación entre las muchachas. La Directora se lanza hacia la calzada, procurando conservar su aplomo, pero visiblemente emocionada, y vemos bajar del automóvil a un joven teniente piloto, en uniforme: Roberto, el hijo esperado. Apenas tiene 26 años y es apuesto y desprende de todos los poros un aire de familiar cordialidad y sencillez: renquea al andar y se apoya en un bastón. Viene hacia su madre y ésta se detiene, electrizada, y le abre los brazos. Ahora, todas las muchachas forman una doble fila en la calzada, y en tanto madre e hijo caen en brazos uno de otro, se produce un vibrante, unánime, cálido aplauso. Pesa en el aire el sentimiento del instante. Se hace un silencio hondo, solemne. Ahora, la Directora mete el brazo en el de su hijo y viene con él, resplandeciendo toda de un dulce orgullo, como una enamorada. Se ve hermosa con tanta luz como le sale del ser. Se detiene a mitad de la fila y dice a muchachas y maestras:

DIRECTORA:

Este es Roberto, mi hijo.

(A él, que hace una ligera reverencia al centenar de muchachas)

Estas son mis muchachas, hijo: las mejores y más distinguidas muchachas de México.

ALUMNAS:

(Sonrojándose todas y en coro)

Servidoras de usted, señor Roberto.

DIRECTORA:

(Separándose de Roberto)

Bueno, platiquen mientras sirvo el té.

Y se dirigen hacia la mesa en que están las teteras, humeantes, y procede a servir las tazas, ayudada por las maestras y la prefecta. La doble fila de muchachas se ha disuelto y todas rodean ahora, a Roberto. Sólo Beatriz se ha quedado allá donde estaba, en la orilla de la calzada, bajo un árbol; una linda estampa de una moderna Cenicienta. Roberto dice, lleno de humor y como respondiendo a la curiosidad de que es objeto:

ROBERTO:

Lo que más me chocaba, al principio, era tener que andar con este bastón; pero a todo se acostumbra uno, ¿verdad?

ALUMNA 1a:

Dice la señora directora que muy pronto volverá a quedar bien.

ROBERTO:

(Con una amplia sonrisa)

A lo mejor, eso le dijeron para consolarla.

ALUMNA 2a:

¿Lo hirieron en el Japón?

ROBERTO:

En Okinawa. Pero también estuve en el Japón y tuve el honor de acompañar a mi general Cárdenas Hernández con el general Mac Arthur a Tokio, el día de la entrada triunfal.

Ahora, todas se disputan estar lo más cerca posible de él y lo tienen, literalmente, acorralado en una mesita.

ALUMNA 3a:

¡Ha de haber peleado con cientos de aviones cuando lo hirieron!

ROBERTO:

Fue uno sólo, y más chico que el mío. Le tocó pegarme y dejarme cojo. Ahora, sólo me falta ponerme un parche en un ojo para estar listo para figurar de extra en una película de bandidos.

Y ríe, el primero, su dicho, y todas ríen alegremente. Una cascada, de cascabeles en la gloria de la tarde radiosa. Cortamos a la directora, sobre cuya imagen vibra la alegre risa juvenil. Sonríe, a su vez, feliz, empeñando a llenar las tazas, y se vuelve a ver a las muchachas. Al hacerlo, sus ojos tropiezan con Beatriz, que está aparte y ríe, también.

DIRECTORA:

¡Beatriz! ¿Qué haces allá tan aparte, hija?

Las muchachas y Roberto se vuelven a mirarla. Una le reclama:

ALUMNA 1a:

¡No seas ranchera! ¡Ven!

DIRECTORA:

(A Beatriz)

A ver que tal atiende usted a nuestro invitado de honor.

Y le tiende una bandeja llena de tazas de té en sus platos, azucarera, servilletas. Beatriz va hacia ella y coge con ambas manos la bandeja. Todas las muchachas y Roberto la miran hacer y ella se pone muy nerviosa. Se dirige, ahora, hacia el teniente piloto. Pone la bandeja en la mesa y procede a endulzar una taza. Para el efecto, levanta la cara hacia el aviador y los ojos de ambos se encuentran. Muy turbada, pregunta, en un soplo:

BEATRIZ:

¿Dos terroncitos?

ROBERTO:

(Mirándola y gozando su ingenuidad)

Usted y sus amiguitas primero.

BEATRIZ:

(En un soplo de voz, a la vez que ofrece la taza a Roberto)

Por favor, señor.

Se miran, otra vez, y la turbación de la pobre sube de punto y, antes de que Roberto pueda coger la taza, ésta cae al suelo y se rompe. Estalla una alegre risa de las muchachas.

Disolvencia de por medio, el pequeño estrépito de la taza rota y las frescas risas juveniles se funden. Dos Méxicos, el mundo ideal del internado permanece protegido por verjas, y la muchacha nunca se entera del modo de vivir de su hermana, del sacrificio que hace para solventarle el sueño de verla graduada y protegida:

(De la línea 647 á 656)

INT. AULA DEL INTERNADO (EFECTO DE CREPUSCULO)

El cuadro nos echa en la cara un fulgor de belleza y alegría. Toda el aula luce adornos de Navidad y allá, entre una de las ventanas y el pupitre, se levanta un árbol emblemático, lleno de un brillo de campanitas. La directora, elegantemente trajeada y asistida por cinco o seis maestras, distribuye, de pie en el pupitre, los diplomas a las alumnas. Estas visten preciosos y aéreos trajes claros de tules y resplandecen de dicha, en fila, avanzando una a una hacia el pupitre. Ya sólo quedan ocho o diez. La última es Beatriz. Grave, preocupada y visiblemente triste, tendiendo los ojos en torno en busca de Mercedes. Por los lados del salón y hacia la entrada, las mamás y los papás, entre profusión de pieles y abrigos: las muchachas caen en sus brazos, con sus diplomas, y tras el apretón de mano de la directora. Hondas, entrañables efusiones, abrazos, besos, felicitaciones que marcan dramáticamente la soledad de Beatriz. Entre mamás y papás, descubrimos a Roberto, en uniforme, siguiendo con los ojos atentamente a su novia. Serio, grave, pero tratando de ocultar su congoja. Desfilan, así, las últimas, con dos o tres segundos de diferencia una de otra, y oímos a la directora llamarlas por sus nombre:

DIRECTORA:

- Señorita Celia Torres Castro.
- Señorita María Teresa del Real.
- Señorita Ana Luisa Romero.
- Señorita Esperanza Ramírez.

Les entrega el diploma y, con una maternal sonrisa, les estrecha cálidamente la mano. Y cada una se vuelve y se echa hacia donde la esperan los brazos de su padre, su madre, sus familiares. Ahora, toca su turno a Beatriz. Va a recibir el ansiado diploma y sus ojos se encuentran con los de la directora. Ésta pronuncia su nombre:

DIRECTORA:

Señorita Beatriz Gómez.

Le hace entrega del diploma, pero no se concreta estrecharle la mano, sino que baja del pupitre. Beatriz tiende los ojos en

torno, desesperadamente, y las lágrimas asoman a ellos. Dice, con la voz y todo el ser sufriendo:

BEATRIZ:

Mi hermana no vino.

DIRECTORA:

(Su voz es tierna, entrañable, y tutea a la muchacha)

No, hija. No vino. Tu hermana tuvo que hacer un viaje muy largo y tú vas a venir con nosotros.

Beatriz está llorando y también la directora se emociona. Ya se les reúne Roberto y queda a unos pasos de ambas, en tanto acaban de salir las muchachas, las maestras, las mamás, los papás, y vibra como una onda exultante el reír y el vocear de quienes se alejan, dichosos. La directora agrega, tras una breve pausa y abriendo los brazos a Beatriz:

DIRECTORA:

Bueno, pero primero permíteme que te felicite y te dé un beso.

Beatriz cae en sus brazos y la dama la besa. Un largo, tiernísimo beso de madre. Luego, Roberto avanza y Beatriz y él caen en brazos uno de otra. El militar estrecha a la muchacha contra su corazón y ella llora. Salen del abrazo y el hombre mete los brazos en los de su madre y Beatriz y se dirigen hacia la puerta.

En el Salón México, Juan en silencio, vuelve la cara al escenario donde se mecía la dicha de su amada. Unas lágrimas sobre la dura y curtida cara, quemadas de tan patéticas. Magdaleno escribe antes del FADE OUT FINAL:

(De la línea 660 á 663)

EXT. SALON MEXICO (NOCHE)

El gran rótulo se enciende y sus letras vibran en la noche. Abajo, la vida nocturna inicia su clamor y salen mujeres y hombres de los libros que se detienen frente a la puerta. Y viene de adentro el primer danzón, un viejo danzón que habrá

sido *leit motiv* de nuestra historia. Por fin, aparece alguien de uniforme; Juan. Un hombre que ha envejecido en unas cuantas horas y viene a cumplir su rutina. Entra en el Salón México y, con el danzón en todo su apogeo, concluimos con el rótulo encendiéndose y apagándose intermitentemente.

Mauricio Magdaleno termina de escribir *Salón México* en agosto de 1948, y con ello deja muestra de la vida nocturna de la ciudad de México de los años cuarenta. Para el grupo de Magdaleno-Fernández-Figueroa significa volver los ojos al México urbano, cuando sus mayores reconocimientos provenían de su visión de la tierra mexicana en el ámbito rural, al que vuelven en su siguiente trabajo: *Pueblerina*. Escribe allí Magdaleno: "La tierra somos nosotros... todo lo que somos está ahí, en esos surcos".

El silencio de *Pueblerina*

Magdaleno refiere a Paco Ignacio Taibo I: "*Pueblerina* fue nuestra mejor película, la mejor de todas, la más bella, la más querida por mí". *Pueblerina* reboza de imágenes calladas, escenarios de la tierra mexicana y personajes que hablan sin decir palabras. Diálogos lacónicos, descripciones reveladoras de una historia de amor. Un retrato poético del campo mexicano y del amor a la mujer. José de la Colina expresa que esta película es: "La obra maestra sin más pretensiones que la sinceridad emotiva de una historia de amor a la mujer".

Ritmo de poesía, culto a la mujer que nace de las entrañas de la tierra fértil de México. Distante del páramo estéril de *Río Escondido*. En la tierra de *Pueblerina* germina algo más que maíz y frijol: ¡ahí sembramos nuestro corazón! Personajes muy alejados de la luz sucia de la ciudad de *Salón México*; *Pueblerina*, estremecida en una noche de luna en la fiesta fallida de su boda.

La tierra emerge maternal, como en *María Candelaria*, donde Mauricio Magdaleno hace decir a María Candelaria, que ve la tierra en su mano y la aprieta: "¡Esta es nuestra tierra! Mira

que negra y qué suave! D'ella salimos nosotros y d'ella salen nuestras flores!".

En *Pueblerina* saltan las constantes de la obra de Mauricio Magdaleno: el amor trágico, a la mujer y a la tierra. Fuerza, vigor, dramatismo, mexicanismo de sentido poético, una historia que carece de discursos y citas demagógicas, sin pretensiones doctrinarias como las observadas en *Río Escondido*.

Mauricio Magdaleno construye la línea argumental que le permite mantener la incertidumbre en lo relativo al desenlace; una emoción dramática en ascenso, como está pensado desde su inicio, a pesar de que prescinde del final propuesto por el escritor.

Sinopsis

Pueblerina expresa la síntesis llana del quehacer filmoliterario de Magdaleno, se convierte en la más importante expresión en un arte de escribir imágenes rebosantes de mexicanismo:

"¡A la reja con todo y chivas!", sale Aurelio Rodríguez de la penitenciaría del Distrito Federal; recibe la libertad condicional tras cumplir cuatro años de encierro, de ocho a los que fue sentenciado por herir a Julio González, ambos fueron amigos hasta antes de que éste último abusara de Paloma, novia de Aurelio.

Luego de despedirse de sus amigos de prisión (Marcado, Santo Niño, Tlacuache, Domitilo y Silencio), Aurelio decide regresar a su pueblo: "Tengo mis territas, y Dios mediante, volveré a levantar cabeza"; pero antes de tomar el camión que dice Milpa Alta, acude a la Basílica para dar gracias a la Virgen de Guadalupe.

De una carreta tirada por una yunta de bueyes, atrás viaja sentado Aurelio hasta aparecer, con su bulto sobre el hombro, contemplando inmóvil, su pueblo. Un hombre de jorongo advierte la llegada de ese hombre y avisa a los hermanos Ramiro y Julio González, "son los riquillos del lugar, hombres endurecidos en las bregas del campo".

Aurelio llega a su casa enrarecida por el abandono y la soledad, la vieja casa recobra voz y le dice: "Volviste demasiado tarde"; triste hogar, por la muerte de su madre, una viejecita le informa: "se la llevó Dios Nuestro Señor a los seis meses de estar tú allá". A esas ruinas llegan, a galope, los hermanos González y Rómulo, que es el delegado del pueblo, para exigir al recién llegado una explicación por su retorno inesperado, cuando debiera estar cumpliendo una condena de ocho años. Aurelio enseña

a Rómulo el documento que certifica su libertad condicional, la cual es cuestionada por los González, pensando que sólo vuelve para vengarse. Julio González amenaza: "Vete o atente a las consecuencias". Aurelio dice al delegado: "Vengo a trabajar en paz mi territa y a casarme con Paloma".

Paloma, "un nombre que esconde sombras tristes", y sin tratarse con nadie, vive de lavar ropa "y entra y sale, vive fuera del pueblo con su hijo Felipe, alejada de todos siempre por las puertas falsas". Impresionado por la suerte de Paloma, Aurelio vuelve a escuchar la voz de la vieja casa: "Volviste demasiado tarde. Hay cosas que se acabaron para siempre... cosas que tenían alma y ya no existen. Como yo. Como la mujer que quieres".

Frente a sus tierras abandonadas, "cuyo beneficio se antoja empresa de gigantes", pasan Froylán y Tiburcio, antiguos amigos, quienes le prometen ayudarlo para levantar sus milpas, pero incumplirán ante la perversa coerción ejercida por los González. Sólo Aurelio muestra enorme resolución, ante la adversidad que le depara: "Pero si no tengo quien me ayude, trabajaré solo mi tierra".

Aurelio llega al jacal donde vive Paloma y su hijo Felipe; sólo encuentra al niño, quien le dice: "mi mamá no quiere que hable con nadie, pero a mí me gusta hablar con la gente". Al otro día, ve a la mujer en el pueblo, ella "siente que la sacude toda un latigazo eléctrico", y camina rápidamente hasta su jacal, Aurelio la sigue y le dice: "He venido nada más por tí". Paloma responde: "Ya todo murió. Sábelo de una vez". Abraza a su hijo diciendo: "Cuando lo tuve, todo lo demás acabó para mí". Imágenes lastimeras: "El hombre la mira, sufriendo. La otra le sostiene la mirada, llena de lágrimas, pero dura, implacable".

Comprometidos con los González, "uno, pos... vive de lo que dá la territa. Julio y Ramiro nos adelantan a cuenta de la cosecha y...", Froylán y Tiburcio no cumplen su promesa a Aurelio, quien solo desmonta el hierbajal de su milpa y arregla su casa.

Paloma platica al cura del pueblo su encuentro con Aurelio y le suplica decir a Aurelio que no la vuelva a ver nunca: "Que se fije en una mujer que se lo merezca y que lo haga feliz". El clérigo aconseja a la mujer: "Las cosas del corazón, hija, son como los ríos en tiempo de lluvias: no se pueden detener". En plena misa, ella vuelve la cara hacia Aurelio. Los ojos de ambos se encuentran, Paloma se altera y sale con su hijo, mientras, se impone en el escenario una sonrisa cruel de satisfacción de Julio, que mira insolente a Aurelio, en tono desafiante.

Mauricio Magdaleno escribe una de las escenas más poéticas dentro de su filmoliteratura: almas solitarias, las miradas como palabras.

De día en el arroyo, Aurelio con su ropa sucia se dispone a lavarla, Paloma, al otro lado del arroyo, advierte la complicación del hombre para lavar. Descalza y con sus harapos de siempre, pasa el arroyo y se detiene sobre el

hombre. Este se pone en pie. La mujer coge unas prendas y hace un bulto con ellas, se vuelve y cruza nuevamente el arroyo y echa a caminar con discreción a su jacal.

Escena crucial que va a lograr juntar a la pareja. Paloma entrega la ropa limpia a Aurelio, él la coge, "con visible emoción como si fuera un ser humano", y dice a la mujer: "Por aquí pasaron tus manos". El hombre trata de hacer aceptar unas monedas, Paloma las rechaza y se aleja porque su hijo está enfermo, con calentura.

Al misérrimo jacal de Paloma llega un doctor, mandado por Aurelio, para curar a Felipe, quien en sueños habla de sus zapatos nuevos y un soldado a caballo, de su madre que no lo deja hablar con nadie: "por qué mamá todos tienen amigos y yo...". Al otro día, Aurelio llega con los regalos soñados por el niño. Paloma muy alterada agradece, aunque dentro de sí sufre: "...pero ¡no sabes cuánto daría porque nunca nos hubieramos vuelto a ver! El hombre le pide no ser tan dura con ella misma, mientras la mujer habla de Julio y de su hijo: "Está entre tú y yo y a cada palabra que digas, se alzaré a gritarte que soy una mujer manchada". Aurelio insiste, "Nos casaremos y tu hijo vendrá con nosotros". La toma entre sus brazos y ella llora en su pecho. Aurelio la invita para ir juntos, los tres, a la fiesta del pueblo.

Aurelio se marca una meta: "Tengo que ganar mucho dinero pa' poder casarme con Paloma"; para conseguirla, aprovecha la fiesta del pueblo. Juega y gana a Julio González en la tapada de gallos, en los albures y en la famosa carrera de los cuchillos, con un premio de quinientos pesos y un hermoso alazán, que los hermanos González se resisten a perder. Paloma que abraza a su hijo, asustada, sufre. El delegado entra para ayudar a Aurelio, y un humillado Julio espeta a su rival, en clara alusión de Paloma: "¡Un hombre no recoge ESO de la basura!", el pueblo recula ante la inminente agresión, pero se interpone Rómulo. Para salir airoso, Aurelio aclara ante el pueblo y el delegado: "Esta mujer va a ser mi mujer".

La mujer mira hacia el suelo, tapándose la cara con el rebozo, a medias: "Esa mirada humillada del pueblo que se sabe inferior y sufre"; Aurelio "derecho sobre sí propio", pide al delegado los case; éste solicita la presencia de cuatro testigos que Aurelio cree tenerlos en sus amigos vistos fuera del juzgado, donde todo el pueblo permanece contemplativo, reprendido por la advertencia de Julio González: "A esos dos se las tengo jurada". Tiburcio y Froylán evaden cualquier compromiso, se niegan a servir de testigos. El pueblo responde con "humillado silencio". Calado por la dureza de la escena, Paloma al borde de las lágrimas y Aurelio mordiendo la humillación, el delegado propone que firmen como testigos su secretario y tres presos.

"Un ancho boquete de silencio" se abre al paso de los recién casados, quienes se dirigen a la Iglesia. En las bancas del recinto, ni una alma. "Da tristeza tanta desolación. No parece sino que se casan dos apesados". El cura bendice su unión, y pide al pueblo felicitar a los recién casados. "Las caras se vuelven hacia la pareja", una mujer respon-

de por todos con un "Pos sí, su reverencia" "Se produce un juego de ojos", el sacerdote mira a los González, pesa en ellos una culpa que los hace retirarse.

Aurelio invita a todo el pueblo "a celebrar una fecha tan importante pa' Paloma y pa' mí"; la nueva familia acelera los preparativos para esa noche de luna; pero a su fiesta nadie llega. "El hombre aprieta, en silencio, una mano de la mujer entre las suyas". Deviene los episodios de mayor estremecimiento de la pareja, en la soledad, el niño se durmió, comen y beben mientras un grupo de músicos toca. Aurelio la toma de una mano, y le pide bailar. "Ella le mira, con ojos en los que tiemblan las manos". Cantan "La paloma", se enlazan para bailar: "El hombre es presa de una salvaje excitación y gira con la mujer literalmente en peso, como un bulto, como una muerta". Paloma solloza: ¿Por qué nos hizo Dios tan desgraciados?

Rómulo llega a dar un presente a Paloma, pero no acepta la invitación de tomar que le hace un Aurelio completamente borracho. La música calla, la mujer lleva a su hombre en peso: "Una viva, patética estampa de pueblo mexicano. El hombre borracho, conducido por su mujer. Entran en la casa".

Noche amarga, llena de estragos "un trueno se desquebraja en los cielos", Aurelio, Paloma y Felipe comienzan a trabajar sus tierras. Contemplan la beñana, el primer surco; el hombre dice a Paloma: "Los surcos tienen que ser derechos, como los cristianos de ley".

En el pueblo, los hermanos González no olvidan la humillación que les hizo Aurelio, y esperan cobrársela con los frutos de su tierra: "alguien va a tener que venir a rogarnos que le compremos su maíz".

El milpal se levanta en un metro del suelo; luego, una lluvia cae cerrada; ondean al viento las espigas "y en las cañas se aprietan, sezonadas, las mazorcas". La familia campesina ve con gusto los resultados de su trabajo, los tres se prestan a agradecer a Dios: "vamos a llevarle la primera carga de maíz".

Fuera de la Iglesia, "dos miradas de odio, pesadas y agudísimas, como machete", las de Aurelio y Julio, y la presencia de éste aturde la felicidad de la familia de Paloma. Julio está atónito ante la transformación de la mujer, convertida en una "soberana y pueblerina belleza". Ramiro interviene, dice a Aurelio que le compran su maíz, pero éste, orgulloso rechaza la oferta. Julio se altera, lleva la mano a la cacha de la pistola. Paloma trata de cubrir con su cuerpo a su hombre: "Estoy acorralado y no puedo ni debo contestarles, pero les pido como hombre no abusen y que me dejen en paz". Ramiro detiene a Julio: "ahora no... Ese ya está sentenciado".

Preparan su maíz y frijol para venderlo en otro pueblo, Aurelio lleva a Paloma y a Felipe, ante el temor de que algo pueda pasarles durante su ausencia. Un par de sicarios de los González detienen su trayecto, matan a la mula que arrastra la carreta. Aurelio, movido por la suplica de Paloma, no los persigue. "Lo hicieron pa' que no pudiéramos sa-

car el maíz y el frijol", solloza la mujer; pero el orgullo de Aurelio es decisivo, amarra la carreta a su caballo alazán: "el espectáculo es duro y amargo". El brioso animal se contrae, tratando de arrastrar el vehículo.

Vuelven triunfantes, otra mula arrastra la carreta y Aurelio se lleva la mano a la cacha de la pistola que trae al cinto; mientras Julio y Ramiro llegan ante el delegado para reclamar al hijo del primero. "¡Hasta ahora te acuerdas que el chamaco es tu hijo!", responde el delegado, que se pone de parte de la madre, quien según la ley tiene la patria potestad en este caso.

Rómulo advierte el enojo de los González, corre a dar aviso a Aurelio y a Paloma. La mujer resuelta dice: "Primero me mata que quitármelo". El delegado les sugiere abandonar su tierra: "Si no te vas, de un momento a otro pasa una tarugada y vuelves allá". Con gran pesar, determinan salir. En tanto, un jinete avisa a Julio y a Ramiro, quienes deciden enfrentar a Aurelio: "Ese es un gallo muy duro de pelar y es mejor ir a la segura".

"Hombre y mujer se hablan sin palabras, mirándose", y un efecto de la voz de Aurelio dice: "La tierra somos nosotros... todo lo que somos está ahí, en esos surcos... ¡ahí sembramos nuestro corazón! ¡Oyelo llamarnos, Paloma! ¡nos reclama porque lo abandonamos!. El hombre, sufre, oye la voz de la tierra.

Es noche cerrada, por el polvoriento camino avanza la carreta. A su lado, a caballo, Aurelio. De pronto, al fondo se agranda un galope y brotan las figuras de dos jinetes. La mujer se desencaja, el hombre vuelve su bestia al encuentro de esos hombres, Julio y Ramiro. Arma en mano, Julio dispara y Aurelio responde con tino "unos secos disparos que sacuden la inmensidad de la noche", Julio se dobla sobre la montura y rueda sobre ella, Aurelio está herido de un hombro. Luego, "los dos caballos parecen chocar, parándose de manos y relinchan salvajemente. Las dos pistolas hacen fuego y Ramiro cae". Paloma echa a andar la carreta y el niño llora, quedito.

Las nubes de tormenta sucedidas en las filmación y espléndidamente fotografiadas por Gabriel Figueroa, definen el momento de este caballeresco combate y el fin de la historia. Mauricio Magdaleno había escrito otro desenlace:

Paloma y Felipe se agarran con manos convulsas de la reja, Aurelio es conducido a su celda: "seguro de sí propio, triunfador de su destino, y se abren a su paso otra y otras rejas". Antes Paloma promete: "Te esperamos hasta que salgamos... ¡hasta el día que Dios tenga determinado que nos volvamos a juntar".

La sinopsis anterior nos habla de la historia del trágico amor de Paloma y Aurelio que Magdaleno va trazando magistralmente en el guión:

Dos almas: ella, la más noble belleza de pueblo. Él, hombre de la tierra. Paloma, hembra humillada, novia mancillada que él reivindica; Aurelio Rodríguez, hombre que transmite toda la ansiedad y pasión hacia la mujer y la tierra.

Exterior. Reja Penitenciaría. Día.
Aurelio Rodríguez:

Uno, en cambio, espaldas a CAMARA, fuma y parece perfectamente abstraído en sus pensamientos. No obstante que de momento no le vemos la cara, sabemos que es joven, fuerte, de duro aspecto campesino: un tipo moreno, bien mestizo, en el cual predomina vigorosamente el acento de la raíz indígena. Los otros se apelotonan tras la reja. El celador repite, en un tono ya no de grito sino perfectamente natural, dirigiéndose hacia nuestro abstraído individuo:

CELADOR:

Aurelio Rodríguez... ¡A la reja con todo y chivas!

El hombre se vuelve y su expresión se ilumina toda de emoción. Tiene ojos negrísimo, hondos, ojos de mestizo, y por el cuello le advertimos el hilito de una medallita de la Guadalupeana...

El delegado Rómulo y una viejecita escuchan decir a Aurelio: "Vengo a trabajar en paz mi territa y a casarme con Paloma, que es inocente de lo que pasó".

Exterior. Interior. Patio de la vieja casa. Día. Hablan de Paloma, "un nombre que esconde sombras tristes":

Reacción de Aurelio, en cuya expresión se pinta una sombra de estupor doloroso. Ahora, el delegado amplía cautamente la información de la anciana:

DELEGADO:

Vive fuera del pueblo, como una salvaje, apartada de todos y sin tratarse con nadie.

VIEJECITA:

Parecen nagueles... ella y su hijo.

AURELIO:

(La voz le sale de las entrañas, sorda)

Su hijo?

VIEJECITA:

Pos sí. Felipe. Nació un año después de que te metieron "allá", el día de San Felipe de Jesús. La pobre vive de lavar ropa y entra y sale siempre por las puertas falsas: nomás cobra y se va y no quiere hablar con nadie.

Son Tristán e Isolda otra vez, pero ahora con cicatrices: él de vuelta de la violencia, ella de vuelta de una relación impura que esencialmente no la ha manchado: abrazo de sus respectivas soledades.

(De la línea 133 á 135)

EXT. CALLE DEL PUEBLO. (MAÑANA)

Esta es una de las tantas calles del pueblo, una calle restallante del sol. La imagen anterior de Aurelio se disuelve a él mismo, mirando ansiosamente. Ahora vemos que está en el filo de una esquina, mirando hacia un punto de la acera de enfrente. Cortamos allá y vemos salir por una puerta falsa a una mujer. Una mujer miserablemente trajeada, en harapos y descalza. Las gruesas trenzas, color de tabaco, le caen por la espalda, sin un sólo adorno. Pese a su miseria, a sus andrajos, es muy hermosa. Una viva, popular estampa mexicana. Una chamaca de apenas veintitantos años, pero a la que una sombra de amargura le da una aire metálico, cruel, añadiéndole años, tal vez. Recoge de mano de una vieja, en el portalón, unas monedas, y se va. Se va sin ver a nadie, con la cabeza baja y sus monedas en la mano...

Dos seres tremendamente enlazados por la tragedia. Paloma, a los ojos de Julio: "Parece mentira que de aquellos harapos haya podido surgir esta soberana y pueblerina belleza".

El origen de las desgracias de Paloma y Aurelio se anida en los muros de la casa principal del pueblo, donde la reciedumbre de los hermanos Ramiro y Julio González, sus rencores, humillaciones y poderes brotan para obstaculi-

zar la felicidad de la pareja. Al describir a sus villanos, Magdaleno aclara: "no tenemos la menor intención de sobrecargarlos de ninguna de esas sombrías y convencionales tintas que es frecuente usar para enmarcar la presencia del villano".

Otorga a este tipo de personajes una naturaleza propia, tal como lo hizo con su villano don Regino Sandoval de *Río Escondido*, y antes, con el tendero de *María Candelaria*. La opulencia y la soberbia mueven las maldades de los hermanos González.

(De la línea 51 á 60)

EXT. CASA DE LOS GONZALEZ (DIA)

Esta es la casa principal del pueblo, con sus muros coronados de grandes calabazas y el tinacal al lado. Por la puerta, abierta de par en par, salen rancheros con unos grandes "toros" de pulque. A unos pasos, piafan briosos caballos. El vecino del jorongo aparece, doblando una esquina, a la carrera, y viene hacia la casa.

INT. ZAGUAN CASA DE LOS GONZALEZ (DIA)

Un recio zaguán de viva marca mexicana, con sus apoyos, sus puertas al despacho y un gran arco que comunica con el patio y sobre el cual se lee: AVE MARIA. Los rancheros siguen saliendo con los "toros" de pulque y, descansando en pie en el poyo, Ramiro González dá las últimas instrucciones del día a un empleado. El mayor de los González es un individuo duro, fuerte, en traje de charro, con botas y empistolado.

RAMIRO:

De modo que después de comer empiezan la capazón del ganado y...

Corta sus palabras la voz alterada del hombre del jorongo. F. de C.:

VOZ DEL HOMBRE DEL JORONGO:

¡Señor don Ramiro! ¡Señor don Julio!

Ramiro baja el pie del apoyo y mira hacia la puerta, en la cual aparece, sombrero en mano, el hombre del jorongo. A la

vez, aparece por el patio y viene a reunirse con su hermano, el menor de los González, Julio: luce elegancias de charrito pueblerino, que a leguas denuncian una realidad de conquistador. Uno y otro serán -son ya, desde el instante en que Aurelio Rodríguez regresó a su aldea- los villanos de esta historia; pero para el efecto, no tenemos la menor intención de sobrecargarlos de ninguna de esas sombrías y convencionales tintas que es frecuente usar para enmarcar la presencia del villano. Son los riquillos del lugar, hombres endurecidos en las bregas del campo, lo demás -ya lo comprobaremos a su tiempo- lo hizo la vida...

La presencia de los González es estrepitosa, su irrupción está asociada al ruido de los cascos de caballos -lo que recuerda la llegada violenta de don Regino Sandoval en *Río Escondido* a la casa donde está tendida la mamá de Goyo. En *Pueblerina*, a galope de caballo, con "un acento metálico, cruel", los González y el Delegado deciden arribar intempestivamente a la casa de Aurelio:

(De la línea 71 á 82)

EXT. CALLE Y PUERTA. (DIA)

En el empedrado de la calle, en el que el sol hace escardillo, un galope de caballos. Cascos, patas de caballos. Un acento metálico, cruel. Ahora, vemos al grupo. Son los dos González, un viejo vestido de charro y dos policías, desmontan frente a la casa. Al hacerlo, Aurelio queda visible, en el patio, a través de la puerta.

EXT. INT. PATIO DE LA VIEJA CASA. (DIA)

Sobre la imagen de Aurelio, cuya cara estruja un rictus, se agranda el repi- quietear de las espuelas de los que llegan. Ahora, tenemos la escena completa. Allá, por la puerta, viene, el primero, Julio, con la diestra acariciando discretamente la cache de su arma. Detrás, Ramiro y el delegado. Detrás, todavía, los dos policías. El delegado, es un ranchero vejacón, todavía robusto y cuadrado, de tipo rudo y agradable, en cuya cara sombreada por el ancho sombrero desentonan unas anticuadas antiparras. Julio se detiene frente a Aurelio, a un lado de la viejecita. Los dos hombres se miran, calándose hondo. Unos pies de celuloide sin palabras: Caras, nada más...

Desborde de miradas, palabras apagadas ante los constantes desafíos y la tensión espiritual que experimentan los principales personajes. Están en la Iglesia, uno de los escenarios recurrentes del escritor, como sucede en *Río Escondido* cuando el padre ve al villano arrepentido en un acto de contrición, y en *La malquerida* cuando madre e hija se enfrentan. El amor por el mismo hombre las transforma en rivales. El enfrentamiento es fatal. En *Pueblerina* también sobresale la escena en la parroquia, llena de dramatismo por la humillación que los villanos infringen a quien representa la más pura imagen del enamorado:

(De la 184 á 198)

INT. IGLESIA. (DIA)

Estamos en plena misa. A la sazón, el párroco acaba de alzar la hostia y el cáliz y el monaguillo difunde un espeso humo del incensario. Todos los fieles, de rodillas, se persignan reverentemente. En la primera fila de bancos, entre las personas de condición de pueblo -señoras enfudadas en negras mantillas y charros de opulentas galas- encontramos a los hermanos González. Allí, apartada de todos, bajo el púlpito, con su hijo y embozada en un rebozo, Paloma. Hacia el otro extremo, frente a ella, Aurelio. El repiqueteo de la campanilla concluye y todos se sientan. Los González saben que Aurelio está allí, pero el hombre no tiene ojos más que para Paloma. Algunos de los vecinos -Tiburcio y Froylán, con sus respectivas consortes, entre ellos- se dan cuenta de la situación y miran ora hacia Aurelio, ora hacia Paloma, ora hacia los González. Circula, como una corriente eléctrica, el soplo de la pasión de hombre y mujer. También Paloma sabe que allí está Aurelio, y sabe que en los lugares de honor, entre la gente principal, está Julio, el padre de su hijo. Por un instante, se suscitan sigilosos murmullos de expectación del pueblo. Julio y Ramiro, a su vez, cuchicheando algo. La mujer allá bajo púlpito, conscientemente, un segundo, vuelve la cara hacia Aurelio. Los ojos de ambos se encuentran. Ella se altera toda y, sintiéndose blanco de la excitada atención general, se levanta, agarra al niño de la mano y se va, cruzando -muy a su pesar espectacularmente- entre los fieles. En la cara de Julio se pinta una sonrisa cruel, de satisfacción, y mira insolentemente, en tono de desafío,

hacia donde está Aurelio. Todos los vecinos vuelven la cabeza para ver salir a la mujer, a tiempo en que uno de los monaguillos, con una charola, inicia la limosna y se detiene frente a los González: oportunidad que aprovecha Julio para sacar unas monedas de plata y dejarlas caer ruidosamente en la escudilla.

Los hilos conductores de la trama de *Pueblerina* encuentran vitalidad en la sinceridad de dos amores: la tierra y la mujer mexicanas. Porque al fin y al cabo "La tierra somos nosotros". A cada paso de ellos, la tierra les habla.

Cuando Aurelio regresa de "allá", la tierra le recibe en voz de su pueblo y de su vieja casa: "La tierra de uno es la primera madre". La tierra redime al pecador, perdona todo.

(De la línea 43 á 45)

EXT. UNA LOMA. LONG HIGH SHOT. (DIA)

Primer término, Aurelio, con su bulto sobre el hombro, contemplando, inmóvil, su pueblajo. Un misérrimo, polvoriento pueblajo como tantos otros del Distrito Federal, como tantos otros de todo México. Tras la inmovilidad del hombre, espaldas a CÁMARA, sentimos agolparse lo más entrañable, la más tierna emoción. Tras unos segundos, el alma de ese terruño cobra voz, una preciosa y maternal voz de mujer vieja, que le habla:

VOZ DE PUEBLO:

Sí, este es tu pueblo. Aquí naciste y correteaste entre las eras y te hiciste hombre respirando el olor de la milpa. Aquí fuiste feliz y conociste el primer dolor. De aquí saliste para la prisión. No importa que vuelvas marcado por hierro de condena: la tierra de uno es la primera madre y, acaso a una madre le importa que su hijo venga de purgar una condena? Entra. Allí están las calles de tu pueblo, como las dejaste.

El hombre echa a andar y se dirige hacia el pueblo, del que brota un simple y tierno repique.

Aires de ausencia... la voz de la casa vieja le recuerda a Aurelio lo que perdió:

(De la línea 65 á 70)

**EXT. INT. PATIO DE LA VIEJA CASA.
(DIA)**

Todo lo que queda del patio es un yerbajal, del cual apenas emerge una ruina del pozo. Los muros parecen, a punto de caer. Una puerta sin madera, allá al fondo, dá a lo que fue una habitación y ahora está llena de escombros y más yerbajos. Pesa una sensación de abandono, de tiempo muerto, de fin de todo. El hombre entra y se detiene, impresionado y sufriendo. Cruza, paso a paso, por el yerbajal. Se detiene junto al pozo, mirándolo todo, con ojos de congoja. La voz de esta casa, vieja, maternal, cobra voz. Una cansada, amarga voz femenina:

VOZ DE LA CASA VIEJA:

Volviste demasiado tarde. Mira: soy un espectro, verdad? Las casas tienen, también, un alma, y la mía ya no existe. Este es el pozo cuya agua bebiste; ya se secó y no volverá a reflejar tu cara, aunque te asomes.

Allá está la recámara en que naciste y en que murió, esperándote, la que te dio la vida...

Impresionadísimo, y como si en efecto la voz inmaterial de la casa lo llamara al recuerdo de la madre muerta, Aurelio se vuelve hacia la ruina de la habitación y clama:

AURELIO:

¡Madre!

Su propia voz, convertida en un sordo eco, le responde por toda la casa:

ECO:

¡Madre!

Ya el hombre está frente a la puerta de la ruina de habitación en que nació y murió la que le dio vida. Dice, bajito y con la voz empañada por un nudo de sollozo:

AURELIO:

¡Mamá!

Cuando Aurelio se despidió de sus amigos en la prisión, uno le habla de la inutilidad de volver al lugar donde ya nadie lo esperaba, "ya no tienes

padre ni madre. Aurelio contestó: "Tengo mis tierritas, y Dios mediante, volveré a levantar cabeza... Yo nomás voy a vivir en paz y a trabajar mis tierritas". La empresa es difícil, pero Magdalena le concede la fuerza necesaria para lograr los frutos de la tierra.

Aurelio "se inclina y mete la mano en la tierra bruta", absorbe el carácter que le llevará a desterrar la voluntad de los acaparadores representados por los hermanos González, quienes anhelan humillar al hombre al ofrecerle comprar sus productos a precios por debajo de su valor. La actitud de Aurelio trasciende en los otros campesinos del pueblo, que por siempre han dependido de los riquillos al recibir por adelantado su dinero: La difícil cara del campo mexicano.

Había que salir de ese pueblo y buscar al mejor comprador, la Reguladora, institución del Gobierno. Ramiro se queja: "Nos ha humillado delante de todo el pueblo y de pilón ya vendió su cosecha a la Reguladora. Ya todos andan alembres tados con su ejemplo y se niegan a vendernos su maíz y frijol".

Magdalena brinda las imponentes imágenes del campo fértil de México y la dedicación esmerada del campesino. Imágenes pintadas por la luz y sombras que Gabriel Figueroa materializa magistralmente:

(De la línea 106 á 122)

EXT. CAMPO DE AURELIO. (DIA)

Este es el campo de Aurelio: doce o quince hectáreas de tierra bruta, abandonada, en la que crece una profusa maleza y cuyo beneficio se antoja empresa de gigantes. Allá, al fondo, los conos truncados de unos volcanes extintos, esas bocas caducas de volcán que dan un aire tan peculiar a todos los alrededores de la Capital. En medio de tanta desolación, unos mezquites, pirules o huejotles, echan su sombra. Cerca, hacia el lindero de la propiedad -única nota de gracia entre tanto abandono montañés- pasa un arroyo. En él, hay unas lajas. Al otro lado, un camino de tierra y otros campos de labores. En el de

Aurelio, vemos, por fin un confuso hacina-
miento de escombros de adobe y madera:
los de una barraca que existió en otro
tiempo. Y la noria, con sus cubos rotos, y el
viento revolviendo los resechos yerbazales
en un rumor de papel. El hombre en el pes-
cante de un carretón que tiran unas mulas,
atrás, uncidos por el cabestro, dos viejos
bueyes. Aurelio para el vehículo a unos
pasos de los escombros, y advertimos su
miserable carga: un desvencijado cojchón,
unas sillas de tule, una tricomía de la Virgen
de Guadalupe, unos cuantos cacharros de
barro, un arado, unos sacos de granos
llenos a la mitad y cualquier otro enser de
labores. El hombre apea y se mete entre el
breñal. Luego, se detiene, y contempla, su-
friendo, la ruina de su parcela. Se inclina y
mete mano en la tierra bruta: mira con
emoción ese montoncito de tierra, que des-
morona entre los dedos...

Hombre lleno de resolución, Aurelio asimila
la fuerza de su tierra. La toma como lo hizo María
Candelaria: "De ella salimos nosotros y nuestras
flores". A sus antiguos amigos, Aurelio por su
parte repone firme: "Pero si no tengo quien me
ayude, trabajaré solo mi tierra".

(De la línea 168 á 172)

EXT. CAMPO DE AURELIO. (MAÑANA)

Allá, a la distancia, Aurelio desmonta
el yerbajal, valiéndose de la mancuerna de
bueyes. Nos acercamos a la escena en el
instante en que el hombre hace arrancar
una enorme raíz del árbol. Un torito está en
construcción y alza ya los pies del suelo,
todo de palos y zacate. Ahora, vemos salir
la raíz, arrancada por la mancuerna...

La contienda que da el caballero es limpia,
valerosa, Aurelio resulta triunfante. Por ahora ha
vencido un obstáculo y tendrá los recursos para
trabajar su tierra y casarse con Paloma.

Aurelio, Paloma y el niño Felipe comienzan
las labores del campo. La tierra les brindará los
frutos. Un trueno se resquebraja en los cielos. Un
gran trueno de tormenta. Los tres vuelven los ojos
al cielo. Aurelio musita: "Apenas es tiempo para
abrir la besana". Y se dirigen al campo.

(De la línea 471 á 475)

EXT. CAMPO DE AURELIO. (DÍA)

Allá, sobre un LONG SHOT, vemos
una viva estampa del campo mexicano:
Aurelio con su yunta de bueyes, abriendo la
tierra, y unos pasos atrás, Paloma y Felipe,
arrojando el grano. Nos acercamos al rejón
del arado, que desgarrá la tierra, allá tras
las patas de los bueyes. Ahora tenemos
todo el cuadro. Sigue tronando y el aire es
gris. Felipe pregunta a Aurelio:

FELIPE:

Esta es la besana, verdad?

AURELIO:

(Sin volverse)

Sí, esta es la besana, el primer surco.

FELIPE:

Te va saliendo muy derechito.

PALOMA:

(Arrojando el grano y luego apiso-
nándolo)

Se va a poder ver el milpal de un lado
a otro.

AURELIO:

(Sin volverse y aguijando a la man-
cuerna)

Sí, Paloma. Los surcos tienen que ser
derechos, como los cristianos de ley.

Palabras escritas a fuerza de imagen, Gabriel
Figuroa les iluminará. Líneas del campo
mexicano. Mientras, en el interior de la casa de
los González, se oyen truenos de tormenta.
Ramiro y Julio esperan vengarse de Aurelio,
quieren verlo rogando para que le compren su
maíz. "Déjalo que siembre y que meta todo el di-
nero que le queda. A ver que hace con su maíz".

El campo mexicano se riega con lluvia y con
la entrega de los seres que lo cultivan:

(De la línea 483 á 486)

EXT. CAMPO DE AURELIO. (DIA)

El milpal se levanta en un metro del suelo y hace horizonte. En el cielo, crepitan los relámpagos y truenan furiosamente. Nos vamos al cielo para ver crepitar relámpagos, seguidos por roncós truenos, y ver, luego, desatarse la lluvia. Ahora, estamos frente a una fila militar de milpas. Primer término, Aurelio limpiando, azadón en mano, los surcos. Allá al fondo, Paloma y Felipe hacen lo propio. La lluvia cae cerrada sobre el milpal y el hombre se levanta y ofrece la cara, los brazos, el cuello, el pecho, el agua, riendo, presa de una salvaje alegría. Coge la lluvia del cielo entre las manos, la abraza, la besa, riendo, solo, como un orate, hasta prorrumpir en frenéticos gritos de alegría.

La tierra les concede alegría, el fruto como divino premio. Los seres terrenales agradecen a Dios:

(De la línea 487 á 491)

EXT. CAMPO DE AURELIO. (DIA)

El milpal, bien maduro, haciendo horizonte bajo el sereno cielo de octubre. Ondean al viento las espigas, como un mar de oro, y en las cañas se aprietan, sezonadas, las mazorcas. Fuera de cuadro, la voz de Aurelio dice:

VOZ DE AURELIO:

Ponte el vestido color de rosa para ir a dar gracias.

Ya los tenemos en cuadro a los tres -al propio Aurelio, a Paloma y a Felipe. Aurelio agrega, dirigiéndose al niño:

AURELIO:

Y tú, también arréglate, hijo. Nos hemos fajado duro los tres y Diosito nos ha llenado de bendiciones. Vamos a llevarle la primera carga de maíz.

PALOMA:

(Estrechándose a su lado y con los ojos húmedos)

¡Aurelio! ¡No tenemos con qué pagarte todo lo que eres para nosotros!

AURELIO:

No, Paloma... Yo, pos... ves nuestro maizal, que chulo está? ¡Más que hubiera secado, teniéndote a tí, tendría todo! ¡Mayormente que no se secó y vamos a ser muy ricos cuando tengamos la cosecha en la troje!

La abraza, a su vez, por el talle y echa a andar hacia la casa, en la cual entran.

Aurelio se niega a vender su cosecha a los acaparadores de los González: "Mi maíz lo venderé a veinticinco pesos y a treinta mi frijol". Su posición enoja a los González, se agranda la brecha irreconciliable. Ramiro dice: "Nos ha humillado delante de todo el pueblo y de pilón ya vendió su cosecha a la Reguladora. Ya todos andan alebrestados con su ejemplo y se niegan a vendernos su maíz y su frijol". Una lección de cómo derrotar al acaparador de productos en los pueblos.

Aurelio se ha prendido a la tierra, como la mazorca a la mata, y sufre ante la decisión de abandonarla. El delegado lo comprende, cuando les pide irse: "Yo sé lo que significa para tí abandonar tu tierra, y más cuando empezabas a ver el fruto de tu trabajo; pero tu seguridad es primero". Tras advertirle de la amenaza de regresar "allá", al encierro, por una tarugada. La tierra les habla, cuando Aurelio y Paloma se marchan:

(Línea 567)

EXT. CAMPO DE AURELIO. (NOCHE)

Allá, frente a la casa, ya está cargada la carreta con los enseres del hogar y uncidos a ella los bueyes y la mula. Paloma y Felipe suben, en silencio, al pescante. Aurelio está al lado de su caballo y se en-crespa, en la noche y sabemos que sufre como un condenado. Se vuelve a ver su campo, envuelto en sombras y al cual cortamos. Luego, mira a Paloma. Hombre y mujer se hablan, sin palabras, mirándose, mirándose. Y voz del pensamiento de Aurelio cobra acento y dice, en un susurro, en un soplo que apenas resulta en la noche:

EFFECTO VOZ DE AURELIO:

Ultimadamente, ¡mejor que pase lo que tenga que pasar! ¡De una vez a ver cómo nos toca!

EFFECTO VOZ DE PALOMA:

¡Aurelio! ¡Vámonos!

EFFECTO VOZ DE AURELIO:

Paloma... tú sabes lo que es dejar la tierra de uno?

EFFECTO VOZ DE PALOMA:

Vámonos a otra tierra, Aurelio... ¡a empezar de nuevo y sin que nadie nos haga sentirnos desgraciados!

EFFECTO VOZ DE AURELIO:

La tierra somos nosotros... todo lo que somos está ahí, en esos surcos. Los trabajamos con nuestras manos, pero lo que sembramos no fue, nada más, maíz y frijol... ¡ahí sembramos nuestro corazón! ¡Óyelo llamarnos, Paloma! ¡nos reclama porque lo abandonamos!

El hombre, sufriendo, oye la voz de su tierra. Y esta vez se hace perceptible. Es un triste canto de grillos que crece y crece, como lloro...

El hombre resuelve partir, algo más fuerte le hace dejar su tierra. Es el amor a la mujer, lo dice: "más que hubiera secado, teniéndote a ti, tendría todo!". Paloma es su amor principal, ha vuelto no sólo para trabajar sus "tierritas", lo ha hecho para casarse con ella, que no tiene culpa de lo que pasó. Magdaleno pone en labios de Aurelio una amarga confesión: "he llorado y soñado contigo cuatro años enteros, con sus días y sus noches, despierto y dormido. He venido nada más por ti. Te quiero más que nunca y sin ti no puedo vivir". La mujer aparta su mirada, "ya todo murió" y suplica: "has de cuenta que me encontraste enterrada".

Encuentro poético. Magia de imágenes, miradas que riman con el silencio y diálogos como suspiros. Ojos abiertos como confesión de amor. El hombre y la mujer solitarios, marginados moralmente por la comunidad pasiva y hostil,

se encuentran separados a los dos lados del arroyo:

(De la línea 199 á 226)

EXT. CAMPO DE AURELIO, ARROYO.

(DIA)

Aurelio, con su ropa sucia se dispone a lavarla. Coge un gran pan de jabón y se dirige, ahora, hacia el arroyo. Busca una laja, la que parece más adecuada, y puesto de rodillas, la prueba, frotándola con la mano. Acto seguido, se quita la camisa, y el sol cae sobre el desnudo del moreno pecho, en el que negrea un escapulario. El hombre extiende su ropa, su pobre ropa rota de manta trigueña, y no halla cómo empezar. Pone, por fin, su camisa en la laja, y empieza a frangollarla torpemente con el jabón y el agua. El jabón resbala de sus manos y cae a la corriente. El hombre se lanza sobre él y se empapa todo hasta recobrarlo. Y sobre el agua se agranda, en este instante, una figura, una figura de mujer, alguien que se ha detenido al otro lado del arroyo. Aurelio mira, sorprendido la figura en el agua, y vuelve la cabeza al otro lado de la corriente. Quien está allí, contemplándolo, con su hijo y un gran bulto de ropa, es Paloma, descalza y con sus harapos de siempre, como de quien ve hacer un trabajo mal hecho. El hombre se impresiona y, jabón en mano, musita:

AURELIO:

Paloma...

Se da cuenta de lo que ve la mujer, su pobre ropa que empezaba a lavar, y vuelve, también la cara a mirarla, y deja el jabón sobre ella, en la laja. Luego, vuelve otra vez la cara a la mujer y le sonríe ingenuamente, explicándole lo que es obvio:

AURELIO:

Estaba lavando mi ropa.

Al pequeño Felipe le han hecho gracia la actitud y la actividad del hombre y sonríe, también, y dice a su madre, regocijado:

FELIPE:

Verdad que los hombres no lavan ropa, mamá?

PALOMA:

Estás acabando de romperla. Además, ya oyes que ese no es trabajo para hombres.

Y pasa el arroyo y se detiene sobre el hombre. Éste se pone en pie. La mujer coge unas prendas de las que ya procedía a lavar Aurelio y mira sus roturas. Dice, en un tono de profesionista:

PALOMA:

Esto hay que saber lavarlo y coserlo, después.

AURELIO:

Es la primera vez que lo hago, pero...

Se corta, en eso, mirando hacer a la mujer: ésta coge las prendas y hace un bulto con ellas. El niño, en tanto, allá al otro lado del arroyo, dice a Aurelio:

FELIPE:

Mi mamá sí sabe lavar la ropa. Le pagan veinte centavos por cada camisa y me va a comprar un soldado a caballo y zapatos.

Paloma se vuelve, con sus dos bultos y cruza nuevamente el arroyo y echa a caminar en discreción a su jagal. Felipe, antes de seguirla, dice a Aurelio:

FELIPE:

Ya verás como mi mamá sí sabe lavar la ropa.

Aurelio, muy impresionado, mira alejarse a Paloma.

DISOLVENCIA

EXT. ARROYO. (DIA)

Un lugar solitario del arroyo. Paloma lava la ropa de Aurelio en una laja. Frota delicadamente una camisa, cuidando de no romperla más. Luego, la pone a secar, entre otras prendas que se secan al sol, entre los arbustos.

DISOLVENCIA

INTERIOR. CASA DE PALOMA. (DIA)

Paloma plancha la ropa de Aurelio.

DISOLVENCIA

EXT. CAMPO DE AURELIO. TEJADO. (EFECTO DE CREPUSCULO)

Este es otro día en la tierra de Aurelio. Y las sombras del crepúsculo de la noche se agrandan en el campo, en el cual vemos, allá a lo lejos, entre unos grandes montones de yerbajal, a Aurelio con la mancuerna de bueyes y la mula, acabando de quemar el monte. Nos acercamos a él a tiempo en que se detiene bañado en sudor. Respira, descansando y al pronto ve algo que llama fuertemente su atención, hacia el lado del arroyo. Ahora desde su punto de vista, vemos cruzar al arroyo a Paloma con un bulto de ropa limpia. Paloma no ha advertido la presencia de Aurelio y se dirige hacia la barraca. El hombre la mira, sin moverse, oculto por uno de los montones del yerbajal. La mujer llega a la barraca y deja allí su bulto, a la vez que busca nerviosamente con los ojos temiendo ser sorprendida. Aurelio se encamina, ahora hacia ella. La sorprende y ella se sobresalta toda. No es la misma dura mujer de ocasiones anteriores, sino que advertimos que algo le preocupa. Dice a Aurelio:

PALOMA:

Aquí está tu ropa.

Aurelio la mira y mira el bulto. Lo coge, con visible emoción como si fuera un ser humano, y el bulto se abre, derramando las piezas por el suelo. El hombre las recoge cuidadosamente y permanece con una camisa en las manos. Se la lleva a la cara y aspira su olor, sonriendo.

AURELIO:

Huele a almidón.

PALOMA:

Está almidonada.

AURELIO:

Estaba muy rota y quedó como nuevecita.

(Palpa la camisa tiernamente, casi una caricia)

Por aquí pasaron tus manos. Por eso quedó tan suavcita, como si fuera de seda.

(Sonríe como un chico)

Creo que no me la voy a poner, para no ensuciarla.

PALOMA:

(Una luz de ternura, muy vaga, en su expresión)

El lunes, deja aquí la ropa que tengas sucia, pa' recogerla cuando paso. Ahora no puedo llevármela.

AURELIO: (Con emoción)

¡Que buena eres, Paloma!

(Estrechando la camisa contra su corazón)

Te acuerdas que una vez me lavaste y me planchaste un pañuelo? Fue una vez que fuimos a Xochimilco y ya de vuelta nos agarró una granizada. Te lo puse en la cabeza, para que no te mojaras, y quería conservarlo así oliendo todo a tu pelo. Tú me lo quitaste y te lo llevaste. Cuando me lo devolviste tenía grabado mi nombre y una flor, adentro yo sentí que ya casi eras mi mujer.

(Trata de corregirse y farfulla, torpemente)

Güeno, mi mujer, todavía no... Es que la mujer de uno, cuando le lava y le plancha la ropa...

(Se ha hecho un lío y para salir de él, agrega:)

Muchas gracias por todo, Paloma.

Nobleza de mujer, para él aún mantiene su inocencia. Aurelio musita: "Si alguna vez Dios Nuestro Señor hizo algo puro acá abajo... ¡Eres tú Paloma!". Todo gesto lo orienta hacia ella: "Tengo que ganar mucho dinero pa' poder casarme con Paloma", sin importar el peligro. El enfrentarse a Julio en la tapada de gallos y en los albuces, por último en la carrera de los cuchillos, Aurelio hace crecer la ira de los González. Una rivalidad confrontada con miradas, porque han humillado a la mujer que ama.

(De la línea 318 á 370)

EXT. PISTA PICADERO. (DIA)

Esta es la improvisada pista de las carreras, toda llena de adornos tricolores. Hay una tribuna de tablas, en la cual se acomodan las familias principales, los rancheros de relucientes trajes charros, las mujeres engalanadas de seda. Abajo se agolpa el pueblo y la misma exultante murga toca un vals. Por ahí, entre el pueblo, con Felipe, Paloma. Ella, harapienta. El niño, con sus zapatos nuevos y un soldado a caballo. Y por allá, entre otros, Froylán y Tiburcio. En medio de la polvorienta pista, a una distancia de cincuenta metros uno de otro, se levantan dos siluetas de hombres hechos de madera con un gran blanco en el centro y dos nombres: JULIO GONZALEZ, AURELIO RODRIGUEZ. Y trece cuchillas resplandeciendo en cada silueta.

Nos pega en la cara un duro golpe de excitación. Julio ya está montado en su bestia y Aurelio monta, a la sazón, en el hermoso alazán. Ramiro González, con expresión sombría, entre su gente ranchera, fuma silenciosamente un puro. El Delegado impone a ambos contendientes las reglas de honor, del torneo y concluye, dueño de toda la autoridad de su investidura:

DELEGADO:

Por última vez, les repito que la carrera es una competencia de caballeros y no un encuentro personal. Aquí tengo...

(Sacando un documento y unos billetes)

...la factura del animalito y los quinientos pesos del premio, para entregarlos a quien gane. En eso quedaron los dos, no? No me obliguen a descalificar a ninguno. Entendido, Julio? Entendido, Aurelio?

AURELIO:

(Repite con voz ronca y sin mirar a nadie)

Por mí, no quedará.

Ramiro sigue fumando, silenciosamente. Dice a Aurelio, con un tonito de agresiva superioridad:

RAMIRO:

¡Tienes dura la cabeza! Me hubieras dicho que necesitabas los quinientos pesos y te hubiera dado mil, con tal de que te largaras de una vez del pueblo.

Aurelio no contesta. Echa a caminar su caballo tras él Julio.

Los dos jinetes pasan frente a la tribuna, frente al pueblo. En la tribuna, vemos acomodarse al Delegado, entre sus familiares. Abajo, entre el pueblo, Paloma y Felipe. Ambos miran ansiosamente a Aurelio. El también les ve y pasa de largo, preocupado, nervioso. Julio no puede evitar volver la cara hacia el grupo. Ve a Paloma, ve al niño: su hijo, y los unta de una mirada con su desprecio. Paloma rehuye la mirada del hombre y agarra a su hijo por los hombros, como amparándolo. La excitación es general entre el gentío y todos hablan, cuchichean, comentan. La música toca alegremente, en tanto los jinetes se dirigen hacia el punto de arranque de la carrera. Las patas de los dos caballos, exactamente en la misma posición. Suena un balazo y arrancan. Ahora, tenemos una vista general de la escena. Ya no toca la música y se levanta de la multitud un sordo clamor. Convertidos en bólidos, los jinetes se lanzan al encuentro uno de otro y en pleno relámpago de la carrera, cogen de sus sendos postes un cuchillo, mismo que arrojan al blanco enemigo, y siguen corriendo. Centellean, como otros cuchillos, al clavarse en los blancos. Centellean, como otros cuchillos, los ojos. Y sabemos que también los corazones. Odio, sudor, polvo. Una nube de tierra devora el cuadro.

Aurelio clava, ahora, convertido en un relámpago, su última arma, en tanto Julio se ha quedado allí, atrás. Aplausos y gritos de la multitud celebran la victoria de Aurelio y la música arranca, nuevamente a tocar. Al pronto, algo ocurre, allá en la pista. Julio ha alcanzado a Aurelio y le cierra el paso. Los de la tribuna se ponen de pie, excitados, y el Delegado baja apresuradamente. El pueblo se echa hacia la pista atraído por la inminente reyerta. Registramos la expresión de ansiedad de Paloma. La música languidece y calla, por fin. Ramiro ha agarrado por el freno el caballo de Aurelio, en tanto Julio, alteradísimo, injuria a su rival:

JULIO:

¡Esto lo vamos a arreglar como los hombres!

RAMIRO:

(Sin soltar el freno del caballo)

Si te has propuesto humillarlo, te va a salir muy caro el chiste. Entrégame el alazán y lárgate muy lejos.

Ya están ahí, entre el pueblo que hace corro la escena, Paloma y Felipe. Ella, muy asustada, sufriendo. Aurelio, todo sudoroso, repone, conteniéndose y en tono de súplica:

AURELIO:

Por favor, Ramiro ¡No me comprometas! Tú sabes muy bien que yo no provoqué esto.

Y apea y agarra el caballo, a su vez, por el freno. Julio apea de un salto y agarra al otro por la camisa, frenético, jurando:

JULIO:

¡Déjate de habladas y vamos a darnos de balazos!

Paloma no puede contenerse y clama, asustadísima y agarrándose de un brazo de Aurelio, para contenerlo:

PALOMA:

¡No, Aurelio!

Ya está ahí el Delegado, con dos o tres policías, abriéndose paso entre el gentío. Aurelio ni siquiera ha mirado a Paloma. Julio y Ramiro, en cambio, la miran, desagradablemente sorprendidos. Aurelio responde a Julio, mordiendo su gran rabia, en tanto el Delegado llega hasta ellos:

AURELIO:

No, Julio. Yo no puedo pelear.

DELEGADO:

(A los González)

No van a dejarlo en paz, con un demonio? La carrera la ganó él. Qué pelean?

JULIO:

Mira, Rómulo. Esto es asunto personal!

RAMIRO:

Que devuelva el alazán y se vaya del pueblo o va a pasar otra tarugada.

DELEGADO:

No, señores. Que se vaya o no se vaya, eso no me corresponde a mí decirlo. Aurelio ganó legalmente y aquí están la factura y los quinientos pesos del premio.

Hace la entrega del documento y los billetes a Aurelio. Éste recoge ambas cosas y se ilumina todo, mirando a Paloma. El Delegado, en tanto, quita la mano de Ramiro del freno del alazán y Felipe prorrumpe en un cascabelero:

FELIPE:

¡Ya es tuyo, Aurelio! Me lo prestas pa' montarme en él?

PALOMA:

(Tiene agarrado al hombre por un brazo y le pide)

Vámonos, Aurelio.

La intervención de la mujer vuelve toda la rabia de Julio hacia ella. La mide arriba abajo, con un ultrajante desprecio y resopla, dirigiéndose a Aurelio:

JULIO:

¡Un hombre no recoge ESO de la basura!

Paloma se desencaja toda a la afrenta y Aurelio se olvida de todo y suelta el caballo y el brazo de la mujer y se arroja sobre el otro. Julio y Ramiro se llevan la mano, rápidamente, a sus armas. Todo en un relámpago. El pueblo recula ante la inminente agresión y unas mujeres chillan, asustadas. En un relámpago, también, el Delegado se ha interpuesto entre los dos hombres y ordena, autoritariamente:

DELEGADO:

¡Vámonos cada cual por su lado y al que vuelva a agraviar al otro, lo meto a la cárcel!

Su intervención es definitiva. Ahora, Paloma libra en silencio tapándose media cara con el rebozo, y Felipe se repega a su lado, sufriendo. Aurelio la mira, mide su gran dolor, su gran humillación. Se yergue, y la agarra, ahora él, por el brazo. Con la otra mano agarra la rienda del caballo. Dice al Delegado:

AURELIO:

Ya oíste quien es el que agravia a quien, Rómulo. Esta mujer va a ser mi mujer. Mañana vamos a verte para casarnos.

Todos se miran unos a otros atónitos. Aurelio se abre paso entre el pueblo, llevando del brazo a Paloma, con la majestad de quien lleva a una reina. El silencio es absoluto, aplastante. Mirándolos alejarse, registramos una mueca de preocupación y odio en la cara de Julio. Aurelio ha subido al niño al caballo y cabestrea éste.

DISOLVENCIA

Aurelio dice al delegado: "Es nuestra voluntad casarnos, pa' ser siempre marido y mujer". Almas humildes, protagonistas de tristes episodios, ahora podrán estar juntos.

Sin embargo, cruel rechazo a su unión, cuán difícil resulta unir estas almas, ante la mirada autoritaria de quienes mandan en el pueblo, que humillan hasta los más íntimos sentimientos. Un pueblo que calla, no se atreve a enfrentar a los poderosos. Una autoridad ennoblecida por las circunstancias, casa a Paloma y Aurelio; un sacerdote llama, en nombre de Dios Nuestro Señor, a dar felicidad a la pareja. Los dos seres, sin rencores preparan una fiesta que se convierte en una velada solitaria. La tristeza de estar solos bajo la luz de la luna, borrachos de dolor y haciéndose fuertes, mitigando las penas con el brincar de sus almas en un baile. Dos palomos enjaulados en la soledad. Despreciados por un cobarde pueblo, temeroso de ser reprendido por los González.

Los recién casados se mantienen solos durante la fiesta en que invitaron a la comunidad. Nadie acude. Orgullosos ante el desamparo celebran a pesar de todo el rito festivo, en un baile frenéticamente vivaz que es acechado por la cámara. Luego, la borrachera del hombre, sostenida en plano alejado. Son los mejores momentos de la narrativa dramática:

(De la línea 421 á 465)

EXT. CASA DE AURELIO. (NOCHE)

Aurelio acaba de arreglar una enorme mesa de tablonos y martillea incansablemente. Paloma arregla los tamales y el mole, que echa un humo suculento, en grandes botes. Para allá, trepado en una escalera, Felipe clavetea, a su vez, adornos de papel de China. El chico, trepado en la escalera, pregunta a Aurelio.

FELIPE:

Verdad que hay que adornarlo todo pa' que se vea muy bonita la casa?

AURELIO:

Sí, hijo. Ya verás cómo en la noche apenas van a caber aquí los amigos.

DISOLVENCIA

INT. CASA DE AURELIO. (NOCHE)

Esta es una noche de luna, una inmensa noche de luna que se agranda como un amanecer. Todo deberá sorprendernos de *feérica*, de alegre transformación. La casa está adornada de lazos blancos de papel de China. Frente a ella ha sido acomodada una larga y burda mesa de tablonos, una mesa como para cien comensales, con un mantel de papel de china y llena de flores en jarros. Mesa en la que vemos, ya en orden, los platos. Unas farolas de petróleo, también adornadas de papel de china, iluminan el lugar, jugando graciosamente con el efecto de la luna. Allá, al otro extremo de la mesa, los cuatro músicos de la charanga del pueblo esperan, con sus instrumentos entre las piernas y fumando. Afuera de la casa, hay grandes ollas barrigonas adornadas, asimismo, de papel de China, con pulque y refrescos y botes repletos de tamales y atole. El pequeño Felipe -viste ahora un traje nuevo, de pana y cachucha- está en una cabecera de la mesa, con su plato, vacío, en las manos. Aurelio y Paloma esperan nada más la llegada de los comensales. Ella fulgura toda, con su lindo traje nuevo de percal floreado, sus zapatos nuevitos, sus pendientes de vidrio y su collar de abalorios. También Aurelio estrena ropa y rechinadores zapatos. El niño se vuelve y dice, feliz:

FELIPE:

Ya mero va a tocar la música, verdad?

Se queda mirando la cinta de luz que pinta la luna.

AURELIO:

(Mirando a sus pies, la línea de la luna)

Sí. Ya son las nueve.

PALOMA:

(Mirándole acongojada)

¡Y no ha venido nadie!

El hombre aprieta, en silencio, una mano de la mujer entre las suyas.

DISOLVENCIA

Aurelio lleva en brazos, dormido, a Felipe, hacia la casa. Primer término, de perfil, sufriendo, Paloma. Allá al otro extremo de la larga mesa, los músicos. Están sentados en sillas y fuman, con sus instrumentos entre las piernas. El hombre vuelve a salir y se detiene a unos pasos de la mujer. Ésta musita, en un soplo lúgubre:

PALOMA:

Ya no vino nadie. Ya van dar las diez.

AURELIO:

(También su voz es dramática)

Vamos a cenar los dos.

PALOMA:

No tengo hambre, Aurelio.

AURELIO:

(La agarra de la mano y la lleva a la mesa)

Tenemos que celebrar nuestra fiesta. Sirve los tamales y el mole.

La mujer va hacia los botes, con dos platos. Aurelio se sienta en la cabecera de la larga mesa, donde antes vimos a Felipe y llena dos jarros de pulque y agrega, presa de una creciente y sorda excitación:

AURELIO:

Vamos a bebernos nuestro pulquito. Tenemos que comer y beber hasta que amanezca. Tenemos que emborracharnos pa'

que se vea que estamos de fiesta y tenemos mucho gusto.

La mujer vuelve con los dos platos llenos de mole y tamales. El hombre la hace sentarse a su lado y añade, más y más excitado y ofreciéndole el jarro de pulque:

AURELIO:

Bebe, Paloma y ¡que toque la música!

Choca su jarro con el de ella y bebe. Los músicos beben, también, grandes jarras de pulque. Se miran unos a otros y no tocan. Aurelio les ordena:

AURELIO:

Toquen "La paloma", la de aquel gallo que le llevamos una vez a Paloma.

(A ella que está a punto de llorar, con el jarro del pulque en la mano)

Bebe, Paloma. No es nuestra fiesta?

Paloma bebe, en tanto la murga rompe a tocar "La Paloma" (Aquella de nuestro último folklore: "Si la Paloma...") Aurelio vuelve a llenar los dos jarros y a beber. La música suena extrañamente en esta fiesta en que un hombre y una mujer, solos, celebran su boda; él agranda el dulce son, macabro en la blanca noche campesina. Parece un estrafalario funeral. Nuevamente, Aurelio insiste, cogiendo el jarro de Paloma y acercándosele a la boca:

AURELIO:

Bebe, Paloma. En las fiestas hay que beber y estar contento. Oye la música. ¡Es para tí!

PALOMA:

(En un eco de sollozo)

Aurelio... ¡por favor!

AURELIO:

Ríete y bebe. O no quieres beber porque no vino nadie?

PALOMA:

(En un eco sollozo)

No, Aurelio.

Y bebe. El hombre se vuelve a servir y bebe de un sólo trago. Su excitación es siniestra. Ordena a los filarmónicos:

AURELIO:

¡Toquen más fuerte, para que se oiga en el pueblo! ¡Para que se oiga en todo el mundo!

Los otros, sin dejar de tocar, se miran unos a otros. También tienen sus jarros de pulque en la barriga y rien y sube el tono de la charanga. Aurelio ríe, como gozando, efectivamente, la alegría de la fiesta y se levanta. Ahora, tiene que hablar en voz muy alta para hacerse oír de Paloma:

AURELIO:

Estoy muy contento, Paloma.

(La agarra de una mano)

Vamos a bailar.

Ella le mira, con ojos en los que tiemblan las lágrimas. Musita:

PALOMA:

Aurelio...

AURELIO:

Vamos a bailar. Es tu pieza. Se llama como tú.

Y la hace levantarse y se enlazan para bailar. El hombre es presa de una salvaje excitación y gira con la mujer literalmente en peso, como un bulto, como una muerta. Al cabo de tres o cuatro vueltas, ella no puede más. Se para en seco, haciéndose pararse a Aurelio. Se echa en su pecho, sollozando, sorda, ahogada, angustiadamente.

PALOMA:

Por qué nos hizo Dios tan desgraciados, Aurelio?

Ha pasado tiempo; una hora, tal vez. Aurelio está completamente borracho y también los músicos, que siguen tocando y, cada vez que pueden, beben. Siguen tocando desmayadamente alegres y exultantes piezas. Unas piezas que suenan a sollozos a Paloma, que está un poco aturdida por el alcohol y se levanta de la mesa, pidiendo a Aurelio:

PALOMA:

Ya no bebas más. Mañana hay que empezar a barbechar.

AURELIO:

(Ebrio, farfullando las palabras)

Estoy muy contento, Paloma, porque Dios me dio tu cariño y porque somos ricos. Tengo pa' comprarte toda la ropa que quieras y pa' dar muchas fiestas como ésta a los amigos.

(A los músicos, golpeando la mesa)

¡Toquen más fuerte, pa' que estén contentos los amigos!

(Los músicos tocan más fuerte)

No estoy sentido con nadie y les agradezco mucho que hayan venido.

(Habla dirigiéndose a toda la mesa, como si estuviera llena de comensales)

Beban y bailen. Pa' eso traje la música.

Esta es una fecha muy grande para Paloma y para mí y quiero que todos estén muy contentos. Beban y griten, si quieren... como yo...

Y se levanta, difícilmente, tambaleándose todo y prorrumpe en un salvaje alarido. Paloma se lanza a sostenerlo en peso, clamando:

PALOMA:

¡Cállate y que se calle la música!

La música calla, poco a poco, y los filarmónicos ven llegar a alguien y se ponen en pie, tambaleándose también un poco.

Quien llega y al que cortamos, es el Delegado. Viene a caballo y se detiene a unos pasos de la barraca, contemplando, muy impresionado, la extraña y dramática escena, F. de C. la voz de Aurelio brama:

VOZ DE AURELIO:

Por qué se callan? ¡Toquen, pa' que estén contentos los amigos!

El Delegado apea, con un bultito en la mano. Los músicos no tocan. Ahora,

Aurelio y Paloma se dan cuenta de la presencia del funcionario y el primero se ilumina todo y avanza dos pasos farfullando!

AURELIO:

¡Rómulo!

DELEGADO:

Vine, nomas, a traerle este recuerdito.

(Entrega el bulto a Paloma)

PALOMA:

(En un soplo)

Gracias.

AURELIO:

¡Ahora sí... ya estamos completos! ¡Vamos a beber hasta que se acabe el pulquito, Rómulo!

Y se vuelve y trata de servir dos jarros de pulque, a la vez que ordena a los músicos:

AURELIO:

No ven que está aquí la autoridad? ¡Toquen una marcha!

El Delegado detiene a los músicos con un ademán y dice a Aurelio, que derrama toda la linfa en la mesa, tratando de servir los dos jarros:

DELEGADO:

No te molestes, Aurelio. Ya me voy. Otro día brindaremos!

(Saludando de mano a Paloma)

Que pasen buenas noches y siento mucho que hayan estado tan solos, Paloma.

(Más bajo, por Aurelio)

Ya lléveselo a que duerma. No se le vaya a ocurrir escandalizar.

(A los músicos)

Ustedes ya váyanse. Ai mañana se les pagará.

Y se dirige hacia su caballo y se monta y se va. Aurelio se ha quedado dormido con medio cuerpo sobre la mesa y abrazando a la olla del puique. Los músicos, se ponen sus sombreros y se despiden:

MUSICOS:

Que pasen güenas noches.

Se van pasando al lado de Paloma y el borracho. Ahora, el silencio cobra, por contraste con el escándalo anterior, un acento duro, palpable. Un silencio en el que cantan en el arroyo los grillos. La mujer va hacia su marido y lo remueve, suavemente, llamándolo bajito:

PALOMA:

Aurelio... Aurelio...

El hombre no se mueve. La cara de la mujer está sobre la cabeza de él. Acerca la boca y besa su revuelto cabello. Un largo beso lleno de ternura. Acto seguido, agarra un brazo del borracho y se lo echa al hombro. Aunque pequeña, es una campesina y logra levantarlo. Aurelio farfulla, punto menos que ininteligible:

AURELIO:

Paloma... quiero que lo sepa... antes que me muera... la quiero como un Dios... y le voy a pedir que nos casemos...

Ya la mujer se lo lleva en peso. Una viva, patética estampa de pueblo mexicano. El hombre, borracho, conducido por su mujer. Entran en la casa.

Almas desgarradas sin consuelo; las multitudes, otra constante de la filmoliteratura de Mauricio Magdaleno, pasan calladas. Ya no son las masas alebrestadas de *El resplandor*, de *La tierra grande* o de *Río Escondido*, ni las que apedrean a *María Candelaria*, son aquellas, pasivas, que miran a Lorenzo Rafael llevar a su mujer hacia el Canal de los Muertos.

En *Pueblerina*, el pueblo es un estrago de miedo, temeroso de represión alguna. Son "el ancho boquete de silencio" que expectante ve la tragedia de Paloma y Aurelio, que no encuentran testigos para casarse. Gente que rehuye acompañarlos a la Iglesia y a su fiesta:

(De la línea 397 á 420)

EXT. FUERA DE LA DELEGACION.
(DIA)

Allá, al fondo, hacia la parroquia, se agolpa ahora el pueblo, en muda y expectante actitud. Salen de la delegación Aurelio, Paloma y Felipe. Ahora, el hombre trae del brazo a la mujer y coge al niño con la otra mano. Se dirigen hacia la Iglesia. Después de un momento, el pueblo los sigue.

DISOLVENCIA

EXT. PARROQUIA. (DIA)

Pasan entre el pueblo, que abre a su paso un ancho boquete de silencio, Aurelio, con Paloma del brazo y el niño de la mano. Los vemos entrar y CAMARA descubre, hasta ahora, la presencia de los dos González, a caballo, sombríos y amenazadores.

DISOLVENCIA

INT. IGLESIA. (DIA)

Paloma y Aurelio se casan. Fuera de ellos dos y el pequeño Felipe -que está al lado de su madre, hincado frente al altar- y el anciano sacerdote y un monaguillo que lo auxilia a no haber nadie más. En las bancas del recinto sagrado, ni un alma. Da tristeza tanta desolación. No parece sino que se casan dos apestados. A la sazón, ha terminado la ceremonia y el sacerdote bendice a la pareja.

DISOLVENCIA

EXT. PARROQUIA. (DIA)

Frente a la Iglesia se aglomera el pueblo. Tras el pueblo, a caballo, haciendo sentir la amenaza de su presencia, los dos González. Todas las caras se vuelven, ahora, hacia la Iglesia.

De ésta salen el sacerdote y tras él, Aurelio, Paloma y el niño. El hombre trae a su mujer del brazo y al niño de la mano.

Los vecinos de la primera fila, evidentemente avergonzados, rehuyen mirar a la pareja y salen al encuentro del sacerdote y le besan la mano. Pero el párroco sólo tiene ojos para los dos González. Estos sienten que les mira acusadoramente y le miran a su vez. Se produce un juego de ojos. Pesa la acusación del viejo. Por fin, los dos hermanos se irán, a su vez, y vuelven sus bestias y se van. El párroco los ve

alejarse. Luego, se vuelve hacia el pueblo y le pregunta.

PARROCO:

No felicitan a los muchachos? Dios Nuestro Señor acaba de bendecir su unión.

Hombres y mujeres, a su pesar, tienen que hacer algo. Las caras se vulven hacia la pareja. El hombre mira a los vecinos sin rencor, tranquilamente. Paloma no levanta los ojos, medio velados por el rebozo. Mujer 1a. responde al sacerdote, resumiendo en la parquedad de su dicho el sentir general.

MUJER 1a.:

Pos sí, su reverencia.

PARROCO:

Yo sé que hay circunstancias que pueden hacer parecer lo que no es. Todos ustedes son viejos amigos y buenos cristianos y saben que Aurelio y Paloma son dignos del cariño de todos. El buen amor suele probarlo nuestro Padre Celestial con tribulaciones que lo hacen más grande y puro. El buen amor como el sol, que a todos calienta, y como la lluvia que hace brotar los frutos hasta de la tierra más reseca. Sean todos como hermanos para esta pareja a la que acaba de consagrar Nuestro Señor y no les regateen el viejo cariño que yo sé que todos le tienen.

El paternal discursito del sacerdote ha producido su efecto en hombres y mujeres. Se miran unos a otros, avergonzados. Aurelio les habla, a su vez:

AURELIO:

Queremos que nos acompañen esta noche a celebrar una fecha tan grande pa' Paloma y pa' mí. Díganles a todos que están invitados y que nos dará mucho gusto verlos en su casa.

PARROCO:

Ya oyeron. Están invitados y tienen que acompañarlos en su fiesta.

MUJER 1a.:

Pos sí, su reverencia.

Aurelio besa la mano del sacerdote. Luego Paloma, y por fin, Felipe. El hombre

se lleva a su mujer del brazo y coge de la mano al niño. Se van.

Sorda multitud, temerosa de represalias. Froylán dijo a Aurelio: "Uno, pos... vive de lo que da la tierra", los González les adelantan a cuenta de la cosecha, y eso los compromete. La actitud de Aurelio, al llevar a vender sus cosechas fuera del pueblo, mueve la conciencia de la gente. Los sucesos uno a uno se acumulan, encadenados y tristes pasan para la familia de Aurelio, hasta culminar en la situación límite de abandonar sus tierras. El desenlace, irremediable: choque con los González, donde Magdaleno imprime una fuerte emoción. Gabriel Figueroa dice: "El éxito de una película radica en su argumento, en toda realización el autor es el más importante". Su final revela imágenes que el artista de la lente ilumina:

(De la línea 580 á 595)

EXT. CAMINO. (NOCHE)

Es noche cerrada y cantan los grillos en el descampado, a mitad del cual por el polvoriento camino, va la carreta, a su lado, a caballo, como en vez pasada, Aurelio. Con su arma en el cinto. La carreta pasa a nuestro lado, chirriando y pesadamente, y se aleja. Cortamos a Aurelio, que se vuelve a ver -adivinar mejor- el bulto de su pueblo. Paloma y el niño se miran, sufriendo y la mujer echa la cabeza al pecho.

EXT. CAMINO. (NOCHE)

Ahora, la carreta viene contra CAMARA y allá, al fondo polvoriento del camino, se agranda un galope y brota la figura de dos jinetes. Nos acercamos a Aurelio y Paloma, que se miran, comprendiendo. La mujer se desencaja toda. Aurelio hace parar su montura y se lleva la mano a su pistola y la desenfunda. Luego vuelve su bestia y sale al encuentro de Julio y Ramiro. Paloma detiene la carreta y abraza a su hijo. Los dos jinetes, arma en mano, se aproximan más y más, al paso de sus caballos. Los ojos fulgulan de odio, en la noche. Siguen aproximándose, al encuentro unos de otros. Aurelio se separa hacia un lado del camino. Los dos hermanos González van a su encuentro abriéndose en abánico, ya cerca, arrancan las bestias. Julio dispara. Aurelio dispara y se arroja sobre él, ciego de rabia.

Unos secos, dramáticos disparos que sacuden la inmensidad de la noche. Julio se dobla sobre la montura y rueda sobre ella. Aurelio está herido de un hombro y la sangre le corre por la camisa. Ve volverse el caballo del otro, con el hombre muerto, y vuelve grupa a su bestia y se enfrenta al otro jinete. Los dos caballos parecen chocar, parándose de manos y relinchan salvajemente. Las dos pistolas hacen fuego y Ramiro cae. Aurelio guarda su pistola y viene hacia donde está su mujer, luego le dice:

AURELIO:

Vámonos.

La mujer echa a andar el transporte y el niño llora, quedito.

DISOLVENCIA LARGA

Cuando ruedan *Pueblerina*, una tormenta permite a Gabriel Figueroa captar enormes imágenes: el duelo, la mujer y el niño en la carreta con la escenografía de ese tronar de relámpagos, confundidos con disparos. Noche cerrada, Paloma, con su hijo, estrujada con lo que ha visto y la tormenta cubriéndole. La edición pone fin, pero quedan las líneas que Mauricio Magdaleno escribió luego de una disolvenencia larga. Otro fin incierto, cuya filmación es una interrogante; pero que viene a sumarse a otros desenlaces que a través de la historia del cine mexicano guardan un misterio, como sucede con los finales discutidos de *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes y *Los olvidados* de Luis Buñuel. Para el desenlace de *Pueblerina*, Magdaleno escribió:

(De la línea 596 á 600)

INT. REJA PENITENCIARIA

Una enorme reja se abre al paso de Aurelio, en cuyo hombro advertimos la herida. Viene, sin embargo, resplandeciendo de fuerza, como un triunfador. La reja se cierra y dos celadores trata de retirar a Paloma y a Felipe, que se agarran de ella con manos convulsas. El niño llora. La mujer dice, en un sollozo:

PALOMA:

Te esperamos hasta que salgas... ¡hasta el día que Dios tenga determinado que nos volvamos a juntar!

AURELIO:

(Resplandeciendo de fuerza)

Sí, Paloma. Ya lo sé. Adiós, hijo.

FELIPE:

(En un sollozo)

Adiós, papá.

Y viene contra CAMARA, seguro de sí propio, triunfador de su destino, y se abre a su paso otra y otras rejas. Y brotan, sonoras, pesadas, las campanadas del reloj del penal.

CREACION DE LA RECREACION

En este apartado, nuestra intención ha sido presentar ese universo de realidad y fantasía que Mauricio Magdaleno creó a través de tres de sus obras cinematográficas, que consideramos más afortunadas.

Estos tres estupendos despliegues escénicos, tan vastos como el horizonte de sus vivencias son: *Río Escondido*, *Salón México* y *Pueblerina*.

La obra es nacionalista porque la época lo demandaba. Por otro lado, su gusto por la literatura y el cine corre al parejo: es la creación sobre la recreación, capacidad narrativa que le viene de la modernidad, a la que, como vimos en la segunda parte de este trabajo (*El hombre del resplandor*), su generación asistía y confluía en esa realidad ambiente de las décadas de los veinte, treinta y cuarenta en nuestro país.

Magdaleno es pues, un excelente creador de historias para ser contadas en imágenes, en diálogos y en escenarios vastos con personajes complejos, que resultaron buenas cintas, autén-

ticamente *cinematográficas*: el placer de esa forma de *ver*, tan intenso o más que el motivado por el hilo de la anécdota.

Este ensayo meramente descriptivo; se refiere, pues, a lo que Magdaleno brinda al cine; esto es, la posibilidad de llegar a una gran pureza en la exposición de la acción visual y en ese sentido hemos ido desarrollando nuestro acercamiento al autor, al resaltar sobre todo la presencia de obras anteriores -novelas, teatro, cuento y ensayos- en sus creaciones cinematográficas.

Alfonso Reyes consideraba esenciales para el cine una buena actuación y una fotografía bien

lograda. El tercero de los principios básicos de este medio es, según su opinión, una buena literatura. Esta expresión *buena literatura* se refiere más bien a la calidad cinematográfica del argumento que se utilizará y a la manufactura del guión. Y es en ese sentido que Magdaleno crea esas historias para ser filmadas, con una gran calidad y buena literatura.

Porque el cine requiere de sensibilidades como las de Mauricio Magdaleno, más cercana a la imagen visual que a las metáforas escritas. Como se ve, la literatura no tiene porque volverse obstáculo para el cine. El asunto es saber enfocar el traslado de los temas al otro lenguaje como nuestro autor lo llevó a cabo.

CONCLUSIONES

ÚLTIMO ROLLO: FIN

Mauricio Magdaleno es sin duda un personaje de la historia cultural del México de la Revolución, perteneciente a una generación donde la política y la estética son indisolubles.

El propio desarrollo político de Magdaleno hace que sus temas y personajes no sean casuales. En su mayoría se refieren al contexto socio-político cercano. Los caciques del pueblo; las historias de amor a la mujer de paso leve y a la tierra; la ciudad y sus personajes de mundos irreconciliables, ricos y pobres; las injusticias sociales: *El espíritu del tiempo*.

En términos políticos Magdaleno es liberal, patriota, nacionalista, a la manera de los liberales del siglo XIX. Al igual que el autor de *La sombra del caudillo*, crea metáforas de la realidad política mexicana y se propone dar cuenta de un fenómeno en el momento mismo en que posiblemente era liquidado -el de la Revolución- y a la vez definir una retórica, a través de temas y situaciones que mostraban cuáles son los usos y los abusos del poder, no sin dejar de caer en los discursos patrioteros.

Y como muestras retóricas bastan dos botones, ya oímos hablar, en el guión de *Río Escondido* a la maestra Rosaura Salazar, y en la

obra *Zapata* del Teatro de Ahora, al Caudillo del Sur.

Muy pocos escritores contemporáneos se atrevieron con esa retórica. Pero él salió airoso, porque en su voz se discierne el aplomo de la vieja sabiduría, que se sabe poseída por el genio poético.

Otra fuente de la que Magdaleno es heredero, es sin duda El Ateneo de la Juventud de quien Jorge Cuesta define sus principios de la siguiente manera: Para los ateneístas el conocimiento se maneja como acción, la inteligencia como sensibilidad y la moral como estética.

Como miembro de El Ateneo, Martín Luis Guzmán, por ejemplo, entendía que la disciplina, el rigor, la lucha contra la improvisación, la educación son, o debieran ser los fundamentos de una nueva sociedad: la que emerge de la lucha revolucionaria.

Por otro lado, en todos los ateneístas afluía una mesiánica mística, y entendían que educar al pueblo era un imperativo político y a la vez una ética; es más, según el modelo ateneísta, la política debería ser inseparable de la ética y de la estética.

Los ateneístas formaban parte de una vieja tradición polémica que en América y desde la Conquista, había opuesto lo racional a lo bárbaro, tradición definida más tarde por los grandes próceres de América Latina -por ejemplo, Sarmiento- y que será fundamental después en la novela llamada telúrica o de la tierra, contemporánea de la novela de la Revolución Mexicana.

De ahí Mauricio Magdaleno abreva, esa filosofía lo alimentó; sus novelas, cuentos, ensayos, obras del Teatro de Ahora; el mejor teatro de revista y artículos periodísticos, expuestos en la segunda parte de esta investigación ("El hombre del resplandor"), reflejan esa realidad ambiente. Capítulo donde se hace un recuento de sus mayores aportaciones a las letras mexicanas, en lo que hace a temas, tipos y situaciones.

¿Cómo son los arquetipos de la Revolución Mexicana que pinta Magdaleno?, son *remanentes*: "Los políticos son obtusos, y, cuando sus ojos brillan, su luminosidad es sospechosa... ojos de fiera", los describiría Martín Luis Guzmán en *La sombra del caudillo*. Esos seres opacos de la política nacional, que hacen de la oscuridad su hábitat natural. La inmoralidad de Rosalío Mendoza en *El compadre Mendoza* y la de gran parte de los villanos de la narrativa y la filmoliteratura de Magdaleno lo demuestran, a través de los cuales denuncia las atrocidades de la clase emergente.

Sus personajes se van construyendo, se van convirtiendo en arquetipos de tragedia de la revolución traicionada, referencia obligada de la política nacional, que a la luz de su autodesierrero entendió con nitidez, como ya lo había hecho Martín Luis Guzmán.

Magdaleno escribe *El compadre Mendoza* en España, y verifica lo que Jorge Cuesta había dicho de los miembros de El Ateneo que marcan el camino a seguir a partir de: "la idealización de la

vida nacional y el deseo de crear mediante una mística del rigor y la crítica, un nuevo país".

En sus años de aprendizaje, cuando Magdaleno deambulaba por los pasillos de San Ildefonso, afina su idealismo, lo asocia a un programa y construye su consolidación como escritor de su tiempo. Sus personajes se van confeccionando, se van convirtiendo en personajes de tragedia de ese movimiento inacabado, siempre en gestación que será modelo de su literatura y de su humanismo. El autor pinta con fórmulas pictóricas que eligen su propia luz y su propia dimensión espacial y temporal, el escritor describe, no la realidad, sino describe algo, y ese algo pertenece a aquello sobre lo que su propia realidad sustenta.

Estos reflejos de memoria compartida. Instantes fragmentados y "congelados" se reproducen en los guiones, se acuñan con las palabras y los objetos de la pasión y la tragedia que Magdaleno propone sobre todo con base en la intertextualidad, método que anuncia su modo de producción desde sus primeros trabajos que contienen elementos que llegan a convertirse en códigos temáticos, relaciones alegóricas y simbólicas entretejidas en toda su producción literaria.

Sí, la vida escribe las mejores historias. Cuando Mauricio Magdaleno llega al cine, ya tiene muchas historias para contar y nada le impide inspirarse en una pieza dramática o en una novela. Con frecuencia se inspiró en anécdotas, personajes, escenarios de sus obras "literarias". Nos las *trdujo*, tomó de aquí y de allá un argumento, una máxima, una anécdota para hacer con ella una obra que será filmada.

El lenguaje necesario para el cine lo aprendió de Fernando de Fuentes, corría 1934 y se filmaba *El compadre Mendoza*. Vendrían sus años con Emilio Indio Fernández, y en los inicios reafirmaría su aprendizaje. La suya sería una historia de amistad e intercambio creativo, en la que a

Mauricio le tocaría poco reconocimiento público como escritor de las historias para ser filmadas.

Esto se debe a que entre los elementos constitutivos de un filme el guión suele ser uno de los menos reconocidos, a pesar de que, paradójicamente, es pieza esencial e insustituible.

Muchas películas pudieron ser casi idénticas con otro fotógrafo, otros intérpretes y hasta con otro director, pero habrían sido radicalmente distintas con otro guionista.

Su filmografía es su más elocuente presentación. Mauricio Magdaleno trabajó también con los mejores directores del cine mexicano: Fernando de Fuentes, Roberto Gavaldón, Juan Bustillo Oro y Luis Buñuel principalmente, y en muchas ocasiones en colaboración con grandes escritores como Max Aub y José Revueltas. Lo que desde luego vino a enriquecer esta actividad principalmente entre 1943 y 1952: que nos permite afirmar que, si hubo algo que los mundos literarios y del teatro pudieron haber perdido, el cine lo ganó.

Esto lo pudimos comprobar en el acercamiento que hicimos a su obra. Y entre 1943 y 1952 es precisamente, cuando su función literaria no quedaba constreñida a la primera etapa de la concepción de la idea del filme.

En todos los ejemplos expuestos desarrolla ideas, personajes y escenarios y tiene un concepto más completo de la obra. Muchas de las contribuciones, que hacen el director, los actores, el editor y el fotógrafo surgen del concepto original del escritor, como también lo pudimos demostrar con la revisión de *Río Escondido*, *Salón México* y *Pueblerina*, en donde los temas expresados a través de la trama,

caracterizaciones y diálogo pertenecen primeramente al escritor.

En *La rosa púrpura del Cairo* (1985) Woody Allen proveyó la mejor línea acerca de escribir guiones en las películas de los ochenta: Un actor le dice a la heroína que él creó su papel estelar. Woody Allen hace que Mia Farrow ponga la expresión más inocente de su carrera para preguntar, "Bueno ¿no lo hizo eso el hombre que escribió la película?"¹

Después del aprendizaje, el desarrollo activo es un continuo devenir que va de 1943 a 1961, toda una vida. No trató de modo alguno de imitar sus novelas, sino de captar, aunque de forma diferente, una determinada densidad temporal, una duración que asegurara, profundizara y definiera en sus múltiples perspectivas la autenticidad psicológica de sus personajes.

En este largo periodo que incluye la mayor proyección y maduración de su obra filmoliteraria, Magdaleno reconoció al mismo tiempo que como director no tendría fortuna.

Es por eso que aseguramos, que su creación está determinada por palabras e imágenes al servicio de la necesidad de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción, el movimiento y su acción dramática como un todo. Ya que las películas se enfrentan a la tarea de presentar no sólo una narración lógicamente coordinada, sino con el máximo de emoción y poder estrujante.

Mauricio Magdaleno entendió que el método de crear imágenes como en toda obra de arte, debe reproducir el proceso por el cual, en la vida misma, se alzan las representaciones nuevas en la conciencia y en los sentimientos humanos.

1 Tom Stempel. *Framework. A history of screen writing in the american film*, 1988, p. 211.

De una acumulación de detalles y cuadros sugerentes, presenta ante nosotros, palpablemente en imágenes y en el contenido, cada una de las escenas particulares, reforzadas por la intensidad creciente de la acción, y como consecuencia presenta los movimientos, la acción y la conducta general de *verosímiles y correctos emocionalmente*.

La literatura para ser admirada por el gran público. Historias necesarias para construir los ideales colectivos.

El director Richard Brooks solía decir: "Mientras no tenga un relato no tengo nada que dirigir"².

Brooks reconoce que mientras carezca de la literatura para ser admirada, no puede continuar, le hace falta esa combinación de diálogos ágiles, caracteres bien definidos, ubicación de escenarios y construcción de la trama; hasta -por ejemplo- el más engañoso rasgo humano que se puede trasladar a la pantalla: la inteligencia. El diálogo debe ser penetrante e instruido, los actores deben hacer alarde de conocimiento y perspicacia y la trama debe hacer que los caracteres actúen racionalmente y al menos con el sentido común del público.

Así salen al paso los personajes más emotivos, con mayor definición y fuerza dramática: Esperanza de *Flor silvestre*, María Candelaria y Lorenzo Rafael de *María Candelaria*, Margarita de *Las abandonadas*, Regino Sandoval y la maestra Rosaura Salazar de *Río Escondido*, Paco, Juan y Mercedes de *Salón México*, Paloma y Aurelio de *Pueblerina*, y los personajes de *La malquerida* hechos a la medida de la tierra mexicana.

Mauricio Magdaleno obliga a nuestra imaginación a pintar una serie de situaciones con-

cretas y adecuadas. La suma de las escenas así imaginadas por nuestro autor, despierta en nosotros la emoción requerida, el sentimiento, la comprensión y la verdadera experiencia que buscamos en toda creación literaria.

¿Qué conclusión puede sacarse de lo dicho hasta ahora?:

No hay incompatibilidad entre el proceso de creación con que el poeta escribe, el proceso con que el novelista crea las acciones circundantes, que constituyen el ambiente y el proceso, con el que el guionista crea las historias para ser filmadas.

De esta manera se va urdiendo la trama, se van poniendo las fichas sobre la mesa, se va cerrando la trampa o el desenlace, el temor o la traición. De igual forma presenta la naturaleza de la imaginación en sí, particularmente la técnica de "calentarla" hasta que pinte los cuadros que desea y que son requeridos por el tema particular.

Otro aspecto que debemos valorar es que en ocasiones, Magdaleno tenía que hacer guión tras guión para aprovechar a los actores y estrellas. En determinados guiones (incluso desde el argumento) se visualizaban en función del personaje y quién lo encarnaría, lo que apoyaba la labor visual, el tono de los diálogos y el proceso de creación del carácter a escenificar a partir de las producidas por Films Mundiales en 1943.

También para quienes esta investigación servirá de introducción para los futuros estudios de la obra del escritor, se proporciona en los anexos una guía documental del autor desde sus primeros escritos; como un esfuerzo por mostrar las etapas de cierto concepto fílmico en su camino hacia la forma cinematográfica acabada: desde los primeros bosquejos, pasando por los artículos

periodísticos sobre el cine; algunos contratos, cartas y en general documentación especial que hemos recopilado durante el proceso de elaboración de este trabajo.

Otra aportación es la que presentamos en el apartado de anexos; se trata de "Los escritores y el cine", con lo cual comprobamos también la riqueza y abundancia de trabajos filmoliterarios de los escritores que coinciden con la época de producción de Mauricio Magdaleno para el cine.

Los escritores mexicanos, los escritores españoles y su enorme contribución a la riqueza

temática y su tratamiento; escritores sajones que desarrollaron personajes y temas mexicanos, y sirvieron para películas de gran calidad. Periodistas, dramaturgos y poetas que con su incursión también contribuyeron a enriquecer el trabajo de creación para el cine.

Todos ellos insertos en una época, por cierto gloriosa, del cine mexicano que no se ha vuelto a repetir. Las viejas películas mexicanas son algo de lo cual se debe estar orgulloso y los guionistas merecen compartir la gloria.



También la tierra bebe tu sangre (1947), Leopoldo Méndez, Grabado en linóleo para la película *Río Escondido*, Col. Sucesión Leopoldo Méndez

EXTERIOR OTRA CALLE DE RIO ESCONDIDO (2) FULL TRUCK SHOT (DIA)

El Renco y tres empistolados, arma en mano, arrian a culatazos a un grupo de indígenas -hombres, mujeres y niños- que se revuelven como un ganado empavorecido. El forajido grita, a la vez que aplica un culatazo en medio de la horda:

EL RENCO:

¡Jálenle pa' la plaza, hatajo de indios desgraciados!

Los infelices echan a caminar. Por dos o tres caras corre la sangre y alguien -un niño en brazos- rompe a llorar lastimeramente.

EXTERIOR CALLE DE ORGANOS (3) FULL LOW ANGLE SHOT. (DIA)

Efectos de CAMARA muy baja, para ver pasar, entre los órganos, unas piernas de indios, con los calzones hechos jirones y llenas de rasguños y de sangre. Pasan ante CAMARA desaladas, como relámpagos. Fuera de cuadro, brama una voz:

VOZ DE UN SICARIO:

¡Al van! ¡por los órganos! ¡Dóblenlos pa' que aprendan a obedecer!

Se oye una descarga y la última pierna de indio pasa ante CAMARA como una exhalación...

FULL COMPOSITION EFFECTIVE SHOT

...Hay hombres, mujeres, niños, viejos, viejas, adultos de todas las edades y fachas. Un común dominador: los ojos negrísimos y brillantes. Al pie de cada hombre, la respectiva guaripa. Las caras de las mujeres, como si repitieran una sola, monótona imagen, enmarcadas por el oscuro rebozo.

FULL DOLLY BACK PAN SHOT DE FELIPE

Ya viene Felipe con la aguja en la mano y un paquete de algodón. El Renco, tras él, con el frasco de alcohol. La sola presencia del forastero intimida a los indígenas, que le miran con recelo...



Filmoteca de la UNAM.



El libro de oro del cine mexicano (1949), Comisión Nacional Cinematográfica...

MEDIUM FULL COMPOSITION GROUP SHOT

FELIPE:

Esta es toda el agua que hay en Río Escondido?

MEDIUM FULL COMPOSITION GROUP SHOT

INDIA 1a.:

Sí, doctor. Y la del aljibe de don Regino, pero ésa es nomás pa' tus caballos y pa' su casa. Dicen que por debajo de la tierra pasa un río con harta agua y que se le oye junto al altar de la parroquia. Por eso se llama el pueblo Río Escondido.

FULL ANGLE SHOT DE ROSAURA

Vista general del lugar, como primer término de la cuna del bebé que bebe ávidamente la leche de su tetera, en tanto Rosaura, de pie al lado del pupitre y frente a la ventana, señala el retrato de Juárez, al cual se vuelven, al mismo tiempo, todas las cabezas infantiles.

ROSAURA:

Ese hombre se llamó Benito Juárez y era indio, como ustedes. Nació en un pueblo tan apartado de la civilización como Río Escondido y hasta los 12 años no aprendió a leer y a escribir. Ese hombre, ese indio, llegó a ser Presidente de la República y luchó hasta su muerte por la regeneración de los de abajo.



El libro de oro del cine mexicano (1949), Comisión Nacional Cinematográfica-Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas



El libro de oro del cine mexicano (1949), Comisión Nacional Cinematográfica-Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas

EXTERIOR CORRAL DE LA PRESIDENCIA MUNICIPAL. (DIA) FULL SHOT BEBEDERO. AGUA DERRAMANDOSE. AL FONDO LAS CABALLERIZAS. PAN A UN SEMI LONG SHOT HACIA LA BARDA SOBRE LA CUAL ESTA GOYO CON SU CANTARO. VIENDO EL AGUA.

Un enorme, desolado corral, al fondo del cual se ve la puerta falsa. Otras dos puertas, fronteras una de otra, comunican con el interior del inmueble. Hacia un extremo, la caballeriza y los bebederos. En la caballeriza asoman las crinadas cabezas de cuatro o cinco de las más finas bestias de don Regino. En medio, está el aljibe, con un gran cubo colgando de una cuerda. El agua corre por un conducto de hojalata al bebedero y se derrama en el suelo. ¡El agua por la que imprecán a la Divinidad los desdichados de Río Escondido! Allá, por una barda que cae a este corral, aparece Goyo, con su cántaro.

FULL LOW ANGLE SHOT HACIA GOYO SOBRE LA BARDA

El chico otea rápidamente y ve el aljibe. Su expresión se ilumina de un gozo triunfante. Brinca.



INTERIOR CANTINA. FULL GROUP SHOT DOLLY A UN MEDIUM SHOT DEL CACIQUE. (NOCHE)

Otra vez encontramos al cacique de Río Escondido rodeado de todos sus sicarios -Brígido, Leonardo, El Renco, José de la Luz y demás- en torno de una mesa. Se bebe y las dos o tres botellas vacías que tienen ante sí, nos indican que con abundancia. Don Regino está bien borracho. En realidad, doblemente borracho: de alcohol y de una confusa mezcla de odio, rabia, humillación y angustia. Todo eso que le forma un sedimento bárbaro en su alma y dimana de su contrariado deseo amoroso. En primer término, sirve el cantinero. Llena la copa del cacique y éste le empina de un trago. Luego, dice, en un tono sordo y atrayendo a sí la respetuosa atención de sus incondicionales:

DON REGINO:

Desde el día en que llegó esa mujer, me latió que nos traía la sal. ¡Por Dios Santo que lo sentí aquí!
Lo dice tocándose el corazón...

El libro de oro del cine mexicano (1949). Comisión Nacional Cinematográfica-Academia Mexicana de Ciencias y Artes



Las antorchas (1947). Leopoldo Méndez. Grabado en linóleo para la película Río Escondido. Col. Sucesión Leopoldo Méndez.

HIGH ANGLE WIDE SHOT

El pueblo indio se derrama por todos lados, afluyendo hacia la escuela, como una desbordada avenida, y hombres y mujeres se detienen contemplando el tremendo espectáculo. No parece sino que este pueblo vejado y humillado, hubiérase surgido, por obra de un milagro, del seno mismo de la tierra. Todo Río Escondido está presente. Las filas de indios copan, más y más a los sicarios. Esta es la noche de la vindicta.

GROUP SHOT DE HOMBRES Y MUJERES

Caras en las que hasta la emoción se expresa sin un gesto y que retratan, con una frialdad de cero, la muerte. Miran a los sicarios con ojos resueitos a todo.



Cinema Reporter (1947)



Cinema Reporter (1947)



El libro de oro del cine mexicano (1949) Comisión Nacional Cinematográfica-
Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas

EXT. PLAZA RIO ESCONDIDO. LONG WIDE SHOT. (DIA)

Dirigiéndose en procesión, hacia la fuente, la seca y marchita fuente del agua de Río Escondido, vemos a todo el pueblo. Hombres, mujeres, viejos, viejas. Brota un grto de mujer, un alarido lleno de dolor. Un coro de hombres y mujeres le responden. Una plegaria que impreca el agua de Dios. Llegan hasta la fuente.

FULL LOW ANGLE COMPOSITION SHOT. FUENTE

Con primer término de una gran Cruz de madera, en la cual está clavado el Cristo, tenemos el espectáculo, ahora, de un pueblo fanatizado que vuelve a su raíz primordial de inspiración. Todo Río Escondido, está en la procesión, hombres, mujeres, viejos, viejas, etc. Tres hombres llevan la Cruz. Las mujeres llevan la voz de la plegaria. Los hombres corean. Acentos bárbaros, fetichismo, y dolor de México. Inclinan sobre la fuente la fuente la enorme Cruz de madera, en medio de las plegarias. Luego, la elevan hacia el cielo, demandando la lluvia de lo alto. Otra vez, la inclinan hacia la fuente.



Filmoteca de la UNAM



El libro de oro del cine mexicano (1949) Comisión Nacional Cinematográfica-
Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas

GOYO:

¡Yo no quiero que se muera mi mamá!

Llorando, se echa contra el muro, y repita, sordamente:

GOYO:

¡Yo no quiero que se muera mi mamá!

ROSAURA: (Yendo hacia él)

Y por qué ha de morirse tu mamá?

El niño vuelve la cara y ve a la desconocida. Rosaura sigue la dirección de esta mirada...



Cinema Reporter (1947)

FULL SHOT DE GOYO Y RAQUEL

Que contemplan la fúnebre tana. Fuera de cuadro y a la distancia, se oye de pronto, un tropel que se acrecenta y que parece venirse encima de los niños, que vuelven las caras hacia donde proviene el ruido. En la cara de los niños se pinta un rictus de miedo y casi inconscientemente se repegan contra Rosaura, como buscando amparo.



Cinema Reporter (1947)

COMPOSITION SHOT. ROSAURA Y FELIPE EN PRIMER TERMINO. EN SEGUNDO DON REGINO

Éste materialmente les echa al caballo encima a la vez que brama, escupiendo las siguientes palabras:

DON REGINO:

Que qué? ¡Este jacal es mío, lo mismo que todos los demás de la calle! ¡usted me lo quema y yo lo cuelgo de un mezquite! ¡Oyó? Ese cuerpo me lo entierran ustedes dos... y ¡luego luego! ¡A ver, Brígido!

BRIGIDO: (Pica espuelas a su bestia y viene hacia él)
Ordene usted, jefe.

DON REGINO: (Señalando el fardo)

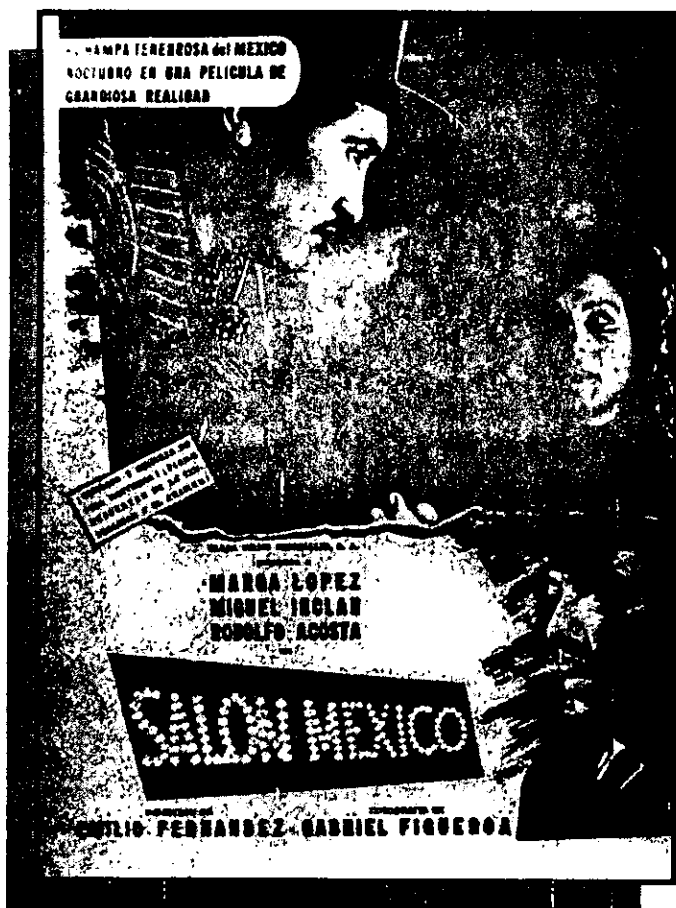
¡Echale una resta y llévate la a cabeza de silla al pantión!

(A los otros secueces, en tanto Brígido se apresura a hacer lo indicado)

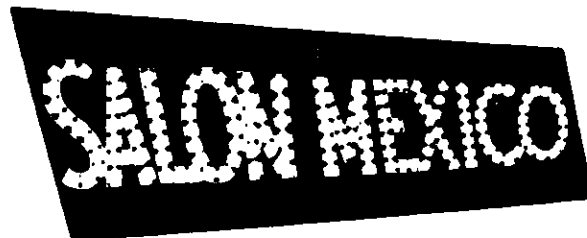
Y ustedes, vean que la entierran. ¡No quiero pestes en Río Escondido.



El bruto (1947), Leopoldo Méndez, Grabado en litografía para la película Río Escondido, Col. Sucesión Leopoldo Méndez



Filmoteca de la UNAM



INT. SALON MEXICO (NOCHE)

Este es el famoso lugar de trueno de la ciudad de México, en cuyos salones fueron decantados los más castizos compases del danzón. Hay grandes espejos y algo de la noble pintura natural mexicana marca su acento en los muros...

Una densa cortina de humo de cigarrillo llena el amplísimo recinto y en medio de ella respira una multitud de hombres y mujeres, de pie, gozando del espectáculo, o bebiendo cubas, ron y halghballes corrientes en las mesitas. Una estupenda galería de tipos mexicanos...



Filmoteca de la UNAM

Desde su punto de vista, vemos salir al paso de Mercedes a Paco. La mujer se para en seco frente a él. Nos acercamos a ambos en el instante en que la pobre, asustada, vuelve la cara a ver al policía. En la de Paco se agolpa, sombría, la rabia. La hace volverse, agarrándole de un brazo, y le dice, una voz seca y tajante:

PACO:

Ni creas que te va a salvar nadie y no hagas escándalo, ¡porque te va peor!

(Le mete el brazo en el suyo, ordenándole)

Vamos saliendo y que nos vean muy contentitos.

La otra está aterrada y obedece, sin resistir.

PACO:
Sientate. Vamos a tomar una cuba y a platicar.

La mujer, le mira, triste y sombría. El otro está muy serio. Muy serio y cordial. Allá, al otro extremo del lugar, el policía se pasea, siguiendo de lejos la escena y en previsión de cualquier eventualidad... Paco agrega, muy serio y mirándola:

PACO:
Te volvieron a sonar.

(Ella no le mira ni responde)
Mira, Mercedes, lo que pasó, pasó. Y es mejor que vuelvas conmigo. Yo te quiero y me duele que te rebajes con gente tan gacha... ¡Hasta con un desgraciado culco!

MERCEDES:
Déjame en paz, Paco. Mi vida es cosa mía.



Filmoteca de la UNAM

INT. SALON MEXICO (NOCHE)

La gran noche del México; sábado. Se baila, se bebe. Y allá en su templete, la orquesta decanta el virtuosismo del danzón. Por allá, entre fichadoras y prostitutas, sentadas en fila, vemos a Mercedes. Mercedes, que reacciona desagradablemente, al ver aproximarse a alguien: Paco. El chulo, como siempre, muy aliñado, muy acicalado.

PACO:
¿Ballamos?

MERCEDES:
(Se levanta)
Paco, por favor. Ya sabes que no quiero nada contigo..



Cineteca Nacional

El director Emilio Fernández con el equipo de producción: Salvador Elizondo, Gloria Schoemann y Gabriel Figueroa. Los acompañan las actrices: Mimi Derba, al frente de Gabriel Figueroa y Silvia Derbez al centro del grupo, todos ellos en el set de filmación en el Internado.



Filmoteca de la UNAM



Filmoteca de la UNAM

Mercedes se arregla rápidamente y ya, a unos pasos del grupo- a unos pasos Roberto levanta los ojos y se encuentra con él en el espejo. Una descarga eléctrica no la sacudiría con mayor brutalidad. Está aterrada y parece a punto de caer, de la intensísima impresión recibida. Pero no cae: antes de que Roberto haya reparado en ella, se vuelve inmensamente descompuesta y, ante la expectación del patrón, que ya procedía a presentarla, echa a correr hacia la escalera...



INT. GALERA (DÍA)

Reja por medio habían Mercedes y Juan, en tanto allá por toda la galera se revuelve la hez de mujeres, entre un sordo clamor. La pobre está en un estado de aplastamiento verdaderamente patético y había cansada, vencida, con una voz lúgubre.

Filmoteca de la UNAM



Filmoteca de la UNAM

Quedan solos los dos hombres y la muerta. Roberto se vuelve hacia Cámara. Su actitud es grave y sufrida. Juan le mira y pronuncia perfectamente idiotizado:

JUAN:
Iba a ser mi esposa, después de que la señorita Beatriz y usted se casaran.

(Está llorando y la voz se le hace sangre, al proclamar)

Fue la mujer más grande que he conocido.



Filmoteca de la UNAM

JUAN:
... Ya tranquilícese Merceditas y piense en que el otro domingo verá a su hermanita y a mi teniente piloto.

MERCEDES:
¿Con qué podría pagarle todo lo que le debo Juan? Si no supiera que hay un Dios en el cielo, ¡creería en Él porque existe usted!



Filmoteca de la UNAM

INT. LAVABO (SALÓN MEXICO) (NOCHE)

Mercedes está acabando de lavarse la cara, en la cual resalta un ojo tremendamente magullado. Viene del salón la música de un exultante danzón. Mujer primera se arregla ante un espejo y, mirando de reojo a la otra, asoma en su cara una sonrisa y le dice, con redintín:

MUJER 1a.
Te dije que no te pusieras sabrosa con Paco. ¡Ahora, ya tienes para andar un mes, cuando menos, con un ojo de cotorra!

Y ríe soezmente y sigue arreglándose. Mercedes, sin responderle, se vuelve y sale.



Cinema Reporter (1949)

Pueblerina

...Una mujer miserablemente trajeada, en harapos y descalza. Las gruesas trenzas, color de tabaco, le caen por la espalda, sin un solo adorno. Pese a su miseria, a sus andrajos, es muy hermosa. Una viva, popular estampa mexicana. Una chamaca de apenas veintitantos años, pero a la que una sombra de amargura le da un aire metálico, cruel, añadiéndole años, tal vez...

Paloma, un nombre que esconde sombras tristes



Cinema Reporter (1949)

EXTERIOR LOMA LONG SHOTS

De una carreta tirada por una yunta de bueyes. Tres carretoneros cantan, acompañados por una guitarra. Atrás, sentado con las piernas colgando, Aurelio.



Filmoteca de la UNAM

VOZ DE LA CASA VIEJA:

Volviste demasiado tarde. Mira: soy un espectro, verdad? Las casa tienen, también una alma, y la mía ya no existe. Este es el pozo cuya agua bebiste; ya se secó y no volverá a reflejar tu cara, aunque te asomes. Allí está la recámara en que naciste y en que murió, esperándote, la que te dio la vida...

Impresionadísimo, y como si en efecto la voz inmaterial de la casa lo llamara al recuerdo de la madre muerta, Aurelio se vuelve hacia la ruina de la habitación y clama:

AURELIO:
¡Madre!

Su propia voz, convertida en un sordo eco, le responde por toda la casa:

ECO:
¡Madre!

Ya el hombre está frente a la puerta de la ruina de habitación en que nació y murió la que le dio la vida. Dice, bajito y con la voz empañada por un nudo de sollozo:

AURELIO:
¡Mamá!

VOZ DE VIEJECITA:

No la llares, hijo. Tu mamacita ya no está aquí.



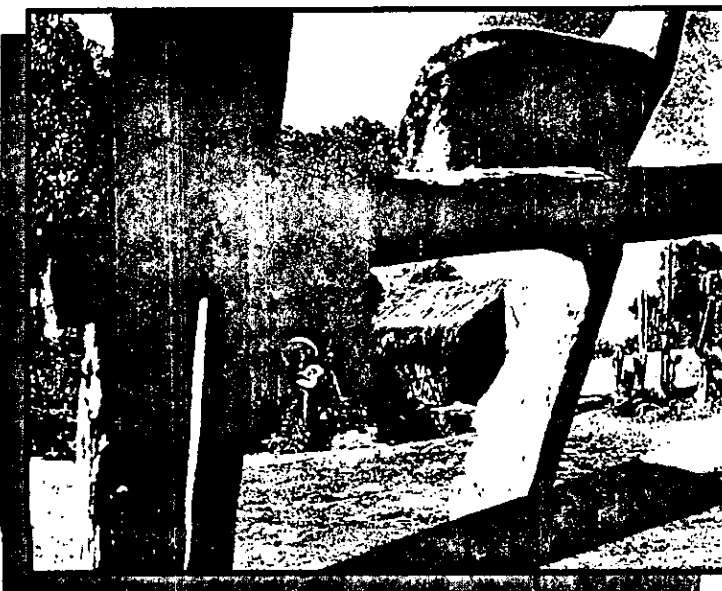
Cinema Reporter (1949)

EXT. CAMPO DE AURELIO. (DÍA)

Este es el campo de Aurelio: Doce o quince hectáreas de tierra bruta, abandonada, en la que crece una profusa maleza y cuyo beneficio se antoja empresa de gigantes...

[...]

AURELIO:
Pero si no tengo quien me ayude, trabajaré solo mi tierra.



Filmoteca de la UNAM

AURELIO:
Todos saben que herí a Julio porque se llevó a mi novia y abusó de ella. Además, él fue el que disparó primero. ¡Yo soy el que debería guardarle rencor! Palabra, Rómulo. Vengo a trabajar en paz mi territa y a casarme con Paloma, que es inocente de lo que pasó.

Ya saltó el nombre de la mujer: Paloma.



Cinema Reporter (1949)

EXT. JACAL. (DIA) COMBINADO CON INTERIOR JACAL

...Aurelio entra en cuadro y mira el lugar, impresionado. Se dirige hacia un agujero que hace de ventana, a un metro del suelo. Un agujero sin vidrio ni nada.

FELIPE:
Cómo te llamas?

Aurelio le mira, a su vez, y no responde. Le mira y le mira, nada más. Su expresión se ha endurecido. El niño, ayuno de la menor noción del drama de que es causa, vuelve a hablar al desconocido:

FELIPE:
Mi mamá no quiere que hable con nadie, pero a mi me gusta hablar con la gente.

(Aurelio no responde)

Mi mamá fue a entregar una ropa y me va a traer un soldadito a caballo.

El hombre tiene una mano en la ventana, empuñada. Para el chico, bien puede esconder en ella algo. Se intriga y vuelve a preguntarle:

FELIPE:
Qué tienes en la mano?

Lo que el otro tiene en la mano, claro, es el ser que le rebulle como volcán, pero eso cómo va a saberlo una criatura de tres años y meses?

FELIPE:
Tienes un soldadito a caballo en la mano?



Filmoteca de la UNAM



Filmoteca de la UNAM

INT. JACAL DE PALOMA. (NOCHE)

Altas horas de la noche, tal vez entrando ya la madrugada, según oímos cantar gallos por todos los rumbos. En la casi absoluta oscuridad del jacal cae, nada más, el fulgorcito mortecino de la veladora, cortando en cuchillas la sombra. El niño duerme ahora plácidamente, en el petate, cubierto por la vieja frazada; todo sudoroso y con su muñeco de petate en las manos. A su lado, boca arriba, Paloma. No se ha quitado sus harapos. Tiene los ojos abiertos, clavados en un punto abstracto... Unas lágrimas tiemblan en ello, pero su Inmovilidad es completa. Piensa, sufre.



Filmoteca de la UNAM

INT. JACALON DE LOS GALLOS. (MAÑANA)

En el palenque, los gallos, en manos de sus sendos polleros, pugnan por arrojarse uno contra otro. Una murga de tamborazos y metales atruena como artillería. Entre los que apuestan, Julio y Aurelio. Aurelio dice, sacando dinero de la bolsa:

AURELIO:
¡Cincuenta pesos al colorado!

Julio saca de su bolsa billetes y brama, arrojándolos al aire:

JULIO:
¡Cuatrocientos al giro!

JUEZ:
¡Cierren la puerta! ¡Va a comenzar la tapada!

Julio y Aurelio se miran. El primero con odio y rencor. El otro, con serena dignidad. Entre los alaridos de la turba, los dos gallos con salvaje furia. La excitación popular es inmensa y crece, como una oleada de fuego, en la expresión de Julio. Las dos bestias están heridas...

EXT. CAMPO DE AURELIO. (DÍA)

Allá, sobre un LONG SHOT, vemos una viva estampa del campo mexicano: Aurelio con su yunta de bueyes, abriendo la tierra, y unos pasos atrás, Paloma y Felipe, arrojando el grano. Nos acercamos al rejón del arado, que desgarró la tierra, allá tras las patas de los bueyes. Ahora tenemos todo el cuadro. Sigue tronando y el aire es gris. Felipe pregunta a Aurelio:

FELIPE:
Esta es la besana, verdad?

AURELIO:
(Sin volverse)
Sí, esta es la besana, el primer surco.

FELIPE:
Te va saliendo muy derecho.

PALOMA:
(Arrojando el grano y luego apisonándolo)
Se va a poder ver el milpal de un lado a otro.

AURELIO:
(Sin volverse y aguijando a la mancuerna)
Sí, Paloma. Los surcos tienen que ser derechos, como los cristianos de ley.

INT. ZAGUAN CASA DE LOS GONZALEZ. (DÍA)

...El hombre está sentado en un apoyo, aunque en el instante en que se inicia el diálogo, no vemos más que sus piernas. Se oyen truenos de tormenta.

RAMIRO:
Déjalo que siembre y que meta todo el dinero que le queda. A ver que hace con su maíz.

[...]

RAMIRO:
Mañana empezas a levantar tu maíz y tu frijol, no?

(Aurelio afirma con la cabeza, sin separar los ojos de él)
Bueno, ya sabes que te compramos a doce pesos la carga.

AURELIO:
No, Ramiro. Mi maíz lo venderé a veinticinco pesos y a treinta mi frijol.

[...]

Se miran ambos hombres. Dos miradas de odio, pesadas y agudísimas, como machetes.



La siembra (1948). Leopoldo Méndez, Grabado en linóleo para la película Pueblerina. Col. Pablo Méndez



Compro tu maíz (1948). Leopoldo Méndez, Grabado en linóleo para la película Pueblerina. Col. Pablo Méndez



Filmoteca de la UNAM

*La tierra
somos nosotros...
todo lo que somos
está ahí, en esos
surcos.*

AURELIO:

...Yo, pos... ves nuestro maizal, qué chulo está?
¡Más que hublera secado, teniéndote a ti, tendría
todo! ¡Mayormente que no se secó y vamos a ser
muy ricos cuando tengamos la cosecha en la
trojel.



La carreta (1948), Leopoldo Méndez, Grabado en linóleo
para la película *Pueblerina*, Col. Pablo Méndez



La emboscada (1948), Leopoldo Méndez, Grabado en linóleo
para la película *Pueblerina*, Col. Pablo Méndez

EXT. CAMINO. (DÍA)

Allá, a la distancia, emergiendo de una nube de tierra, va el carretón por el camino, contra un fondo de volcanes truncados. Lenta y pesadamente, conduce Paloma. Al lado, Aurelio, a caballo.

DISOLVENCIA

EXT. MAGUEYERA. (DÍA)

Una magueyera en un alto, sobre el camino. Detrás de las agudas pencas, descubrimos, a caballo, a dos hombres, armados con rifles -dos de la gente de los González. En acecho del carretón, que viene allá por el camino, emergiendo de una nube de tierra, al paso tardo de la mula. Uno de los rancharos se lleva el rifle a la cara y apunta, diciendo, bajito:

RANCHERO 1o.:

¡De una vez nos lo echamos, pa' quitarles preocupaciones a los amos!

RANCHERO 2o.:

(Desviándole el arma, resuelve, autoritario)
¡Nos ordenaron que nomás matáramos a la mula!

(Picándole espuelas a su bestia)

¡Órale!



Filmoteca de la UNAM

EFFECTO VOZ DE PALOMA:
¡Aurelio! ¡Vámonos!

EFFECTO VOZ DE AURELIO:
Paloma... tú sabes lo que es dejar la tierra de uno?

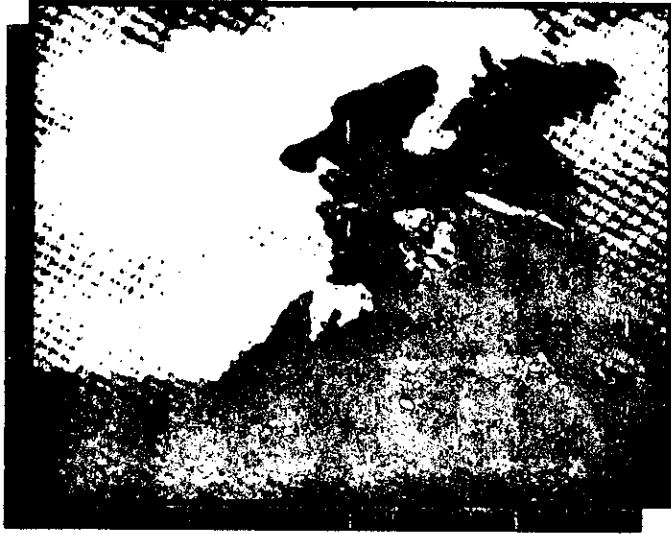
EFFECTO VOZ DE PALOMA:
Vámonos a otra tierra, Aurelio... ¡a empezar de nuevo y sin que nadie nos haga sentirnos desgraciados!

EFFECTO VOZ DE AURELIO:
La tierra somos nosotros... todo lo que somos está ahí, en esos surcos. Los trabajamos con nuestras manos, pero lo que sembramos no fue, nada más, maíz y frijol... ¡ahí sembramos nuestro corazón! ¡Oye! ¡llamamos, Paloma! ¡nos reclama porque lo abandonamos!

El hombre, sufriendo, oye la voz de su tierra. Y ésta se hace perceptible. Es un triste canto de grillos que crece y crece, como lloro.



Paloma
1939
L. G.



Artes de México (1988)



Artes de México (1988)

EXT. CAMINO (NOCHE)

Ahora, la carreta viene contra CAMARA y allá, al fondo polvoriento del camino, se agranda un galope y brota la figura de dos jinetes. Nos acercamos a Aurelio y Paloma, que se miran comprendiendo. La mujer se desencana toda. Aurelio hace parar su montura y se lleva la mano a su pistola y la desenfunda. Luego vuelve su bestia y sale al encuentro de Julio y Ramiro. Paloma detiene la carreta y abraza a su hijo. Los dos jinetes, arma en mano, se aproximan más y más, al paso de sus caballos. Los ojos fulguran de odio, en la noche. Siguen aproximándose, al encuentro unos de otros. Aurelio se separa hacia un lado del camino. Los dos hermanos González van a su encuentro abriéndose en abanico, ya cerca, arrancan las bestias.

Julio dispara. Aurelio dispara y se arroja sobre él, ciego de rabia. Unos secos, dramáticos disparos que sacuden la inmensidad de la noche. Julio se dobla sobre la montura y rueda sobre ella. Aurelio está herido de un hombro y la sangre le corre por la camisa. Ve volverse el caballo del otro, el hombre muerto, y vuelve grupa a su bestia y se enfrenta al otro jinete. Los dos caballos parecen chocar, parándose de manos y relinchan salvajemente. Las dos pistolas hacen fuego y Ramiro cae.

Aurelio guarda su pistola y viene hacia donde está su mujer, luego le dice:

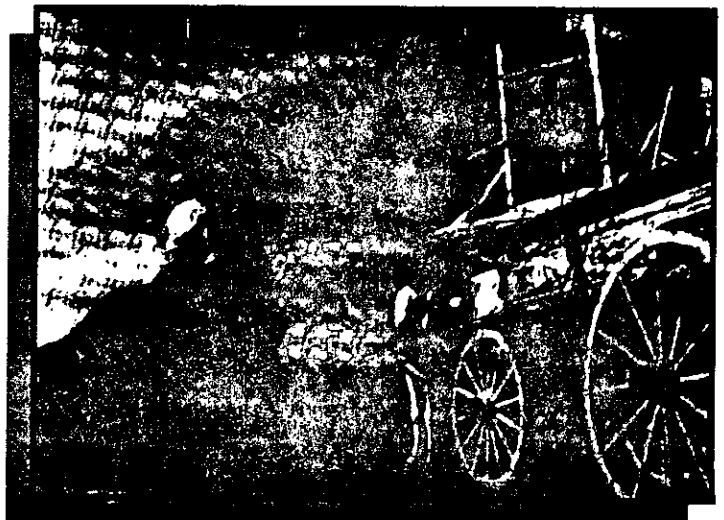
AURELIO:

Vámonos.

La mujer echa a andar el transporte y el niño llora, quedito.



Artes de México (1988)



Artes de México (1988)

FUENTES DE INVESTIGACION

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ACADEMIA Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. *El libro de oro del cine mexicano 1949*, México, Comisión Nacional Cinematografía-Editorial González Porto, 1949, 156 pp.

BENAVENTE, Jacinto. *La malquerida. La noche del sábado*, México, Espasa-Calpe Mexicana, S.A., 1987, 160 pp.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Ed. Porrúa, 1985, 508 pp.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, Col. Comunicaciór. cine, No. 72, 364 pp.

BUSTILLO Oro, Juan. *Vida Cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984, 350 pp.

CARDERO, Ana María. *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, México, UNAM, 1989, 139 pp.

CUESTA, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, FCE, 1985, Col. Lecturas Mexicanas, 225 pp.

COLINA, José de la, PEREZ Turrent, Tomás. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986, 216 pp.

GARCIA Riera, Emilio. *Emilio Fernández (1904-1986)*, Guadalajara, Jal., México, Universidad de Guadalajara -Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas-Cineteca Nacional de México, 1987, 326 pp.

GARCIA Riera, Emilio. *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, México, Cineteca Nacional, 1984, (Serie Monografías), 202 pp.

GARCIA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, vols. 1-8, México, Era, 1976.

GARCIA Riera, Emilio. *Julio Bracho (1909-1978)*, Guadalajara, Jal., México, Universidad de Guadalajara -Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas, 1986, 347 pp.

GEDULD, Harry M. (comp.). *Los escritores frente al cine*. Madrid, Fundamentos, No. 80, 1997, 314 pp.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*, Vol. I: "Las estructuras", México, Siglo XXI, 1984, 519 pp.

OUBIÑAS, David y AGUILAR, Gonzalo (comps.). *El guión cinematográfico*, Argentina, Paidós, 1997, 246 pp.

PELLICER, Carlos. *Antología breve*, México, FCE, 1986, 172 pp.

PEREA, Héctor. *La caricia de las formas. Alfonso Reyes en el cine*, México, UAM, 1988, Colección de Cultura Universitaria, 212 pp.

PHILLIPS, Gene D. *Hemingway y el cine*, México, Edamex, 1982, 189 pp.

REVUELTAS, José. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, México, Era, 1981, (Obras completas, no. 21), 175 pp.

REYES, Aurelio de los. *Los contemporáneos y el cine*, México, UNAM, 1983, (Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XIII, No. 52), pp. 167-187.

REYES Nevarés, Beatriz. *Trece directores del cine mexicano*, México, SEP, 1974, Col. SEP/Setentas, No. 159, 191 pp.

STEMPEL, Tom. *Framework. A history of screen writing in the american film*. E.E.U.U., The Continium Publishing Co., 1988, 284 pp.

TAIBO I, Paco Ignacio. *El indio Fernández*, México, Planeta, 1991, 254 pp.

VANOYE, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona, Paidós, Col. Comunicación cine, No. 75, 1996, 236 pp.

VIÑAS, Moisés. *Historia del cine mexicano*, México, UNAM - UNESCO, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas, 1987, 306 pp.

VIÑAS, Moisés. *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*, México, UNAM -Dirección

General de Actividades Cinematográficas, 1992, 752 pp.

BIBLIOGRAFIA SOBRE EL AUTOR

CASTRO Leal, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*, Tomo IV, México, SEP-Aguilar, 1988, pp 684-1184.

CUCUEL, Madeleine. *El Teatro de Ahora. Una tentativa para hacer teatro político en México, 1931-1932*, México, (para Université de Haute Normandie), Marzo de 1988, 25 pp.

LUEVANO Vega, Luis Eduardo. *Mauricio Magdaleno, vida y obra*, Tesis de Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas, Zacatecas, Zac., Universidad Autónoma de Zacatecas -Centro de Docencia Superior, 1992, 156 pp.

SALMON, Otilia Lucila. *Estudio de la estructura de los cuentos El ardiente verano de Mauricio Magdaleno*, Tesis de Maestría en Lengua y Literatura Españolas, Jalapa, Veracruz; Universidad Veracruzana -Facultad de Pedagogía, Filosofía y Letras, 1979, 112 pp.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

Cuentos

El ardiente verano, México, FCE-SEP, 1984, Col. Letras Mexicanas, No. 35, 214 pp.

Las mañanas de Shaharazada, *El Demócrata*, 3 de septiembre de 1925, p. 5.

Novelas

Campo Celis, México, MAM, 1935, 261 pp.

FUENTES DE INVESTIGACION

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ACADEMIA Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. *El libro de oro del cine mexicano 1949*, México, Comisión Nacional Cinematografía-Editorial González Porto, 1949, 156 pp.

BENAVENTE, Jacinto. *La malquerida. La noche del sábado*, México, Espasa-Calpe Mexicana, S.A., 1987, 160 pp.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Ed. Porrúa, 1985, 508 pp.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, Col. Comunicaciór. cine, No. 72, 364 pp.

BUSTILLO Oro, Juan. *Vida Cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984, 350 pp.

CARDERO, Ana María. *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, México, UNAM, 1989, 139 pp.

CUESTA, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*, México, FCE, 1985, Col. Lecturas Mexicanas, 225 pp.

COLINA, José de la, PEREZ Turrent, Tomás. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986, 216 pp.

GARCIA Riera, Emilio. *Emilio Fernández (1904-1986)*, Guadalajara, Jal., México, Universidad de Guadalajara -Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas-Cineteca Nacional de México, 1987, 326 pp.

GARCIA Riera, Emilio. *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, México, Cineteca Nacional, 1984, (Serie Monografías), 202 pp.

GARCIA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, vols. 1-8, México, Era, 1976.

GARCIA Riera, Emilio. *Julio Bracho (1909-1978)*, Guadalajara, Jal., México, Universidad de Guadalajara -Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas, 1986, 347 pp.

GEDULD, Harry M. (comp.). *Los escritores frente al cine*. Madrid, Fundamentos, No. 80, 1997, 314 pp.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*, Vol. I: "Las estructuras", México, Siglo XXI, 1984, 519 pp.

OUBIÑAS, David y AGUILAR, Gonzalo (comps.). *El guión cinematográfico*, Argentina, Paidós, 1997, 246 pp.

PELLICER, Carlos. *Antología breve*, México, FCE, 1986, 172 pp.

PEREA, Héctor. *La caricia de las formas. Alfonso Reyes en el cine*, México, UAM, 1988, Colección de Cultura Universitaria, 212 pp.

PHILLIPS, Gene D. *Hemingway y el cine*, México, Edamex, 1982, 189 pp.

REVUELTAS, José. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, México, Era, 1981, (Obras completas, no. 21), 175 pp.

REYES, Aurelio de los. *Los contemporáneos y el cine*, México, UNAM, 1983, (Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XIII, No. 52), pp. 167-187.

REYES Nevaes, Beatriz. *Trece directores del cine mexicano*, México, SEP, 1974, Col. SEP/Setentas, No. 159, 191 pp.

STEMPEL, Tom. *Framework. A history of screen writing in the american film*. E.E.U.U., The Continium Publishing Co., 1988, 284 pp.

TAIBO I, Paco Ignacio. *El indio Fernández*, México, Planeta, 1991, 254 pp.

VANOYE, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona, Paidós, Col. Comunicación cine, No. 75, 1996, 236 pp.

VIÑAS, Moisés. *Historia del cine mexicano*, México, UNAM - UNESCO, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas, 1987, 306 pp.

VIÑAS, Moisés. *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*, México, UNAM -Dirección

General de Actividades Cinematográficas, 1992, 752 pp.

BIBLIOGRAFIA SOBRE EL AUTOR

CASTRO Leal, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*, Tomo IV, México, SEP-Aguilar, 1988, pp 684-1184.

CUCUEL, Madeleine. *El Teatro de Ahora. Una tentativa para hacer teatro político en México, 1931-1932*, México, (para Université de Haute Normandie), Marzo de 1988, 25 pp.

LUEVANO Vega, Luis Eduardo. *Mauricio Magdaleno, vida y obra*, Tesis de Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas, Zacatecas, Zac., Universidad Autónoma de Zacatecas -Centro de Docencia Superior, 1992, 156 pp.

SALMON, Otilia Lucila. *Estudio de la estructura de los cuentos El ardiente verano de Mauricio Magdaleno*, Tesis de Maestría en Lengua y Literatura Españolas, Jalapa, Veracruz; Universidad Veracruzana -Facultad de Pedagogía, Filosofía y Letras, 1979, 112 pp.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

Cuentos

El ardiente verano, México, FCE-SEP, 1984, Col. Letras Mexicanas, No. 35, 214 pp.

Las mañanas de Shaharazada, El Demócrata, 3 de septiembre de 1925, p. 5.

Novelas

Campo Celis, México, MAM, 1935, 261 pp.

Concha Bretón. A propósito de El compadre Mendoza y El Baile de los pintos. El compadre Mendoza. El baile de los pintos, México, Botas, 1936, 210 pp.

El resplandor, México, Botas, 1937, 427 pp.

Mapimí 37, novela mexicana publicada por *Revista de Revistas* en 1927.

La Tierra Grande, México-Buenos Aires-Madrid, Espasa-Calpe Mexicana, S.A., 1949, 229 pp.

Sonata, México, Botas, 1941, 433 pp.

Teatro

Teatro Revolucionario Mexicano. Pánuco 137, Emiliano Zapata, Trópico, Madrid, España., Cenit, 1933, 274 pp.

Los vampiros (drama inédito en tres actos), Unión Nacional de Autores, 3 de enero de 1977, (Biblioteca de la Sociedad General de Escritores de México).

Crónicas históricas

Las palabras perdidas, Viñetas de Alberto Beltrán, México - Buenos Aires, FCE, 1956, 225 pp.

Ensayos

El compromiso de las letras, discurso de recepción como miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua. Leído el 14 de junio de 1957. Contestación de Antonio Castro Leal. México, Gráfica Panamericana, 1958, 47 pp.

José Martí (Fulgor de Martí), México, Botas, 1941, 282 pp.

Hombres e ideas de la Revolución, México, Secretaría de Gobernación-Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1980, 269 pp.

Homenaje a los viejos revolucionarios, discursos de los presuntos senadores Manuel Moreno Sánchez, Mauricio Magdaleno, Mariano Azuela... en las juntas preparatorias correspondientes al 21 y 22 de agosto de 1958, México, Senado de la República, 1958, (Cuadernos del Senado, no. 1), 26 pp.

Instantes de la Revolución, México, Secretaría de Gobernación-Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1981, 286 pp.

La voz y el eco, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1964, 148 pp.

Narciso Bassols. Notas para una fisonomía política, con estudio preliminar de Antonio Luna Arroyo, México, 1934, 33 pp.

Rango, Prólogo de Oscar Cerruto, Buenos Aires, Argentina., Americalee, 1941, 321 pp.

Ritual del año, México, Juan Pablos, 1955, (Colección Los Presentes), 151 pp.

Tierra y viento, México, Stylo, 1948, 244 pp.

Vida y poesía, Santiago de Chile, Chile., Ercilla, 1936, 225 pp.

Prólogos y estudios preliminares

Cinco escritores en el olvido. Discurso de ingreso de Antonio Acevedo Escobedo a la Academia Mexicana de la Lengua. Respuesta del académico Mauricio Magdaleno, 1970, 48 pp.

Creatividad en la literatura norteamericana. Introducción para el lector latinoamericano de la obra de Norman Podhoretz, México, Pax-México, 1979, 326 pp.

Cuentos de los hombres y de la tierra, prólogo a la obra de Alfredo Lara Isaacs, México, 1954,

El ciego de Asís, prólogo a la obra de Antonio Ros, México, Oasis, 1959, 248 pp.

El gallo pitagórico. Prólogo a la obra de Juan Bautista Morales (1788-1850), México, 1940.

José María Luis Mora, *el civilizador. Semblanza y selección del pensamiento del reformador,* Pachuca, Hgo., México, Instituto Científico y Literario de Pachuca, 1935, 199 pp.

La Linterna Mágica. Prólogo y compilación de José Tomás de Cuéllar (1830-1894), 3a. ed., México, UNAM, 1973, (Colección Biblioteca del Estudiante).

Martí. Prólogo y selección, México, SEP, 1942, 231 pp.

Mi libro de quinto año. Lengua nacional, México, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, 1964, 202 pp.

Pueblo y canto. Prólogo y selección de Angel del Campo (1868-1908), 1939.

HEMEROGRAFIA GENERAL

Artes de México, Nueva Epoca, no. 2, invierno de 1988, 107 pp.

Cinema Reporter, 1943-1954.

El Cine Gráfico, 1934, 1943-1953.

El Universal, 1934, 1943-1953, 1955, 1958.

El Universal Gráfico, 1945, 1946.

Hoy, 1949-1953.

Novelas de la Pantalla, 1944, 1945.

Revista de Revistas, 1932 - 1934, 1945 - 1951.

HEMEROGRAFIA SOBRE EL AUTOR

ABREU Gómez, Ermilo. "Mauricio Magdaleno", *El Nacional*, 13 de febrero de 1947.

ACEVEDO Escobedo, Antonio. "Mauricio Magdaleno, peregrino en su patria", *El Nacional*, 6 de agosto de 1968.

ACEVEDO Escobedo, Antonio. "Voz y Eco de Magdaleno", *Excélsior*, 20 de diciembre de 1964.

APPENDINI, Guadalupe. "El escritor Mauricio Magdaleno ganó el Premio Rafael Heliodoro Valle", *Excélsior*, 25 de abril de 1978, sec. B., pp. 1, 2.

APPENDINI, Guadalupe. "Fallaron los hombres, no la Revolución; el mexicano despertará de su letargo, asegura Mauricio Magdaleno", *Excélsior*, 7 de julio de 1986, Sección B, pp. 1, 3.

ARANDA Luna, Javier. "Homenajeará el INBA a Mauricio Magdaleno", *La Jornada*, 2 de julio de 1986, p.2.

AZUELA, Arturo. "La novela urbana de Mauricio Magdaleno", *Uno más uno*, 12 de diciembre de 1981, *Sábado* (suplemento cultural), p. 8.

AZUELA, Arturo. "Los resplandores de Mauricio Magdaleno", *Excélsior*, 12 de julio de 1992, *El búho* (suplemento cultural), p. 1.

BATTINO, Rafael. "Lo que significa el Teatro de Ahora", *Revista de Revistas*, 27 de diciembre de 1931, p. 12.

BELLVIS, Roberto. "La pequeña anécdota debe adquirir trascendencia", *El Universal*, 16 de junio de 1957, 1a. sec., p. 2

CEJA Reyes, Víctor. "Mauricio Magdaleno", *El Sol de Toluca*, 5 de enero de 1982, Sec. Editorial., p. 3.

CINETECA NACIONAL. "Testimonios para la historia del cine mexicano. Mauricio Magdaleno", *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, no. 3, 1976, pp. 25- 36.

DUARTE Prado, Bacón. "Agua bajo el puente", *El Nacional*, 4 de agosto de 1968.

DURAN Rosado, Esteban. "Raíz y esencia populares en el cuento de Mauricio Magdaleno", *El Nacional*, 31 de octubre de 1965.

ESTRADA Sánchez, Ramiro. "La tierra grande", *El Porvenir*, 2 de julio de 1986.

"Magdaleno cinematurgo", *El Día*, 11 de julio de 1986.

"Al indio se le debe entender y respetar, afirma el escritor Mauricio Magdaleno", *Excélsior*, 24 de noviembre de 1968.

"Exaltan a Flores Magón en el Senado. Tácita censura a los reticentes diputados hizo M. Magdaleno", *Excélsior*, 1o. de noviembre de 1956.

"Existe un divorcio entre escritores y poetas y el pueblo: M. Magdaleno", *Excélsior*, 21 de agosto de 1966.

"Falleció ayer el escritor Mauricio Magdaleno", *Excélsior*, 1o de julio de 1986.

"Mauricio Magdaleno, nuevo director cinematográfico", *Excélsior*, 6 de septiembre de 1944.

"Seminario de Cultura Mexicana", *Excélsior*, 27 de junio de 1986, sec. B., p. 16.

"Un libro que estuvo 20 años en el exilio", *Excélsior*, 6 de agosto de 1976, sec. B., pp. 1, 2.

FONTANAR, Héctor. "Mauricio Magdaleno, escritor y político", *El Día*, 24 de agosto de 1964.

GUILLEN, Fedro. "Una dalia para Vasconcelos y Magdaleno", *Uno más uno*, 2 de julio de 1987, p. 22.

GRINGOIRE, Pedro. "El pulso de los tiempos", *Excélsior*, 10 de marzo de 1944.

HENESTROSA, Andrés. "La nota cultural", *El Nacional*, 15 de noviembre de 1956.

HENESTROSA, Andrés. "Un galardón a Mauricio Magdaleno", *El Universal*, 2 de mayo de 1978.

LANDEROS, Carlos. "Mauricio Magdaleno", *Excélsior*, 16 de enero de 1966, *Diorama de la Cultura* (suplemento), p. 1.

LOPEZ de la Parra, Manuel. "Mauricio Magdaleno, las palabras, las imágenes, los hechos", *Excélsior*, 8 de julio de..., *El Búho* (suplemento cultural).

MAGDALENO, Víctor. "Consenso sobre el valor de la obra literaria y filmica de Mauricio Magdaleno durante las exequias del escritor", *El Día*, 2 de julio de 1986, Sección Cultura, pp. 1, 2.

MICHELENA, Margarita. "Mauricio Magdaleno", *El Informador* (periódico de Nuevo León), 9 de julio de 1986, sec. A., pp. 4, 5.

"Magdaleno, espejo de la realidad", *Momento* (periódico de Zacatecas), 25 de julio de 1986, sec. A., pp. 1, 2 y 4.

MOLINA, Silvia. "Un artista en la historia de México", *Uno más uno*, 12 de diciembre de 1981, *Sábado* (suplemento cultural), p. 4.

MOTA, Fernando. "Nuevo ciclo del Teatro de Ahora", *Revista de Revistas*, año XXII, no. 1143, 10 de abril de 1932, s/p.

NOVARO, Octavio. "Seis preguntas a Magdaleno", *El Día*, 7 de julio de 1979.

"Los cobija la tierra que vivió su epopeya", *Novedades*, 19 de noviembre de 1968.

NOVO, Salvador. "Notas de inercia", *Revista de Revistas*, año XXII, no. 1143, 10 de abril de 1932.

PERALTA, Braulio. "Con Magdaleno se va parte del cine mexicano", *La Jornada*, 2 de julio de 1986, p. 25.

PIAMONTE, Nadia. "Subordinó la literatura a su carrera política y a los guiones cinematográficos", *Uno más uno*, 2 de julio de 1956, p. 23.

PUGA, Mario. "El escritor y su tiempo. Mauricio Magdaleno", *Revista de la UNAM*, vol. X, no. 8, 8 de abril de 1956, pp. 20-23.

ROSALES y Zamora, Patricia. "La juventud actual nació con la fe robada", *Novedades*, 20 de julio de 1985, *La cultura al día* (suplemento), p. 1.

ROSALES y Zamora, Patricia. CAMACHO, Eduardo. "Magdaleno, escritor señero, tierno y mordaz", *Novedades*, 2 de julio de 1986, *La cultura al día* (suplemento), 2 de julio de 1986, p. 4.

SALEM, Luis D. "Libros sobre la mesa. Hombres e ideas de la revolución. Mauricio Magdaleno", *Jueves de Excelsior*, 13 de agosto de 1981.

SORDO Noriega, Alonso. "Mauricio Magdaleno a unos días de su muerte", *El Día*, 11 de julio de 1986.

TAIBO I, Paco Ignacio. "Magdaleno", *El Universal*, 2 de julio de 1986, sec. cultura, p. 1.

VARGAS, Elvira. "Una vasconcelista juzga la obra de Mauricio Magdaleno", *Novedades*, 16 de diciembre de 1956, *Suplemento Dominical*, p. 1, 10.

VIXE, "Frente al escenario" (Columna), *Revista de Revistas*, 21 y 28 de febrero, 13 de marzo, 10 de julio, 7 de agosto de 1932.

HEMEROGRAFIA CINEMATOGRAFICA DEL AUTOR

"Caminos de nuestro cine", *El Universal*, 19 de diciembre de 1950, 1a. sec., pp. 3, 29.

"Churros y churreros del cine mexicano", *El Universal*, 12 de diciembre de 1950, 1a. sec., pp. 3, 12.

"Cine mexicano", *El Universal*, 8 de septiembre de 1942, 1a. sec., p. 3.

"Cine revolucionario", *El Nacional*, 3 de mayo de 1934, p. 3.

"El folletín en el cine. Historia, catarsis" (Columna Escaparate), *El Nacional*, 2 de abril de 1935, 2a. sec., p. 1.

"El mensaje de Orson Wells", *El Universal*, 17 de junio de 1941, 1a. sec., p. 3.

"Hollywood y México. Ruta del celuloide" (Columna Escaparate), *El Nacional*, 25 de enero de 1935, 2a. sec., pp. 1, 6.

"La comedia mexicana Barro de Tlaquepaque" (Columna Escaparate), *El Nacional*, 14 de marzo de 1935, 2a. sec., p. 1.

"Naturaleza del cine. Arte educativo" (Columna Escaparate), *El Nacional*, 23 de septiembre de 1935, p. 1.

"Perspectiva del cine en Rusia. El mundo del amor", *El Nacional*, 23 de febrero de 1935, 2a. sec., p. 1.

"Posibilidades del cine mexicano", *El Nacional*, 27 de marzo de 1934, p. 3.

HEMEROGRAFIA PARTICULAR DEL AUTOR

En *El Universal*:

"El Teatro de Ahora", 2 de enero de 1932, p. 30.

"Patria y botín", 10 de diciembre de 1935, p. 3.

"El nacionalismo mexicano", 17 de septiembre de 1935, p. 3.

"Morenos y negros", 24 de diciembre de 1935, p. 3.

"Nocturno de Zacatecas", 31 de diciembre de 1935, p. 3.

"Poesía", 7 de enero de 1936, p. 3.

"Exhumación de Villa", 21 de enero de 1936, p. 3.

"Madero, cenit de México", 25 de febrero de 1936, p. 3.

"Pueblo", 3 de marzo de 1936, p. 3.

"Recuerdo de Madrid", 18 de agosto de 1936, p. 3.

"México está en el campo", 1o de septiembre de 1936, p. 3.

"Tierra, patria y poder", 22 de septiembre de 1936, p. 3.

"Hostos, acontecimiento americano", 10 de noviembre de 1936, p. 3.

"Poesía y verdad", 11 de mayo de 1937, p. 3.

"Entierro en el pueblo", 8 de junio de 1937, p. 3.

"Elogio apolítico del indio mexicano", 15 de junio de 1937, p. 3.

"Dos actitudes frente al imperialismo", 31 de agosto de 1937, p. 3.

"Plan de amilpas", 5 de octubre de 1937, p. 3.

"El dolor de los viejos", 12 de octubre de 1937, p. 3.

"El mensaje de Mariano Azuela", 26 de octubre de 1937, p. 3.

"La danza sobre los muertos", 2 de noviembre de 1937, p. 3.

"Rumor de provincia", 7 de diciembre de 1937, p. 3.

"El imperio de la tierra", 25 de enero de 1938, p. 3.

"Madero vivo", 15 de febrero de 1938, p. 3.

- "La misión de Madero", 22 de febrero de 1938, p. 3.
- "Letra y espíritu de Madero", 22 de marzo de 1938, p. 3.
- "Decoro de la pequeña ciudad", 12 de abril de 1938, p. 3.
- "El sentimiento de la tierra", 10 de mayo de 1938, p. 3.
- "Raza y racismo", 31 de mayo de 1938, p. 3.
- "Los niños pobres", 6 de septiembre de 1938, p. 3.
- "El sentimiento de la raza", 11 de octubre de 1938, p. 3.
- "Literatura y mensaje", 18 de octubre de 1938, p. 3.
- "El drama humano del petróleo en México", 22 de octubre de 1938, p. 3.
- "Los niños mimados de la industria nacional", 5 de noviembre de 1938, p. 3.
- "Dolor de cholos", 8 de noviembre de 1938, p. 3.
- "Campode México", 15 de noviembre de 1938, p. 3.
- "Espíritu de la Revolución", 22 de noviembre de 1938, p. 3.
- "Retorno al origen", 17 de enero de 1939, p. 3.
- "México mirado desde tierra adentro", 31 de enero de 1939, p. 3.
- "Mística de la Revolución", 14 de febrero de 1939, p. 3.
- "Pasión mexicana de Bruno Traven", 7 de marzo de 1939, p. 3.
- "Patria, petróleo e imbecilidad", 21 de marzo de 1939, p. 3.
- "Las fuerzas de México", 11 de julio de 1934, p. 3.
- "Un capítulo del destino de México", 22 de agosto de 1939, p. 3.
- "Polvo de México", 31 de octubre de 1939, p. 3.
- "El experimento mexicano", 28 de noviembre de 1939, p. 3.
- "Pueblo junto al río", 20 de febrero de 1940, p. 3.
- "Fervor de México", 4 de junio de 1940, p. 3.
- "Noticia sentimental de Zacatlán", 11 de junio de 1940, p. 3.
- "Preguntas a México", 13 de agosto de 1940, p. 3.
- "Nostalgia del campo", 27 de agosto de 1940, p. 3.
- "Hacia una mística de México", 22 de octubre de 1940, p. 3.
- "La Revolución Mexicana. Sus valores esenciales", p. 3.
- "Cumplamos como mexicano", 26 de noviembre de 1940, p. 3.
- "Miguel Lanz Duret", 3 de diciembre de 1940, p. 3.
- "La juventud de la patria", 21 de enero de 1941, p. 3.

"Dónde está el patrón", 11 de febrero de 1941, p. 3.

"La Revolución como fenómeno mexicano", 18 de marzo de 1941, p. 3.

"¿Qué es la Revolución Mexicana?", 13 de mayo de 1941, p. 3.

"El comunismo en Rusia y en México", 3 de junio de 1941, p. 3.

"Realidades de la revolución", 16 de septiembre de 1941, p. 3.

"Qué quiere México", 23 de septiembre de 1941, p. 3.

"Los enemigos de México", 21 de octubre de 1941, p. 3.

"Burlas y donaires de México", 28 de octubre de 1941, p. 3.

"Elogio de una gran actriz", 18 de noviembre de 1941, p. 3.

"Sabotaje contra México", 25 de noviembre de 1941, p. 3.

"Temas de la ciudad. México se transforma", 4 de diciembre de 1941, p. 3.

En El Nacional:

"Diego Rivera en el teatro", 15 de marzo de 1934, p. 3.

"El compadre Mendoza", 25 y 1o. de abril de 1934, pp.

"La agonía del teatro", 3 de mayo de 1934, p. 3.

"El baile de los pintos", 27 de mayo y 3 de junio de 1934, pp.

"El estilo de la canalla", 2 de agosto de 1934, p. 3.

"El sentido revolucionario de la historia nacional", 10 de agosto de 1934, p. 3.

"Pasos", 12 de agosto de 1934, p. 1.

"El mundo de Rafael Muñoz", 29 de agosto de 1934, p. 3.

"Radio", 21 de septiembre de 1934, p. 3.

"Tránsito de domingo", 30 de diciembre de 1934, p. 3.

"El agua del sur", 3 de febrero de 1935, p. 3.

"Zapata inmortal. La estatua a Emiliano", 12 de febrero de 1935, 2a. sec., p. 1.

"Concha Bretón", 17, 24 y 31 de marzo, 7, 14 y 12 de abril de 1935.

"Perspectiva del cine en Rusia. El mundo del amor", 23 de febrero de 1935, 2a. sec., p. 1.

"El verbo de la Revolución", 28 de febrero de 1935, 2a. sec., p. 1.

"Símbolo de Zapata. Remembranza y lección", 10 de abril de 1935, 2a. sec., p. 1.

"La ciudad triste. Urbe y villorio", 25 de mayo de 1935, 2a. sec., p. 1.

"La casa de vecindad", 26 de mayo de 1935, suplemento, p. 3.

"Libros mexicanos. Botas, editorial", 30 de junio de 1935, 2a. sec., p. 1.

"La voz de Anenecuilco. Realidad del problema agrario", 20 de julio de 1935, 2a. sec., p. 1.

"Perfil de caudillo", 30 de agosto de 1935, 2a. sec., p. 1.

"El resplandor", 13 de marzo de 1938, p. 3.

DOCUMENTOS

Hojas curriculares, 16 de agosto de 1939, hh. 2-9.

GUIONES DEL AUTOR

Claro de Luna (inédito), historia y adaptación cinematográfica de Mauricio Magdaleno, octubre de 1943, 70 pp.

María Candelaria (Films Mundiales), adaptación cinematográfica de Mauricio Magdaleno, 1944, 94 pp.

El intruso (Films Mundiales, S.A), producción de Felipe Suberviellè), historia y adaptación original de Mauricio Magdaleno, 1944, 96 pp.

Río Escondido (Pròducciones Raúl de Anda), obra original de Emilio Fernández. Adaptación cinematográfica de Mauricio Magdaleno, 28 de julio de 1947, 120 pp.

Pueblerina (Producciones Reforma, S.A.), obra original de Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, mayo de 1948, 62 pp.

Salón México (CLASA Films Mundiales, S.A.), obra cinematográfica y adaptación de Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, 1948, 61 pp.

La malquerida, glosa mexicana del drama de don Jacinto Benavente. Adaptación cinematográfica de Mauricio Magdaleno, febrero de 1949, 79 pp.

Las tres perfectas casadas (Filmex, S.A), basada en la comedia del mismo nombre original de Alejandro Casona. Adaptación Cinematográfica de Mauricio Magdaleno, José Revueltas y Roberto Gavaldón, mayo de 1952, 76 pp.

Porfirio Díaz, guión publicado por Plaza y Valdés-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección de Guiones de Cine, 1995, 150 pp.

NOVELA SEMANAL CINEMATOGRAFICA

Miguel Strogof, 8 de septiembre de 1944.

Vértigo, 8 de febrero de 1946.

La mujer de todos, 9 de agosto de 1946.

Por la puerta falsa, 3 de noviembre de 1950.

Un día de vida, 10 de noviembre de 1950.

Víctimas del pecado, 17 de noviembre de 1950.

Entre tu amor y el cielo, 15 de diciembre de 1950.

Las Islas Mariás, 6 de julio de 1951.

Cárcel de mujeres, 7 de septiembre de 1951.

Acuérdate de vivir, 29 de agosto de 1952.

Las tres perfectas casadas, 21 de noviembre de 1952.

**ENTREVISTAS REALIZADAS POR LA
AUTORA DE LA TESIS**

A Vicente Magdaleno Cardona (escritor y poeta), hermano de Mauricio Magdaleno, julio de 1993.

A Gabriel Figueroa (cine-fotógrafo), miembro del equipo cinematográfico Fernández, Magdaleno- Figueroa, 24 de enero de 1994.

A Matilde Landeta (directora), asistente de Mauricio Magdaleno durante su incursión como director, 18 de abril de 1996.