

76
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
COORDINACIÓN DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN



UN AÑO PERDIDO, UNA TESIS GANADA:
UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA OBRA
FILMICA DE GERARDO LARA

TESIS

*QUE PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE :
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN*

PRESENTA :

SERAFIN RAMIREZ MUÑOZ

No. DE CUENTA: 9355485-9

DIRECTOR: CESAR ILLESCAS MONTERROSO

MEXICO, D.F. ~~1999~~

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

271588
1999



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

AGRADECIMIENTOS

A TODOS LOS QUE ME AYUDARON EN
ESTE TRABAJO: ELLOS SABEN QUIERES
SON.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
--------------------	---

CAPÍTULO 1

La mirada de un Director en cuatro películas: Gerardo Lara

1.1 El cine mexicano hoy	4
1.2 Semblanza de Gerardo Lara.....	6
1.2.1 Ejercicios en el CUEC	8
1.2.2 Corto para la Dirección General de Actividades Cinematográficas (UNAM)	10
1.2.3 Corto para IMCINE	11
1.2.4 Película profesional	12
1.2.5 Trabajos más recientes y planes para el futuro	12

CAPÍTULO 2

En torno al cine

2.1 El estereotipo en el mundo real.....	16
2.2 El estereotipo en pantalla	19
2.3 El cine como material de estudio	24
2.4 Análisis textual.....	24
2.5 La biografía del personaje y el cine	26
2.6 Las películas de Gerardo Lara como material de estudio	28

CAPÍTULO 3

EL SHEIK DEL CALVARIO (1983) o el boxeador no estereotipado de provincia puede ser víctima de su triunfo

3 1 Sinopsis a partir del personaje protagónico, el pugil toluqueño Ernesto Barrera, (1944-1983)	33
3 2 Características más relevantes del personaje para el desarrollo de la cinta	34
3 3 Descripción y comentario de secuencias	37
3 4 La concepción del personaje según Lara: el boxeador de provincia	44
3 5 Condiciones y circunstancias de producción del filme <i>El Sheik del Calvario</i>	45
3 6 Testimonios bibliográficos y hemerográficos nacionales y extranjeros	50
3 7 Comentario global	52

CAPÍTULO 4

DIAMANTE (1984) o no todo delincuente de provincia es un estereotipo urbano.

4 1 Sinopsis a partir del personaje protagónico, el delincuente toluqueño "el Diamante" (1944-1982)	54
4 2 Características más importantes del personaje para el desarrollo de la cinta	55
4 3 Descripción y comentario de secuencias	59
4 4 La concepción del personaje según Lara: no todo delincuente de provincia es un estereotipo urbano	68
4 5 Condiciones y circunstancias de producción del filme <i>Diamante</i>	70
4 6 Testimonios bibliográficos y hemerográficos nacionales y extranjeros	77
4 7 Comentario global	79

CAPÍTULO 5

LILI o la reivindicación del papel estereotipado de la mujer en el cine de prostitutas

5.1 Sinopsis a partir del personaje protagonista, la prostituta “la Lili”	81
5.2 Características relevantes del personaje para el desarrollo de la cinta	82
5.3 Descripción y comentario de secuencias	86
5.4 La concepción del personaje según Lara: no cualquier mujer es santa	95
5.5 Condiciones y circunstancias de producción del filme <i>Lili</i>	96
5.6 Testimonios bibliográficos y hemerográficos nacionales	103
5.7 Comentario Global	105

CAPÍTULO 6

UN AÑO PERDIDO o algunas vías no estereotipadas para alcanzar el éxito de los personajes femeninos en provincia

6.1 Sinopsis a partir del personaje protagonista Matilde Campuzano	108
6.2 Características más relevantes del personaje para el desarrollo de la cinta	109
6.3 Descripción y comentario de secuencias	113
6.4 La concepción del personaje según Lara: una rebelde con causa	121
6.5 Condiciones y circunstancias de producción de la cinta Un año perdido	122
6.6 Testimonios hemerográficos nacionales y extranjeros	133
6.7 Comentario global	136

CONCLUSIONES	137
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	144
BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA	145
HEMEROGRAFÍA BÁSICA	146
FILMOGRAFÍA BÁSICA	147
FILMOGRAFÍA COMPLEMENTARIA	149

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es una aproximación analítica al cine mexicano contemporáneo producido entre 1983 y 1992. Concretamente, la obra filmica de Gerardo Lara. Pero la presente investigación no toma el grueso de la producción de esos años (las cintas de "ficheras" y de "narcotraficantes" que predominaron) tampoco es el estudio de la producción, distribución y exhibición de la industria cinematográfica nacional.

Como mencioné, voy a estudiar una parte de la obra filmica de Gerardo Lara: *El Sheik del Calvario* (1983), *Diamante* (1984), *Lili* (1989), y *Un año perdido* (1992).

La importancia de estudiar el cine de Gerardo Lara radica en que este director pertenece al ámbito estudiantil y ha producido la mayoría de su obra en provincia. Asimismo, en que los filmes de Lara expresan tensiones sociales y pasiones humanas, fuera de lo vanal, comercial y, que además los grandes estereotipos filmicos nacionales son desmitificados

De este modo, considero importante estudiar formalmente el comportamiento de los cuatro personajes protagónicos de las cintas mencionadas con base en un comentario textual a fin de verificar si cumplen con las cuatro características: A. Historias sencillas, B Actores no profesionales (o debutantes), C. Temas cotidianos, D. Rechazo por filmar en estudio.

Considero necesario, primero presentar una semblanza de Gerardo Lara para una mejor comprensión de mi objeto de estudio e intentar, posteriormente, sintetizar el ambiente que lo influyó antes de rodar sus cintas (capítulo I)

En el capítulo 2 desarrollé el marco teórico con cada uno de sus elementos: el estereotipo en la vida real y en la pantalla, el análisis textual, el perfil del personaje, la descripción y el comentario de secuencias, así como las circunstancias de producción. Al final describí la utilización de estas herramientas metodológicas en las películas de Lara.

Posteriormente, en las películas que estudié (capítulo 3 al 6) aplique el siguiente esquema de investigación:

1. Sinopsis a partir del personaje protagónico de la cinta.
2. Características más relevantes del personaje en el desarrollo de la cinta.
- 3 Descripción y comentario de algunas secuencias de cada filme.
- 4 Concepción del personaje en cuestión según Lara.
- 5 Condiciones y circunstancias de producción en cada filme.
6. Testimonios bibliográficos y hemerográficos nacionales y extranjeros.
7. Comentario global

Finalmente, procedí a realizar las conclusiones basándome en la información recopilada a lo largo de la tesis y de los datos que arrojó el estudio de las películas.

Es mi intención que este trabajo sea de utilidad para todas aquellas personas que estén interesadas en investigar las circunstancias generales de producción del cine mexicano contemporáneo, y en especial el que se produce en provincia, en este caso de Toluca, capital del estado de México.

1.1. El cine mexicano hoy *

Este trabajo es una aproximación analítica a la obra filmica de Gerardo Lara, director de cine mexicano contemporáneo, cuyas producciones datan del lapso 1983-1992. El espectador promedio (es decir, aquel público que ve cine pero no lo estudia) puede pensar ¿Para qué estudiar cine mexicano de esos años cuando su situación se puede resumir en el siguiente párrafo?

El cine mexicano actual tiene más vicios que virtudes parece de malformaciones (.) en un estado de crisis permanente (...) pero además, desde una perspectiva exterior y de recepción consciente, sufre de disolvenca; está disuelto al interior de la cultura nacional como un gran desconocido, ha vuelto a ser un engendro descalificado de antemano, un sinónimo de mal infeccioso que más vale ignorar, un lastre pestilente mal protegido por el estado y menospreciado incluso por los profesionales en el estudio de la materia ("Es tan malo que no lo conozco").¹

Con una rápida mirada se confirma esta situación que caracterizó al cine mexicano de la década de los años ochenta. La cinta *Los Verduleros* (1987), de Adolfo Martínez Solares, resulta ser un buen ejemplo; las características principales de las cintas de ese tipo eran, comedias estelarizadas por actores de cabaret, abundantes desnudos femeninos, albures y carencias argumentales, pero con una gran ganancia económica en taquilla.

Pero esto no fue todo el cine que se hizo en México. También se pueden contar a los directores que habían estudiado en escuelas de cine (el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, CUEC, se fundó en 1963, y el Centro de Capacitación Cinematográfica, CCC, abrió sus puertas en 1975). Ellos realizaron algunas cintas producidas por

¹ Ayala Blanco, Jorge. *La Disolvenca del cine mexicano*, p.9

* La mayor parte de la información para escribir este inciso se obtuvo de la revista *Clío* "Nuevo cine Mexicano" de Gustavo García y José Felipe Corta, México, 1997

universidades, gobierno e incluso algún productor dispuesto a arriesgar su dinero. Algunos nombres que se pueden mencionar son

Jaime Humberto Hermosillo, egresado del CUEC. Su trayectoria es más o menos constante pues filma en promedio una vez al año. Hermosillo es fiel a su temática, que consiste en filmar acerca de tabúes como la homosexualidad, el incesto, etc. ha tratado estos temas desde sus ejercicios escolares, como la cinta *Los nuestros* (1969), donde aborda el adulterio. El debut profesional de Jaime Humberto Hermosillo fue durante el echeverrismo, con la cinta *La verdadera vocación de Magdalena* (1971). Luego continuó su carrera con cintas que seguían renovando algunos estereotipos filmicos clásicos (de los estereotipos se hablará en el próximo capítulo), como en su película *Doña Herlinda y su hijo* (1984), donde se presenta una visión no estereotipada del homosexualismo en provincia, éste filme fue producido por la U de G y filmada totalmente en Guadalajara.

Un caso más de una directora egresada de una escuela de cine (también del CUEC) María Novaro. Ella ha desarrollado una trayectoria temática basada en la búsqueda de una nueva propuesta de representación de la mujer en el cine, la cual se puede apreciar desde sus ejercicios escolares, como *Azul celeste*, hasta su debut industrial con *Lola* (1990).

En este grupo de directores se ubica Gerardo Lara, aunque posiblemente algunos investigadores de cine ortodoxos consideren que la única relación posible entre ellos es que son egresados del CUEC, pero yo considero además, que estos directores han demostrado que aun en medio de las crisis económicas es posible hacer buen cine, y llegarle al público sin dejar de lado las propuestas y las buenas ideas.

Considero que Gerardo Lara es un director que no ha sido apreciado por la industria filmica nacional. ¿Cómo fue posible que Lara, siendo sólo un estudiante de cine, por medio de sus ejercicios escolares, durante la década de los ochenta, consiguiera llamar la atención de varios conocedores del cine mexicano, entre ellos los muy destacados Jorge Ayala Blanco, Gustavo García o Rafael Aviña?

¿Por qué aparecen los cortos de Lara como referencia en varios libros de cine como *La Disolvenca del cine mexicano* (1991), de Ayala Blanco, y en algunos sobre cine latinoamericano, tal es el caso de *Hojas de cine* (1990)?

Otro dato más a favor para destacar la importancia de realizar un trabajo de investigación sobre la obra fílmica de Gerardo Lara, es el hecho de que varias de sus películas han participado en festivales internacionales, entre los cuales se cuentan el de Amiens, en Francia, y el de Imput, en Irlanda, también sus cintas han participado en festivales nacionales

1.2. Semblanza de Gerardo Lara *

Gerardo Lara nació el 11 de febrero de 1958 en Toluca, su infancia y adolescencia transcurrieron con todas las alegrías, tristezas y conflictos de un muchacho de provincia. Sólo había una diferencia, en la casa de Lara se hablaba a diario de cine mexicano

Lara reconoce que la mayor influencia para estimular su amor por el cine fue su padre, quien era cinéfilo de “la época de oro”. De esta suerte, la infancia y adolescencia de Gerardo fueron acompañadas por las figuras de María Félix, Pedro Infante, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Ninón Sevilla, etc. Gerardo también desarrolló un gusto por el fútbol y las corridas de toros

Cuando Lara tuvo que decidir su futuro profesional se inclinó a estudiar economía y su amor por el cine lo reservaba para los fines de semana, cuando viajaba al Distrito Federal a ver hasta tres películas al día

* La información para escribir estos párrafos fue recogida en una serie de entrevistas realizadas a Gerardo Lara de enero de 1996 a abril de 1997

Un día sucedió que un amigo le presentó a Enrique Estevez. Entre Gerardo y Enrique se dió una gran amistad originada por el amor que ambos sentían por el cine. Enrique invitó a Gerardo a la filmación de un documental sobre el derrumbe del cine Coliseo. Gerardo quedó cautivado desde entonces por el ambiente del rodaje, había conocido el mundo del cine y, a partir de entonces, no lo abandonaría. Inspirado por esta experiencia, ya motivado, realiza su examen de admisión al CUEC, en donde ingresa en 1981.

En el CUEC Gerardo tuvo de compañeros, entre otros, a María Novaro, Cristian González y Víctor Ugalde. Lara reconoce que la palabra generación se les aplica porque coincidieron en ese ciclo escolar, pero sus caminos en la industria filmica son completamente diferentes. Por ejemplo, las películas de María Novaro buscan retratar la condición femenina, por ejemplo *Lola* (1990). Cristian González, con su filme *El Imperio de los malditos* (1994), mezcla la violencia y el cine negro. Y Gerardo Lara se ha caracterizado por presentar historias que suceden en la provincia contemporánea.

De los años en que Gerardo realizó y estudió en el CUEC recuerda, sobre todo las enseñanzas de sus maestros Jorge Ayala Blanco y Ariel Zúñiga. El primero le mostró a Lara una metodología para comprender de una forma más analítica del cine. Gerardo señala que gracias a Ayala pudo ver cintas que de otra manera hubiera sido imposible conocer, como *Las tres luces* (1921), de Fritz Lang. De Ariel Zúñiga Lara aprendió las potencialidades que tiene un emplazamiento de cámara para la narración de una película.

Otros maestros que Gerardo recuerda son Iván Santiago y Daniel Tausiven, quienes impartieron el taller de realización, mostrándole a Lara que el director debe ser capaz de terminar su historia con los recursos que tenga a la mano.

Lara llamó la atención del medio cinematográfico estudiantil nacional, cuando, en 1983, realizó el corto *El Sheik del Calvario*, que es la historia de un boxeador de provincia.

La cinta se caracteriza por haber roto el promedio de la producción de filmes estudiantiles en México durante esos años. Porque se filmó en Toluca, recreando una historia de época, con actores de la ciudad que tenían por primera vez la oportunidad de realizar un papel estelar en cine.

Se trata de una cinta que contiene 30 secuencias y ninguna de éstas realizada en estudio, todas se rodaron en locaciones.

Gerardo Lara comienza a mostrar ciertas características en su cine:

- Historias sencillas,
- Actores no profesionales (o debutantes),
- Temas cotidianos,
- Rechazo por filmar en estudio.

Estas características se encuentran presentes en las cuatro películas estudiadas en esta tesis y dan cierta analogía entre el cine de Lara y el neorrealismo italiano (el cual se comentará en el próximo capítulo).

Ahora me permito presentarles una semblanza filmobiográfica de Gerardo Lara.

1.2.1 Ejercicios en el CUEC

1981. *Cómo se arma una cabeza de motor* (cortometraje en adelante c.m., super 8). “Es un ejercicio académico que consiste en describir un proceso, yo elegí el montaje de una cabeza de motor”.⁴ Nos explicó Lara en una entrevista.

Pronósticos deportivos (c.m., super 8): es un documental sobre el origen de los pronósticos deportivos.

⁴ Entrevista con Gerardo Lara. Realizada, en Toluca, el 9 de enero de 1996

La ciudad de la heroína (c m , super 8) Lara nos dice que su primer cortometraje es “una farsa Sale Batman, un vampiro, Cristo, Superman Dura 15 minutos”⁵

1982 *Frontón* (ejercicio conjunto, c m , 16mm), en esta historia Lara, junto con Ricardo Moreno, Josefina Domínguez y Rogelio Herrera, en dos minutos cuentan esta historia durante un juego de frontón se cruzan apuestas, a pesar de estar prohibidas, entre los aficionados. Ésta termina en riña, el que gana la pelea guarda el dinero de las apuestas, un policía que miró todo llega, golpea al aficionado y se marcha con el dinero

Paco Chera o el chuby de Benito (c m , 16mm) Lara nos informa sobre el tema del corto “Es el primer acercamiento a un formato semiprofesional, es una película de ciencia ficción. Freack le llamaba Jorge Ayala Blanco, improvisando las armas, éstas son bombas tze-tze, se vistió *Escape de Nueva York* Es una onda loca”⁶

1983 *El Sheik del Calvario* (c m , 16mm) fue el examen final de Lara de tercer año La película es la recreación, a partir de una mezcla de realidad y ficción de la vida de Ernesto Barrera (1944-1983), famoso púgil toluqueño, promesa del boxeo nacional y que destrozó su ascendente carrera por el alcoholismo Lara da su opinión sobre el motivo por el cual hizo la cinta

El conocimiento que yo tenía de Ernesto Barrera era el que sabía todo el mundo, yo lo veía en al calle ya desecho, me pareció muy interesante (filmar) qué le sucede a un alcohólico, un borracho que ya vive en otro mundo La vida de este vagabundo tendrá líneas dramáticas, tremendas para el cine Imagínate, en este caso era un boxeador que había tenido prestigio, dinero, casa, y luego verlo en la calle. Por otro lado, es la admiración que tengo a la película de Galindo *Campeón sin Corona*⁷

⁵ *Brickm*

⁶ *Brickm*

⁷ Consultar el inciso 5 del capítulo 3

La cinta causó buena impresión, logró ser “invitada al Festival de Oberhausen, Alemania, en 1984. Por primera vez una película mexicana era invitada a dicho festival. En el mismo año participó en el Festival Internacional de Amiens, Francia”.⁸

1984. *Diamante* (c.m., 16mm): Lara marcó un estilo propio.

El filme es la biografía de un delincuente apodado así, “el Diamante”, es una leyenda negra de provincia, el rostro oculto del mito popular. Lara opina sobre el origen de la cinta:

Nosotros habíamos vivido la infancia con el estigma de que “el Diamante” era el representante del mal en Toluca. Un delincuente muy famoso, un personaje estelar de la nota roja (...) fue asesinado en un billar a manos de un niño, de ahí la idea, de hacer la película.⁹

La cinta impactó y “es invitada a participar en 1985 en los festivales de la Habana, Cuba; en el de Toronto, Canadá; en Francia, al festival de Amiens, y al año siguiente, a Suecia, al de Gotemburgo. En México es nominada para la Diosa de plata como mejor cortometraje de 1985”.¹⁰

1.2.2 Corto para la Dirección General de Actividades Cinematográficas (UNAM)

1987. *Lili* (c.m., 35mm): es la historia poco ortodoxa de una prostituta de fuerte carácter, sin cargas morales, que puede matar a un policía narcotraficante que la persigue, salvar a su amiga del alma y salir bien librada de todo. *Lili* “fue seleccionada para representar a México en el foro Internacional de la Cineteca”.¹¹

⁸ Consultar el inciso 5 del capítulo 4

⁹ Consultar el inciso 5 del capítulo 4.

¹⁰ Lara, Gerardo *EL VOLCAN*: proyecto de filmación, p.14.

¹¹ *Ibidem*, p. 12

Lili forma parte del largometraje *Historias de ciudad*. La película ha sido exhibida en diversos foros, pero con frecuencia incompleta o censurada porque falta el episodio de *Lili*. El corto se ha convertido en una leyenda porque éste se encuentra enlatado.

Quienes han visto el corto piensan igual que (el asistente de producción) Salvador Hernández que *Lili* es

La adaptación del melodrama de los cuarenta al cine de los ochenta: sangre, malas palabras y tetas, conserva un gusto por el melodrama, la visión de la mujer que es capaz de matar (), tú puedes decir ¡que chingonas son las mujeres! ¹²

1.2.3 Corto para IMCINE

1990 *Round de sombra* (c.m., 16mm) es una cinta que recrea la realidad de Zacarías Bermúdez, un joven toluqueño que emigra al D.F. Gerardo Lara cuenta cómo escogió al protagonista de la cinta

“Entre unos ochenta que vimos, elegimos a (...) uno que se había ido de Toluca a México a trabajar de payaso en las calles, un señor lo había adoptado, le había dado chamba en una tienda y, además, lo había metido a hacer boxeo; casualmente este joven se estaba preparando para el torneo de los “Guantes de Oro”, en la Arena Coliseo: bueno, ya estaba dibujado todo nuestro proceso” ¹³

El corto consiguió ser “el primer filme mexicano participante en el Festival de Imput, Irlanda (1991), que es uno de los festivales de cortometrajes más importantes del mundo” ¹⁴

¹² Consultar el inciso 5 del capítulo 5

¹³ Entrevista a Gerardo Lara en Toluca, el 12 de julio de 1996

¹⁴ Gerardo Lara, *Ob. Cit.*, p. 14

1.2.4 Película profesional

1992 *Un año perdido* (largometraje 35mm) Es el debut profesional de Lara que coincide con el nuevo cine mexicano de los noventa, la cinta recrea la Toluca de los años setenta, la amistad entre dos mujeres adolescentes en la preparatoria y el paso de la Toluca-pueblo a la Toluca-ciudad, junto con el despertar sexual y político de ellas y su participación en movimientos estudiantiles

La actriz Vanessa Bauche, protagonista de la cinta nos comenta sobre su personaje “Es muy bragada para ser una muchachita de provincia Gerardo plasma un mundo femenino donde no pesan los pantalones, ella rompe con cosas que no están en su naturaleza, es por el costumbrismo de provincia”¹⁵

El primer largometraje industrial de Lara le valió la nominación para el Ariel en las siguientes categorías. mejor argumento, mejor ópera prima, mejor coactuación femenina y mejor música original

Además de haber participado en el Festival de la Habana, Cuba, fue invitada al de Amiens, Francia

1.2.5. Trabajos más recientes y planes para el futuro

1995 *El volcán* (3/4 video m m) es la biografía de Gustavo Baz Prada En este documental Gerardo Lara recrea ciertos momentos de la vida de uno de los hombres más ilustres del estado de México, quien durante su vida fue revolucionario, doctor, maestro, secretario de salud, gobernador y director de Centro Médico

¹⁵ Entrevista a Vanessa Bauche en el D.F. el 18 de agosto de 1996

1996 *Amor a la camiseta* (Betacam, video, c m) Este video es un documental donde Lara brinda su punto de vista acerca de cómo el mercantilismo se ha ido apoderando del deporte amateur, lo que provoca la pérdida del amor a la camiseta por una ganancia económica

1997 *Metepéc, pueblo de artesanos* (Betacam, video, c m). El Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE) escogió a Lara para dirigir este documental Gerardo capta frente a la cámara el proceso de la creación artística de la alfarería, además de su importancia socio política-económica para Metepéc.

1998-9 *Nuestro amigo americano* (Betacam, video, 16 m, sin estrenar) La producción más reciente de Lara es la historia de John Huston y su amor que sentía por México, lo que se reflejó en tres de sus cintas: *El tesoro de la Sierra Madre* (1974), *La noche de la iguana* (1964) y *Bajo el volcán* (1983). (En este video de Gerardo quien esto escribe participó con la investigación documental)

Durante ese año Lara espera la autorización y presupuesto de Imcine para iniciar el rodaje de su segunda cinta profesional, que lleva por título *Sangre de toro*. El guión fue ganador de la beca de Imcine en 1998 para guiones, cuenta el romance entre dos fanáticos de la fiesta brava de México

De esta forma termina la breve semblanza filmobiográfica de Gerardo Lara, quien es director y guionista de las cuatro películas aquí analizadas

Enseguida presento la filmografía de Gerardo Lara como guionista y director

- 1981 *Cómo se arma una cabeza de motor* (c m , super 8mm), CUEC-UNAM
- El fútbol y los pronósticos deportivos* (c m , súper 8mm) CUEC-UNAM
- La ciudad de la heroína* (c m , súper 8mm) CUEC-UNAM
- 1982 *Frontón* (c m , 16mm), CUEC-UNAM
- Paco chera o el chuby de Benito* (c m., 16mm), CUEC-UNAM
- 1983 *El Sheik del Calvario* (c m , 16mm), CUEC-UNAM
- 1984 *Diamante* (mediometraje en adelante m.m , 16mm) CUEC-UNAM
- 1987 *Lilí* (c m , 16mm), D.G A.C.¹⁶
- 1990 *Round de sombra* (m m , 16mm), IMCINE
- 1992 *Un año perdido* (largometraje en adelante 1mm, 35mm), Rancho Grande-
IMCINE
- 1995 *El Volcán* (3/4 video mm), Rancho Grande, TV Mexiquense
- 1996 *Amor a la camiseta* (Betacam, video, c m), TV UNAM
- 1997 *Metepac, pueblo de artesanos* (Betacam, video, c m), ILCE
- 1998-9 *Nuestro amigo americano* (Betacam, video, lg m sin estrenar), Fundación
Rockefeller

Como productor

- 1986-1987. *Corazones de humo* (c m), de Enrique Estévez
- 1987 *Libre joven* (3/4 video), serie de TV Mexiquense
- 1991 *Un pedazo de noche* (3/4 video) de Luis Manuel Serrano

¹⁶ Avala Blanco Jorge *Ob. Cit.* p.452

2. EL ESTEREOTIPO

2.1 El estereotipo en el mundo real

A partir de que el hombre comenzó a vivir en grupo o como dice Freud, en horda, se hizo presente el conflicto entre el patriarca de la tribu (padre autoritario) y la horda (sus hijos), agraviada con las leyes creadas por el patriarca

El descontento provocado por estas privaciones pudo decidir entonces a un individuo a separarse de la masa y asumir el papel del padre. El que hizo esto fue el primer poeta épico, y el progreso en cuestión no se realizó sino en su fantasía

Este poeta transformó la realidad en el sentido de sus deseos e inventó así el mito heroico. El héroe era aquél sin auxilio ninguno había matado al padre (). El mito atribuye exclusivamente al héroe la hazaña que hubo de ser obra de la horda entera (). El poeta que dió este paso y se separó así, imaginativamente, de la multitud, sabe sin embargo en la realidad el retorno a ella, yendo a relatar a la masa las hazañas que su imaginación atribuye a un héroe que en el fondo no es sino él mismo () pero los oyentes saben comprender al poeta y pueden identificarse con el héroe merced el hecho de compartir su actitud, llena de deseos irrealizados con respecto al padre primitivo (). La mentira del mito heroico culmina en la divinización del héroe ¹

De esta explicación se conservará lo esencial, un hombre es héroe cuando realiza una acción, la cual es señalada por el resto de su grupo como hazaña (no por la creación del poeta). El héroe, al ocupar el lugar del padre, es el nuevo líder del grupo

¹ Freud Sigmund *Psicología de las masas*, p.96

Para la permanencia del héroe, éste necesita de la identificación, que es el proceso psíquico que consiste en la creación de un vínculo afectivo hacia un objeto. Esta relación se interioriza en el Yo del sujeto y tiene la posibilidad de aparecer cuando el individuo encuentra un “rasgo común con otra persona que no es objeto de sus instintos sexuales. Cuando más importante son, tal comunidad, más perfecta y completa podrá ser la identificación”²

Este enlace o rasgo en común es completamente variable y se adapta a cada héroe, puede ser un rasgo físico hasta un ideal. En la historia se encuentra ejemplos claros. Zapata y Hitler. Zapata al convertir en ideal su lema “Tierra y Libertad” y Hitler al motivar el expansionismo alemán basado en su creencia de la raza superior.

En la vida el héroe es un caudillo, un líder carismático que tiene un poder de influencia tal que le permite reunir a los miembros de una masa, los cuales, olvidando sus diferencias individuales, hacen surgir el sentimiento de pertenencia al grupo.

La identificación que provoca y encauza el caudillo es el sentimiento amoroso que liga a una multitud de seres humanos, siempre y cuando otros queden fuera del grupo para poder demostrarles agresión. Para que el amor exista al interior del grupo, y el enemigo se traslade al exterior, es necesario crear el estereotipo.

La palabra estereotipo procede del campo tipográfico y en psicología se maneja como “las imágenes que cada individuo modela para sí de las referencias, obtenidas del ambiente, acerca de determinado objeto”³

El estereotipo es una serie de imágenes mentales, adquiridas en el transcurso de la vida, sobre lo que debe ser una persona, un grupo étnico, un oficio, etc. Las imágenes de las artes, de las filosofías sociales, de los códigos morales, de las ideologías, etc.

² *Ibidem*, p. 59

³ Rivarier Prada, Raul. *La opinión pública*, p. 136

Todos estos factores condicionan la representación de cómo debe ser la realidad, lo que sirve a los líderes de los diversos grupos para consolidar sus intereses de clase dominante, ya que los estereotipos evitan la elaboración de juicios.

La vigencia de los estereotipos es motivada por la creación de una atmósfera mental y social que brinda seguridad al interior del grupo, de ahí su permanencia. Pero se debe recordar que los estereotipos sirven al sistema, el cual puede modificar sus intereses y con esto también a sus estereotipos

Un ejemplo. en la Edad Media el comercio era considerado como pecado. Sin embargo, tiempo después, con las cruzadas, se modificó esta concepción porque el comercio permitió el expansionismo colonial.

La sociedad crea a los estereotipos al tomar algunos elementos de ciertos personajes, dejando de lado las demás cualidades y, en la mayoría de los casos, no se toma en cuenta su contexto histórico, político o social. Estas falsas imágenes valorativas en la mente de la masa se convierten en imágenes reales de interpretación, se transmiten de padre a hijos con la aprobación del sistema.

El uso de los estereotipos, en la sociedad puede demostrar que la psicología individual y colectiva es la misma ciencia:

Toda sociedad necesita construir y construye un determinado tipo de sujeto social, el adecuado para el mantenimiento y reproducción del sistema estructural que lo forma, utilizando para ello diferentes instituciones que confluyen hacia el objeto (escuela, iglesia, medios, etc), una de las cuales adquiere carácter hegemónico en cada uno de los distintos momentos del proceso histórico ⁴

⁴ Guinsberg, Enrique *Control de los medios, control del hombre*, p 12

La construcción del sujeto social se determina, en parte, por lo que conoce de la sociedad que lo rodea, aquí el papel de los estereotipos es fundamental, porque éstos le muestran lo que está permitido hacer y lo que no, también los estereotipos le indican al sujeto los modelos a seguir

2.2 El estereotipo en pantalla

El cine desde sus orígenes resultó ser un medio ideal para contar historias, presentando una serie de personajes reales o ficticios entre los cuales se encuentra el estereotipo. La entrada de éste al medio se originó en las primeras series cinematográficas producidas semanalmente, las cuales generalmente mostraban estereotipos tomados de la literatura popular.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en *Gaught in a cabaret* (1914), de Herry Lehman, donde el protagonista, Charles Chaplin, refleja bondad en las líneas de su rostro, la heroína proyecta un carácter de inocencia, que se reconoce en sus bellas facciones, y el villano muestra una maldad reflejada en los toscos rasgos de su cara, cubierta de una espesa barba.

En el cine, los estereotipos se reconocen por sus acciones e imagen en pantalla. Estos personajes son construidos mediante unos cuantos rasgos, lo cual, al parecer, es error de algunos guionistas con poca capacidad de observación y análisis respecto a la creación de sus personajes pero este ya más allá de un error creativo. Porque la difusión de los estereotipos (la explique en el inciso anterior) cuenta con el respaldo del status quo, debido a que crea un ambiente mental de complacencia además de una supuesta seguridad individual y grupal.

El cine no pudo evitar la identificación-proyección del público hacia sus personajes, ni la asistencia a las funciones con el fin de evadirse de la realidad. Aunque esto ya se ve con la novela y el teatro, se hace colectivo en el cine, originándose así el fenómeno social

llamado *Star system*. Dicho fenómeno se sustenta precisamente en la caracterización de los estereotipos tanto por su imagen como por sus acciones con los que el público se identifica plenamente

El *Latin lover*, representado por Rodolfo Valentino, al cual se le atribuyó el poder para despertar pasión en todas las mujeres, continúa vigente hoy en día en la imagen de Antonio Banderas, por ejemplo

La mayoría de las cintas del sistema de estrellas presentaban estereotipos que iban del vaquero norteamericano al torero español; de esta forma, el cine demostró su capacidad para ser un medio de comunicación masiva, respaldando los intereses ideológicos y económicos de los grupos de poder (la mayoría de los productores eran de la iniciativa privada)

El sistema de estrellas reinó en el cine estadounidense y europeo hasta 1945, cuando aparece el neorrealismo italiano encabezado por la película *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini. Esta cinta conjunta varios elementos que son característicos de dicha corriente, olvidándose de los estereotipos filmicos:

La sencillez narrativa, en la renuncia a los recursos estilísticos, formales, en los actores con frecuencia no profesionales y en la búsqueda de historias (.) como si se tratara de construir documentales de lo cotidiano⁵

El neorrealismo italiano se distingue del resto de las corrientes cinematográficas por la narración sencilla de la historia filmada. Las cintas neorrealistas no tienen ese misterio que se crea con los súbitos giros en la conducta de los personajes donde por ejemplo las frágiles heroínas resulten ser unas viles asesinas, así mismo, los cambios repentinos de intriga son desechados por el neorrealismo, por que el motivo que anima a los personajes es el mismo durante toda la película

⁵ Alonso Barahona Fernáudo *Cine, ideas y artes*, p 80

Por otra parte, los cineastas neorrealistas trataban de reflejar con más intensidad a la gente del pueblo, para ello utilizaban actores no profesionales, que daban vida a personajes más humanos, motivados por la duda, los impulsos y el mejor de los casos la reflexión. Esta es una clara diferencia entre el Neorrealismo y el *Starsystem*, donde los personajes filmicos pueden defender una causa (la mayoría de las veces dirigida por la moral dominante) sin el menor cuestionamiento

Las historias sobre temas de la realidad cotidiana se aproximaron más al cine, un ejemplo es la cinta *Ladrón de bicicletas* (1945), de Vittorio de Sica, la anécdota es mínima un desempleado italiano obtiene un trabajo en el cual necesita una bicicleta, que compra con grandes sacrificios; ésta le es robada mientras él pega carteles y la busca con su hijo por toda Roma

Otra característica del neorrealismo fue el rechazo por filmar en estudio, recurriendo a exteriores, el ejemplo más claro es *La tierra tiembla* (1948), de Luchino Visconti La película narra la historia de una familia de pescadores en su lucha por sobrevivir. El rodaje se hizo en una aldea verdadera, donde ellos mismos recrean su vida frente a la cámara

Las peculiaridades del neorrealismo se pueden resumir en:

- 1 Historias sencillas
- 2 Actores no profesionales (o debutantes)
- 3 Temas cotidianos
- 4 Rechazo por filmar en estudio

A). Historias sencillas. Éstas, se encuentran presentes en el cine de Lara, ya que el espectador puede identificar fácilmente los personajes y los roles que desempeñan. También puede saber cuál es el conflicto del protagonista para lograr su meta, esto se debe a que la historia no tiene subitos giros en el comportamiento de los personajes o en la intriga. Un ejemplo de las historias sencillas se muestra en *El Steik del Calvario*. En la primera secuencia se aprecia a un anunciador que presenta una pelea,

remite al espectador a las películas como *Pepe el Toro* (1954), de Ismael Rodríguez, o a las de lucha libre protagonizadas por *El Santo*. La segunda secuencia resume toda la historia que habrá de narrar la película, el ascenso y caída de un ídolo del box.

B). Actores no profesionales (o debutantes). El caso más claro es el corto *Lili*, donde la actriz Esthela Flores da vida en la pantalla a la prostituta “la Lili”. Esthela hizo su debut y despedida con esta cinta; Lara dice:

En el estreno de *Lili* Esthela llevó a su familia. Después de la proyección Esthela desapareció, ella se iba a casar con un comerciante judío; ella viajaba mucho a Latinoamérica.⁶

C). Temas cotidianos. Éstos son la base para las películas de Lara y que motivan a sus personajes, los oscilan entre las alegrías y preocupaciones. Son el retrato de la vida diaria. Un modelo de esto es Ernesto “Sheik” Barrera, el protagonista de *El Sheik...* que se preocupa por su pelea de campeonato; después de ganar se pone feliz y se va de juerga a celebrar su triunfo.

Con esta clase de acciones Lara puede describir a sus personajes sin grandes discursos filosóficos o títulos que dan la información digerida al espectador. Esta destreza capaz de transformar temas cotidianos en historias cinematográficas muestra su dominio del lenguaje cinematográfico.

D). Rechazo por filmar en el estudio. Las cuatro historias, que son objeto de mi estudio, fueron filmadas totalmente en exteriores. *El Sheik ...*, *Diamante* y *Un año perdido* están rodadas en locaciones del Estado de México, la mayoría en la ciudad de Toluca. El corto *Lili* es la única película de las cuatro que cuenta con filmación de exteriores en la ciudad de México y sus interiores en Toluca

⁶ Consultar inciso 5 del capítulo 5

Como ya mencione, Lara tuvo su primera y mayor influencia filmica. del cine de los años cuarenta y la llamada “época de oro”, esta influencia es en cuanto a historias y personajes

El antecedente de *El Sheik* se encuentra en *Campeón sin corona* (1945), de Alejandro Galindo *Diamante* tiene su origen en *Los Olvidados* (1950), de Luis Buñuel *Lili* tiene su precedente en *Aventurera* (1949), de Alberto Gout *Un año perdido* tiene la referencia de *Una familia de tantas* (1949), de Alejandro Galindo

La secuencia en los filmes de Gerardo Lara resume toda una serie de acontecimientos, junto con los rasgos psicológicos de los personajes por medio de acciones sencillas, un ejemplo de lo anterior se aprecia en el corto *Diamante*, donde el pandillero “el Diamante”, busca en toda la ciudad y en sus alrededores a su rival “el Bocachio”, esta pesquisa es resumida en tres secuencias “el Diamante” camina en la calle y se detiene para hablar con un peatón, “el Diamante” anda por una llanura, donde se encuentra a dos jóvenes, y uno de ellos lo conduce hacia “el Bocachio”, al llegar “el Diamante” se esconde detrás de una pared, cuando pasa su rival lo golpea en la cara La anterior acción no dura más de un minuto, pero la información que ha recibido el espectador le permite saber que “el Diamante” es todo un delincuente de los años setenta

Las anteriores características demostraran que el cine de Gerardo Lara no busca competir contra las grandes producciones al estilo Hollywood, lo que pretenden es dar a conocer historias que toquen la sensibilidad popular y difundir las cinematográficamente.

Estas peculiaridades del neorrealismo son el resultado de considerar al cine como material de estudio, lo cual es el siguiente tema que trato

2.3 El cine como material de estudio

La forma de estudiar el cine, o exactamente lo que éste produce, se le conoce como análisis del filme, análisis de películas o análisis cinematográfico.

Durante la historia del cine han surgido diferentes aproximaciones teóricas para su estudio, las cuales tienen su base en otras disciplinas: la semiótica fue el origen de análisis textual fílmico, la iconología permitió el análisis de la imagen y sonido etc.

2.4 Análisis textual

El análisis textual se originó en la semiología estructural, que estudia el significado de las estructuras en un contexto social y que estuvo en boga durante la década de los 60 en el campo de la literatura de donde pasó al cine

El análisis textual aportó algunos conceptos al análisis del filme:

- 1 Texto.
- 2 Espacio textual
- 3 Espacio textual-fílmico

Estos conceptos se entenderán para el presente trabajo de la siguiente forma:

“Texto: es una construcción surgida como resultado de un análisis”⁷, o sea que el texto es la crítica o comentario basado en el análisis de cualquier obra.

“Espacio textual. (...) está organizado y fijado estructuralmente entre unos límites precisos de principio a fin”⁸, es decir, se trata de poner los límites al espacio donde se desarrollará el texto o el análisis, el cual tiene que contar con un principio y un fin

⁷ Carriona, Ramón *Como se comenta un texto fílmico*. P 65

⁸ *Ibidem*, p 68.

“Espacio textual fílmico”⁹, es la primera concepción de análisis textual aplicado al cine, donde las cintas se limitan con un principio y un fin en un espacio y un tiempo determinado, ubicando a las historias en una lógica narrativa, además de tener en consideración las situaciones culturales (sociedad, modo de producción, moral, etc) en las que fue creada la película

Las anteriores características definen al comentario textual fílmico como poseedor de múltiples sentidos, ya que no solamente analiza el funcionamiento de los diversos elementos de la cinta, (guión, fotografía, actuación) sino que también hace mención de las circunstancias en que el filme se realizó

La metodología para elaborar el análisis textual se distingue de otros por su estudio meticuloso de un “fragmento del *film*, (). a partir del cual (.) se podía analizar el todo del que había sido extraída.”¹⁰

El análisis textual busca la precisión en el detalle del fragmento de la película a estudiar, por ello los criterios para seleccionar una fracción de la cinta son

- 1 El fragmento escogido () debe estar netamente delimitado como tal
- 2 Paralelamente, debe construir una partícula del filme consistente y coherente, representativa de una organización interna que resulte completamente visible
- 3 Debe ser lo suficientemente representativa del filme entero (..) en función del análisis¹¹

Para el presente trabajo los criterios enlistados serán aplicados en la unidad fílmica llamada secuencia, porque reúne las tres características metodológicas, la secuencia es consistente y coherente porque sucede en un espacio y tiempo determinado de la película, además tiene una organización interna que se aprecia en la acción que muestra, la cual tiene un principio, un clímax, y un final.

⁹ *Ibidem*,

¹¹ *Ibidem*

¹¹ Annot 1 *Análisis del film*, p 115

Para la realización de este trabajo seleccioné tres secuencias por filme para demostrar la tesis del análisis. Dicho grupo de secuencias debe compartir cierta importancia con la historia de la cinta, de lo contrario el comentario no podría demostrar la visión global de las películas, resultando pobre y monótono.

El criterio para seleccionar sólo las cintas *El Sheik del Calvario*, *Diamante*, *Lili* y *Un año perdido*, se basa en que las cuatro sirven para comprobar mi tesis. Las cintas de Gerardo Lara son las crónicas de algunos personajes no estereotipados de provincia, quienes se rebelan ante la moral dominante.

La metodología del análisis textual permite, en el presente trabajo, la oportunidad de probar la tesis de cada uno de los cuatro filmes estudiados, también desarrollar algunas veces enlaces con otras películas, nacionales y extranjeras.

El objetivo principal del comentario es demostrar que las cintas de Gerardo Lara son crónicas de algunos personajes no estereotipados de provincia, el objetivo secundario consiste en comentar los diversos elementos cinematográficos: guión, actuación, fotografía y sus valores por secuencia.

2.5 La biografía del personaje y el cine.

Otro método de análisis cinematográfico es el análisis del personaje, pero antes de explicar en qué consiste, aclararé el concepto de personaje que manejaré. En este trabajo se entenderá, por personaje, aquel ser humano, hombre o mujer, que realiza las acciones principales a través del tiempo y espacio de la historia, provocando la identificación o rechazo del espectador que mira la cinta.

Para estudiar al personaje recurrí al modelo "biografía del personaje" de Syd Field, teórico del guión cinematográfico. Según él "la biografía del personaje" se compone de tres aspectos:

- 1 Profesional experimenta algún conflicto para lograr lo que se propone en lo que respecta a sus motivaciones en términos de situación dramática
- 2 Personal cómo interactúa con otros personajes
- 3 Intimo cómo interactúa entre sí, esta parte abarca la vida de su personaje cuando se encuentra a solas ¹²

Para analizar las características más importantes de los personajes en turno, mi interpretación de los elementos anteriores son

1. Perfil profesional

No se limita únicamente a la actividad realizada por el personaje, sino que abarca todos los aspectos relacionados con su trabajo. Entre éstos se incluye sus relaciones con otros personajes y las actividades que tienen que ver de algún modo con su trabajo.

Por ejemplo, en el corto *Diamante*, el personaje principal es un delincuente. Su actividad principal, al ser ilegal, origina ciertos comportamientos: está armado, debe tener cautela para que la policía no lo descubra cuando realiza algún delito, debe cuidarse de otros pillos para evitar que éstos lo delaten, etc.

2. Perfil personal

Es la forma en que el personaje se relaciona con otras personas fuera de su trabajo. Un ejemplo se encuentra en el corto *El Sheik del Calvario*, donde el personaje protagónico es un boxeador, quien después de su trabajo va a bailes con su novia y a fiestas con sus amigos, relacionándose de esta forma con otras personas fuera de su ámbito laboral. También en la relación con su familia; madre, esposa, hijos.

¹² Field Syd. *¿Qué es el guión cinematográfico?*, pp. 14-15

3. Perfil íntimo

En el cine aparecen pocos momentos donde el personaje se encuentra a solas en pantalla. La importancia de estos momentos es que pueden mostrar el alma del personaje. Tal es el caso del corto *Lili*. Aquí la protagonista es una prostituta de un barrio bajo. Cuando aparece sola en pantalla se encuentra guardando su ropa para irse de su departamento o colocando una maleta en un *locker* de la terminal de autobuses provenientes de Oriente (TAPO). En este caso las acciones insinúan al espectador los deseos del personaje para cambiar su estilo de vida.

2.6 Las películas de Gerardo Lara como material de estudio

Para elaborar el análisis del personaje, en su modalidad de “biografía del personaje”, y los comentarios textuales de las tres secuencias por película, emplearé los siguientes instrumentos metodológicos:

1. Instrumentos descriptivos, destinados a paliar la dificultad de aprehensión y memorización del *Film*.
2. Instrumentos citacionales, siempre de una manera más próxima a la letra del *Film*.
3. Los instrumentos documentales aportan a su tema informaciones procedentes de fuentes exteriores a él.¹³

Para la categoría de los instrumentos descriptivos utilizaré la película en formato de video, ya que la imagen de la cinta es el objeto a estudiarse.

Entre los instrumentos citacionales emplearé el guión literario de la película y confrontaré con la puesta final en pantalla. Escogí el guión porque en éste se describe la secuencia que aparece en pantalla. (Con los instrumentos descriptivos y citacionales persigo

¹³ Aumont, J. *Ob. Cit.* p. 54.

cambiar la información visual de las secuencias a información escrita para elaborar los comentarios)

La jerarquía de instrumentos documentales la conformé con dos apéndices:

1. Un compendio de los diferentes documentos publicados cuyo tema es la producción filmica de Gerardo Lara, tales como entrevistas, reseñas de películas, etc.
2. Una serie de entrevistas con Gerardo Lara y algunos de sus colaboradores de las cintas analizadas: actores, escenógrafos, ambientadores, asistentes de producción, etc. El cuestionario incluye preguntas sobre
 - a) “Las circunstancias que rodearon el nacimiento de cada film.
 - b) La elaboración del guión,
 - c) Los problemas particulares de la puesta en escena de cada film, y
 - d) La estimación personal del resultado comercial y artístico de cada película respecto a las esperanzas iniciales,”¹⁴

El análisis de secuencias es el eje central de la investigación, en este trabajo, que busca comprobar la siguiente tesis: Las cintas de Gerardo Lara son las crónicas de algunos personajes no estereotipados de provincia, quienes se revelan ante la moral dominante.

Lo anterior presenta dos variables: la primera es la rebeldía, es decir, el no sometimiento a “la moral tradicional (dogmatismo religioso y sometimiento al patriarcado)¹⁵”. Es la escala de valores aceptados en una sociedad durante un tiempo y espacio determinados. La otra variable es la marginalidad, el modo de vida al margen de la sociedad, en condiciones de inferioridad. Para su estudio las películas se clasificaron en torno a los siguientes temas

¹¹ Truffaut, Francois *El cine según Hitchcock*, p.9.

¹⁴ Monsiváis, Carlos “Las mitologías del cine mexicano”, revista *Intermedios*, junio 1992. p. 19

La desmitificación del héroe

El corto *El Sheik...* Ernesto Barrera es un héroe popular del deporte que se convierte en un héroe fracasado por él mismo. Ernesto se olvida de la disciplina deportiva que a él le permitió obtener el campeonato Mosca, para después entregarse a la bebida hasta volverse un teporocho, es decir, un ser despreciado socialmente

La rebeldía-marginalidad desde la moral

Diamante es el medimetraje que narra la vida de un delincuente apodado así “el Diamante”, Él fue el criminal más famoso de Toluca en la década de los setenta, la cinta muestra la clase de vida que llevan este tipo de marginados en provincia.

La mujer confrontada contra la moral tradicional

El cortometraje *Lili* cuenta la aventura de una meretriz de fuerte carácter, “la Lili”, quien descubre una maleta llena de droga que le puede dar riqueza, la posesión de la maleta también sirve para echar una mirada a la corrupción del sistema social.

La joven de provincia y el costumbrismo

Un año perdido es el largometraje que cuenta la historia de Matilde Campuzano con su doble marginalidad ser mujer y vivir en provincia. Ella construye su destino cuando prefiere ser profesionista y dejar para después el matrimonio. Su decisión se opone al dogmatismo social del matrimonio y, de paso, desafía al patriarcado.

El esquema que a continuación presento es el mismo para cada una de las cuatro películas a estudiar

El primer inciso comprende la “sinopsis personal a partir del personaje protagónico de la cinta” Por sinopsis se entenderá “resumen del argumento (exposición general de la intriga)”¹⁶

El segundo inciso es “Características del personaje” Se usará el modelo de Syd Field “la biografía del personaje” para descubrir las características más importantes del protagonista, las cuales sirven al análisis de la película

El tercer inciso marca la “descripción y comentario de secuencias”. Se escogerán tres secuencias de la cinta en turno para describirlas, y comentarlas, buscando demostrar el objetivo particular que se persiguió por capítulo

El cuarto inciso indica “La concepción del personaje según Lara” Después de conocer las características más importantes y las acciones del protagonista, se comentará sobre su evolución en el género

La quinta subdivisión se refiere a las “condiciones y circunstancias de producción”. Ahí se hallarán las entrevistas con Gerardo Lara y algunos miembros de su equipo de trabajo para cada caso

En los siguientes capítulos intentaré demostrar la relación de personajes no estereotipados de provincia, quienes comparten rasgos de rebeldía y marginalidad

Lo anterior me permitirá hacer una aportación documental a la sociedad toluqueña y a la comunidad de investigadores de cine en general, debido a que según nos parece los únicos estudios serios de cine mexicano realizado en provincia son *El cine yucateco*, (UNAM 1980), de Gabriel Ramírez, *El Hollywood tapatio* (U De G, 1986) de Julia Tuñón, y *El cine mudo en Guadalajara* (U De G 1989) de Guillermo Vardovits¹⁷

¹⁶ Mitry, Jean *Diccionario de cine*, p 246

¹⁷ Se realizó una investigación documental en la biblioteca de la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM y en la biblioteca de la Cineteca Nacional y no se obtuvo conocimiento de más bibliografía especializada sobre el tema

3.1. Sinopsis a partir del personaje protagonista, el pugil toluqueño Ernesto Barrera. (1944-1983)

Ernesto Barrera (Óscar Esqueda) ingresa en su adolescencia al mundo boxístico toluqueño, donde lo sobrenombran “El Sheik del Calvario” Muestra madera de campeón, así lo reconoce su futuro *manager* Benjamín (Antonio Zimbrón). El entrenamiento del “Sheik” consiste en correr en el Nevado de Toluca y rezarle a la Virgen de Guadalupe. La oportunidad de Ernesto, para disputar el campeonato, llega a los 16 años de edad, Benjamín piensa que fue precipitado, pero Barrera gana el título nacional y promete conseguir el cinturón mundial

El “Sheik” celebra su éxito en un cabaret, sentado en medio de dos mujeres y bebiendo alcohol; esta conducta provoca discusiones con Benjamín, pero Ernesto no hace caso y continúa con la misma actitud en su gira por el extranjero.

Cuando regresa a México, Barrera pelea contra el “Gorila” Fernández y pierde el campeonato. Ernesto hace un alto en su carrera, se casa con su novia María Elena (Connie Jaimés) y tiene dos hijos pero El “Sheik” se dedica a emborracharse, lo que provoca acris disputas con su esposa y finalmente llega el divorcio

A consecuencia del divorcio, El “Sheik” se vuelve ateo, y posteriormente pierde su última pelea en Irapuato; regresa solo, dejando “plantada” a su comitiva.

Tiempo después, Barrera desempeña varios oficios policía de tránsito, *manager*, taxista. Durante sus últimos días Ernesto Barrera es ya un teporocho. La escena final lo muestra dormido en la banqueta.

3.2 Características más relevantes del personaje para el desarrollo de la cinta.

Para realizar su primer trabajo en 16mm, Gerardo Lara, utilizo toda la existencia de documentos disponibles para la recreación del personaje filmico “desde los recortes periodísticos hasta las entrevistas a quienes lo conocieron”¹ Para estudiar un material tan vasto se utilizará el concepto de “biografía del personaje”², que se compone de tres perfiles

A) Perfil profesional

Ernesto Barrera es un boxeador peso mosca, tiene cualidades de campeón, logra conseguir el título nacional a los 16 años de edad. Su forma de relacionarse, en el aspecto profesional, se ejemplifica en la relación que sostiene con su *manager* Benjamín. Este descubre el talento natural del “Sheik” y lo utiliza en su provecho, sin importarle el futuro de Ernesto, lo que queda claro con esta frase de Benjamín “la verdad es que a los 16 años se es muy joven para ser campeón”, además Benjamín acepta la gira por el extranjero a sabiendas de que el “Sheik” no está en optimas condiciones, pues anda en fiestas, tomando y con mujeres.

Cuando Ernesto pelea en Tijuana por el título nacional, su actuación en el *ring* es contundente, no da oportunidad de reaccionar a su rival, aparece entregado por completo a la pelea.

Benjamín discute con el “Sheik” porque éste se va de juerga olvidándose del entrenamiento, la excusa es “sólo fue una celebración”. Benjamín le muestra la botella vacía y le advierte “como sigas así, éstos van a ser tus trofeos en el futuro”.

¹ consultar inciso 6 del presente capítulo
² Field, Syd. *Ob. Cit.*, pp 14-15

Cuando regresa a México, el “Sheik” pelea contra el “Gorila” Fernández. Inútilmente trata de cubrirse de los golpes lanzados por el “Gorila”, cae y pierde el título. Barrera refleja el abandono: carece del furor característico de sus entrenamientos y peleas anteriores. Esta indiferencia recuerda su incapacidad para entrenar con una resaca.

B) Perfil personal

María Elena es novia de Ernesto. Al principio su relación es sólida. María Elena abraza a Ernesto cuando él gana el campeonato. Sin embargo durante la época en que el “Sheik” es campeón se distancia debido a que él anda con otras mujeres y en fiestas tomando copas.

Después de perder el cinturón de campeón, Barrera se casa con María Elena y tienen dos hijos, pero él continúa emborrachándose con sus amigos. Lo que provoca el divorcio.

La siguiente secuencia muestra la relación de Ernesto con María Elena.

Viviendo todavía en la casa materna, Ernesto acusa a su hermana Martha con su madre, porque ésta le arrugó la camisa; la madre plancha la camisa para que Ernesto se la ponga. Esta actitud se repite en otra secuencia de su matrimonio. Barrera se da a la parranda; en las cantinas recuerda sus triunfos pasados. Después de una borrachera de una semana Ernesto regresa a su casa y María Elena le reclama su actitud, él la abofetea y sale de la casa.

Ernesto va con el obispo para que interceda por él. Su comportamiento era el mismo antes de ganar el título que después, cuando ya no es campeón. No puede enfrentar los problemas, ya sea planchar una camisa o evitar su divorcio; rehuye cualquier tipo de responsabilidad, él se ve derrotado.

C) Perfil íntimo

El comportamiento de Ernesto se ve determinado por el campeonato boxístico. Antes de éste aparece vestido con esmero y pulcritud. Se entrega por completo al box. La disciplina deportiva se ve reflejada en la fría mañana en el cerro del Calvario, donde se ejercita; también en su fervor al hacer sus oraciones.

Después de que pierde el campeonato el "Sheik" esta permanentemente triste, deprimido, sea en un asiento de tren cubriéndose con un gaban, sea trabajando de policía de tránsito en el centro de Toluca, sea como chofer de taxi. Al final de su vida se ha convertido en un teporocho que bebe en la calle.

3.3 Descripción y comentario de secuencias.

SECUENCIA 13. EXTERIOR. CALVARIO. DÍA

Ernesto viste sudadera y pants; corre por las faldas del Nevado de Toluca; al fondo del plano aparece el volcán. El “Sheik” corre por el camino de arena entre los arbustos semisecos; la neblina cubre el fondo. Un recorte periodístico con la foto de Ernesto y el siguiente encabezado: “Se alista Barrera”, la figura de Ernesto sigue corriendo, mientras se escucha la voz de su entrenador.

- **Benjamín (off):** “La oportunidad le llegó muy pronto, hasta hubo críticas que decían que fue precipitado; yo no sé, pero la verdad es que a los 16 años se es muy joven para ser campeón”

COMENTARIO

En el anterior parlamento de Benjamín, éste condena a su pupilo, cuando el “Sheik” logra conseguir el título nacional.

Su juicio tiene como base la falta de madurez de Barrera para manejar su éxito de forma racional. Esto se explica por su corta edad y su incapacidad de reflexión, ya que la mayoría de los púgiles se preocupan por no tener posibilidad de disputar el campeonato antes de los treinta años de edad ya que después se consideran viejos.

Esta secuencia sirve para demostrar la forma en que está realizada la película: la imagen en pantalla, por un lado, recrea eventos (docudramas), y con el *insert* de una hoja de periódico resume toda la situación en un solo plano (mostrando una cantidad de información). La imagen filmica es reforzada por la voz en *off* que es el puente para futuras secuencias.

La cinta narra la vida de Ernesto Barrera con sus logros y fracasos, dando una versión regional de la relación de ídolos deportivos y cine, esta tradición se inició con la película *Campeón sin corona*.

En cuanto al procedimiento estilístico de contar por retazos la vida de un personaje, a través de un hilo conductor que es la voz en *off* (dirigida al espectador del filme), se relaciona en forma directa con una película deportiva clásica *Toro salvaje* (1989), de Martin Scorsese.

El filme de Scorsese comparte algunas características con el corto de Lara. Las dos películas recrean la vida de un boxeador a partir de *flash-backs*; ambas cintas cuentan la caída de un ídolo del deporte.

Martin Scorsese “revolucionó las películas de discurso boxístico por el papel fundamental que cumplen las escenas de boxeo dentro del relato, la importancia significativa del puplado en sí como centro móvil del flujo ficcional”³. Por su parte, la película de Gerardo Lara rompió el estándar de producción del cine estudiantil en México, contando una historia que por sus características yo considero punto intermedio entre *Campeón sin corona* y *Toro salvaje*.

³ Avala Blanco, Jorge. *A salto de imágenes*, p. 153

SECUENCIA 23. INTERIOR. RING. NOCHE.

La pelea del “Sheik” contra el “Gorila” Fernández muestra por primera vez el encuentro boxístico como algo ajeno y frío. El rival lanza una serie de golpes que le impiden a “Sheik” defenderse, retrocede y cae a la lona. El campeón ha caído y está solo en medio de la arena, mientras se oye el comentario de su entrenador:

- Benjamín (*off*) “perdió el título ante el “gorila” Fernández, un tepiteño con el que nunca pudo. Recuerdo que Ernesto me decía que lo apantallaba por feo”

COMENTARIO

En la construcción dramática (es decir en el “ordenamiento lineal de incidentes () relacionados que conducen a una solución dramática”),⁴ esta escena ilustra “el punto medio”⁵ de la historia que es cuando el protagonista de una historia inicia la solución a sus problemas.

Pero en *El Sheik...*, por el contrario, el punto intermedio muestra dónde se inician los problemas para Ernesto. La historia en esta secuencia da un gran giro: el “Sheik” pierde el cinturón de campeón y esta derrota marca el tránsito de héroe popular a héroe fracasado. Esto también puede llamarse “desmitificación del héroe”.

La derrota del “Sheik” es un revés en la evolución del campeón. Es decir, cuando Ernesto consigue ganar el título de box adquiere la identidad anhelada de ser campeón, y con la derrota la pierde.

Con la desaparición de su identidad, se deshacen sus proyectos ideales.

⁴ Field Syd *Ob. cit.* p. 65

⁵ Maza Pérez, Maximiliano. *Guión para medios audiovisuales*, p. 47

“El Sheik” construye a su alrededor una fantasía que considera verdad: es invencible, pues ha ganado el título nacional de peso mosca a los 16 años de edad. La derrota es el fin del *self-made-man*, es decir, el hombre que se construye a sí mismo y domina su destino

La derrota del “Sheik” tiene dos valores más en esta secuencia:

1. *La derrota exterior*. sucede en el ring, con la pérdida del título de campeón nacional. Ernesto, además del cinturón, había conseguido la aceptación social, el ascenso económico, la integración plena a la comunidad. La pérdida del título es lo contrario: la soledad condena a los perdedores al ostracismo.

2. *La derrota interior*: puede estar representada en la mirada perdida (“Los ojos son el espejo del alma”), que refleja incertidumbre; carece del coraje que permite al boxeador resistir y triunfar en un combate de 15 round, le falta como lo sintetiza “Rocky” Balboa, “la mirada de tigre”. En el Filme *Rocky III* (1985) de Sylvester Stallone.

La expresión en la cara del “Sheik” tal vez indica incredulidad (igual que la faz de “Rocky” cuando pierde el campeonato ante Clubber Lang (Mister T), víctima de su descuido que lo lleva a olvidar su disciplina)

El comentario de Benjamin, su entrenador, cuando Ernesto permanece tirado en la lona, indica el futuro del “Sheik”; ya no es necesario ver las otras peleas, Barrera ha perdido. Ha iniciado su caída abismal en el box. Hay que recordar que Ernesto construyó su vida en el ring, si pierde arriba de éste, también lo hará en el resto de su existencia.

En cuanto al aspecto técnico, el plano en picada muestra la derrota del “Sheik”. Ya no se aprecia a Ernesto como una maquina de lanzar golpes. La composición de los anteriores planos mostraban la supremacía de Ernesto sobre sus rivales porque él llenaba la mayor parte del cuadro

Como se ha visto, la derrota deportiva es el motivo por el cual el “Sheik” pasa de ser un héroe deportivo a un fracasado. esta derrota es el principio del fin. del éxito profesional y personal

El fracaso del “Sheik” había sido anunciado unas escenas atrás cuando Ernesto se va de fiesta. entre alcohol y mujeres, olvidándose de entrenar Gerardo Lara opina sobre esta escena

No teníamos muchos extras para llenar una arena ni la iluminación adecuada, solamente un truco en las luces, ni los actores sabían boxear; entonces fue muy difícil lograrlas, no son escenas boxísticas, nuestra intención era simplemente hacerlas creibles ⁶

⁶ Consultar inciso 5 del presente capítulo

SECUENCIA 30. EXTERIOR. VINATERÍA. EL GALLITO. DÍA.

Ernesto Barrera convertido en un teporocho, con barba de una semana, gorra de estambre calada hasta las orejas, suéter blanco, pantalón viejo, zapatos de tela; está completamente sucio y se encuentra sentado en las escaleras de la vinatería “El Gallito”.

Barrera sentado junto a dos teporochos más, hace señales a la cámara. Otra vez, sentado en las escaleras de “El Gallito” destapa su botella, le da un trago, la tapa y la guarda en el cincho de su pantalón. Ernesto dormido en la banquetta, recargado contra la pared, con las piernas recogidas.

COMENTARIO

Se considera que esta escena es el anticlímax por la falta de eventos trascendentales (los cuales indican la acción o el movimiento externo del personaje o la pasión que abarca el movimiento interno), como en otras escenas en donde se veía al “Sheik entrenando o en las parrandas en su honor. Todo esto ya quedó atrás.

Al final de la cinta Ernesto no tiene a nadie y se encuentra solo; él se ha encargado de alejar a su esposa e hijos y a su madre; la comitiva de cuates lo abandona, su *manager* Benjamín se retira también cuando el “Sheik” deja el box.

La estructura dramática de esta secuencia hace del relato una historia redonda, ya que en una de las primeras escenas del cortometraje se presentan una serie de entrevistas con un jefe de taller, un peatón y una aficionada jorobada, que cuentan la historia de Ernesto Barrea en el presente; luego la acción retrocede hasta la infancia del “Sheik” y de ahí hacia delante.

En la técnica cinematográfica se confunden las líneas de ficción y documental. Esta secuencia es un ejemplo, pues el teporocho que aparece en pantalla es el verdadero Ernesto

Barrea en sus ultimas días de vida

En esta película Gerardo Lara pone en práctica sus conocimientos del cine de los años cuarenta, incluyendo la moraleja de la “época de oro” “un *clisé* dramático de los géneros el pobre que sale de la pobreza sólo lo hace para destruirse a sí mismo. Ni siquiera hace falta una adversidad objetiva es un obstáculo interno, una crisis de consciencia, la que ha tenido éxito”⁷

La fugaz y efímera carrera del “Sheik” comprueba lo anterior él mismo se ha encargado de la destrucción de su carrera. En la película nunca aparece un obstáculo, es él mismo, con fiestas y mujeres, quien se destruye.

Esta secuencia es la clave para comprender el concepto de héroe fracasado. El héroe clásico justifica un sistema de vida mediante una herencia cultural que puede ser el lenguaje, una operación mecánica. Por medio de ésta se justifica el sistema de vida (supermán defiende la propiedad privada y justifica el capitalismo, el charro mexicano justifica las haciendas).

Ernesto Barrera no cuenta con esta herencia cultural que lo prepare para manejar su triunfo, y cuando lo pierde es porque no logra soportar el peso del éxito y se convierte en un teporocho de la calle entregado a la bebida.

La opinión de Lara respecto a esta escena es

El conocimiento de Ernesto Barrera () lo veía en la calle ya desecho; me pareció muy importante (filmar) que le sucede a un alcohólico() Imagínate, en este caso era un boxeador que había tenido prestigio, dinero, casa, y luego verlo en la calle.⁸

7 Tapia Campos, Martha Laura. *La dramática del mal en el cine mexicano*. p. 42

⁸ Consultar inciso ⁵ del presente capítulo

3.4 La concepción del personaje según Lara: el boxeador de provincia

La vida de los ídolos deportivos y la del cine mexicano han estado unidos desde *Campeón sin corona*; esta cinta es una evidente biografía velada de Rodolfo “el Chango” Casanova.

Lara en esta cinta retrata el exceso y caída de un héroe deportivo. Lara logra comprender la forma de vida del “Sheik” recreando así una historia veraz, sin acartonamientos. Lo anterior se podrá demostrar a lo largo de la cinta.

La película demuestra que no todos los héroes deportivos saben conservar su triunfo ni sirven como ejemplo a los demás; o también que después de su caída regresan a su ambiente, regularmente a su vecindad como en *Campeón sin corona*.

Así mismo existen los héroes deportivos que provocan su propia derrota. Las tres secuencias analizadas lo demuestran. Si un boxeador muere durante un encuentro se considera que tuvo una muerte gloriosa, pero si fallece a causa del alcohol y siendo un vagabundo, el héroe deportivo se convierte en un héroe fracasado porque no sabe conservar su éxito.

3.5 Condiciones y circunstancias de producción del filme: *El Sheik del Calvario*

Luis Lara (hermano de Gerardo) “recuerdo que cuando Gerardo iba a hacer *El Sheik del Calvario*, dijo:

Hago esta película como yo quiero y me dedico al cine, o me dedico a andar de vagabundo, no voy a hacerla mal, voy a buscar los recursos como se pueda.

Así se hizo *El Sheik del Calvario*. Esto le abrió las puertas; participó en festivales internacionales”.

La anterior declaración, atribuida a Gerardo Lara, es una muestra de la serie de entrevistas (consultar capítulo 2) que realicé (S R) a las siguientes personas.

Nombre	Función
Gerardo Lara (G L)	Director y guionista
Antonio Valenzuela (A V)	Productor
Óscar Esqueda (O E)	Actor

- S R: *¿Cómo surge la idea de filmar *El Sheik del Calvario*?*

- G L: El conocimiento que yo tenía de Ernesto Barrera era el que sabía todo el mundo lo veía en la calle ya desecho; me pareció muy importante (filmar), lo que le sucedió: de ser campeón de box se volvió un alcohólico, un borracho que ya vive en otro mundo. La vida de este vagabundo tendrá líneas dramáticas tremendas para el cine

Imagínate en este caso era un boxeador que había tenido prestigio, dinero, casa y luego verlo en la calle. Por otro lado, es la admiración que tengo por la película de Galindo *Campeón sin Corona*.

- S R: *En El Sheik... aparecen entrevistas, recreación de eventos y al final se ve el verdadero Ernesto Barrera. ¿Por qué esta estructura en el corto?*
- G L: En un primer momento Estévez (coproductor ya fallecido) y yo pensamos en hacer la historia de Barrera en documental, pero conforme nos fuimos adentrando en su vida vimos que había varias líneas para hacer ficción. A mí siempre me ha interesado destrozarse las líneas de ficción y documental, hacer una mezcla de cosas. En mis películas trato de unir documental y ficción.
- S R: *¿Cómo fueron rodadas y resueltas escénicamente las secuencias de box?*
- G L: En las secuencias de box no teníamos muchos extras para llenar una arena, ni la iluminación adecuada, solamente un truco con las luces, ni los actores sabían boxear. Entonces fue muy difícil lograrlas, nuestra intención era simplemente hacerlas creíbles para el espectador y creo que se logró.
- S R: *¿De dónde surge el título de la cinta?*
- G L: Andaba haciendo la investigación: yo siento que el título, si no lo tomas de primera mano, solito sale de algún lado de la investigación, cuando vi que a este personaje le decían “El Sheik” y que había nacido en el Calvario, entonces se le quedó *El Sheik del Calvario* como título narrativo; pensamos que era el mejor de todos.

ENTREVISTA CON ANTONIO VALENZUELA

- S R: *¿Qué recuerdos guarda del contexto previo a la realización de la película?*
- A V: Primero, todo el equipo amaba “La época de oro” Luego, el amor por la ciudad de Toluca, la vida con la cultura popular; luego nos encontramos con el cine. El resultado era simple; había que hacer historias de Toluca, de personajes populares y que hubieran marcado a la sociedad toluqueña

- S R: *¿Qué recuerdos guardas de la producción?*

- A V: La gran complicación de esta película es que se trata de una historia de época, aunque no muy remota. Ya implicaba cambios de vestuario y de arquitectura. Este ejercicio salió gracias al entusiasmo de mucha gente: la compañía de teatro, encabezada por Esvón Gamaliel, él y quienes se unieron hacer cine y saltar los obstáculos: asaltaron ropetos de las abuelitas, de los papás, los automóviles de época de los cuates, porque económicamente no podemos determinar el costo de la producción ¿Cómo contabilizamos el ropero de la abuelita que saqueamos, las comidas que nos dimos? Todo era por el entusiasmo de los cuates de hacer cine y ahí quedó la obra.

- S R: *¿Qué opiniones había sobre el rodaje?*

- A V. No creían que fuéramos capaces de realizarlo y de acabar el corto, todos pensaban que no se iba a terminar por las mismas implicaciones del guión. Todos pensaron que el “Toluco” (sobrenombre de Gerardo en el CUEC) estaba loco por plantearse un trabajo de esa magnitud, pues en esa época ningún estudiante planeaba hacer una película con tantos elementos de época.

ENTREVISTA CON ÓSCAR ESQUEDA

- S R: *¿Cómo surge la relación con Gerardo?*

- Ó E. La integración del grupo fue con el documental de cuando iban a derribar el cine Coliseo, luego el ofrecimiento de interpretar el “Sheik”.

- S R: *¿Qué recuerdas de tu primera actuación en cine?*

- Ó E. Me enamoré perdidamente de la cámara. En una semana me puse a tono con las circunstancias. Gerardo me dio la oportunidad de crear el personaje a partir de una biografía de Barrera, que él me proporcionó.

- S R: *¿Cuál fue el método para la creación del personaje?*
- Ó E: Los trabajos de dirección escénica fueron dados por Esvon Gamaliel, la psicología del personaje. El género fue la farsa. Es un estereotipo de la degradación, un antihéroe que reacciona vía los instintos.

- S R: *¿Cuál fue la escena más difícil del rodaje?*
- Ó E: Los momentos de boxeo nunca fueron mi bronca, sino cuando me maquillaban con la sangre. La escena más bonita fue la boda en foto. La escena del baile es bonita, se bailó sobre un travelling y en el cabaret nunca hubo música

- S R: *Sobre el estreno, ¿qué recuerdos guardas?*
- Ó E: En Toluca fue un éxito rotundo; la gente recordó que hubo un toluqueño que alcanzó momentos espectaculares, para la ciudad, en el box. Estaban los parientes de Barrera. Les afectó horrores, al grado de insultarse, la mayoría de ellos desconocían el trabajo de investigación y sintieron que estaban manipulado la historia, dándose una mala imagen. El Sheik... tomó fuerza años después, a trece años de distancia, la cinta se recupera.

ENTREVISTA CON GERARDO LARA

- S R: *¿Qué opinas sobre el estreno del El Sheik...?*
- G L: El Sheik... tiene muy buena acogida, ahí inicia todo un proceso de festivales internacionales, llamó un poco la atención de la prensa y medio cinematográfico nacional.

El Sheik... fue invitada al festival de Oberhausen. Es la primera película de ficción mexicana que participa en ese festival de cortometraje, es el segundo después del festival de Imput

- SR *A trece años, ¿qué recuerdo haces de los objetivos que cumplió El Sheik...?*
- G L: Es la primera película con gente de Toluca, yo ya había hecho mis cortos eran ejercicios que no habían salido de las aulas. Lo que intentamos *con El Sheik...* era tratar de parecernos aunque fuera un poquito al cine industrial y éste fue el logro. Sin *El Sheik...* no hubiera sido lo mismo. Yo creo que le dimos al clavo, tanto en el tema, y en la forma en que filmamos.

3.6 Testimonios bibliográficos y hemerográficos nacionales y extranjeros.

En torno a la película, el crítico Jorge Ayala Blanco publicó en la revista *Siempre*

En 30 minutos *El Sheik del Calvario* (Lara, 83) había englobado la fulminante carrera del púgil mexiquense Ernesto Barrera (Oscar Esqueda), especie de *Raging Bull* de Toluca (1944-83), desde bolerito brabero que se guarecía en el gimnasio hasta campeón en desgracia alcohólica convertido en teporocho de banquetta, dentro de una suma de medios narrativos directos e indirectos.⁹

Por su parte, Esperanza Vázquez en la revista *Intolerancia* publicó una entrevista a Gerardo, en donde éste afirmó

La idea de filmar *El Sheik del Calvario* surge a partir del conocimiento que Enrique Estevéz, coguionista de la película, y yo teníamos del boxeador toluqueño Ernesto Barrera. Nosotros, desde muy chavos, lo veíamos en la calle tomando, como un teporocho. Además hay una especie de memoria oral dentro de la gente ya vieja de Toluca, que recuerda las hazañas del boxeador. Por otro lado, existe un antecedente muy claro que es *Campeón sin Corona* (Alejandro Galindo, 1945) que para nosotros era una meta por alcanzar una especie de recordatorio de que la principal labor del cine es narrar historias, tocar las fibras más sensibles de los sentimientos humanos, y que en ese sentido, el cine se debe a sus personajes y a sus historias. Ninguna técnica, ningún tipo de ideas estéticas puede estar sobre esa historia o ese personaje.¹⁰

⁹ Ayala Blanco, Jorge. "Cine lumpen", revista *Siempre*, núm. 1680-4 de septiembre de 1985.

¹⁰ Vázquez, Esperanza, "El calvario de Diamante", *Intolerancia*, 4 de septiembre de 1985.

Gustavo García escribió en el suplemento “Sábado” del periódico *Unomásuno*:

El Sheik del Calvario (1983) le quedó tan bien que empezó a ser exhibida en cine clubs: para contar la historia del boxeador toluqueño Ernesto Barrera acudía a todas las fuentes filmicas, desde los recortes periodísticos y las entrevistas a quienes lo conocieron hasta la reconstrucción (precaria pero hábilmente resuelta en términos de producción) de época y ambiente.¹¹

En el libro *Hojas de cine* (volumen II), en la sección “Cronología del cine mexicano”, a cargo de Fernando del Moral González, puede leerse:

El Sheik del Calvario es la búsqueda de Gerardo Lara (...) por acercar al cine a una forma de crónica, uno de los géneros que literalmente han alcanzado una mayor calidad entre los escritores mexicanos de los últimos años.¹²

¹¹ García, Gustavo, “Un rencor Vivo”, suplemento Sábado, *Unomásuno*, 5 de octubre de 1985.

¹² Moral del, Fernando, *Hojas de cine*, SEP, México, 1988, p 25

3.7 Comentario Global

La primera cinta de Lara cuenta la historia de un personaje interesante y que vive fuera de la ciudad de México.

Lara filma una historia donde se mezcla la ficción y la realidad, incluso al final se ve al verdadero Ernesto Barrera. La mezcla de géneros crea la apariencia de una gran producción, y en realidad lo único que se hace en la cinta es burlarse de sus carencias. Un ejemplo de ello es la fotosecuencia de la boda y la gira por el extranjero; el uso de esta técnica le da el tono de documental, cuando la verdadera razón fue por causas monetarias, puesto que no era posible recrearlas de otra forma. Antonio Valenzuela resume las condiciones de producción. “asaltábamos los roperos de las abuelitas”.¹³

La cinta juega con varios niveles ignorados por el cine estudiantil:

1. El gusto por lo popular; *El Sheik...* lleva a la pantalla la biografía de un ídolo deportivo de provincia y tiene la sensibilidad para conmover a la sociedad que lo conoció.
2. *El Sheik...* juega también al cine industrial, la producción de la película supera por locaciones, actores, recreación de época, al promedio de la producción del cine estudiantil.

El comentario que puede describir mejor este corto es el de su autor:

Lo que intentamos con *El Sheik...* era tratar de parecernos aunque fuera un poquito al cine industrial y ése fue el logro, sin *El Sheik...* no hubiera sido lo mismo. Yo creo que le dimos al clavo, tanto en el tema, como en la forma en que lo filmamos.¹⁴

¹³ Consultar el inciso 5 del presente capítulo

¹⁴ *Ibidem.*

4.1 Sinopsis a partir del personaje protagónico, el delincuente toluqueño “el Diamante” (1944-1982)

Desde niño “el Diamante” (Javier Torres Zaragoza) era ya todo un delincuente y un buen jugador de billar en Toluca. Un día mientras limpia su boxero, aparece Malena (Maribel Lara) él la sigue y, al día siguiente, le roba un beso. De noche, en un basurero “el Diamante” se droga, mientras se le ve platicar con “el Guadañas” (Esvón Gamaliel).

Pasa el tiempo, “el Diamante” está en su casa con Malena. Él se guarda un revólver, toma un bulto y lo cubre con su saco, discute con Malena y sale de la casa. En un cabaret entrega el bulto al cantinero, éste le paga. “el Diamante” va a un reservado donde se hallan dos soldados con dos prostitutas, “el Diamante” pide la comisión a una de ellas pero esta no tiene dinero, él la abofetea, un soldado interviene y “el Diamante” lo mata. Él escapa de “el Diamante” se frustra y lo encarcelan. Ya en prisión él pide a Malena que pase droga, pero la mujer se niega y lo abandona.

Diez años después “el Diamante” sale de la cárcel, va al billar donde juega un excómplice a quien llaman “el Cerdo”. Éste pide unas tortas al “Piruli” (Israel Gamaliel). “el Diamante” propone a “el Cerdo” asaltar un banco, pero éste se niega. Tiempo después en un callejón “el Diamante” golpea a “el Piruli”.

“El Diamante” camina ebrio por un callejón cuando aparece “el Piruli” y lo golpea, en respuesta “el Diamante” lo golpea y desnuda. En el billar “el Piruli” hace unas tortas y ve al “el Diamante” borracho, “el Piruli” guarda un cuchillo en la charola de las tortas, se las da a los jugadores, luego acuchilla a “el Diamante” y sale corriendo del billar. “El Diamante” cae al suelo muerto.

4.2 Características más importantes del personaje para el desarrollo de la cinta.

Las historias de bandidos y la del cine nacional han estado unidas desde *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas. Las opiniones de estos personajes se dividen en aquellas que las clasifican como “salvajes asesinos a sueldo” hasta las que les confieren el título de “caballeros bandidos”. Aquí se va a estudiar la variante del “Delincuente juvenil”

El delincuente juvenil clásico del cine mexicano es el “Jaibo” de la cinta *Los Olvidados* (1950), de Luis Buñuel. Al personaje de la película “el Diamante” se le ubicará como un delincuente juvenil por ser un “tipo de personaje que está delimitado por la edad y, a menudo, por una extracción baja, que se manifiesta con frecuencia en función de un espíritu de rebeldía generacional o bien a raíz de una prematura y paroxística servidumbre al sueño de un rápido enriquecimiento”¹

Esta clasificación corresponde perfectamente con el estudio del personaje principal del cortometraje *Diamante* (el pillito con el mismo nombre). A partir de la primera escena, el director de la película Gerardo Lara, muestra el mundo donde se desarrollará la historia.

El análisis del personaje se basará en el concepto de “biografía del personaje”², que contiene los siguientes elementos:

A) Perfil profesional

“El Diamante” es un delincuente menor que se dedica a robar bolsos, carteras, tiendas. También es un narcotraficante y tratante de blancas. Las relaciones que mantiene con sus socios son de interés, pues ellos lo siguen por ser él el más violento e irracional, el más temido.

¹ Como laviet *Diccionario del cine negro*, p.62.

² Fiel *Svd Ob cit*, p. 14.

Hay tres escenas que ilustran la profesión de “el Diamante” y las formas como trabaja:

1. A la entrada de un cine, “el Cookis”, un cómplice, está en la fila de la taquilla. “El Diamante” se forma, saca una navaja con la que corta la bolsa de una señora que está junto a él, obtiene el contenido y lo guarda. La acción es presenciada por un policía, éste detiene a “el Diamante” con una mano y con la otra lo encañona; “el Cookis” se aleja.

En una escena adelante

2. De noche en un terreno baldío, dos policías sujetan a “el Diamante” por los brazos; él muestra moretones en su rostro. Otro policía le golpea el abdomen y le dice: “enseñese a pedir permiso”.

En este primer encuentro con la profesión de “el Diamante” muestra su forma de operar. Aunque “el Diamante” sea un “buen carterista” (la señora a quien asaltó no se dio cuenta) el judicial corrupto lo descubre, pues tiene más tiempo en el negocio que “el Diamante”. “El Cookis”, se aleja cuando la policía se lleva a “el Diamante” golpeado y, nunca aparece para ayudarlo, ni siquiera después de que lo dejan tirado en un lote baldío.

3. Tiempo después, cuando “el Diamante” es un adulto, entra en un cabaret de “mala muerte” y se dirige a la barra donde un viejo sirve, “el Diamante” le dice algo al oído, sacando un bulto que el viejo revisa en el mostrador, sonríe y le paga.

El tiempo pasa, pero “el Diamante” sigue siendo el mismo. Su actividad delictiva no logra la grandeza, pues continua con operaciones a pequeña escala. Se deduce que el bulto contiene droga, por la época y lugar se supone que es mariguana.

La opinión de Lara es que “el Diamante” “era el representante del mal en Toluca”³. Pero su supuesta fama de nada le sirvió a “el Diamante”, de lo contrario él sería el dueño del cabaret y no un pequeño distribuidor de droga, es un delincuente de baja categoría

B) Perfil personal

“El Diamante” se consigue una novia La conoce cuando ella va por el pan. Su primera conversación con ella ilustra el modo de relacionarse con las mujeres.

- “Diamante” “Hola mami Qué, ¿no hay modo?”
- Malena “¿Modo de qué?”
- “Diamante” “De echarnos un caldo amistoso órale, te juro que no te vas arrepentir”.

Más adelante en la escena la conversación prosigue así

- “Diamante” “¿Te veo mañana?”
- Malena “A lo mejor”
- “Diamante” “A lo mejor no. A las seis ”

El anterior diálogo muestra la forma en que “el Diamante” se relaciona y de paso refleja el universo de los marginados, cuando menos en dos conductas el machismo en “el Diamante” y la opresión femenina en Malena Esto se manifiesta en el accionar de “el Diamante” puesto que la considera inferior a él, sentimiento que también aplica al resto de las personas “El Diamante” está acostumbrado a mandar sin tomar en cuenta en nada a los otros Es un sujeto impulsivo En opinión de Lara “el Diamante” es “el jodido de los marginados”⁴.

³ Consultar inciso 5 del presente capítulo

⁴ *Ibidem*

C) Perfil íntimo:

La forma de comportarse de “el Diamante” en un plan íntimo se ve reflejada en un par de escenas:

“El Diamante” camina por la calle, lleva las manos dentro de su chamarra de piel; está buscando a “el Bocachio” un rival que hirió a su cómplice “el Cerdo”. La caminata de “el Diamante” tiene como música de fondo la canción *Si la vida fuera mía*, del grupo “Macho”.

Un par de escenas más adelante.

“El Diamante” sale de la cárcel, anda por las calles con su ropa desgastada; lleva las manos dentro del saco, con el mismo andar de la escena anterior, mientras una voz en *off*, como de un locutor de radio, dice que México acaba de ganar la sede para el campeonato mundial de fútbol de 1986.

Han pasado más de diez años y la ciudad de Toluca cambió. “El Diamante” dejó la chamarra de piel usada por motociclistas y los pantalones de campana. Ahora él se viste como vaquero de ciudad: saco, playera, *jeans*, botas vaqueras; visualmente la ropa se relaciona con el individuo que se dedica a asuntos turbios.

La forma de caminar de “el Diamante” tiene la posibilidad de mostrar su mundo interior, que no ha cambiado en más de diez años, internamente es un hombre atrasado que vive en un mundo de cambios.

Gerardo Lara opina sobre estas dos escenas. “en un mediometraje (...) no hay tiempo para entrar en detalles”.⁵

⁵ *Ibidem*

4.3. Descripción y comentario de secuencias

SECUENCIA 16. EXTERIOR. NOCHE. BASURERO

En un basurero están “el Diamante” y “el Guadañas” platicando y drogándose; hay algunas hierbas y un árbol. Al fondo se ve la ciudad de Toluca iluminada.

- “Diamante”: “Entonces yo corrí lo más duro que pude y cuando estaba a punto de agarrarme fue cuando desperté. Yo hubiera querido agarrarle la jeta y deshacérsela, pero mi sueño se terminó y yo únicamente me quedé con las ganas y esa perra sensación de estar siendo vigilado, perseguido por eso ya le canté a la Mañe lo del ejército ”
- “Guadañas”: “Sí, sí, ya vi que tú también estás igual que el “Turco”, se me hace que los dos ya están del otro lado” .
- “Diamante”: “No, pues me cay que si me la estoy sacando en la mili ”
- “Guadañas”: “pa’ mí que te estás curando en salud “Diamante”. se me hace que ya te hartaste de toda esta mierda y lo que quieres es mandarnos al carajo. Pero nomás que acuérdate. machín que entra o sale, cabronazo seguro”
- “Diamante”: “Pues órale, madreame. Ya sabes que yo ni las manos metería; madreame”
- “Diamante” se pone de pie y reta al “Guadañas” a que lo golpee.
- “Guadañas”: “No, ¿cómo crees?”
- “Diamante”: “¡Oh, de recuerdo, órale!”.
- “El Diamante” acerca el rostro al alcance de los puños del “Guadañas”, quien le da un golpe, no fuerte.
- “Diamante”. “¡Bien! puto, o yo soy el que me lo chingo”.
- “El Guadañas” se levanta, lo toma de los cabellos y le da un rodillazo en la cara que lo deja sangrado y tirado

COMENTARIO

El diálogo anterior entre “el Diamante” y “el Guadañas” no puede ser clasificado como un intento fracasado de los marginados por salir del círculo vicioso que compone su realidad. Se intentará comentar diversos aspectos de esta secuencia.

No basta con vivir en la marginalidad de una gran urbe, “el Diamante” pertenece al limbo donde se mete con su compañero “el Guadañas”, “son los submundos alrededor de la realidad marginal”⁶

La violencia no se da solamente contra los enemigos que están fuera de la pandilla, sino también en el interior de la misma.

Cuando uno de ellos quiere salir o entrar a la banda, la golpiza es la bienvenida o despedida de la pandilla. O como lo interpreta Gabriel Careaga:

El psicoanálisis ha visto la agresión, la autodestrucción, la derrota, las esperanzas y las desesperanzas y los complejos de los individuos. Se sabe que las conductas criminales (...) con frecuencia ocultan reacciones autoagresivas, frustraciones, torturas existenciales que van dando esta gama de situaciones que enriquecen al personaje y al género.⁷

El cortometraje cuenta la vida del pillo “el Diamante”. La película dentro de los géneros cinematográficos se ubica en el cine negro, que tiene como antecedente directo del personaje protagónico, como ya se dijo, a otro delincuente producto del cine nacional, el “Jaibo” de *Los Olvidados* (1950), de Luis Buñuel. La relación entre ambos criminales es que son los primeros retratos de bandidos urbanos: el “Jaibo” mostró que en la ciudad de México durante los años cincuenta, existían algunos jóvenes infractores habitantes de las

⁶ *Ibidem*

Careaga Gabriel. *Erotismo, violencia y política en el cine*. p. 131

calles, ellos no tenían arrepentimiento por sus fechorías, mientras “el Diamante” muestra algo parecido pero en Toluca una ciudad de provincia durante los años setenta.

Así mismo en cuanto narrar la vida de un delincuente, a través de sus crímenes, se encadena con *Érase una vez en América* (1984), de Sergio Leone

Esta última y *Diamante* constituyen dos relatos de vidas dedicadas al crimen. Otro punto es que ambos protagonistas necesitan sustancias tóxicas. Mientras “Noodles” (Robert DeNiro) en *Érase...* fuma opio para recrear su vida, “el Diamante” necesita intoxicarse con cemento para contarle a el “Guadañas” sus planes y sueños que tiene para el futuro.

Sergio Leone con *Érase...* “sabotea los discursos de *El Padrino I* (1971) y *el Padrino II* (1974), de Coppola”⁸, donde la sed de poder es más fuerte que la familia, con la cual el honor de los criminales se deja existir. Por su parte, Lara con el posible discurso de “el Diamante”, retrata el ambiente sociológico, sin profundizar en el retrato criminal, y como no glorificado queda en la frontera de las dos tendencias del género. (es decir, una de las corrientes estudia los motivos que originan el cambio de conducta en el individuo para cometer delitos; el otro extremo glorifica al bandido en su lucha contra el sistema).

El diálogo de la escena informa acerca del carácter antiheroico de “el Diamante”. Él es un *outsider* o sea, un rebelde que vive al margen de la sociedad

El carácter transgresor de “el Diamante” no es el clásico, donde “el héroe vive sometido al dominio despótico de un rey o gobierno (...) arrojando al pillaje víctima de alguna injuria”⁹

“El Diamante” es un bandido-marginal porque desconoce otra forma de vida.

⁸ Ayala Blanco, Jorge *A salto de imágenes* p 120

⁹ García Gutiérrez, Gustavo *El cine biográfico mexicano*. p 168

SECUENCIA 19. INTERIOR TARDE. RESERVADO

En el reservado están el “Turco” (un excómplice) vestido de militar y otro soldado acompañado por dos prostitutas “el Diamante” pasa frente a la mesa, hace una señal a la mujer del soldado. Ella se levanta y se va hacia donde está “el Diamante”

- “Diamante”: “a ver, alúmbrame”.
- Mujer: “¡Uy! “Diamante”, está re floja la chamba”.
- “Diamante”: “No te hagas pendeja, así que caite cadáver”
- Mujer: “Neta “Diamante”
- “Diamante” la abofetea y el soldado interviene
- Soldado: “¿Qué, muy sabroso con las nenas?”.
- “Diamante”: “Y a ti quién te dio vela en este entierro”.

El soldado toma una botella y la estrella, “el Diamante” saca el revólver y le dispara. La mujer se agacha para ver al soldado caído.

- “Mujer: “está muerto”
 - “Turco”. “Pélate, pero en chinga. Allá nos vemos donde tú ya sabes”.
- “Diamante” sale del reservado

COMENTARIO

El estilo narrativo de esta secuencia se cumple con la categoría de “cambio de fortuna. es en general un cambio de condición producido por la circunstancia imprevista”¹⁰

“El Diamante” pasa de ser un narcotraficante de droga y tratante de blancas, en un cabaret de ínfima categoría, a un asesino. Este es el primer crimen que se ve realizar a “el Diamante” en pantalla. Sus anteriores fechorías eran robar, asaltar, golpear, y por esto él es un villano por excelencia, es decir, no tiene ninguna característica aceptada por la moral tradicional.

¹⁰ Chiún, Michel *Cómo se escribe un guión*, p 124.

El antro-cabaret ilustra el mundo profesional donde “el Diamante” realiza sus actividades. En una escena anterior entregó un paquete de droga al cantinero, luego pidió la comisión a la prostituta a quien regentea y terminó matando al soldado. La anterior secuencia tiene como fondo la melodía “tu voz” cantada por Celia Cruz

La música ubica al espectador en un cabaret popular. Sobre esto Lara opina: “Es la música exacta, refleja lo que no hay”¹¹

Esta secuencia nos sirve para comprobar dos incisos que muestran la personalidad de “el Diamante”: el profesional (vive a costa de las mujeres) y el personal (considera a la mujer como un objeto; esto se verifica cuando la cachetea) Lo más seguro es que mató al soldado por desafiarlo, no tanto por el amor a la hetaira

Al contrario de lo que sucede en la mayoría de las cintas sobre gangsters, los cuales comienzan su carrera en el bajo mundo y luego escalan a posiciones económicas más altas gracias a alianzas o fechorías, el tiempo pasa y “el Diamante” continúa siendo un pillo marginal sin fortuna.

La violencia a flor de piel de “el Diamante” le impide subir a la alta delincuencia. El “Turco” pudo ser soldado, pero “el Diamante” no cambió de condición. Otro dato más sobre la carencia de organización de “el Diamante” es su posterior arresto luego del asesinato, ya que su plan de fuga falla.

Lara, con el corto *Diamante*, crea un personaje que el público odia inmediatamente, Javier “el Diamante” Zaragoza releva a los personajes malditos de la época dorada del cine mexicano, interpretados, por Carlos López Moctezuma o Gilberto González, por ejemplo “el Diamante” comparte, con los personajes antiguos, el carácter que lo define como un villano en la categoría de:

¹¹ Consultar inciso 5 del presente capítulo

El traidor (...) su figura es la personificación del mal y del vicio (..) al encarnar las pasiones agresoras, el traidor es el personaje de lo terrible El que cuya sola presencia corta la respiración de los espectadores, pero también el que fascina príncipe y serpiente que se mueve en lo oscuro ¹²

¹² Martino Barbero, Jesús. *Televisión y melodrama*, p. 47

SECUENCIA 30. INTERIOR. TARDE. BILLARES

“El Pirulí” hace unas tortas y ve entrar al “el Diamante” en estado de ebriedad, quien atraviesa el billar y se sienta en una silla del fondo. “El Pirulí” termina las tortas y las coloca sobre una charola junto a un cuchillo, que cubre con una servilleta. Se las da a los jugadores, volteando hacia donde está “el Diamante”, toma el cuchillo, corre hacia él y le grita ¡“Diamante”!. Él está semidormido, levanta la vista y recibe la puñalada en el abdomen. “El Pirulí” sale corriendo del billar, lo siguen los parroquianos dejando solo a “el Diamante”, quien cae al suelo.

COMENTARIO

La forma de vida se refleja en la manera de morir, “¿Cuál es la lógica de un personaje que se haga matar por un niño en el billar?¹³”, y delante de todos los parroquianos sin que ninguno intervenga. La muerte, como la vida, tiene diversas interpretaciones. Una de ellas: “Es el arrebató del poder trágico; hay un parricidio simbólico”.¹⁴

La muerte de “el Diamante” a manos de un niño, cuya cara metió al lodo y posiblemente violó en la mañana del mismo día de su muerte, es el retorno a las primeras escenas donde “el Diamante” sufre la agresión de los policías que lo golpean por no pedirles permiso para robar.

La violencia, característica principal de “el Diamante”, que lo hacía el número uno de su ambiente, es la misma violencia de otro “Diamante” en potencia, “el Pirulí”, que lo mata en un acto salvaje de posible venganza.

¹³ Consultar el inciso 5 del presente capítulo.

¹⁴ *Ibidem*.

Contar la historia de “el Diamante” es la primera posibilidad de crear un cine negro con “look” mexicano de provincia contemporánea (el cine de Juan Orol no entra en esta clasificación por motivos especiales y temporales).

Esta secuencia es el clímax de la narración cinematográfica, impacta por que los actores que dan vida a los personajes hacen andar la escena y consiguen momentos memorables. Por eso, “el Piruli” logra convencer al público de que mata a “el Diamante”.

Esta cinta sería sintetizada por la sabiduría popular mexicana con la frase: “Quien a hierro mata a hierro muere”

Todos los personajes y acciones de la secuencia final remiten al espectador al concepto del cine negro, donde “la extorsión, el robo, la delación o el trafico de drogas, tejen la trama de una aventura en cuyo juego la muerte es la postura”¹⁵, o como dijo “el Guadañas” a “el Diamante”:

- “No mames “Diamante”, pues en qué mundo vives; tú ya retachantes y de aquí no sales”.

¿Qué se necesitó para que un mozo de billar como “el Piruli” matara delante de testigos, en pleno centro de Toluca, a un pillo como “el Diamante”? Fue éste un acto basado en “el miedo, es decir, el terror a una agresión física o moral, qué puede provocar tal violencia como una respuesta de defensa? se vale destruir para no ser destruido”¹⁶.

La muerte de “el Diamante” confirma su sentido de pillo-marginal contrario al ladrón-héroe. Que es “fácilmente identificable entre toda una capa social sometió a la autoridad, realiza aquello que sus fieles, su público, quisieran hacer (recuperar su dinero arrebatado o castigar al poderoso) Esta característica vindicatoria y subversiva”¹⁷

¹⁵ Carcaga, Gabriel *Ob. Cit.*, p 131

¹⁶ *Ibidem*, p 130

¹⁷ García Gutiérrez, Gustavo *El cine biográfico mexicano*, p. 107

“el Pirulí”, un niño, destruye cualquier rasgo de heroísmo en la vida de “el Diamante”.

Esvón Gamaliel actor que interpreta a “el Guadañas”, opina sobre esta secuencia: “Había (...) gente que vio la muerte de “el Diamante” y nos contaba literalmente cómo pasó todo, era un estímulo escalofriante”¹⁸

¹⁸ Consultar el inciso 5 de presente capítulo

4.4. La concepción del personaje según Lara: no todo delincuente de provincia es un estereotipo.

En los años ochenta la relación entre cine y delincuencia se unen en la figura del narcotraficante, un criminal de provincia. Habitante del norte del país, de Guadalajara o de Michoacán, rara vez es residente del centro del país.

Algunos corridos y varias cintas (entre ellas *La fuga del rojo* (1982), de Alfredo Gurrola con Mario Almada), describen el estereotipo del narcotraficante y cómo fue representado en la pantalla del cine nacional.

El narcotraficante en el cine es valiente, pendenciero y arrojado; es admirado por tener un nivel de vida alto: viajes, coches y casas lujosas. El narcotraficante es poderoso y se rebela ante un sistema económico, político y social, retratado éste como injusto y desigual. Enfrenta y burla a la autoridad policiaca, además el narcotraficante tiene “honor de pillo”.

“El Diamante” no cuenta con honor, por eso mató al soldado que estaba desarmado; sus socios lo abandonan por no tener lealtad hacia ellos, al contrario del narcotraficante, él define a sus socios de las bandas rivales o de la policía.

Mientras el narcotraficante muestra que el crimen sí paga y exhibe su alto nivel de vida, la situación de “el Diamante” es más precaria, nunca posee artículos de lujo. Las ganancias que le deja el crimen son escasas.

La vida de “el Diamante” es retratada en una provincia recién industrializada. De ahí que las acciones delictivas sucedan en lotes baldíos, billares, callejones, antros de todo tipo, al contrario de las hazañas del narcotraficante que suceden en rodeos, llanuras, palenques, carreteras.

Las películas de narcotraficantes muestran la versión nacional de la mafia italiana. En estas cintas se aprecia un código de honor en el interior del grupo y una organización. “El Diamante” hace caer esa imagen filmica mostrando una delincuencia urbana carente de organización y honor.

Los corridos sintetizan las diversas aventuras de los narcotraficantes, pero la vida de “el Diamante” se puede resumir así:

Los coloquios nocturnos entre el “Diamante” y el chemo “Guadañas” () no son contrapuntos pasivos o reflexivos, sino otra forma de jodidez, la constancia del encierro, la imposibilidad para imaginarse fuera de ese sistema de círculos concéntricos de la devaluación moral: querer salirse es una traición, es rajarse.¹⁹

¹⁹ Consultar el inciso 7 del presente capítulo.

4.5 Condiciones y circunstancias de producción del filme: *Diamante*

Si “el Diamante” no muere a manos de ese niño, quizá ni siquiera se nos ocurriera filmarlo, ya sabíamos que era un personaje interesantísimo, pero no habría cobrado un dramatismo tal, que fuera para hacerse una película de él; sin embargo los hechos nos llevaron a ello”

Gerardo Lara

La anterior declaración de Lara es un ejemplo de este inciso, donde presento las entrevistas sobre el corto *Diamante* (consultar capítulo 2) Las personas que entreviste (S R) fueron

Nombre	Función
Gerardo Lara (G L)	Director y guionista
Antonio Valenzuela (A V)	Productor
Javier Zaragoza (J Z)	Actor
Esvon Gamalrel (E C)	Escenógrafo y actor

ENTREVISTA CON GERARDO LARA

- S R *¿De dónde surge la idea de filmar *Diamante*?*

- G L. Pensando en seguir con la misma línea de *El Sheik del Calvario*, de hacer historias de personajes populares que recordarán de alguna forma a los que veíamos en el cine mexicano de los años cuarenta, y con la misma idea de que fueran personajes toluqueños o mexiquenses.

Nosotros habíamos vivido la infancia con el estigma de que “el Diamante” era el representante del mal en Toluca, era un delincuente muy famoso, personaje estelar de la nota roja

Yo conozco a un amigo de “el Diamante”; él lo conoció durante la infancia y la adolescencia. Me contó que “el Diamante” había sido asesinado en un billar a manos de un niño; entonces pensé que su historia había cobrado, dramáticamente, un gran sentido. A partir de eso fue como se formó la idea de hacer *Diamante*

- S R: *El estilo de la película es elíptico. ¿Cuál es el criterio para fragmentar una vida?*

- G L: Son los momentos más dramáticos de un personaje en su vida íntima, personal y profesional. Sobre todo en este caso cuando se trata de hacer un medimetraje en donde no hay tiempo para entrar en detalles. La estructura del guión tiene que manejar un tiempo elíptico; entonces, para seleccionar cuáles son los momentos más importantes, hay que entender el conflicto interno del personaje.

Había que demostrar si de niño “el Diamante” robaba; lo vemos robando una vinatería, era pandillero y le gustaba golpearse en la calle. Entonces, lo vemos golpear a un tipo en la calle, que asesina a una persona. En la vida de cualquiera tipo de esta calaña es importantísimo asesinar, entonces lo vemos asesinar. Son estos los puntos que ayudan a que el relato fluya y permanezca en el interés del público.

- S R: *¿Cuál es la clasificación que haces de Diamante?*

- G L: Tiene que clasificarse como una película basada en un hecho real. Simple por que sencillamente toca cierta problemática social de los seres y barrios marginales de los personajes urbanos. Si la clasificamos dentro de un género tendría que ser el del cine urbano.

- S R: *Javier Zaragoza interpreta a “el Diamante”; posteriormente aparece en tus demás cintas, por lo cual se le considera tu alter-ego. ¿Tú que opinas sobre esta relación?*

- G L: Realmente nos entendemos con poca discusión. Esto se debe a la convivencia que tuvimos al haber trabajado juntos en *Diamante*

Yo sí creo que los directores mexicanos deberíamos de hacerle como los norteamericanos de tener un grupo de actores, es muy bueno, es lo básico del cine nacional. El “Indio” Fernández tenía a Pedro Armendáriz, Ismael Rodríguez a Pedro Infante, Alejandro Galindo a David Silva. Fíjate, te digo actor y director, ese facilitó hacer grandes películas.

- S R: *¿Qué representa la creación de Diamante en la estructura dramática?*

- G L: El personaje era sumamente difícil, ya que vivía en un mundo que no es el de la clase media. Nos acercamos a tías, en realidad se necesita haber vivido dentro de él para conocerlo. Entonces, la dificultad para un actor es despojarse de su yo interno y externo, para entrar en el yo del personaje que va a interpretar.

Es ahí donde estriba la mayor dificultad, ya depende del actor. Ahora, yo siempre he dicho que el cine es más de personalidades que de actores. Claro, entre mejor actor seas es mejor, pero lo esencial en el cine es que de él papel.

Es importante que el público crea la personalidad que proyecta el actor, que este “buey” es capaz de matar a una persona, que te dé esas filosofías de la vida, las cuales motivan a “el Diamante”. No pude meter a Roberto Sosa en este papel, aunque puede ser el mejor o peor actor; en lo que se fija uno que dé la personalidad adecuada en pantalla, ejemplo hay muchísimos.

Pedro Armendáriz era mal actor, pero con excelente personalidad. La presencia del personaje lo hacía imprescindible, aunque como actor pudo haber sido muy deficiente.

- S R: *¿Por qué Diamante muestra a la provincia como un paisaje urbano, cuando nadie más se lo planteaba?*

- G L: Yo creo que el México de hace diez años, donde se hicieron las películas ya cambió totalmente, de pronto cambia a un nivel que ni siquiera nos imaginamos. De hecho,

nosotros nos anticipamos en *Diamante* y proponer a Toluca como una metrópoli urbana.

- S R: *¿De dónde surge el nombre de “Diamante” para la película?*

- G L: Era el sobrenombre que él tenía y él mismo te daba el título. “Diamante” es un título muy poderoso. Los títulos tienen que tener las menos letras según la academia Hollywoodense, que es la verdadera academia. Ve una película alemana. ¿Cómo se puede llamar *El matrimonio de María Brown* o *Las amargas lágrimas de Petra Von Kahn*? “el Diamante” nos da todo

Ahora, sucedió algo muy curioso: cuando yo tenía el guión de *Diamante* en las manos fui al festival de Oberhausen, y estando en España leí un reportaje de *El País* sobre lo que es el diamante, y su nombre en latín es Adamas y significa invencible. Ahí fue la confirmación.

ENTREVISTA CON JAVIER ZARAGOZA

- S R: *Tu interpretación de “el Diamante” es una de las más recordadas en tu carrera. De este filme surge la relación Lara-Zaragoza. ¿Qué opinas de esta relación?*

- J Z: Hemos trabajado con Lara como a control remoto. Ya sabes lo que quiero decir: con un gesto, una mirada es suficiente para entender lo que Gerardo quiere de mí en la secuencia. Gerardo es generoso con el actor, te permite crear tu personaje.

Nuestra relación no se puede considerar como un *alter-ego*, eso es en Estados Unidos DeNiro-Scorsese. Ellos forman parte de otra cultura; no es rechazo, sino más bien porque en México no se trabaja por grupos. Es que Estados Unidos y México son diferentes

- S R: *¿Qué recuerdos guardas del rodaje?*

- J Z: El día del estreno de *Diamante*, maduré.

ENTREVISTA CON ESVÓN GAMALIEL

- S R: *¿Cuál es el origen para rodar una película sobre “el Diamante”?*
- E G: El contacto mismo con la leyenda; yo conocí al “el Diamante”, convivimos. Reproducir ese mundo era parte de nosotros mismos

“El Diamante” es parte de la mitología toluqueña. Tocábamos una anécdota negra, había quienes querían compartir la escena final, gente que vio la muerte de “el Diamante” y nos contaba literalmente cómo pasó todo. Era un estímulo escalofriante e imaginario.

En el mundo popular, la película es mítica. Para cierto grupo de toluqueño es muy fuerte, pues les acerca a una realidad que no saben que existe.

- S R: *¿Qué opinas sobre tu personaje “el Guadañas”?*
- E G: Es un personaje místico, simbólico, sobrenatural. No es un compinche más, es la muerte presencial misma.
- S R: *Una de las secuencias más importante es el final de la cinta, la muerte de “el Diamante” a manos de un niño. ¿Qué opinas sobre esto?*
- E G: Es el arrebato del poder con un costo trágico, hay un parricidio simbólico.

ENTREVISTA CON GERARDO LARA

- S R: *¿Cómo defines la construcción dramática de “Diamante”?*
- G L: Lo pongo como un ensayo; hay tragedia; como género cinematográfico es el cine negro mexicano. Todo evocando a la leyenda negra. ¿Cuál es la lógica de un personaje de edad madura que se haga matar por un niño en el billar?
- S R: *¿Por qué “el Diamante” siempre se encuentra en soledad?*

- G L: Son los marginados de los marginados, “el Diamante” pertenece al limbo donde se mete con su compañero “el Guadañas” Son los submundos alrededor de la realidad marginal, él es un personaje de soledad en todos los niveles, la falta de solidaridad en todos los ambientes: familia, hampones, es el jodido de los marginados.
- S R: *¿Cómo defines la relación “el Guadañas” y “el Diamante”?*
- G L: hacía falta un interlocutor de la miseria y de la degradación, “el Guadañas” es su *alter-ego*; él es el profeta lumpenesco “El Diamante” en su soledad sólo tiene a él; “el Guadañas” es la fatalidad
- S R: *En la cinta se escuchan varias canciones que sirven para ubicar la historia en diferentes ambientes y tiempos. ¿Cómo pensaste en la música para la cinta?*
- G L: En un primer corto ya tengo la idea de qué música te queda. No tienes que hacer música No hay dinero y como no se comercializa usas música ya grabada

En la secuencia del cabaret tú estás clavado en la voz de Celia Cruz. Si no podemos hacer un gran cabaret, lo suplimos con adornos, y la música exacta refleja lo que no hay.

ENTREVISTA CON ANTONIO VALENZUELA

- S R: *¿Recuerdas cuáles fueron los problemas particulares en el rodaje de Diamante?*
- A V: La secuencia del billar. Pedí permiso al dueño de “Los billares Toluca”, para usar sus instalaciones, pero él rara vez se paraba por ahí, no le gustaba el billar. Entonces, el encargado del local nos prestó cuatro mesas

Yo pensaba que eran de a gratis, al medio día me le acerco y le digo: ¿cómo va a estar esto? Él me dice “son cuatro mesas las están ocupando, llevan cuatro horas, cinco tortas las que han pedido, tres cocas, la cuenta es de 16 mil pesos.

Yo me acuerdo que para ese día tenía 5 mil pesos, angustiado me le acerqué a Gerardo y le digo: “Gerardo, hasta el momento debemos 16 mil pesos, tengo 5, mil. Él estaba metido en su trabajo y me dice: “Me vale madres; tú ahí ve como le haces, yo no me salgo de aquí sino termino lo que tengo que hacer y después de aquí que me lleven a la cárcel”... Ese fue el primer día que salí para pasar el sombrero entre los cuates.

No junté la cantidad y quedamos a deber 8 mil pesos, lo que implicó que Gerardo y yo no pudiéramos pararnos en los portales por un par de años. Por eso poder decir cuanto costo *El Sheik..* o *Diamante* es imposible. Como empezábamos con 20 mil pesos y al tercer día ya no teníamos nada, era la buena voluntad de los cuates lo que sacaba a flote las cintas.

ENTREVISTA CON GERARDO LARA.

- S R: *“El Diamante” era un mito popular, pero en esta época de multitudes y de medios masivos ¿se puede hablar de un mito?*
- G L: No dudes que se haga una película sobre “el Pista”. Él es un “Diamante”: le matan a su padre, él mata a otros, es un niño que dice que cuando salga le sigue; “el Pista” representa un momento de la marginación social.

Unos franceses van a sacar un documental sobre “el Pista”, es un tema muy dramático y socorrido en el extranjero. Les interesa conocer el inframundo del tercer mundo.

4.6 Testimonios bibliográficos y hemerográficos nacionales y extranjeros

Sobre la película *Diamante*, Jorge Ayala Blanco, escribió en “Cine lumpen”

Arrogante, atrabiliario, cruel, inclemente, egocéntrico y tenazmente amoral, más allá de reivindicaciones o intentos de justificación, función perfecta del individuo y sus actos () Cometo ojetece, luego existo *Diamante* es una experiencia de los límites, () La razón última es la violencia La violencia más ojete es la única razón de existir de “el Diamante” su recurso final, su ámbito²⁰

Esperanza Vázquez publicó en la revista *Intolerancia* una entrevista a Lara, ahí el cineasta afirma

La película trata de mostrar, principalmente, un rostro desconocido de la ciudad de Toluca, un rostro que no se había visto antes. Lo habitual es difundir las bellezas de la ciudad: el corredor industrial, el centro y los portales. Pues bien, yo muestro el mundo oscuro, el de los “chemos” que van y se drogan en las partes altas de la ciudad²¹

Gustavo García escribió en su artículo “Un rencor vivo” publicado por el periódico *Unomásuno*, su opinión de *Diamante*

No hay punto de reposo, quién sabe de donde consigue Lara a sus actores, pero el nivel de actuación de esta película es uno de lo más logrados del cine mexicano de los últimos 10 años. los coloquios nocturnos entre “el Diamante” y el “chemo” “Guadañas” (Esvón Gamaliel) no son contrapuntos pasivos o reflexivos, si no otra forma de la jodidez, la constancia del encierro, la imposibilidad para

²⁰ Ayala Blanco “Cine lumpen” *Ob. Cit.*

²¹ Vázquez, Esperanza “El calvario de *Diamante*” revista *Intolerancia*, agosto de 1985 p. 11

querer salir es una traición, es rajarse.²²

Julianne Burton escribió en el primer anexo de su libro *Cine y cambio social en América Latina*, referente a la propuesta del cine latinoamericano de los años ochenta lo siguiente: “Los marginados en la nueva provincia industrializada o *Diamante*”²³

En el libro *Hojas de cine*, José María Espinosa escribió sobre *Diamante*:

Esta película de 40 minutos consigue lo que *La banda de los panchitos y ¿Cómo ves?* No consiguen en más de tres horas: dar una presencia, encarnar ese mundo sin manipulación, sin amarillismo, sin conmiseración (La banda) y con un rigor muy por encima de Leduc. La fuerza en blanco y negro recuerda a Buñuel y *Los Olvidados*. Naturista por un lado, acaba como todo naturalismo en la estilización²⁴

²² García, Gustavo. “Un rencor vico”, *Ob. Cit.*

²³ Burton, Julianne. *Cine y cambio social en América Latina*, p. 354

²⁴ Espinosa, María José. *Hojas de cine*, p. 274.

4.7 Comentario global

ESTA TESIS NO DEBE
VALER DE LA BIBLIOTECA

El tema de *Diamante* es el más socorrido en la filmografía de Lara la crónica del personaje marginal que tiene un deseo y lucha por cumplirlo, la mayoría de las veces en contra de la moral tradicional

Lo que llama la atención inmediatamente en este *triller* mexicano de provincia es el personaje “el Diamante” en pantalla, la actuación de Javier Zaragoza se funde con su personaje y da vida a un protagonista que se gana desde el primer momento el odio y el temor del público “el Diamante” es recordado por el espectador debido a su faz de salvaje urbano, antecesor de los actuales asesinos en serie

El autor de la cinta piensa sobre cuál es la clasificación de su obra

Tiene que clasificarse como una película basada en un hecho real, simple porque sencillamente toca cierta problemática social de los seres y barrios marginales. Si la clasificamos dentro de un género tendría que ser el de cine urbano.²⁵

²⁵ Consultar inciso 5 del presente capítulo.

5.1. Sinopsis a partir del personaje protagonista, la prostituta "Lili"

"La Lili" (Esthela Flores) es una joven prostituta quien rumbo a su casa encuentra el cuerpo de un hombre muerto junto a una maleta llena de cocaína, la cual se lleva a su departamento. Al poco rato escucha las pisadas de "el Atila" (Hector Sánchez) y el "Chueco" (Javier Zaragoza) acercándose. Ellos son los traficantes de drogas que quieren la cocaína. "La Lili" escapa pero los tipos consiguen una foto de ella y la persiguen.

Ella esconde el paquete en un *locker* de la Tapo (Terminal de autobuses provenientes de Oriente), luego va a casa de su amiga la "Melucha" (Delfina Careaga) y le cuenta lo de la maleta. Mientras tanto "el Atila" y "el Chueco" llegan.

Después de una breve balacera, "el Chueco" viola a "la Lili", en tanto que, "el Atila" la roza los glúteos a "la Melucha" con un filoso trozo de espejo. "La Lili" confiesa donde escondió la droga por temor a que hieran a "la Melucha". "El Chueco" va por la maleta.

"El Atila" se queda e inhala coca sin soltar una escopeta. "La Lili", para distraerlo excita sentándose encima de él, en el momento que "el Atila" suelta la escopeta, lo apuñala, y "el Atila" muere.

Cuando llega "el Chueco", "la Melucha" lo mata de un disparo, y le dice a "la Lili" que huya, ella obedece. "La Melucha" acomoda los cadáveres y luego se suicida de un tiro.

5.2. Características relevantes del personaje para el desarrollo de la cinta

Desde las primeras escenas del corto *Lili*, Gerardo ubica al espectador en el cine de prostitutas. Hay que recordar que la prostituta está presente a lo largo de la vida del cine nacional en sus diferentes épocas: primero de rumberas, luego de cabareteras y termina, en los años ochenta, de ficheras.

“La Lili” se puede clasificar como “mujer fatal” o la “mujer araña”

El origen y el funcionamiento del poder sexual de la mujer y la amenaza seductora para el personaje masculino se expresa visualmente, sea en la iconografía de las imágenes sea en el estilo visual de la primera explícitamente sexual y a menudo, incluso explícitamente violenta: pelo largo (rubio o castaño), maquillaje y joyas.

Cigarrillos con volutas de humo se convierten en trozos de una sensualidad oscura e inmoral, y la iconografía de la violencia (pistola en primer lugar) es un símbolo específico (como quizá lo sea el cigarrillo también) de su “antinatural” poder fálico.¹

Antes de comenzar el análisis del personaje, es recomendable identificar la opinión de Lara: “El planteamiento de la forma de *Lili* era hacer un cine directo, desaparecer cualquier antecedente sociológico del personaje, que sus motivos para actuar fueran los hechos, evitar los juicios ideológicos y morales”.²

Para el estudio de la protagonista se utilizará el mismo método que en los capítulos anteriores, la “biografía del personaje”³

¹Carmona Ramón *Ob. cit.* p. 258.

²Consultar el inciso 5 del presente capítulo.

³Field Syd *Ob. cit.* p. 14.

A) Perfil profesional:

La situación de “la Lili” en relación a su trabajo, se refleja en la primera escena, donde se le ve bajar de un taxi, mientras sus compañeras prostitutas esperan en la calle un cliente. Se deduce que “la Lili” ya tuvo un “turno” y que tiene demanda por sus servicios.

Se descarta que su acompañante en el taxi sea su “chulo” por que no se hace ninguna referencia a él. Esto es indicativo de que “la Lili” es una meretriz independiente.

Para Antonio Valenzuela, Jefe de producción del corto, resume el carácter profesional de “la Lili” en la siguiente frase: “la Lili” y “la Melucha” se prostituyen con más tanates que muchos hombres quisieran tener”⁴

B) Perfil Personal:

“La Lili” tiene una amiga a quien llaman “la Melucha” es una prostituta mayor. La amistad entre ellas se muestra en las siguientes secuencias:

“La Melucha” vacía un poco de cocaína sobre un cartoncito. “La Lili” toma el álbum de fotografías y lo comienza a hojear, ve una foto de “la Melucha” tomándose un cruzado con el “Tigre” (antiguo amante de “la Melucha”) y otra de “la Melucha” en un burlesque.

- “Lili”: Me caí que sí las podías.

“La Melucha” inhala y le acerca el cartón a “la Lili” también inhala. (Disolvencia)

“La Lili” camina de un lado a otro del cuarto, “la Melucha”, quien toma una copa.

- “Melucha”: “Ya párale me estás mareando.”

- “Lili”: “Estoy pensando en el polvo; le voy a sacar los melones.”

- “Melucha”: “con melones o sin ellos la misma chmgadera.”

⁴Consultar el inciso 5 del presente capítulo.

“Lilí” se detiene junto al ropero, toma una pequeña caja de madera, la lleva hacia la mesa, se sienta y la abre.

- “Lilí”: “Sí se puede ver, ¿o no?”

“La Melucha” hace un gesto de indiferencia. “La Lilí” comienza a sacar cosas; encuentra un billete viejo cuidadosamente enmocado.

- “Melucha”: “Mi primera lana como pros”.

“La Lilí” juega con una navaja y la hace funcionar.

- “Lilí”: “¿Lo quisiste mucho?”

“La Melucha” se levanta y se acerca al ropero, se detiene frente al espejo, se mira y le tira un golpe rompiéndolo.

El diálogo y la acción anterior entre “la Lilí” y “la Melucha” muestra la amistad que hay entre ellas. La protagonista le tiene total confianza a “la Melucha”, por eso le cuenta de la bolsa llena de droga y los planes para el futuro con el dinero obtenido de la venta de ésta.

Por su parte, el juicio de “la Melucha”. “con melones o sin ellos es la misma chingadera” es el resultado de la sabiduría producto de su experiencia amarga.

La carencia de un familiar de “la Lilí” hace que su relación con “la Melucha” tome un carácter familiar, es decir, “la Melucha” se vuelve una madre simbólica, sustituta en el sentido psicoanalítico, sino ¿por que “la Lilí” desarrolla una relación de dependencia afectiva con respecto a “la Melucha”?

La pregunta que le hace “la Lilí” a “la Melucha” sobre “el Tigre” (“¿Lo quisiste mucho?”) puede indicar la importancia de una relación amorosa, la cual está ausente en la vida de “la Lilí”; el acto afectivo-erótico más personal que “la Lilí” hace, es la masturbación a “el Tigre” (la secuencia la comentaré más adelante).

Cuando “la Lilí” esta revisando las fotografías y comenta. “Me caí que si las podías”, se entiende una añoranza por un pasado supuestamente glorioso que “la Lilí”

nunca sabrá si fue real, pero lo asume como tal, denotando así un orgullo por su madre-amiga.

C) Perfil íntimo:

El comportamiento de “la Lili” cuando está sola se ejemplifica en dos secuencias.

En la primera, “la Lili” guarda su ropa en una maleta y sale de su departamento. También se ve que lleva la maleta con la droga. En otras secuencias más adelante, la “Lili” se ve caminar por el pasillo de la Tapo, llega a la zona de los *lockers* y en uno de ellos esconde la droga. Estas dos secuencias permiten presuponer que “la Lili” tiene un plan de fuga, pero lo más importante es ver la posibilidad de un mensaje implícito: el deseo de “la Lili” de llegar a ser más, o sea, cambiar de vida gracias a la venta de la cocaína, que le puede dar un par de millones.

5.3. Descripción y comentario de secuencias

SECUENCIA 3. INTERIOR. NOCHE. TRASTIENDA. TUGURIO.

“La Lili” entra a un pequeño cuarto, sucio y con las paredes descarapeladas en donde hay colgados unos carteles con mujeres desnudas. En un pequeño catre está “el Chinche”, quien se corta el brazo con una corcholata para introducirse droga mientras entona una canción; frente a él hay una taza de baño quebrada y sucia. Por todos lados hay desechos: Llantas, fierros, botellas, varillas.

“La Lili” se detiene frente a él y lo observa.

- “Lili”: “¡Que chulo! Si pareces golondrina.”

- “Chinche”: “Vaya, se descolgaron en chinga los angelitos.”

- “Lili”: “Angelitos te resoplan en el culo.”

“El Chinche” se levanta, camina hacia el excusado a la vez que silba, se para sobre la taza y se abre el cierre del pantalón.

- “Chinche”: “Mejor mamámela”.

“La Lili” se acerca y se agacha como para cumplir la orden, mete una mano por el cierre y comienza a sobar. “El Chinche” cierra los ojos.

- “Chinche”: “Órale, como becerrita.”

Con la mano desocupada “la Lili” toma una varilla y con la punta golpea los testículos de “el Chinche” que se dobla. De un segundo golpe lo hace caer de rodillas, le tira un tercero al rostro y lo hace sangrar. “El Chinche” cae al suelo y “la Lili” lo toma de los cabellos, le alza la cabeza y la mete en el excusado lleno de orina y excremento; lo avienta al suelo y “el Chinche” comienza a chillar. “La Lili” se talla las manos.

- “Lili”: Ya pique por que dice “la Melucha” que eres un “bato curriel”

COMENTARIO:

En el diálogo anterior, entre “la Lili” y “el Chinche”, se refleja la personalidad y el mundo en que se desarrollan los personajes de la película. La importancia del diálogo radica en que refuerza los caracteres de los personajes, en este caso el de la protagonista del corto quien es una meretriz de barrio bajo, y en la manera en que golpea a un semejante.

Después de ver esta secuencia; el espectador sabe que ésta es una película de hiperviolencia. “De ella hay que esperar cualquier cosa”⁵. El espectador sabe que en la película no tendrá un momento de tranquilidad. Es también el vínculo que une a *Lili* y *Nikita* (1990), filme de Jean Luc Besson. El personaje principal “Nikita” (Anne Parillaud), en una de sus secuencias, efectúa una masacre en un restaurante de lujo de París y logra derrotar a los pistoleros que pretendían matarla. En *Nikita* se presenta una violencia basada en la alta tecnología: utiliza balas de titanio en el restaurante, por ejemplo. En cambio a “la Lili” le es suficiente una varilla y un excusado.

Esta secuencia aleja enormemente a *Lili* de películas de temática similar; basta como muestra un botón: en *Aventurera* (1949), de Alberto Gout, la violencia es simbólica: la prostituta Elena (Ninón Sevilla), se venga de madame Rosaura (Andrea Palma) casándose con su hijo.

La historia de la película cuenta la pelea entre prostitutas y narcojudas (los judiciales corrompidos por el narcotráfico). Esta referencia es la temática dominante durante la década de los ochenta en el cine nacional. *Lili* es un punto fronterizo entre el cine de arte, que por cierto forma parte de los archivos de la filmoteca de la UNAM, y el cine de narcotraficantes de los hermanos Almadá.

A diferencia de la mayoría de las películas de violencia mexicanas de los años ochenta, donde el exceso de agresiones raya en lo ridículo, dado que abunda más la acción que la trama misma, *Lili* tiene un porque de la violencia: mostrar el infierno que se vive

⁵*Ibidem*

bajo las apariencias de una gran ciudad

Se puede hacer un juicio sociológico general sobre el cine de ficheras y narcos de los años ochenta. Los elementos antagonicos son los narcotraficantes y los policías corruptos, ambos son los malos elementos que, según algunos ingenuos, retrasan al sistema. Sin embargo los temas del narcotráfico y corrupción nunca son tratados con profundidad, porque entre los motivos que argumentan los productores privados, para hacer este tipo de cine, está el que es un cine puramente mercantil.

Quizá por lo anterior *Lili* escapa a esta clasificación, pues crea un mundo donde los criminales y policías corruptos se confunden, y reflejan un sistema en estado de putrefacción.

Sobre los caracteres de los personajes, Antonio Valenzuela, jefe de producción de la cinta opina refiriéndose a la secuencia: “Vamos a hacer el retrato de una mujer fuerte, revivir a María Félix en su lado extremo”⁶

⁶ *Ibid. m*

SECUENCIA 4, EXTERIOR. NOCHE. VECINDAD

“La Lili” entra al patio de la vecindad, todo está oscuro y en silencio Camina hacia unas escaleras Cuando mira hacia el fondo ve a un hombre, ella se acerca y descubre a “el Tigre”, un viejo de setenta años de edad, que fuma un cigarro de mariguana “La Lili” le hace la seña de que le pase el cigarro

- “Lili” “Ya ni la chingas mi “Tigre”, hasta la calle me llegó el ornitorrinco ”

El viejo la mira y le ofrece el cigarro, “la Lili” lo toma y se sienta a su lado. Ella saca una botella de tequila y se la pasa

- “Lili” “Y ora, ¿qué te pasa cabrón?”

- “Tigre” “Qué ya estoy hasta la madre de tanto culebrón, un día de estos me pinto al otro lado pa` traer billete verde”

“La Lili” le regresa el cigarro “El Tigre” la revisa de arriba a bajo y le pone la mano sobre uno de sus muslos

- “Tigre” “¿No has visto a “la Melucha”?”

- “Lili” “Anda inactiva, ya nomás va a ver que conecta”.

- “Tigre” “Eso sí es pinche, me caí que ya no hay rotas como ella”

“La Lili” comienza a desabotarle la camisa, lo besa en el pecho mientras “el Tigre” habla

- “Tigre” “Una vez fuimos a una pachanga de la alta con vestidos largos y la gran chingada”

“La Lili” lleva una mano al cierre del pantalón de “el tigre” y comienza acariciarlo con suavidad

- “Tigre” “Se armó un “chongo” que hasta tuvieron que llamar a la chotiza “La Melucha” comenzó a tirar de botellazos Sólo “topeteándola” se la pudieron llevar a Canadá”

“La Lili” mueve la mano cada vez más rápido; “el Tigre” agita la cabeza, cierra los ojos y lanza un suspiro, en ese momento, se escuchan varios balazos a lo lejos

- "Lili" "¿Y eso?"

- "Tigre" "Plomo niña, de que te extrañas "

"La Lili" le quita su pañuelo al "Tigre" y se asea la mano

COMENTARIO

En el parlamento de esta secuencia entre "la Lili" y "el Tigre" se repite una característica que se observa en todo el cortometraje, los personajes nunca utilizan su nombre o apellido verdaderos, todos se llaman únicamente por su apodo "el Tigre", "la Melox", "la Lili" Esto presupone que en los barrios bajos (de la película) el apodo es el nombre profesional usado para identificarse en la práctica de las actividades ilegales

De igual manera se utilizan los apodos en la cinta *Nikita*, donde estos son las mascararas de los personajes en un mundo de actividades secretas (asesinatos y robos dirigidos por el estado), hay que recordar que *Nikita* es el mote de la protagonista, pero también "Nikita" es el nombre de una canción

El diálogo de la secuencia presenta a "el Tigre" como un personaje preso de su pasado "Una vez fuimos a una pachanga de la alta" Otra característica sobre el diálogo es que tiene la fuerza emotiva que proporciona la masturbación que realiza "la Lili"

Yo creo que "la Lili" masturba a "el Tigre" en un acto de compasión ("los huevos no tienen edad"), "la Lili" le brinda un poco de placer a "el Tigre" en un acto que no lastima a ninguno de los dos

La técnica fotográfica en la primera aparición de "el Tigre" lo muestra como un fantasma que solamente en la obscuridad se siente a gusto, además esta secuencia, sirve de ejemplo ya que la mayoría de estas cuentan con iluminación nocturna

El espacio escénico donde se desarrolla la acción es una vecindad, este lugar a sido retratado por el cine mexicano durante los años cuarenta y cincuenta como una especie de comuna urbana, donde viven los pobres, ellos pueden, concentran, todos los sentimientos positivos del ser humano amor, solidaridad, amistad, etc (por ejemplo la cinta *Pepe el Toro*)

Pero en el corto de *Lili* el retrato de la vecindad escapa a esta caracterización: que corresponde a la época dorada del cine nacional. Así la vecindad de *Lili* puede presuponerse como los restos de un pasado supuestamente glorioso a que hace referencia “el Tigre”. En *Lili* el barrio constituye el escombros de una tradición que se niega a morir; al igual que “el Tigre”, se sobreentiende que él vive en la vecindad

Realizando una analogía entre *Lili* y las cintas de rumberas por ejemplo en *Santa* (1931) de Antonio Moreno, la protagonista, una joven inocente comete el viejo y conocido error de tener sexo sin estar casada. Este atentado contra un dogma social-religioso lleva a la protagonista “Santa” (Lupita Tovar) a la marginación y a la prostitución

La anterior característica es una clara diferencia entre “Santa”, quien representa el clásico estereotipo filmico nacional de la joven prostituta y de “la Lili” esta última rompe con el estereotipo en pantalla de la prostituta, porque ella no demuestra sentimiento de culpa por su actividad o que lo hace para mantener a un hijo (“La Lili” nunca hace referencia)

SECUENCIA II. INTERIOR. MADRUGADA. CASA DE LA “MELUCHA”

“La Melucha” termina de vendar a “la Lili”, ellas están sobre la cama

“El Atila” sentado en una silla junto a la mesa, sostiene la escopeta y observa a las mujeres mientras inhala cocaína

- “Atila” “¡Qué lástima de ovarios! Si las topara en la calle, otro gallo cantaría”

“La Lili” y “la Melucha” cruzan miradas “la Lili” se levanta y se alza el vestido y “el Atila”, ve el sexo de “la Lili”.

-“Lili” “¿Qué! Tú no eres tan machito como “el Chueco”?”

-“Atila” “Nomás vives para la verga”

-“Lili” “¿Por qué no haces algo de provecho entonces?”

“El Atila” le indica con una mano que se acerque y se abre la bragueta. “La Lili” se monta en “el Atila”, quien no suelta la escopeta “La Lili” comienza a moverse con mayor intensidad, la excitación de “el Atila” va en aumento, tanto que deja la escopeta sobre la mesa, pero sin dejar de tocarla “La Lili” ve la cajita que está a su lado, la toma con una mano y saca la navaja de muelle que entierra dos veces en el vientre de “el Atila”; éste muere. “La Lili” toma la escopeta y se sienta en una silla, “la Melucha” se acerca, agarra la pistola de “el Atila” y se sienta en otra silla

- “Melucha” “Murió como debía el hijo de la chingada”

- “Lili”: “Ora vamos esperar al otro, que nos va traer a doña Blanca”

COMENTARIO

La expresión de “la Melucha” (“murió como debía el hijo de la chingada”) resume toda la acción de la secuencia: un traficante de drogas, probablemente un policía corrupto, “el Atila” espera a “el Chueco”, “el Atila” inhala cocaína y pretende copular con “la Lili”, es muerto al final por su ambición de tener sexo

El corto muestra que *Lili*, dentro de los géneros cinematográficos, se ubica como *triller* donde “hay persecuciones, carcelarias, asesinatos casi inverosímiles y expresiones casi cínicas en donde parece que todo es gratuito, pero en que la acción está motivada por la psicología íntima de los personajes”⁷

La cita anterior indica el perfil psicológico de todos los personajes de “Lili”. Se propone pensar que “el Atila” y “el Chueco” son policías corruptos y traficantes de drogas mejor conocidos como “narcojudas”, dada su vestimenta, modales, etcétera. Solamente se da un indicio, la escena donde ellos golpean a “el Chinche”, quien les dice. “¿qué les pasa jefecitos?, sí ando limpio” La sumisión de “el Chinche” se debe al poder con que se respaldan aparentemente “el Atila” y “el Chueco”

Además, un delincuente como “el Chinche” no le diría a otro “ando limpio”, esto muestra que “el Atila” y “el Chueco” no son pillos comunes, sino que cuentan con un supuesto poder, o como dice Lara “los narcojudiciales son unos delincuentes con permiso para matar”⁸

Por lo anterior, “la Lili” no puede acudir a la policía, para ella no hay diferencia entre un policía y un delincuente. La relación anterior, del individuo contra el sistema, es otro motivo constante del *triller*. “Por eso el cine negro de violencia, en sus mejores momentos no oculta la corrupción ni los abusos de poder. En ese sentido, es el género que también puede denominarse realista, porque se trata de descubrir detalladamente esas atmósferas de los bajos fondos, ese mundo de sospechosos y criminales, pero también esa policía brutal y agresiva”⁹

Esta secuencia es el triunfo de “la Lili”. En la estructura dramática ocupa el lugar del clímax, que es el punto más alto de la cinta donde se resuelven todos los acontecimientos que se han desarrollado. De esta forma, el guión de Lara es una estructura

⁷ Careaga, Gabriel *Ob. cit.*, p. 131

⁸ Consultar inciso 5 del presente capítulo

⁹ Careaga, Gabriel *Ob. cit.* p. 131

redonda porque soluciona toda la historia, ya no hacen falta ver la siguiente secuencia, ya que se comprende que “la Lili” triunfó al verla irse con la bolsa de cocaína.

En el cine de los años cuarenta, en las historias de rumberas, en su mayoría tenían a la actriz protagonista con el papel de una mujer que aceptaba la fatalidad de su destino con resignación y ternura, con la esperanza de que llegaría un día el “príncipe azul”, quien la salvaría de esa vida para darle un hogar con familia.

En los años ochenta “la Lili” enfrenta la fatalidad de su destino pensando que no puede haber nada peor: “el Chueco” la violó en la escena antes de ir por la droga y cuando vuelva seguramente, se presupone pensar, que las matarán a ella y a “la Melox”.

Ante el peligro, “la Lili” se arriesga y presupone que utilizará la seducción como arma para acabar con “el Atila”. Cuando él se halla más excitado “la Lili” lo mata igual que hace una mantis religiosa. La seducción para “la Lili” la coloca entre “Las devoradoras, que son vampiresas despiadadas y vengativas sin escrúpulos sexuales y usurpadoras de la crueldad masculina”¹⁰

Esta conceptualización realizada durante la “época de oro” es válida en el México de los años ochenta, pues esta realidad fílmica se acerca más a lo popular cotidiano, donde algunas “devoradoras” están en los burdeles de las zonas marginadas de cualquier gran ciudad

En el cine de rumberas, la seducción es una estrategia femenina que tiene como motor la posibilidad de una relación sexual. Con ésta se pretende dar a entender que la mujer maneja al hombre. Este juicio se ilustra en *Sensualidad* (1950), de Alberto Gout, donde Ninón Sevilla logra enloquecer a Fernando Soler.

¹⁰ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. p. 111

5.4 La concepción del personaje según Lara: no cualquier mujer es santa

Lara presenta en el corto *Lili* a una protagonista que tiene la doble condición de paria; en primer lugar es una mujer dedicada a la prostitución; en segundo, no tiene complejo de culpa, a diferencia de la mayoría de los personajes de este género filmico.

En México, el cine de rumberas consolida el estereotipo de la mujer que necesita el amor de un hombre (éste puede ser un novio, un esposo o un hijo) para redimirse ante la sociedad, pues ha quebrantado uno de sus dogmas religiosos-sociales (vender sexo).

Si no tiene el amor de un hombre, este tipo de mujer sólo podrá redimirse mediante el arrepentimiento religioso o la muerte. En las películas de rumberas las mujeres de la “mala vida” no tienen otra opción.

De esta forma “la *Lili*” es la reivindicación de dicha imagen estereotipada de la prostituta. A diferencia de las cintas de los años cuarenta con moraleja, Lara en su película “Lanza una mirada fría, severa, despojada de toda complacencia o misericordia y registra no sólo las miserias de sus personajes, sino su proceso de degradación”¹¹

Quien vea *Lili* sabrá que Lara contará sin ambages la historia del personaje en turno. Cuando Lara inicia la crónica de un personaje ésta irá hasta las últimas consecuencias.

¹¹Consultar el inciso 6 del presente capítulo.

5.5 Condiciones y circunstancias de producción del filme *Lili*

En el corto de *Lili* se cuenta la historia de una prostituta, narcos, güeyes del submundo; es lógico que el lenguaje y las acciones sean violentas y cruentas. Por ejemplo la escena donde “la Lili” le mete la cabeza a “el Chinche” en la mierda.

Gerardo Lara

En este inciso se conocerán las entrevistas que hice (S R) a Gerardo Lara y de algunas personas de su equipo de trabajo que realizaron la cinta *Lili* (consultar capítulo 2). No obstante, aunque busqué a la actriz protagónica, Esthela Flores, en diversas carteleras teatrales y cinematográficas, mi esfuerzo fue inútil no la encontré por ningún lado. Lara dijo al respecto “En el estreno de *Lili* Esthela llevó a su familia, después de la proyección Esthela desapareció, se iba a casar con un comerciante judío, ya no se le ha visto, ella viajaba mucho a Latinoamérica”.

NOMBRE	FUNCIÓN
Gerardo Lara (G L)	Director y guionista
Antonio Valenzuela (A V)	Jefe de producción
Salvador Hernández (S H)	Asistente de producción
Antonio Zimbron	Actor

ENTREVISTA CON GERARDO LARA

- S R: *¿Con qué intención se creó *Lili*?*
- G L: Era la historia para un compañero. Él me dijo: “haz un guión sobre prostitutas”. La condición que le puse fue que yo hiciera el papel del narcojudas “el Atila”.

El lo vio y se echó para atrás. Un año después recibió la invitación de Carlos Morantes de hacer un largometraje que se iba a llamar *Marginados*; eran cuatro historias, el debut en 35 milímetros de cuatro estudiantes del CUEC. Yo tenía el

guión de *Lili*. Era marginal. Una historia urbana que cubría los requisitos de la propuesta, no podían rechazarlo. El título (*Marginados*) nos parecía fanteche y votamos por cambiar el nombre a *Historias de ciudad*.

ENTREVISTA CON ANTONIO VALENZUELA.

- S R: *¿Qué implicó para ti el rodaje de Lili?*
- A V: Es la historia de la puta, no desde el punto de vista de la víctima sino de la mujer fuerte; sacar a la mujer de esos esquemas feminista de la esposa-amante; sacar a la mujer de todo esto de la madrecita-santa; de la prostituta explotada, vamos a hacer el retrato de una mujer fuerte, revivir a María Félix en su lado extremo.

ENTREVISTA CON GERARDO LARA

- S R: *Lili es tu primer personaje femenino llevado a la pantalla. ¿Puedes decir cuáles son las diferencias entre un personaje masculino y uno femenino?*
- G L: Ciertos aspectos psicológicos son diferentes. Sin embargo, “la Lili” pertenece al mismo estrato de las películas anteriores donde los personajes son seres marginados. La cualidad principal de “la Lili” es su capacidad de actuar. Ella tiene determinación.

He demostrado que puedo abarcar cualquier personaje. Para esto es necesario conocer el alma humana, que es una sola.

- S R: *¿Qué opinas sobre el uso de la violencia en la cinta?*
- G L: La violencia es el medio que ellos (prostitutas y “narcojudas”) manejan, es donde ellos se desarrollan, no la crearon, son producto de ella, lo único que aprenden es a ejercerla, es su esencia misma. No hay historia dentro del personaje “el Diamante”; es marginal y violento, y “la Lili” es más.

- S R *¿Cuál es el grado de verosimilitud que encuentras en Lili?*
- G L Esas prostitutas existen. La idea era llevarlas al límite. Sin basarnos en hechos reales, “la Lili” encuentra la coca; puede ser viable; lo inventé, era darle al personaje femenino una nueva fortaleza.

“La Lili” es prostituta no porque la embarazaron. Es una prostituta total, sin miramiento moral. “Soy mujer mala” no la mujer mala que se convierte en buena, porque la gente la ve a ella no a los judiciales.

- S R: *La forma de Lili es un experimento, ya que el espectador comienza a ver la cinta y no tienen ningún antecedente de “la Lili”, debe guiarse como ella por los acontecimientos del momento. ¿Por qué se plantea Lili de esa forma?*
- G L La forma en que se planteó Lili era hacer un cine directo, desaparecer cualquier antecedente sociológico y psicológico del personaje, que sus motivos para actuar fueran los hechos, evitar los juicios morales o ideológicos. Estamos en un cine visceral, de acción contundente, no hay moralejas ni juegos familiares, le quitamos la virginidad al cine nacional.
- S R *¿Cuál es la relación entre “la Melucha” y “la Lili”?*
- G L: “La Melucha” es el símbolo de lo que “la Lili” puede llegar a ser sino se decide a actuar. “La Melucha” tiene el espíritu del profeta fatal, es la desesperanza de un personaje adulto, es el sentido protector y maternal, es su *alter-ego*.

ENTREVISTA A ANTONIO ZIMBRON

- S R *El cine de los cuarenta y en especial las cintas de rumberas son el origen de Lili, quien continúa con la tradición de la devoradora de hombres. ¿Cuál es tu opinión sobre el corto Lili?*
- A Z: Es el clásico melodrama de Juan Orol, el hampa, poniéndolo al día.

ENTREVISTA A SALVADOR HERNÁNDEZ

- S R: *¿Qué es para ti la creación de Lili?*
- S H: Es la adaptación del melodrama de los cuarenta al cine de los ochenta, sangre, malas palabras y tetas; conserva un gusto por el melodrama. La visión de la mujer, que es capaz de matar. El final, en cierta forma es feliz. Tú puedes decir ¡que chingonas son las mujeres!

ENTREVISTA CON ANTONIO VALENZUELA

- S R: *¿Qué opinas sobre el carácter de “la Lili”?*
- A V: “La Lili” y “la Melucha” se prostituyen con más “tanates” que muchos hombres quisieran tener.

ENTREVISTA CON GERARDO LARA

- S R: *¿Qué papel desempeña el pillo “el Tigre”?*
- G L: “El Tigre” representa al catrín de los cuarenta venido a menos, maneja a una prosti y ama a otra, es un vividor romántico fuera de onda. “El Chinche” es más marginal que “el Diamante”. “El Tigre” es un nostálgico, porque la prostitución ya perdió el romanticismo, lo que hace humana a “la Lili” es “la Melucha” y “el Tigre”.
- S R: *La cinta tiene dos secuencias de extrema violencia. ¿Cómo se planteó y fue resuelta la secuencia del excusado?*
- G L: La secuencia del baño era para definir el carácter de “la Lili”, sin compasión para quien la lastima. Describir el ambiente, el bajo mundo, imponer al espectador. Esta es una película de hiperviolencia, de ella hay que esperar cualquier cosa. Se hace posible y creíble su enfrenamiento contra los judiciales.
- S R: *¿Con qué intención se planeó la secuencia de la violación?*
- G L: Mi intención era llevar la secuencia a la violencia máxima. A los narcos se les antoja la violación, su mentalidad machista piensa que es posible. “La Lili” aguanta hasta

la violación, pero cuando ve que le van hacer algo peor a “la Melucha” les dice donde se encuentra la coca “La Lili” piensa que cuestionándole la virilidad caerá la estructura del macho

- S R *¿Lili es un paso interesante sobre la transferencia del cine norteamericano (cine negro) con algunos clichés al cine mexicano?*

- G L El problema del cliché del cine negro en México es que nadie cree en *Duro de matar mexicano* Valentín Trujillo no ve el Look nacional Los “Judás” andan tras de “la Lili” no para encarcelarla por contrabandista Ellos andan tras la droga, tómalo como un homenaje al cine negro en *Érase una vez en América* (de Sergio Leone) “La Lili” guarda la droga en la Tapo (Terminal de autobuses provenientes de oriente), DeNiro en una estación de trenes

- S R *Continuando con esta analogía, ¿cómo se debe tomar el cliché del principio de la cinta (las prostitutas filmadas en la avenida Alvaro Obregón)?*

- G L El cine de rumberas de los cuarenta y las ficheras de los ochenta eran en estudio, excepto *Salón México*. Estos congales nos recuerdan a “el Molino Rojo” de París, las prostis se enojaron porque las queríamos filmar para darle un poco de realidad, el antro de “las Galaxias” ya no existe, me gustaría filmar siempre en la calle, pero es muy difícil

- S R *¿Cuál es el juicio del director sobre una película de mujeres hecha por hombres que les gusta más a ellas que a ellos?*

- G L La película ha levantado la simpatía entre las feministas porque el personaje es mujer y doblega a unos machos enormes Es el no al sometimiento La neurosis femenina, pienso yo, es por la sumisión El hecho de que la mujer salga adelante las libera; las feministas se identifican con “la Lili” como mujer fuerte Cuando triunfa la mujer es masculino, porque soy hombre el personaje es masculino, esta cerca a la Doña (María Félix), vence a los hombres, ella misma se masculiniza para hacer frente al reto

- S R *¿El filmar el submundo de Lili hace que el cine se acerque más a la realidad?*
- G L. Nos mostró que no estábamos contando mentiras, estábamos filmando una madrina y la realidad nos igualó, al lado de donde filmábamos, se escucharon unos gritos horribles, salimos, se trataba de un tipo todo ensangrentado, vimos que la realidad superaba a la ficción

Conforme pasa el tiempo *Lili* se hace más actual, trasciende por el tiempo Es intemporal por la anécdota misma. Me gustaría penetrar en el mundo de la alta burguesía, pero esos personajes no son tan interesantes

ENTREVISTA A ANTONIO VALENZUELA

- S R *¿Qué recuerdas del estreno de Lili?*
- A V *Lili* fue estrenada directamente en Cultisur (sobrenombre popular dado al Centro Cultural Universitario de la UNAM), estaban IMCINE, representado por Nacho Durán (exdirector de la Cineteca Nacional), Difusión Cultural UNAM, y el rector Sarukhán En la escena donde “la Lili” mete la cabeza de “el Chinche” al excusado, Durán y el rector abandonan la sala junto con su comitiva, quedando la sala media vacía A raíz de *Lili* logramos nuestro propósito de poner una bomba que reviente las mentes moralinas

ENTREVISTA A GERARDO LARA

- S R *La falta de ideología en todos los personajes lleva al espectador a inferir que quienes persiguen a “la Lili” son narcojudiciales por la golpiza que le dan a “el Chinche” (“ando limpio jefe”), además nunca sacan la placa, y actúan con tanta prepotencia por sentirse respaldados y éstos son judiciales o delincuentes.*
- G L. La única referencia es esa lo estafan Los judas siempre andan fuera de la ley ¿Qué separa a un judas de un ratero? Me gustaría hacer la historia de un policía honesto, la más cercana que tenemos es la de Polo Uscanga

- S R: *Canal 22 programó en 1996 la cinta Historias de Ciudad sin el capítulo de Lill ¿Tú qué opinas?*
- G L: Pensaba que iba a impactar y hacer historia, quería reventar conciencias y demostrar que se puede hacer un cine eficaz e impresionante, el cine debe de impactar no agradar. Tú le tienes más expectativas a tus películas. Creo que no hay acceso a ella (*Lill*), la gente que maneja los medios no quiere apostar a otras propuestas

5.6 Testimonios bibliográficos y hemerográficos nacionales

Jorge Ayala Blanco sobre *Lili* escribió en su libro *la Disolvencia del cine mexicano*:

Visto desde un tamiz subjetivo, pero es el verdadero México popular de los ochenta, el México clandestino y tirado en las calles como un inmenso basurero de almas, el México marginado de sí mismo, el México que no debe ser expresado según los burócratas del cine, el México a borbotones de sangre descompuesta, el México que se esconde durante el día a la vista de todos y eyacula sus miserables viscosidades en lo oscuro, el México de esqueléticas legiones que golpean su culpa catatónica, el México de choques eléctricos y furia en forma de inocencia compartida, el México enterrado vivo en una tumba sobrehumana e infrahumana a un tiempo. Aúlla la ignominia en su viaje hasta el fin de la Noche a lo Ferdinand Céline para fundirse con ella. Suena una trompeta distante como el lamento de una mariposilla atrapada en la llama de un brillante pavimento. Es "Lili" episodio incluido en el filme colectivo universitario *Historias de Ciudad* (1988) y primera experiencia en formato profesional del enfant terrible del cine lupen propositivo Gerardo Lara (*El Sheik del Calvario*, 1983; *Diamante*, 1984)

Por su parte, Rafael Aviña escribió en el periódico El Nacional el artículo "Cine maldito, pasiones desenfadadas".¹²

(...) El relato sórdido y brutalmente sanguinolento de una prostituta, la tal "Lili", y que da título al episodio de Lara, ligada involuntariamente con unos narcos asesinos y violadores, tiene la suficiente carga de inquietud y escatología para sacar de onda al más avanzado espectador o distribuidor.¹³

¹² Ayala Blanco, Jorge. *La Disolvencia del cine mexicano*, p. 452

¹³ Aviña, Rafael. "Cine maldito, pasiones desenfadadas", *El Nacional*, 3 de junio de 1992

Julia Elena Melche escribió en *Butaca* lo siguiente:

El llamado infante terrible del cine lupen, egresado del CUEC, lanza una mirada fría, severa, despojada de toda complacencia o misericordia y registra no sólo las miserias de sus personajes, sino su proceso de degradación¹⁴

José Felipe Coria en su artículo "El saqueo de los moldes clásicos" publicado en la revista *Artes de México*, escribió:

Hay un caso curioso, el de *Lili*, cortometraje de Gerardo Lara integrando *Historias de Ciudad* en donde ya hay otro tipo de estética, novedoso (...) lo realmente importante de este corto es que rebasa los esquemas, lo convencional y, con una tesitura muy alta, habla en otros términos a los espectadores. *Lili* es muy diferente a cualquier expresión industrial actual, aunque se alimenta muy bien del cine popular de ayer y hoy. Lo que es mejor, los diluye para volverlos propios¹⁵.

¹⁴Elena Melche. Julia *Lili*, *Butaca*, agosto de 1992.

¹⁵Coria. José Felipe "El saqueo de los moldes clásicos". *Artes de México*, núm. 10, invierno de 1990, p. 74.

5.7 Comentario global

La realización de Lara es eficaz, es el único director capaz de hacer una cinta sobre uno de los personajes más complejos del cine nacional, la prostituta “Lili”. La película originó polémica en el ambiente cinematográfico mexicano y provocó el entusiasmo de varios estudiosos del cine, entre ellos Jorge Ayala Blanco, Gustavo García, Rafael Aviña, solamente por citar algunos. La película también activó la censura de diversas instituciones, como la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM e IMCINE.

La censura podría ser motivada porque el país es

Visto desde un tamiz subjetivo, pero es el verdadero México popular de los ochentas, el México clandestino y tirado en las calles como un inmenso basurero de almas, el México marginado de sí mismo, el México que no debe ser expresado según los burócratas del cine, el México a borbotones de sangre descompuesta, el México que se esconde durante el día a la vista de todos () es “Lili”¹⁶

Sobre la censura ejercida contra su película, Lara opina

Pensaba que iba a impactar y hacer historia, quería reventar conciencias y demostrar que se puede hacer un cine eficaz e impresionante, el cine debe de impactar, no agradar. Tú le tienes más expectativas a tus películas. Creo que no hay acceso a ella (*Lili*), la gente que maneja los medios no quiere apostar a otras propuestas¹⁷

La cinta está llena de una atmósfera oscura, agobiante y violenta. Lara consigue con su equipo algunas de las máximas secuencias de violencia en toda la historia del cine mexicano: la golpiza que le propina “la Lili” al granuja de “el Chínche”, el ultraje a “la Lili” por parte de “el Chueco” y la muerte de “el Atila” a manos de “la Lili”.

¹⁶ Consultar el inciso 6 del presente capítulo

¹⁷ Consultar el inciso 5 del presente capítulo

Con una puesta en escena que demuestra la perfecta dirección con que Lara hace encajar cada uno de los elementos de la película, demostrando su visión personal sobre un argumento de él mismo, la obra filmica de Lara sirve para reflexionar sobre la corrupción.

6.1 Sinopsis a partir del personaje protagónico Matilde Campuzano

Matilde Campuzano (Vanessa Bauche) es una joven de Tejupilco que ha recibido la carta de aceptación para estudiar en la preparatoria número 1 de Toluca; ella quiere ser dentista. La carta provoca el disgusto de su padre Cruz y de su novio Pedro, pues ellos no quieren que ella viaje sola a la capital Toluqueña.

En Toluca Matilde se instala en la casa de huéspedes de doña Emma, donde hay otros tres inquilinos; uno de ellos, Roberto (Javier Zaragoza), pretende seducir a Matilde. En la preparatoria conoce a Yolanda Vidal (Tiare Scanda) y se hacen amigas. Yolanda quiere ser cantante. En la preparatoria hay un movimiento de huelga en el que ellas participan; y una noche llega a la casa de huéspedes un misterioso hombre herido, José Antonio (Marco Muñoz)

Tiempo después, Roberto trata de violar a Matilde, pero José Antonio la salva; esto hace que surja una amistad entre ambos, en la cual también participa Yolanda. José Antonio las lleva a prácticas de tiro, les enseña a fumar marihuana, etc. En una ocasión Matilde va al cuarto de José Antonio y hacen el amor. En Navidad las dos amigas van a Tejupilco, donde Matilde dice a Yolanda que está enamorada de José Antonio, lo que provoca una pelea entre ambas porque las dos lo quieren; entonces se enteran que José Antonio murió y regresan a Toluca.

Más adelante, durante el informe del rector, ellas lo interrumpen; estalla la huelga en la universidad, cancelándose el semestre. Esto hace que Matilde regrese a Tejupilco y se despida de Yolanda, quien toma el tren. El tiempo pasa y Matilde se hace dentista. se le ve caminar por el centro de Toluca, por los portales y se mete a una tienda de discos donde ve un video de Yolanda cantando.

Vanessa Bauche, actriz que da vida a Matilde Campuzano, opina respecto al personaje de Pedro: “encarna a la ingenuidad y a la pureza”¹. Y en relación a la amiga de Matilde, Yolanda Vidal, afirma. “En las relaciones de amistad hay un gusto por las cosas que tú no tienes, finalmente es su amistad lo que las lleva a tomar las riendas de su vida de adolescente a adultos”⁴.

Matilde conoce a José Antonio en la casa de huéspedes donde se queda; él es un personaje misterioso que despierta la curiosidad de Matilde. Cuando Roberto, otro huésped, intenta violarla, José Antonio la salva y se gana su confianza y admiración.

José Antonio le muestra a Matilde, de 16 años de edad, un mundo de amor y sexo. Vanessa comenta lo que significa José Antonio para Matilde. “Es un cabrón encantador; les abrió los ojos (a Matilde y a Yolanda) Sin él habrían tardado más en despertar; él es lo que reafirma en ellas la fuerza por lo que querían luchar”⁵

C) Perfil íntimo

Después del primer encuentro sexual de Matilde con José Antonio, su comportamiento cambia cuando está sola en pantalla. Esto es claro en la secuencia siguiente.

Matilde viste un camisón y bata blanca; sale al corredor de su casa en Tejupilco en la noche. Ella fuma un cigarro y se escucha su voz en *off*.

- Matilde (*off*): “Al fin supe lo que se siente un ratón en la ratonera; el cielo y montañas de Tejupilco parecían una cárcel de la que no podía escapar. ¿Casarme con Pedro, embarazarme y dedicarme a la fábrica de niños igual que mi mamá, tías, primas y mujeres que conocía?”

¹ Consultar inciso 5 del presente capítulo.

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ibidem*.

El monólogo interior de Matilde cuestiona dos dogmas con los cuales creció. El primero es el amor a su tierra-hogar: “El cielo y montañas de Tejupilco parecían una cárcel de la que no podía escapar”. También cuestiona el dogma del matrimonio. “casarme con Pedro, embarazarme y dedicarme a la fábrica de niños igual que mi mamá, tías, primas y mujeres que conocía”.

Vanessa opina que la voz en *off* sirvió para que “el personaje mostrara sus pensamientos”⁶. La secuencia hace notorio el cambio que vive el personaje de Matilde. Partió de Tejupilco para forjar su destino; debe seguir luchando. Su parlamento informa al espectador que no siente nostalgia por su familia y hogar, sino un desconcierto porque todo el mundo donde creció se ha vuelto contra ella.

⁶ *Ibidem*.

6.3 Descripción y comentario de secuencias

SECUENCIA 4. INTERIOR DÍA. COMEDOR. CASA DE TEJUPILCO

La familia de Matilde Campuzano se encuentra sentada en las sillas del comedor. En la mesa hay dos botellas de aguardiente, varias cervezas, platonos de carnitas y recipientes con salsas de distinto color; a un lado se halla una vieja vitrina. Cruz Campuzano, de 60 años, es el papá de Matilde. Frente a él está Bertha de 55 años, esposa de Cruz y madre de Matilde.

También está Otilio Varela de 58 años, es el compadre de Cruz. Enfrente Martín Campuzano, de 25 años de edad, hijo de Cruz. Junto a Martín está Remedios, la hermana mayor de 30 años de edad. Los presentes comen mientras Cruz lee la carta de aceptación de Matilde.

- Don Cruz: “Desde cuando no se me toma parecer en esta casa.”

- Bertha: “No, pues si yo no sabía nada, estas dos que se andan secreteando.”

- Remedios: “Sí, yo la llevé a Toluca, necesitamos a alguien de estudios en la familia y el Martincito ni a porrazos le entra la letra.”

Martín toma un vaso y al escuchar esto tose.

- Don Cruz: “Eso de la prepa es para hombres.”

- Martín: “Yo cuando he dicho que me gusta la escuela, yo estoy bien en la tienda.”

- Don Cruz: “Si tu me saliste burro ya ni modo, pero las viejas para lo que son.”

- Otilio: “No compadre, ya son otros tiempos, además, mi ahijada siempre ha sido juiciosita.”

- Don Cruz: “Matí está en edad para casarse y ese Pedro es buen muchacho y se ve que la quiere mucho.”

Matilde se levanta de su silla y camina hacia donde está don Cruz, se para frente a él y le dice:

- Matilde “sí, tengo 16 años que de malo tiene que haga la prepa, déjeme pues ”

Matilde le arrebata la carta a don Cruz, la tira al suelo y sale del comedor disgustada.

COMENTARIO

En la estructura dramática (es decir, el orden en que se narran los acontecimientos para provocar un mayor efecto emocional en el espectador) esta secuencia ocupa el lugar de “el punto de confrontación, es la escena en la que el personaje principal se ve involucrado directamente en el conflicto principal de la historia”⁷

La familia tradicional mexicana en el cine está compuesta por “los padres amorosos, el padre protector enérgico, la madre tierna y sumisa”⁸ La influencia de este modelo se siente en el carácter de don Cruz en su diálogo “desde cuando no se me toma parecer en esta casa”

La postura de la madre se ejemplifica en su parlamento “no, pues yo no sabía nada, estas dos que se andan secreteando”. Por el diálogo se sabe que Remedios, es la hermana mayor, y es la única familiar que apoya la decisión de estudiar de Matilde “Sí, yo la lleve a Toluca.”

El patriarcado autoritario se ejemplifica en el parlamento de don Cruz “eso de la prepa es para hombres” El patriarcado apoya la tradición social del matrimonio. Así lo expresa don Cruz “Mati ya está en edad de casarse y ese Pedro es un buen muchacho”

Todo está preparado para que el estereotipo fílmico de la joven provinciana (que apoya a la moral tradicional formada por el dogmatismo social del matrimonio y al patriarcado) sea cuestionado

⁷ Maza Pérez Maximiliano *Ob. cit.* p.42

⁸ Tapia Campos Laura Martha *Ob. cit.* p.8

La postura de Matilde se define en su parlamento: “si tengo 16 años, ¿qué de malo tiene que haga la prepa?. Déjeme pues”. Así, el espectador sabe que Matilde luchará por conseguir la independencia de pensamiento y acción. Matilde, para alcanzar sus propósitos, se opone a las costumbres sociales representadas por el matrimonio y el patriarcado.

La intimidad familiar retratada como una cárcel de donde la mujer trata de salir para cumplir sus deseos, es el punto de unión con la cinta casi desconocida en México *Un ángel en mi mesa* (1990), de Janet Champion, la protagonista, Janet Frame (Kerry Fox), dice al espectador en su condición de niña lo que ella quiere ser de grande: “Voy a ser escritora, no maestra”.

Janet pronuncia su deseo en la intimidad de su habitación, mientras Matilde lo realiza en el comedor durante la comida familiar de los domingos

La actriz Vanessa Bauche opina sobre el carácter de su personaje Matilde: “Es muy bragada para ser una muchachita de provincia () ella rompe con cosas que no están en su naturaleza, es por el costumbrismo de provincia ”⁹

El modelo de familia tradicional que presenta Gerardo Lara remite al espectador a la película clásica *Una familia de tantas* (1949), de Alejandro Galindo, donde el padre es autoritario, la madre abnegada, la hija rebelde y los hermanos sumisos. (Se debe recordar la admiración de Lara por el cine de los años cuarenta).

En la cinta de Galindo, la hija rebelde, Maru (Martha Roth) se opone a la voluntad de sus padres para cumplir su deseo de casarse con Roberto del Hierro (David Silva).

El paso del tiempo modifica la meta del personaje.

En la película de Lara, Matilde se rebela contra la voluntad de sus padres que le impiden estudiar; ella quiere la preparatoria primero y el matrimonio para después

⁹ Consultar el inciso 5 del presente capítulo

El lugar donde se desarrolla la acción es el comedor de una típica familia mexicana de provincia (según la cinta). En el comedor se aprecian las dos influencias básicas de la familia:

1. La iglesia está presente con el cuadro de la última cena.
2. El gobierno-estado está representado por una pintura de Benito Juárez.

De lo anterior se deduce que el comedor puede ser el símbolo material de la mentalidad y la forma de vida de la familia Campuzano

SECUENCIA 94. INTERIOR. COCINA. TEJUPILCO

Matilde entra a la cocina, su madre, la señora Bertha, se lava las manos, Matilde se detiene frente a la estufa donde Remedios y Yolanda hacen tortillas. En la mesa hay una olla, masa y un metate. Matilde toma un trozo de masa y trata de hacer una tortilla.

- Bertha “¿Por qué tan enojada hija?, si te puedes quedar a estudiar aquí, estas con tu familia y tu novio, pues ”
- Remedios “Ma’, pero va a perder el año. Además como comparas la escuela de Tejupilco con los profesores de Toluca ¿verdad Yola?”
- Yolanda “pus yo no sé, yo los veo igual que en Mazatlán y cualquier pueblo ”
- Bertha “A mí se me hace que ésta ya está noviendo por allá ”

Yolanda tose repetidamente y Matilde la mira

- Bertha “Mírala, ya no sabe hacer tortillas ”

Matilde arroja la bola de masa a la olla y salpica a todas

COMENTARIO

Esta secuencia tan sencilla tiene varios aspectos que a continuación comentaré. En las películas con temática de mujeres adolescentes de los años cuarenta, en su mayoría tenían un mensaje moralista que se puede resumir en la frase “la virtud es hija del sacrificio”. Basta escuchar cualquier diálogo de don Rodrigo Castaño (Fernando Soler) a su hija Maru en *Una familia de tantas*.

La madre de Matilde expone a su hija los beneficios de estudiar en Tejupilco, que incluye convivir con su familia y su novio. Matilde no responde, sólo lanza una mirada más explícita que cualquier frase.

La actitud defensiva de Matilde tiene su origen en el deseo de consolidar su futura felicidad en algo distinto, que no sea esa actitud sumisa y abnegada de su hermana Meche o la monótona y simple vida matrimonial que le ofrece Pedro su novio.

Por lo anterior, Matilde hace añicos la representación del honor femenino en el cine mexicano, representando en “su pureza sexual, que se relaciona con la doncelléz y los atributos de recogimiento y timidez”¹⁰. Con esto se demuestra que el drama en las películas con temas de adolescentes son un drama individual.

Gerardo Lara opina respecto al proceso de maduración de Matilde; “Perdió la virginidad, ya se hizo ciudadana, cambio su forma de pensar. Matilde está viviendo la plenitud del cambio”¹¹. Matilde es un personaje que evoluciona; este cambio la lleva a tomar conciencia de su persona.

La acción de la secuencia que comenté se desarrolla en la cocina. Este lugar en el cine nacional ha sido una especie de templo para las mujeres, donde ellas piensan, reflexionan y actúan sobre su vida y la vida de los demás. El ejemplo más claro de esta clasificación es la cinta *Como agua para chocolate* (1991), de Alfonso Arau.

El feminismo en esta secuencia tiene los siguientes valores:

- 1 La conversación de la madre y la hermana de Matilde informan al espectador que ellas entienden el papel de la mujer de dos formas. en casa de sus padres si es solterona o en su propia casa si es casada; ésta es la definición de una madre tradicional de provincia.
2. Matilde entiende el feminismo como la posibilidad de realizar su destino y ser feliz como ser humano, dejando para después el papel de madre-esposa.

La concepción de Matilde también es compartida por Janet; (la protagonista de *Un Angel...*) ambas han decidido cumplir sus anhelos. El de Matilde es llegar a ser dentista, el de Janet, escritora.

¹⁰ Tapía Campos, Laura Martha *Ob cit.* p.37

¹¹ Consultar inciso 5 del presente capítulo.

SECUENCIA 117. INTERIOR.DIA. CONSULTORIO DENTAL.TOLUCA

Matilde (32 años de edad) tiene el cabello corto, usa un cubreboca, lentes y viste una bata blanca. esta en su consultorio En un sillón de dentista un paciente está sentado y tiene la boca abierta Matilde le extrae una muela

- Matilde “¡Mire nada más!, ¡Cuidese las muelas o le va a pasar lo que a Toluca!”

COMENTARIO

En esta secuencia aparece Matilde realizando su ideal ser odontóloga Ha solucionado plenamente “el conflicto principal de la historia”¹² Por lo anterior, se reconoce a esta secuencia como el clímax de la película Matilde por su rebeldía, al haber rechazado el matrimonio con Pedro y tomar el estudio como una herramienta para su desarrollo personal, logra que su ilusión de ser odontóloga se convierta en realidad

En el papel de la mujer ha sido representada en el cine nacional desde su inicio Por ejemplo, la primera película sonora fue *Santa* (1929), de Antonio Moreno Esta influencia de lo femenino se sintetiza para Lara en la frase “La mujer es lo más fascinante que existe en la tierra () Ahora me tocó decir que la mujer puede gobernar su destino”¹³.

Gerardo Lara narra una historia filmica en donde la estructura dramática tiene el mayor peso de la película, esto se origina porque Lara no cree en el adorno de la imagen, lo anterior hace que el clímax de la cinta no sea una acción espectacular (es el trabajo cotidiano de una odontóloga) esta característica le da a *Un año perdido* la forma de una cinta intimista

¹² Maza Pérez, Maximiliano *Ob. cit* p. 45

¹³ Consultar inciso 5 del presente capítulo

Un año perdido es una cinta intimista al retratar las acciones de Matilde para convertir su ilusión en éxito (ser dentista). La profesión de Matilde es una acción cotidiana en una ciudad. Pero si el espectador recuerda, Matilde tuvo que emigrar de Tejupilco a Toluca, dejando su casa paterna, además Matilde tuvo que cancelar su compromiso de boda. Todo lo anterior para llegar a ser dentista.

Las cintas de mujeres donde se realizan sus ilusiones son pocas y más cuando las ilusiones no son casarse y tener hijos. Esto aproxima a Matilde y a Janet (*Un Ángel...*), ambas han concluido sus odiseas personales, las dos han conocido el amor, la soledad, el sexo. Han experimentado los cambios de adolescentes provincianas (Matilde en México y Janet en Nueva Zelanda) para convertirse en mujeres profesionistas.

Las sensaciones de cambios experimentados por Matilde en la cinta se puede resumir así:

En medio de una ciudad que se transforma de rural a industrial, entre el bullicio de los movimientos estudiantiles de los 70's, dos jóvenes provincianas llevan a cabo la ruptura con la familia y las tradiciones y se lanzan a la conquista de sus anhelos.¹¹

Esta secuencia es la crónica sobre las costumbres de un personaje en una provincia urbanizada; la rebeldía visceral de Matilde, que luego transforma en conciencia femenina, le sirve para obtener su anhelo.

¹¹ Consultar el inciso 6 del presente capítulo.

6.4 La concepción del personaje según Lara: una rebelde con causa.

El cine nacional desde sus inicios ha mostrado dos estereotipos para representar a la mujer en pantalla. Uno es el de la prostituta, aquella mujer que satisface los impulsos sexuales, esta tradición se inicia con la mencionada cinta *Santa*. Del otro lado es el de la mujer como virgen, es decir, la madre, la hermana o la mujer que no despierta ningún interés sexual.

Lo anterior se confirma en diversas cintas del cine nacional, aunque en los últimos años se han producido una serie de películas que buscan retratar a la mujer sin caer en los estereotipos de madre-virgen o de amante-pecadora.

En *Un año perdido* Lara muestra su visión de las mujeres en la provincia. Por eso es importante ver el triunfo de Matilde con el que logra resquebrajar las vías estereotipadas de otros éxitos femeninos de provincia. Estos estereotipos se caen porque Matilde muestra una vida distinta a las anteriores

6.5 Condiciones y circunstancias de producción de la cinta *Un año perdido*.

Un día yo estaba con los productores Barbachano y me preguntaron ¿sí ya había vuelto a la onda lumpen?. Por que era lo que mejor me quedaba Precisamente una de las razones para hacer *Un año perdido* es quitarme eso.

Yo siento que puedo tratar cualquier género en el cine, siempre que toque la sensibilidad popular; para una realidad cruda y violenta uno tiene que meterse a los submundos y en realidad si me gusta filmarlos, pero no es lo único que pienso hacer siempre

Gerardo Lara.

La anterior declaración de Lara es parte de una serie de entrevistas (consultar capítulo 2) que realicé (S R) a:

NOMBRE	FUNCION
Gerardo Lara (G L)	Director y guionista
Antonio Valenzuela (A V)	Coordinador de producción
Vanessa Bauche (V B)	Actriz
Javier Zaragoza (J Z)	Actor

ENTREVISTA CON GERARDO LARA

- S R: *En las películas El Sheik..., Diamante, Lili, los rebeldes son perdedores, pero según se ve, en Un año perdido, un rebelde no es siempre un perdedor.*
- G L: Me gusta la idea de la derrota, me parece más interesante que el triunfo, es más dramática que éste. En el caso de *Un año perdido*, había que darle un sentido optimista a la historia Se trata de dos mujeres que luchan por gobernar su destino. Entonces imagínate si las derrotó, el mensaje diría. tú no debes rebelarte, ni fumar

mariguana, ni tener sexo, ni política, porque si no vas a acabar como las muchachas de la película. Lo que yo trato de decir es que puedes llegar a conocer con libertad todo en la vida y, finalmente, hacer todo lo que se te pegue la gana. Es el mensaje optimista de la película.

- S R. *Después de tres películas cargadas de violencia como son El Sheik..., Diamante, Lili, ¿Cómo manejas la violencia en Un año perdido?*
- G L. Si analizas *Un año perdido* hay secuencias violentas, por ejemplo cuando los vagos se están masturbando, igual cuando Marco (nombre del personaje) les da el toque a Yolanda y Matilde y ellas le entran. Entonces, yo no veo que esto sea fresa, lo que pasa es que la gente se acostumbra a que a los personajes les metan la cabeza en la mierda como en *Lili*. En *Un año perdido* hablamos de dos chavitas de provincia, es lógico que hablemos de una violencia más sutil.
- S R. *¿Cómo fue la convivencia entre los actores de Televisa: Tiare Scanda, Marco Muñoz, etc. y los actores de Toluca?*
- G L. Yo creo que se entendieron muy bien. Yo hablo con mis actores de la vida, lo que me gusta de mis actores es que se guien por las circunstancias que el mismo guión te lleva, interrogantes de la vida misma, como Tiare Scanda (Yolanda), es muy buena actriz a pesar de Televisa, ella tiene un talento natural.

ENTREVISTA CON JAVIER ZARAGOZA.

- S R. *Bueno cualquier historia tiene por lo menos dos caras, y Javier Zaragoza (J Z) tiene su versión de Un año perdido (vía telefónica me narró su opinión del rodaje, que a continuación se compara con la de Gerardo)*
- J Z. El dinero fue la locura, el grupo trabajaba muy bien al margen de la producción industrial. El grupo era ajeno al ritmo industrial, pero, al traer actores de Televisa a Toluca, se dio un giro completo al equipo. Nos sentimos relegados, éramos de la casa y nos mandaron a la banca.

- G L. Sí, es cierto varios lo han manifestado, pero yo digo que es absurdo. Yo no estoy comprometido a darles trabajo en todas las cintas, tú tienes que buscar lo que te convenga. Si a los productores de la industria les das diez nombres y no conocen a ninguno te rechazan el guión.

Debes de tener un bagaje de actores conocidos, porque si no nadie va a ver la película. De eso a haberlos relegado, es muy distinto, porque todos hicieron sus papeles, te lo digo para que este claro en los anales.

A todos les di un papel siendo que nunca habían actuado en una película comercial. Si son tan buenos actores porque les tengo que llamar y no los solicitan Rispstein, Casals o Fons, al contrario, todos ellos deben valorar la oportunidad que se les dio, incluso a muchos los inscribí a la ANDA (Asociación Nacional de Actores), pero en fin, ya sabes.

- S R. *Javier "el Diamante" Zaragoza también opina que IMCINE te domesticó para Un año perdido.*

- G L. Mucha gente cree eso porque fue una historia fresa después de haber hecho historias lúmpen creen que fue una concesión. Te lo digo porque no es la primera vez que lo oigo, otras gentes me lo han dicho. Así es como piensan Zaragoza y otros, pero es falsa.

Esta idea yo ya la tenía desde mucho antes de hacer *Diamante*. Yo fui desarrollando el guión. Se me ocurrió que ese fuera mi primer largometraje y listo. No fue una casualidad, así que IMCINE me propuso sacarle algunas secuencias. Las secuencias eran la masturbación, cuando el chavo está orinando y las clavavísceras figoneando, había otra que no recuerdo.

- S R *La censura aparece otra vez en tu obra: ¿defendiste hasta el final tu derecho de autor?*
- G L Simplemente que no haya censura cuando vas a filmar y están a tiempo de decírtelo esto quitálo del guión Tú ya sabes si le entras o no, pero cuando la película ya esta terminada, no se vale

ENTREVISTA CON ANTONIO VALENZUELA.

- S R *Tú, como encargado de la producción de Un año perdido. ¿Qué recuerdos guardas del rodaje?*
- A V Te hablo no sólo en mi nombre, creo también en el nombre de mis compañeros Esvón Gamaliel, Conie Jaimes y Óscar Esqueda Nuestro sueño de saltar a la pantalla grande recibió una zancadilla por parte de la productora Dulce Kuri

Dulce Kuri llegó con una lógica todo lo que realiza el grupo de Toluca es malo, pero lo que se necesite realizar que lo hagan ellos Kuri rompió con la camaradería del grupo prohibiéndonos auxiliar en otras áreas, argumentando que era especialización

El otro punto fue la novatez. Cambiar el ritmo a un nivel industrial con las reglas de los sindicatos El antiguo amor por la camiseta que sentíamos todos, por el cual trabajábamos toda una noche a cambio de una torta, se vio desplazado por el que hago mi trabajo y adios

Yo creo como el resto de mis compañeros de Toluca, que Vanessa nos ganó el corazón por entregarse al proyecto; Tiaré es buena actriz con desplantes y Marco Muñoz pasó sin pena ni gloria Pero nosotros sentimos que *Un año perdido* es una película ganada

- S R *¿En Un año perdido qué papel ocupa la música del Tri?*
- A V La música del *Tri* correspondía a la época y el planteamiento de la rebeldía, el despertar, estar contra todo lo establecido. Yo siento que la música del *Tri* está addoc, cumple con su papel muy bien

ENTREVISTA CON GERARDO LARA

- S R *La película cuenta una historia con varios personajes, por ejemplo el de doña Emma (Ada Carrasco en su último papel). ¿Qué opinas?*
- G L Es la figura materna. Aporta el ambiente tierno a la película
- S R *La presentación del personaje Yolanda-Scanda*
- G L En base al tratamiento psicológico y social del personaje, es una mazatleca guapisima, viste corto, su carácter y entorno social, su familia es típicamente nortea. Como ella quiere ser cantante, le da el toque dramático del personaje, deber ser ama de casa, estudiante o secretaria

El desafío de Yola se refleja en su forma de hablar. Cuando lucha es por su ideal y su vida, quiere ser cantante. Primero interpreta una salsa y luego una rola del *Tri*. Eso tiene cierta lógica por ser mazatleca vienen cantando rumba, se hace citadina y se vuelve rockera; no se descarta que luego el personaje saque un disco de cumbias

- S R *¿Qué pasa con José Antonio, el Galán de las niñas?*
- G L Él es la conciencia de ellas. Él vienen de lo oscuro para darles la luz, por eso se les presenta golpeado, es el narcogalán de las niñas que les da el saber. La ambigüedad colabora al misterio del personaje. Se sugiere que su mundo es turbio. El papel de Marco estaba escrito para José Alonso. Cuando le presente el proyecto actuaba en el teatro con Germán Robles. Entonces abrí un casting, y de los pocos galanes en televisión, teatro y cine, escogí a Marco Muñoz.

- SR. *La secuencia del intento de violación ¿cómo fue planeada y cómo se resolvió?*
- GL. Es una acción de violencia para Vanessa; fue importante por el semidesnudo. Hay que cuidar la secuencia para no lastimar a los personajes. Zaragoza quedó muy bien en pantalla, al final las patadas que le da Marco son muy reales, le pusimos el cojinazo pero se pasó una que otra. Se filmó cinco veces. Las instrucciones para Vanessa fueron ubicarla en el papel que recuerde los antecedentes del guión.

- SR. *¿Y el rescate del narco galán?*
- GL. Es necesidad de la narración. Debe impresionarla porque les gustaba, se la gana para siempre. Por eso, quizás, ella le entrega lo mismo que Zaragoza le iba a quitar.

- SR. *¿Cómo debe entenderse la relación sexual de Matilde y José Antonio cuando cae la foto al ritmo de la canción?*
- GL. Es la ruptura de la virginidad y la entrada a la sexualidad. Es clásico que el ritmo de la música acompaña la acción y aumenta hasta el clímax. La foto es algo simbólico: el novio cae y se rompe junto a la virginidad. Es algo peligroso porque puede ser maravilloso o ridículo.

- SR. *¿Y la relación sexual entre Yolanda y José Antonio?*
- GL. Para Yolanda era menos significativo por el tipo de película. Era menos explícito, se tenía que dar algo simbólico: la sombra, los ruidos, la música.

- SR. *La reacción de Matilde, ese desequilibrio psicológico. ¿Cuál fue el trabajo como guionista para retratar la pérdida de la virginidad que todavía es un tabú?*
- GL. Matilde es una chava de pueblo con toda su formación. Obviamente era una experiencia increíble; hay mujeres que lloran meses, a otras les vale madres, como el caso de Yolanda. Es algo lógico buscar las reacciones sabiendo los antecedentes del personaje, era natural en Matilde el sentimiento de culpa, y para Yolanda es la liberación.

- S R *El universo masculino de la película se representa por el hombre tradicional, los papás; los animales en celo o los tres vagos; los intransigentes o profesores y rector. ¿tu qué opinas?*
- G L En *Un año perdido* las protagonistas están rodeadas de hombres sus padres someten a sus madres, los lúmpenes que quieren violarlas, el narcogalán sabio que al final se las tira, él es el príncipe azul de toda jovencita. Roque es el cotorreo de la prepa
- S R *La cinta cuenta varias narraciones: la historia de las muchachas, Yolanda y Matilde, el cambio de rector y la transformación de Toluca-pueblo a ciudad. ¿Cuál es le conflicto principal?*
- G L El conflicto dramático principal es la rebelión de las chavas, su aspiración por ser ellas mismas, su entrada a la prepa La película tiene varias subhistorias su primera experiencia sexual, el cambio de Toluca a ciudad industrial son los temas fuertes que no son el conflicto dramático principal El cambio de Toluca a ciudad se me antoja para un largometraje, pero el conflicto principal es la historia de las chavas
- S R *¿Por qué aparece una foto secuencia en la película?*
- G L Es cuando se empiezan a conocer, se comen la torta juntas, van a una tienda, es por economía del lenguaje La idea es eliminar las diferencias del documental y de la ficción. La primera ida al Distrito no se olvida, por eso está filmada en 16 milímetros
- S R *¿Por qué Un año perdido recrea un ambiente estudiantil?*
- G L Yo viví esa época, era importante destacar la huelga y los porros Ese movimiento fue el único que se dió En Toluca desde entonces los estudiantes han estado dormidos
- S R *¿Cuándo las chavas van a ver su primera película porno?*
- G L Testimoniar un poco la lucha de Zaragoza por violarlas conquistarlas El ambiente del cine pijito donde los gays van a ligar, v a ver películas porno cortadas

- S R *Cuando Matilde regresa a Tejupilco, ¿por qué ya no sabe hacer tortillas?*
- G L Matilde perdió la virginidad, ya se hizo ciudadina cambió su forma de pensar Ella está viviendo la plenitud del cambio y toca todos los extremos La mujer que pierde la virginidad puede ser una cualquiera porque se rebela a la actitud paterna
- S R *¿Hay distintos finales: la huelga, Yola y Matilde se despiden?*
- G L Las historias se cierran Yolanda y Matilde se hacen amigas y se despiden, se cierra un capítulo en su vida El último final es cuando una es dentista y la otra cantante Cuando Matilde ve el vídeo clip de Yolanda no sabe dónde está ella, porque vive otra vida.
- S R *¿Cuál es el papel de la voz en off, en la película?*
- G L Las frases de la voz en *off* es para darle un ambiente poético. Es una manera metafórica que refuerza la imagen
- S R *Tú, como creador, ¿dónde ubicas la frase Un año perdido. tiempo ganado?*
- G L Se le ganó al tiempo la película nunca va a morir, así IMCINE la tenga enlatada. el tiempo es ganado, lo único perdido es el título

ENTREVISTA CON VANESSA BAUCHE

- S R: *¿Qué tipo de prueba te puso Gerardo para darte el papel?*
- G L La prueba que puso a todas las aspirantes fue la improvisación Cuando Matilde lee la carta de aceptación de la prepa y se revela al papá. Yo al principio quería hacer el papel de Yolanda y Tiare el de Matilde, pero Gerardo nos dijo que no, y creo que fue un acierto Yo ya Había trabajado con Tiare en una película del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) que se llamo *Murallas del silencio*.

- S R *¿Qué recuerdos guardas del rodaje y del equipo de Toluca?*

- V B Muy bonita. Obviamente fría al principio, después se dio la integración. Todos tenían la camiseta puesta. Con el paso de los años, es el trabajo al que más corazón le he puesto.

- S R *¿Tú opinión sobre el personaje de Matilde?*

- V B Era un personaje en cierta forma predestinado a casarse y tener 500 hijos. Yo estoy en contra de eso. Junto con Gerardo, creamos un personaje completo. Gracias a los pequeños detalles Lara me encaminó y el personaje solito salió.

- S R *¿Crees que es verosímil el personaje de Matilde?*

- V B Es muy bragada para ser una muchachita de provincia. Gerardo dice “es el retrato de todas las mujeres que conoció en su vida”. Él plasma un mundo femenino donde los pantalones no pesan. Matilde rompe con cosas que no están en su naturaleza. Es por el costumbrismo de provincia.

- S R *¿Qué opinas de la amistad entre Matilde y Yola?*

- V B En las relaciones de amistad hay un gusto por las cosas que tú no tienes. Finalmente, es su amistad lo que las lleva a tomar las riendas de su vida, de adolescentes a adultos: el sexo, la escuela, la política.

- S R *¿Cuál es tú opinión sobre la película? ¿La consideras una cinta feminista?*

- V B. No es feminista, esto es lo contrario al machismo. Es una película femenina porque revaloriza la mujer, la importancia de sus intereses. La mujer es entendida como un ser humano.

- S R *¿Sobre el papel de José Antonio, el narcogalán de las muchachas?*

- V B. Es un cabrón encantador, les abrió los ojos (a Matilde y Yolanda). Sin él habrían tardado más en despertar, es lo que reafirma en ellas, por lo que querían luchar. Él representa lo prohibido, lo oculto, les provoca curiosidad, su ambigüedad. Es su encanto. Cuando él salva a Matilde ella ve que él es confiable.

- S R *Las reacciones de Matilde respecto a la seducción. ¿Ella siente que traicionó a Yola?*
- V B Finalmente es la traición de Matilde a Yola, pero era lo inevitable. No sé si en la vida real se diera tan fácilmente. Ellas sabían que tenían la misma curiosidad, y las ganas de ser ellas mismas pesaron más que el hombre

- S R *¿Qué opinas sobre el uso de la voz en off?*
- V B Es para mostrar madurez, al final me gustó. Ella dijo lo que pensaba y sentía

- S R *¿En lo personal te convenció un papel femenino escrito por un hombre?*
- V B Gerardo creó a tres monstruos: Yolanda, Matilde y “Lili”. Esta última es muy fuerte, lo que muestra el talento de Gerardo al ser tan versátil. Cuenta historias violentas y crueles, por el otro lado hay luz y personajes que salen de esa realidad

- S R *¿Cuál es tu juicio sobre el cambio de adolescentes a mujeres?*
- V B La cinta está llena de detalles que ilustran el cambio. No sé qué tan posible sea en realidad, pero no es imposible. Hay un momento de cambio antes de esto yo era niña, ahora soy mujercita

- S R *Continuando con los cambios en las adolescentes. Un Tabú que se rompe es la relación de Matilde-mujer-inocente, y Pedro-hombre-conocedor.*
- V B Pedro es muy tierno, representa la tradición y la costumbre. No creo que la hubiese perdonado, son totalmente opuestos. A Matilde le duele romper con él. Pedro es su novio de manita sudada, pero cuando él le dice que está trabajando para casarse, ella se aterra. Porque con esto Pedro le corta las oportunidades de ser ella. Asimismo Pedro encarna la ingenuidad y la pureza

- SR *Vanessa, tú como experta en el cine de Gerardo, ¿qué opinas de que Un año perdido rompa el esquema del Rebelde perdedor?*
- V B Hay directores como Cazals, o Ripstein que cuentan historias de personas con la imposibilidades de cambiar. Éstas son historias fragmentadas. Por esto Gerardo es un director más completo, tiene más historias que contar.
- S R *Otra de las tradiciones rotas por Un año perdido es cuando se presenta a la mujer como voyeurista en vez del hombre*
- V B La mujer es tan humana como el hombre y es válido
- SR *¿Cómo recuerdas a Gerardo en la filmación?*
- V B Gerardo no se anda con choros; Es muy abierto, acepta sugerencias. Ya tiene muy clara la idea de lo que quiere filmar, muy clara. Es muy alegre y le permite crear al actor.
- SR *¿Cuál crees que es el final ideal de la historia para las dos amigas?*
- V B Al final yo no sé si se reencuentran. Me imagino que Matilde fue a un concierto y platicaron. El vídeo fue un reencuentro de objetivos. Ella cumplió lo suyo y sus amigos también. Es bálsamo saber que las dos se han realizado aunque se separaron.

Gerardo es muy talentoso y espero que tenga el apoyo que merece, es un hombre muy sensible para contar historias de pasiones, rebeldía y opresiones trabajar con él es un placer.

6.6 Testimonios Hemerograficos Nacionales y Extranjeros.

Jorge Ayala Blanco escribió sobre la película en su columna “Cine miércoles popular”, publicada por *El financiero*

Un año perdido o la metamorfosis regional. A semejanza de las sagas intimistas de Ozu sobre el cautiverio familiar, el sustrato más profundo de esta fábula de Lara es la transformación de la ciudad todavía rural en urbe industrial, de la individualizada Toluca provinciana en impersonalizada Toluca periférica con *Mcdonal's* y ostentosos *Highway*. Ese era el sentido de las escenas majestuosas como la peda conjunta en el mirador del cerro de Coatepec, la práctica de tiro bajo el Nevado de Toluca y el apapacho doble ante las lagunas mágicas del volcán. Aunque le cueste trabajo y después de su desvirginación se aísle huraña, a Mati / Toluca la fría le gusta hablar con franqueza (“Al chile”) y al descubrir el dobleteo moquetea a Yola entre insultos regionalistas (“Ya te salió lo piruja, por algo eres de Mazatlán, pinche caliente”). Es el amor-odio a la hoy monstruosa capital del Edomex, a la evolución crucial de la mujer-ciudad. Por eso la futura dentista Matilde conmina ahora a su cliente (“cuidense los dientes no le vaya a pasar lo que a Toluca”) y acaso por eso el espectro evadido del pasado de José Antonio se masocaba a tequilazos viendo transparencias de la antigua / nunca Toluca la Bella¹⁶

El festival de Amiens, Francia, en su edición 14, celebrada del 4 al 13 de noviembre de 1994, publicó lo siguiente: “Es un filme que funciona entre el realismo social y la nostalgia por el pasado”¹⁷

Entre tanto el programa del festival del nuevo cine latinoamericano de la Habana, Cuba del 1993, publicó “En medio de una ciudad que se transforma de rural a industrial, entre el bullicio de los movimientos estudiantiles de los 70's dos jóvenes provincianas

¹⁶ Ayala Blanco, Jorge. “Lara y la autenticidad entrañable”. *El financiero*, 3 de noviembre de 1993, p. 64

¹⁷ Programa del festival de Amiens, Francia, de 1994, p. 20

llevan a cabo la ruptura con la familia y las tradiciones y se lanzan a la conquista de sus anhelos.¹⁸

Raquel Peguero publicó una entrevista con Gerardo Lara en el Periódico *La Jornada*, ahí dijo:

Para mí, la mujer es lo más fascinante que existe en la tierra, películas sobre mujeres hay pocas en la actualidad, aunque en el cine mexicano del pasado hay varias, sobre todo con las grandes mitologías, como María Félix. Ahora me tocó decir que la mujer puede gobernar su propio destino (.) Me importa contar de la vida cotidiana, para que cuando vayas en el metro no se te olviden, para que cuando las recuerdes te cause cierto rubor¹⁹.

Por su parte, Jorge Armendariz Zuñiga publicó una entrevista a Gerardo en la revista *Tiempo Libre*:

Con mi propuesta cinematográfica busco salvar todo aquello que tocaba de manera rotunda la sensibilidad popular, como fue el caso de algunas películas de Emilio "Indio" Fernández, Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez y otros directores que con sus películas generaron un importante movimiento de cineastas que hacían cine con verdadera pasión.

Esta pasión se perdió, por un lado, por la actitud totalmente mercantilista que asumió la industria del cine nacional y, por otro, por la manera pretendidamente exquisita pero siempre fallida de algunas películas. Este doble fenómeno llevó al cine mexicano a la catástrofe. Rescatar esa pasión es uno de mis objetivos fundamentales²⁰

¹⁸ Programa del festival del nuevo cine latinoamericano. La Habana, Cuba de 1993, p. 59.

¹⁹ Peguero, Raquel. periódico *La jornada* del 3 de julio de 1993, p 25

²⁰ Armendariz Zuñiga, Jorge. "Gerardo Lara presenta *Un año perdido*". *Tiempo Libre*, 29 de abril de 1993, p 9

Rafael Aviña escribió en el periódico *Unomásuno*

Un año perdido no tienen la carga de violencia descarnada mostrada en sus anteriores trabajos de (Lara), así como tiende a la dispersión debido a la gran cantidad de temas, pero Lara no le teme al ridículo con su visión nostálgica de los setenta (sexo, política, urbanización, etc.) en el Estado de México²¹

²¹ Aviña Rafael "Cine mexicano hoy: opera prima". *Unomásuno* 26 de marzo de 1993, p. 20

6.7 Comentario, Global.

Lara, en *Un año perdido*, muestra el cambio de pueblo a ciudad de Toluca, como telón de fondo para la historia, en donde construye un cosmos humano. Ahí Lara cristaliza una nueva visión de los personajes no estereotipados con características de rebeldes marginales demostrando que pueden llegar a triunfar.

Al final de la cinta, se ve a Matilde consolidando su ilusión de ser odontóloga, ella se enfrentó y derrotó a la moral tradicional. Esto provocó que Matilde cancelara el compromiso de matrimonio con su novio Pedro.

La idea que trasmite la cinta es para Lara, “llegar a conocer con libertad todo en la vida y, finalmente, hacer todo lo que se te pegue la gana. Es el mensaje optimista de la película”²². El primer largometraje de Lara le dio el Ariel a la mejor música original con la canción “Las piedras rodantes”, interpretada por Alejandro Lora y *El Tri*.

Pero lo más importante de la película, tal vez se resume en el comentario de Vanessa Bauche, protagonista de la cinta, “Es una película femenina porque revaloriza a la mujer, la importancia de sus intereses, la mujer es entendida como un ser humano”²³.

²² Consultar el inciso 5 del presente capítulo.

²³ *Ibidem*.

CONCLUSIONES

El cine de Gerardo Lara fue estudiado, analizado y comentado mediante la descripción y transcripción de diálogos y de diversas secuencias de las películas en turno. Esto demostró que los antecedentes directos de su obra filmica son las películas de “La época de oro del cine mexicano”. A este cine se le rinde culto nacional, por su arraigo colectivo de imágenes inolvidables que pueden encantar o repugnar.

Pero existe otro cine, también nacional, que provoca en el espectador sentimientos encontrados: pasiones y odios. A este cine pertenece la obra filmica de Gerardo Lara.

Los filmes de Lara tienen como tema habitual a seres marginados de provincia. Las películas, primero, trasladan al espectador a la provincia mexicana contemporánea y luego, bajan al inframundo urbano para mostrar, la mayoría de las veces un mundo desconocido, por parte del espectador. Por su parte los seres marginales retratados proyectan el mismo espíritu rebelde que el director, actitud que se deduce de las entrevistas realizadas con él.

Lo anterior provoca como resultado la caída de los estereotipos difundidos por el cine nacional, entre los cuales están. el boxeador fracasado, el ladrón de provincia, la prostituta de fuerte carácter y el éxito de la mujer pueblerina en la ciudad de provincia.

La ruta de estos personajes desmitificadores se facilita con el siguiente listado de categorías:

- *El mundo de los marginados.* Esta formado por personajes al margen de la sociedad; decididos, irracionales y violentos, fieles a su propia naturaleza, estas son sus características principales.

Son aquellos personajes que buscan el éxito, pero no saben cómo obtenerlo ni qué hacer con él, consiguen su deseo solamente por un instante Ernesto Barrera cuando

consigue el cinturón peso mosca en *El Sheik del Calvario*, el delincuente “el Diamante” cuando golpea su rival “Bocachio” en *Diamante*; la prostituta “la Lili” cuando mata a los traficantes de droga y escapa con la maleta llena de estupefacientes en *Lili*.

- *La generacion perdida*. Los personajes que lo integran son aquellos cuyo talento particular les permite sobresalir de su medio por una temporada, pero luego son incapaces de hacer frente a los cambios y pierden todo lo que habían obtenido, aun a costa de su vida.

En la cinta *El Sheik del Calvario* el tema guía es la desmitificación del héroe Lara en esta cinta logra conjuntar el tiempo y espacio de la narración cinematográfica, consiguiendo un parecido con la breve vida de Ernesto Barrera. Barrera ejemplifica la desmitificación del héroe al pasar de un héroe deportivo a un héroe fracasado (cfr. capítulo 3).

La importancia de la cinta radica en que es el primer intento del cine producido por la UNAM que busca llegar a estratos más amplios de la población. Partiendo de las opiniones de Lara (recogidas en las entrevistas) se presenta el siguiente cuadro con el corto de Lara y la película nacional y extranjera con la que se comparó

TEMA LA DESMITIFICACIÓN DEL HEROE			
Cinta de Lara	Película nacional	Película extranjera	
<i>El Sheik...</i>	<i>Campeón sin corona</i>	<i>Toro Salvaje</i>	<i>Rocky</i>
- Biografía de un ídolo deportivo	X	X	X
- Ascenso y caída del personaje	X	X	
- Derrota provocada por el mismo	X	X	
- Final Trágico	X	X	

La rebeldía desde la moral fue el tema para estudiar el corto *Diamante*. La cinta muestra un tema estereotipado por el cine nacional: la delincuencia juvenil en provincia. *Diamante* se basa en hechos reales, por lo tanto pretende retratar a personajes extraídos del pueblo, rechazando el acartonamiento y la falsedad del cine de “narcotraficantes”, de moda en los años ochenta.

Con las secuencias estudiadas (cfr. capítulo 4) se probó que no todo delincuente de provincia es un estereotipo urbano.

De las opiniones de Lara y el estudio de su corto se hizo el siguiente cuadro:

TEMA. LA REBELDÍA DESDE LA MORAL		
Corto de Lara	Película nacional	Película Extranjera
<i>Diamante</i>	<i>Los Olvidados</i>	<i>Érase una vez en América</i>
Biografía de un delincuente ciudadano	X	X
- Ascenso y caída del personaje	X	X
- Consumo de drogas	X	X
- Derrota por obstáculos internos	X	X
- Muerte violenta del protagonista	X	

La mujer confrontada contra la moral tradicional fue el tema guía para la elaboración de los comentarios del corto *Lili*. Todo el filme tiene la soltura y la seguridad de quien sabe narrar una historia. Sólo bastan 29 minutos para desplazar el estereotipo de la prostituta difundido por el cine nacional (cfr. capítulo 5): la imagen de la mujer de “la mala vida”, con sentimientos de culpa y corazón de oro, que se purifica a través del matrimonio o la muerte, se rompe cuando Lara presenta en *Lili* a una metretiz de fuerte carácter sin

cargas morales, pero con una voluntad y capacidad de violencia que le permiten transgredir a la corrupción del status quo

Sobre los comentarios de Lara y el análisis de la cinta se elaboró el siguiente cuadro.

TEMA: LA MUJER CONFRONTADA CONTRA LA MORAL TRADICIONAL			
Cinta de Lara	Película nacional		Película extranjera
<i>Lili</i>	<i>Aventurera</i>	<i>Sensualidad</i>	<i>Nikita</i>
- Biografía de una mujer fatal	X	X	X
- Personaje protagonista con sentimientos de culpa	X	X	X
- Personaje protagonista violento	X	X	X

La joven de provincia y el costumbrismo fue el tema guía para analizar la siguiente película, donde Lara continuo con su propuesta de narrar historias que tocan la sensibilidad popular y, en *Un año perdido*, presenta un personaje que tiene la doble condición de marginalidad ser mujer y vivir en provincia. Sin embargo, Matilde Campuzano es quien derriba los estereotipos femeninos- juveniles-provincianos del cine mexicano (cfr. capítulo 6)

La primera película profesional de Lara está todavía por alcanzar alturas mayores, al ser la primera cinta nacional en demostrar algunas vías no estereotipadas para el éxito de los personajes femeninos en provincia, porque ella no necesitó casarse, ingresar a un convento, ni el amor de un hijo para lograr su anhelo, que era, ser odontóloga

Partiendo del análisis de la cinta y las entrevistas a Lara se construyó el siguiente cuadro

TEMA: LA JOVEN DE PROVINCIA Y EL COSTUMBRISMO			
Cinta de Lara	Película nacional		Película extranjera
<i>Un año perdido</i>	<i>Una familia de tantas</i>	<i>Como agua para chocolate</i>	<i>Un Ángel en mi mesa</i>
- Familia tradicional	X	X	X
- padres autoritarios	X	X	X
- La protagonista tiene un novio	X	X	X
- La protagonista tiene un sueño que su familia no aprueba	X	X	X
- La protagonista no se casa			X

En estas cuatro películas Lara mantiene su técnica narrativa. La técnica es contar la historia de una vida a grandes saltos, ilustrando (generalmente de modo simbólico) únicamente los momentos claves para el personaje. Con esta técnica se alcanza a cubrir todo el destino del protagonista.

El estudio de estas películas permite hacer una clasificación con base en las historias y personajes.

- 1 La historia del personaje derrotado en *El Sheik del calvario*.
- 2 Las historias de los personajes explícitamente violentos con *Diamante y Lili*.
- 3 La historia del personaje propositivo en *Un año perdido*.

Todo lo anterior conlleva a deducir que Gerardo Lara, es hasta ahora el único cineasta mexicano apto para filmar a personajes marginales en una provincia recién industrializada. Estos protagonistas tienen una compulsión obsesiva y se encuentran en el ambiente adecuado para mostrarse como seres rebeldes y marginales. Lo que hace Gerardo Lara es una crónica filmica.

Él es un cineasta anticonvencional, porque en sus películas pone por delante su mentalidad cinematográfica provinciana, es decir, Lara representa a toda una comunidad que tiene historias interesantes de ser contadas. El ascenso y caída de un boxeador (*El Sheik...*), Los ambientes poco conocidos y los barrios bajos (*Diamante y Lili*), el triunfo de la joven pueblerina en la ciudad de provincia (*Un año perdido*)

Su cine es natural, expresivo, ingenuo y autentico. Es la obra de un autor consciente de las historias que quiere contar. Las cuatro películas comentadas reúnen los siguientes méritos filmicos

- Son producciones baratas,
- Son historias bien interconectadas,
- Son narraciones bien estructuradas

Lara es fiel a su proyecto filmico, se ha comprobado que sus cortometrajes, *El sheik...*, *Diamante y Lili*, forman un capítulo aparte en la producción cinematográfica de los años ochenta, no solamente del cine universitario sino a nivel de toda la industria.

El cineasta Gerardo Lara descubrió personajes y reteo historias de la provincia industrializada, que son al mismo tiempo el retrato de seres no estereotipados

Ernesto Barrera, en *El Sheik...*, tienen como antecedente directo a la *cinta Campeón sin corona*, pero en *El Sheik...* se muestra una historia donde el boxeador fracasado no puede retornar a su barrio sino que su única salida es la muerte

“El Diamante” actualiza toda la violencia salvaje del “Jaibo” en *Los Olvidados*. Sin embargo, en el corto *Diamante* no existe la sensación de tranquilidad cuando muere el personaje principal del mismo nombre, sensación provocada por su antecesora.

La prostituta *Lili* rompe el estereotipo filmico sobre las mujeres de la mala vida, quienes tenían “el corazón de oro” y buenos sentimientos, como sucede en la película *Aventurera*. El corto *Lili* exhibe a una prostituta más agresiva que todas rumberas y ficheras anteriormente representadas por el cine nacional, incluso “la Lili” no vacila en utilizar su sexo para poder matar a sus enemigos.

Finalmente, en *Un año perdido* Matilde muestra al espectador que el personaje femenino en provincia tiene otras posibilidades para sobrevivir dignamente que el matrimonio o ser las niñeras de sus padres en la vejez, como le sucede a la protagonista de *Como agua para chocolate*. Matilde ejemplifica el triunfo de la mujer por medio de una realización profesional.

Lo anterior se deduce del análisis de cuatro cintas de un director, lo cual no es poco mérito.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- 1 Aumont, J y Marie, M *Análisis del film*, España, Paidós, 1990 311 p
- 2 Ayala Blanco, Jorge *La Aventura del cine mexicano*, en la época de oro y después, México, Grijalbo, 1993, 297 p
- 3 Ayala Blanco, Jorge *La Condición del cine mexicano*, México editorial Posada, 1986, 663 p
- 4 Ayala Blanco, Jorge *La Disolución del Cine Mexicano*, México, Grijalbo, 1991, 547 p
- 5 Ayala Blanco, Jorge *A Salto de imágenes*, algunos estilos cinematográficos de los 80's, México, editorial Posada, 341 p
- 6 Alonso Barahona, Fernando. *Cine, ideas y artes*, España, Centro de investigaciones literarias españolas e hispánicas S A , 1991, 195 p
- 7 Burton, Julianne *Cine y cambio social en América Latina*, Imágenes de un continente, México, Diana, 1991, 347 p
- 8 Careaga, Gabriel . *Erotismo, violencia y política en el cine*, México, Joaquín Mortiz, 1981, 154 p
- 9 Carmona, Javier *Diccionario de cine negro*, España, Plaza Janes, 1990, 263 p
- 10 Carmona, Ramón. *Como se comenta un texto fílmico*, México, Rei, 1993, 326 p
- 11 Chion, Michel *Como se escribe un guión*, España, Cátedra, 1990, 220 p
- 12 Field, Syd *¿Qué es el guión cinematográfico?*, México, CUEC-UNAM, 1986, 154 p
- 13 Freud, Sigmund *Psicología de las masas*, tomo 18 de obras completas, Argentina, Amorrortu, reimpresión 1988, 320 p
- 14 García Gutiérrez, Gustavo *El cine biográfico mexicano*, tesis, 1982, México, UNAM
- 15 Lara, Gerardo *El Volcán: proyecto de filmación*, 1996, 110 p
- 16 Guinsberg, Enrique *Control de los medios control del hombre*, México, nuevo mar, 1985 185 p.
- 17 Martín-Barbero, Jesús *Televisión y melodrama*, Colombia, tercer mundo editores, 1992, 181 p
- 18 Mitry, Jean *Diccionario de cine*, España, Larrouse, 1963, 339 p

- 19 Pérez Maza, Maximiliano, y Cervantes de Collado, Cristina. *Guión para medios audiovisuales* cine, radio, y televisión, México, Alhambra México.1994, 403 p
- 20 Rivadineira Prada, Raul *La Opinión pública*, México. Trillas. 1990. 223 p
- 21 Tapia Campos, Martha Laura *La Dramática del mal en el cine mexicano*. Colección cuadernos de ciencias de la comunicación, núm 3, México, F C P Y S U N A M , 1989. 59 p
- 22 Varios *Hojas de cine*, tomo 2, México, SEP-UAM. 1986,154 p

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- 1 Tuñon, Julia *Historia de un sueño El Hollywood tapatio*. México. U de G , 1986, 216 p.
- 2 Ramirez, Gabriel *El cine Yucateco*. México, Filmoteca, UNAM, 1980, 89 p
- 3 Vaidovits, Guillermo *El cine mudo en Guadalajara, México* U de G., 1989, 210 p

HEMEROGRAFÍA BÁSICA

- 1 Armendáriz Zuñiga, Jorge , “Gerardo Lara presenta “*Un año perdido*” revista, *Tiempo libre* México,29 de abril al 5 de mayo de 1993, p 9, año XIV num 703
- 2 Aviña, Rafael “Cine maldito, pasiones desenfrenadas”, periódico *El Nacional*, México,3 de junio de 1992,p 32, año LXIV, núm 22744
- 3 Aviña, Rafael “Cine mexicano hoy Opera prima”, periódico *Unomásuno*, México, 12 de agosto de 1993, p 30, año XVI, núm 15672
- 4 Ayala Blanco, Jorge “Cine lumpen”, revista *Siempre*, México, 4 de septiembre de 1985, p 25, año XVI, núm 1680
- 5 Ayala Blanco, Jorge “Lara y la Autenticidad Entrañable”, periódico *El Financiero*, México, 3 de noviembre de 1993, p 64.año XII, núm 3152
- 6 Coria, José Felipe “El saqueo de los moldes clásicos”, revista *Artes de México*, México, nueva época, núm 10 invierno de 1990, p 74
- 7 García, Gustavo “Un rencor vivo”, suplemento Sábado del periódico *Unomásuno*, México, 5 de Octubre de 1985
- 8 García Gustavo y Coria Felipe José, “Nuevo cine Mexicano”, revista *Clio*, México, 1997, p 50-80
- 9 Melche, Elena Julia *Lili*, publicación mensual *Butaca*, México, D G A C , UNAM, agosto de 1992.
- 10 Monsiváis, Carlos “Las Mitologías del cine mexicano”, revista *Intermedios*, México, junio de 1992, p 12-23, año , núm 2
- 11 Peguero, Raquel “*Un año perdido* opera prima de Gerardo Lara”, periódico *La Jornada*, México, 31 de marzo de 1989, p 28, año 9, núm 3073
- 12 Programa del Festival del nuevo cine Latinoamericano, La Habana, Cuba, de 1993, p 59
- 13 Programa del festival de Amiens, Francia de 1994, p 20
- 14 Vázquez, Esperanza, “El Calvario de Diamante”, revista *Intolerancia*, México, agosto de 1981,p 11-15, año 1, num 4

FILMOGRAFÍA BÁSICA

Las abreviaturas utilizadas en este inciso: D: Director/ P: Productor /G: Guión /F: Fotografía /DE: Edición /SON: Sonido /CON: Interpretes /DU: Duración.

Paco Chera o El "Chuby" de Benito

P: CUEC-UNAM, 1982;/D: Gerardo Lara;/G Gerardo Lara, y José A Asencio/F: En ByN (16 mm): José A. Asencio y Jorge Miramontes/ED: Gerardo Lara/SON: Ricardo Moreno/CON: Javier Lara, Carlos Navarro, Salvador Arizmendi, David Porras, Luis Lara, Mayté Porras, Antonio Flores, Esvón Camaliel, Connie, Jaimes y otros/DUR: 10mins.

El Sheik del Calvario

P: CUEC-UNAM, 1983, /D: Gerardo Lara /Enrique Estevez, /F: en By N (16mm), Jorge Gómez, DE: Gerardo Lara, /SON: Miguel A. Velázquez, /MUS; Ruiz de Quevedo y Enrique Jorin, /CON: Óscar Esqueda (Ernesto "El Sheik" Barrera), Connie Jaimes (Esposa), Salvador Hernández, Antonio Zimbrón, Ignacio Vidal, Luz M. Becerril, Antonio Valenzuela, /ENTREVISTAS: Ernesto Romero, Mercedes P. y Javier Lara, /DUR: 30 mins, /A la memoria de Ernesto Barrera (1944-1983)

Diamante

P: CUEC-UNAM, 1984, P. de apoyo: Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM y Universidad Autónoma del Estado de México, /D: Gerardo Lara, /G: Gerardo Lara y Alberto Rentería, /F: en B y N (16 mm), Alberto Rentería, /DE: Gerardo Lara y Alberto Rentería, /SON: Miguel A. Velázquez, /CON: Javier Torres Zaragoza ("el Diamante") Salvador Hernández ("Cookies"), Esvón Gamaliel ("Guadañas"), Eduardo ("Cerdo"), Maribel Lara (Malena), Victor Soto ("Bocachio"), Israel Gamaliel ("Piruli"), /DUR: 44 mins

Lili

Episodio de la Película Historias de ciudad (1989) P: Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM; 1988, /D. Gerardo Lara, /G Gerardo Lara, / f. En color (35mm), Juan Carlos Marín /DE: Manuel Rodríguez Bermúdez, / CON. Esthela Flores Ocampo (“Lili”), Delfina Careaga (“Melucha”), Esvón Gamaliel (“Chinche”), Héctor Díaz (“Atila”), Javier Zaragoza (“Chueco”), y Antonio Zimbrón (“Tigre”), / DUR: 29 mins

Un año perdido

P: IMCINE; Cooperativa Conexión; Producciones Rancho Grande 1992, /D: Gerardo Lara, /G. Patricio Ruffo, Gerardo Lara, /F En Color (35mm) Luis Manuel Serrano, /DE: Jorge Vargas Hernández, /SON: Gabriel Espinoza, / Música Alejandro Lora, /Dirección Artística: Esvón Gamaliel, Connie Jaimes Vicente González, / CON Vanessa Bauche (Matilde), Tiare Scanda (Yolanda), Marco Muñoz (José Antonio), Ada Carrasco (doña Emma), Bruno Bichir (Pedro), DUR: 100 mins

FÍLMOGRAFIA COMPLEMENTARIA

- 1 *Las Amargas lagrimas de Petra Von Kahn* (1972), de Reiner. Warner Fassbinder
- 2 *Aventurera* (1949), de Alberto Gout
- 3 *Azul celeste* (1989) de María Novaro
- 4 *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas
- 5 *La banda de los panchitos* (1986), de Arturo Velázco
- 6 *Bajo el volcan* (1983) de John Huston
- 7 *Campeón sin corona* (1945), de Alejandro Galindo
- 8 *Como agua para chocolate* (1991), de Alfonso Arau
- 9 *¿Cómo ves?* (1985) de Paul Leduc
- 10 *Doña Herlinda y su hijo* (1984), de Jaime Humberto Hermosillo
11. *Érase una vez en América* (1984), de Sergio Leone
- 12 *Escape de Nueva York* (1981), de John Carpeten
- 13 *La fuga del rojo* (1982), de Alfredo Guriola.
- 14 *Una familia de tantas* (1949), de Alejandro Galindo
- 15 *Gaught in cabaret* (1914), de Henry Lehrman
- 16 *El gran campeón* (1949), de Chano Ureta
- 17 *Historias de ciudad* (1989), de Ramón Cervantes-Gerardo Lara-María Novaro
- 18 *El imperio de los malditos* (1994) de Cristian González.
- 19 *Ladrón de bicicletas* (1948), de Vittorio de Sica
- 20 *Lola* (1990) de María Novaro
- 21 *El Matrimonio de María Brawn* (1979), de Reiner Werner Fassbinder
- 22 *Nikita* (1990), de Jean Luc Besón.
- 23 *Los Nuestrros* (1969) de Jaime Humberto Hermosillo
- 24 *La Noche de la iguana* (1964) de John Huston
25. *El Padrino I* (1972), de Francis Ford Coppola
- 26 *El Padrino II* (1974), de Francis Ford Coppola
- 27 *Pepe el Toro* (1954), de Ismael Rodríguez.
- 28 *Rebelde sin causa* (1955), de Nicholas Ray

- 29 *Rocky III* (1982), de Silvestre Stallone
- 30 *Roma ciudad abierta* (1945), de Roberto Rosellini
- 31 *Salón México* (1949), de Emilio Fernández
- 32 *Santa* (1931), de Antonio Moreno
- 33 *El Salvaje* (1954), de Lazlo Benedek
- 34 *Sensualidad* (1954), de Alberto Gout
- 35 *La Tierra tiembla* (1949), de Luchino Visconti
- 36 *El Tesoro de la Sierra Madre* (1947) de Jonh Huston
- 37 *Las Tres luces* (1921) de Fritz Lang
- 38 *Toro Salvaje* (1980), de Martin Scorsese
39. *Un Ángel en mi mesa* (1990), de Janet Champion
- 40 *Los Olvidados* (1950), de Luis Buñuel
- 41 *La Verdadera vocación de Magdalena* (1971) de Jaime Humberto Hermosillo
- 42 *Los Verduleros* (1987) de Adolfo Martinez Solares